



MULEMBA

Revista Científica - ISSN: 2176-381X



21
VOLUME 11
2019

Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 11, n. 21, dezembro de 2019. Semestral (julho - dezembro), p. 249.

ISSN: 2176-381X



MULEMBA



Revista Mulemba

Periodicidade: semestral **Tipo:** temática

Conselho Editorial:

Amélia Mingas (Univ. Agostinho Neto, Angola), Ana Mafalda Leite (Univ. Lisboa), Benjamin Abdala Júnior (USP), Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe), Edna Maria dos Santos (UERJ), Elena Brugioni (Unicamp), Elisalva Madruga (UFPB), Filomena Malva (My Angola), Francisco Noa (UEM), Glória Brito (CLEPUL), Inocência Mata (Univ. Lisboa), Jane Tutikian (UFRS), Júlio Machado (UFF), Laura Cavalcante Padilha (UFF), Livia Apa (Univ. Nápoles), Lourenço do Rosário (A Politécnica, Moçambique), Jorge Vicente Valentim (UFSCAR), José Octavio Van-Dúnem (Univ. Agostinho Neto, Angola), Margarida Calafate Ribeiro (Univ. Coimbra), Maria Geralda de Miranda (UNISUAM), Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC/MG), Maria Odete Semedo (Guiné-Bissau), Mário César Lugarinho (USP), Maximiliano Torres (UERJ), Nazir Ahmed Can (UFRJ), Paula Tavares (Angola), Pires Laranjeira (Univ. Coimbra), Renata Flavia da Silva (UFF), Rita Chaves (USP), Silvio Renato Jorge (UFF), Simone Caputo Gomes (USP), Tania Macêdo (USP), Vânia Chaves (Univ. Lisboa), Vera Duarte (Cabo Verde)

Editores Executivos:

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundão)

Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus* Fundão)

Vanessa Ribeiro Teixeira - UFRJ (*campus* Fundão)

Editores Responsáveis:

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundão)

Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus* Fundão)

Fernanda Antunes Gomes da Costa - UFRJ (*campus* Macaé)

Maria Geralda de Miranda - UNISUAM

Vanessa Ribeiro Teixeira - UNIGRANRIO

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves - UFRJ (doutorando)

Marlon Augusto Barbosa - UFRJ (doutorando)

Organizadores da Mulemba volume 11, nº. 21 de 2019:

Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (UFRJ, *campus* Fundão, CNPq, FAPERJ, Brasil)

Profa. Dra. Ana Paula Ribeiro Tavares (Universidade de Lisboa, Portugal)

Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFRPE, Brasil)

Profa. Dra. Fernanda Antunes Gomes da Costa (UFRJ, *campus* Macaé, Brasil)

Prof. Dr. Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves (Colégio Pedro II, São Cristóvão 2, Brasil)

Prof. Me. Marlon Augusto Barbosa (UFRJ, *campus* Fundão, Brasil)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

REITOR

Dra. Denise Pires de Carvalho

VICE-REITORA

Dr. Carlos Frederico Leão Rocha

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Dra. Sônia Cristina Reis

Diretora Adjunta de Ensino de Graduação:

Dr. Humberto Soares da Silva

PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Diretora Adjunta de Pós-Graduação e Pesquisa

Dra. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Vice-Diretor de Pós-Graduação e Pesquisa

Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

Coordenador

Dr. Adauri Bastos

Substituta Eventual

Dra. Maria Eugênia Lammoglia Duarte

DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

Chefe do Departamento

Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira

Substituta Eventual

Dra. Luci Ruas Pereira

SETOR DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Supervisor

Dra. Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva



Correspondência:	Dados para catalogação:
<p>Revista Mulemba Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa Departamento de Letras Vernáculas - Faculdade de Letras - UFRJ Av. Horácio Macedo, 2151 - Cidade Universitária - Ilha do Fundão CEP: 21941-590 - Rio de Janeiro, RJ Email: revistamulemba@letras.ufrj.br</p> <p>Design e Diagramação Rafael Laplace Agoobook IGEAD Gustavo Gusmão Agoobook IGEAD Endereço eletrônico: http://www.igead.com.br A Revista Mulemba é uma revista semestral, disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico, podendo ser acessada pela URL: http://www.portaldeperiodicos.letras.ufrj.br/index.php/mulemba</p>	<p>Mulemba - Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 11 nº 21, jul-dez de 2019. Semestral, p. 249. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.letras.ufrj.br/index.php/mulemba Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras Africanas; Debate Crítico e Democrático ISSN 2176-381X</p>



MULEMBA



Mulemba

Volume 11 | Número 21 | jul.-dez. 2019

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

8 **Apresentação**

DOSSIÊ

Angola

12 **Entre Portugal e Angola: reflexões sobre a poética de Alda Lara**
Fábio Mário da Silva

22 **O corpo é possível: uma leitura do erotismo na poesia de Paula Tavares**
Tânia Maria de Araújo Lima e Canniggia de Carvalho Gomes

35 **Escrever, conhecer: a procura da sociedade africana na poesia de Paula Tavares**
Bernardo Nascimento de Amorim

49 **Alegoria e a coragem da perda na poética de Paula Tavares**
Carolina Anglada

58 **Muhatu e a virada do *spoken word* em Angola**
Miriane Peregrino

Cabo Verde

73 **A poesia feminina cabo-verdiana vive: resistindo à persistência de um cânone de perspectiva masculina**
Simone Caputo Gomes

Guiné-Bissau

90 **A poesia de Odete Semedo: uma introdução**
Érica Cristina Bispo

Moçambique

107 **É brincando com poesia que se aprende a ser combatente**
Marcos Aparecido Pereira, Epaminondas de Matos Magalhães e Marinei Almeida

125 **Glória de Sant'Anna: pulsões da alteridade em tons de intimismo e melancolia**
Luciana Leal Brandão



136 A poesia de Glória de Sant’Anna: um roteiro de leitura dos primeiros livros

Giulia Spinuzza

151 Espelhos e mapas: a poesia em itinerância

Sara Jona Laisse

161 Os ângulos da casa que habita em mim: a poética de Hirondina Joshua

Jairo da Silva e Silva e Maria D’Ajuda Alomba Ribeiro

175 Da casa ao vácuo: a cartografia do espaço nos poemas de Hirondina Joshua e Mbate Pedro

Ana Mafalda Leite e Vanessa Riambau Pinheiro

São Tomé e Príncipe

184 Raízes do micondó, de Conceição Lima: construções identitárias para além da estabilização

Hector Rodrigues Feltrin

TEMA LIVRE

202 Novos Angolanos e as Poéticas das *Postagens*

Francisco Soares

216 Teses e Dissertações Brasileiras sobre Poesia Africana de Autoria Feminina em Língua Portuguesa

Ricardo Luiz Pedrosa Alves

TESTEMUNHO

234 Com Tensões Verbais (subsídios de memória)

Lopito Feijóo

ENTREVISTA

245 Com a palavra o escritor moçambicano Mauro Brito

Eliane Santana Dias Debus



APRESENTAÇÃO

Poéticas no Feminino: reflexões sobre poesia africana em língua portuguesa escrita por mulheres

Em sua vigésima primeira edição, a Revista **Mulemba** oferece aos leitores, além de um dossiê composto por 14 artigos acerca da poesia de autoria feminina dos países africanos de língua oficial portuguesa – um dos ensaios analisa obras poéticas de um escritor e de uma escritora, apontando tendências da produção lírica moçambicana atual –, dois textos de temática livre, um testemunho do escritor angolano Lopito Feijóo e uma entrevista com o escritor moçambicano Mauro Brito.

O dossiê deste número acolheu artigos variados que exploraram, estética e ideologicamente, sob a orientação de uma epistemologia aberta aos estudos literários e culturais africanos, a poesia feminina africana em língua portuguesa. Há cinco ensaios versando sobre Angola; um sobre Cabo Verde; um sobre Guiné-Bissau; seis sobre Moçambique; um sobre São Tomé e Príncipe. Nesses países, como também em outros, a produção literária feminina foi, em geral, noticiada e publicada em menor escala, havendo, portanto, uma predominância de obras de autoria masculina.

Atualmente, entretanto, a poesia africana de autoria feminina em língua portuguesa vem ganhando espaço e visibilidade na cena da pesquisa que se volta para o conhecimento de produções literárias de mulheres africanas, cujas poéticas se insurgem contra diversas formas de opressão vivenciadas na África e em outros continentes, denunciando preconceitos de raça, classe e gênero veiculados por colonizações eurocentradas.

As obras das autoras contempladas pelos artigos deste número de **Mulemba** ora incorporam a oratura e musicalidades africanas em seus versos, ora operam com procedimentos estéticos modernos, problematizando, criticamente, temas como: identidade, guerra, exílio, utopia, distopia, afeto, violência, tradição, modernidade, colonização, pós-colonização, descolonização, entre tantos outros assuntos. Alguns ensaios abordaram relações entre feminino e História; entre feminismo e Filosofia; intertextualidades; erotismo; metalinguagem.



O dossiê é aberto pelo artigo **Entre Portugal e Angola: reflexões sobre a poética de Alda Lara**, de Fábio Mário da Silva, que analisa como as vivências dessa poeta angolana, em sua curta existência em frequente trânsito entre Portugal e África, aparecem representadas em sua poesia. A seguir, três ensaios abordam a poética de Paula Tavares: o primeiro, intitulado **O corpo é possível: uma leitura do erotismo na poesia de Paula Tavares**, de Tânia Maria de Araújo Lima e Canniggia de Carvalho Gomes, parte da premissa de que há na poesia de Paula uma declarada autoria feminina e investiga, com base em teóricos como Georges Bataille, Octavio Paz, Audre Lorde, Elisabeth Grosz, Elódia Xavier, como se expressam nos poemas as figurações do corpo e do erotismo; o segundo, **Escrever, conhecer: a procura da sociedade africana na poesia de Paula Tavares**, de Bernardo Nascimento de Amorim, apoiado nos conceitos de cultura e sociedades africanas de Amílcar Cabral, procura demonstrar que a poética de Tavares, por valorizar a “estrutura social” de “grupos dominados”, se torna, como queria Cabral, um ato de “resistência cultural”; o terceiro ensaio, **Alegoria e a coragem da perda na poética de Paula Tavares**, de Carolina Anglada, analisa, com base em, respectivamente, Georges Bataille e Walter Benjamin, o erotismo recorrente e a passagem do símbolo à alegoria na poesia da angolana Paula Tavares, enfatizando a assimetria, o desencontro e a perda como constitutivos de uma poética voltada para as relações entre a natureza e a história. Fechando os ensaios sobre Angola, o de Miriane Peregrino, **Muhatu e a virada do spoken word em Angola**, traz informações sobre as tendências mais atuais da participação de mulheres poetas nos concursos de poesia falada (“Luanda Slam” e “Muhatu, a força da palavra feminina”).

Passando a Cabo Verde, o artigo de Simone Caputo Gomes, **A poesia feminina cabo-verdiana vive: resistindo à persistência de um cânone de perspectiva masculina**, traça um panorama histórico bem abrangente sobre a poesia de autoria feminina no sistema literário cabo-verdiano, apontando e comentando impasses e resistências.

Sobre a poesia feminina produzida na Guiné-Bissau, o artigo de Érica Cristina Bispo, **A poesia de Odete Semedo: uma introdução**, analisa a obra poética de Odete Semedo, partindo de uma declaração da própria autora guineense acerca de sua “dupla pertença” cultural, o que a leva a escrever em português e em crioulo guineense; o ensaio buscará evidenciar que esse trânsito cultural ultrapassa o uso das línguas e se reafirma ao longo da produção da escritora.

A poesia feminina de Moçambique está aqui representada por seis ensaios. O primeiro, **É brincando com poesia que se aprende a ser combatente**, da autoria de Marcos Aparecido Pereira, Epaminondas de Matos Magalhães e Marinei Almeida, analisa o “*Poema da infância distante*”, de Noémia de Sousa, com base em Octavio Paz e Antonio Candido, evidenciando como a infância é usada poeticamente para chamar, de modo singelo, à luta contra o regime de opressão; recorrendo a Sartre e Said, também demonstra como Noémia, intelectual engajada de sua época, produzia uma poesia militante, de denúncia social. O segundo artigo, **Glória de Sant’Anna: pulsões da alteridade em tons de intimismo e melancolia**, de Luciana Leal Brandão, aborda o lirismo intimista da autora, associado ao cuidado com a construção

discursiva, fundamentada no rigor e no fingimento poético. Também o terceiro artigo, **A poesia de Glória de Sant’Anna: um roteiro de leitura dos primeiros livros**, de Giulia Spinuzza, busca demonstrar que um dos núcleos temáticos para o entendimento da poesia moçambicana é construído à volta do Oceano Índico, desde a época colonial; neste ensaio, evidencia que, nos poemas mais intimistas, Glória de Sant’Anna reelabora metaforicamente o imaginário oceânico, tornando-o um espaço universal de identificação entre o eu-lírico e a vastidão do horizonte marítimo. O quarto artigo, intitulado **Espelhos e mapas: a poesia em itinerância**, de Sara Jona Laisse, analisa *Outras Fronteiras Fragmentos de Narrativas*, de Ana Mafalda Leite, informando ser esse livro formado por quatro momentos que interrogam os leitores acerca de origens, identidades e amor, entrelaçando essas temáticas à representação de Moçambique, com menção a nomes concretos de lugares e de grupos étnicos, com citações sobre a história moçambicana, a partir do pano de fundo da memória da infância do sujeito poético que procura na terra e no oceano Índico suas matrizes identitárias. O quinto ensaio, de Jairo da Silva e Silva e Maria D’Ajuda Alomba Ribeiro, intitulado **Os ângulos da casa que habita em mim: a poética de Hironcina Joshua**, realiza uma leitura poética e filosófica do livro *Os ângulos da casa*, de Hironcina Joshua, representante da novíssima geração da poesia moçambicana, concluindo que a jovem poeta, por intermédio de elaborado lirismo intimista, reconstrói a casa com o poder do verso, propondo uma reflexão existencial e um convite à revisitação da casa que habita em nós. Seguindo linha semelhante de análise, o sexto artigo, **Da casa ao vácuo: a cartografia do espaço nos poemas de Hironcina Joshua e Mbate Pedro**, de Ana Mafalda Leite e Vanessa Riambau Pinheiro, se debruça sobre *Os ângulos da casa*, de Hironcina Joshua, e *Vácuos*, de Mbate Pedro, ambos jovens poetas moçambicanos, refletindo, com base em Bachelard e Freud, a partir da categoria espaço – em Hironcina, metaforizado pela casa e, em Mbate Pedro, pela ausência de *locus* –, acerca do fazer poético e das representações imagéticas nos poemas. Fechando o dossiê, o artigo **Raízes do micondó, de Conceição Lima: construções identitárias para além da estabilização**, de Hector Rodrigues Feltrin, efetua uma reflexão sobre o lirismo da poeta são-tomense Conceição Lima, demonstrando como sua poesia se encontra voltada à busca das origens e matrizes históricas de seu país, cuja população, assim como ela própria, é constituída por uma identidade formada por múltiplas raízes.

Foram incluídos no dossiê apenas os artigos que nos foram enviados, mas não poderíamos deixar de citar outros nomes importantes da produção literária feminina de Angola (Alice Palmira, Amélia Dalomba, Ana Branco, Ana de Santana, Anny Pereira, Carla Queiroz, Cecília Ndanhakukua, Chô do Gury, Eugênia Neto, Isabel Ferreira, Kanguimbo Ananás, Leila dos Anjos, Maria Celestina Fernandes, Maria Fernanda Silva Baião, Maria Alexandre Dáskalos), de Moçambique (Sónia Sultuane, Lica Sebastião, Deusa d’África, Tânia Tomé, Melita Matsinhe, Ênia Lipanga), de São Tomé e Príncipe (Alda Espírito Santo, Olinda Beja), cujas obras vêm sendo divulgadas e estudadas em universidades brasileiras e estrangeiras. Dentre os organizadores deste número de **Mulemba**, há vários que têm estudos sobre a poesia de diversas das

autoras mencionadas. Contudo, as normas da Revista não permitem que sejam publicados textos nossos em números por nós organizados. Justificamos, desse modo, a ausência de muitas poetisas que mereciam ter sido contempladas em nosso dossiê. Ficam, entretanto, sugestões desses nomes para estudos e dossiês futuros.

Além do dossiê, trazemos a público dois ensaios de temática livre: o primeiro, **Novos angolanos e a poética das *postagens***, da autoria do professor e crítico literário angolano Francisco Soares, estuda a poética das *postagens* de novos escritores angolanos no *facebook*, relacionada ao uso das redes sociais na atualidade; o segundo, **Teses e dissertações brasileiras sobre poesia africana de autoria feminina em língua portuguesa**, de Ricardo Luiz Pedrosa Alves, discute as investigações brasileiras sobre a poesia africana de autoria feminina em língua portuguesa, com base em seleção feita no Catálogo de Teses e Dissertações (plataforma CAPES), a partir de duas categorias: o modo como as dissertações e teses tratam da poesia como gênero literário e o modo como dialogam com os estudos de gênero.

Encerramos este número com dois textos: **Com tensões verbais** (subsídios de memória), testemunho do poeta angolano Lopito Feijóo sobre a Brigada Jovem de Literatura de Luanda, no final dos anos 1970 e início de 1980, e sobre o projeto *Ohandanji*, em 1984-1985, movimentos de que fez parte, ativamente; e **Com a palavra o escritor moçambicano Mauro Brito**, entrevista a um representante da nova geração de autores que se têm dedicado, ultimamente, a escrever para crianças em Moçambique.

A todos desejamos uma proveitosa, reflexiva e produtiva leitura.

Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 2019.

ORGANIZADORES:

Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (UFRJ, *campus* Fundão, CNPq, FAPERJ, Brasil)

Profa. Dra. Ana Paula Ribeiro Tavares (Universidade de Lisboa, Portugal)

Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFRPE, Brasil)

Profa. Dra. Fernanda Antunes Gomes da Costa (UFRJ, *campus* Macaé, Brasil)

Prof. Dr. Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves (Colégio Pedro II, São Cristóvão 2, Brasil)

Prof. Me. Marlon Augusto Barbosa (UFRJ, *campus* Fundão, Brasil)



**ENTRE PORTUGAL E ANGOLA:
REFLEXÕES SOBRE A POÉTICA DE ALDA LARA**

*BETWEEN PORTUGAL AND ANGOLA:
REFLECTIONS ON ALDA LARA 'S POETICS*

*ENTRE PORTUGAL E ANGOLA:
REFLEXIONES EN TORNO A LA POÉTICA DE ALDA LARA*

Fabio Mario da Silva¹

RESUMO:

Alda Lara é uma escritora que vivia literalmente em trânsito, dividindo sua curta vida entre Portugal, onde foi estudar, e Angola, terra natal à qual desejava regressar. Neste trabalho, iremos apontar como a vivência nesses dois espaços ajudou Alda Lara a construir o seu mundo poético. Observaremos a organização de seu único livro de poesia, publicado postumamente, apontando como a África aparece em seus poemas, se contrapondo às temáticas inspiradas pela vivência em Portugal.

PALAVRAS-CHAVE: Alda Lara, Angola, Portugal, poesia.

ABSTRACT:

Alda Lara was a writer much of whose short life was lived – quite literally – in transit, dividing her time between Portugal, where she went to study, and Angola, the homeland to which she wished to return. In this article the aim is explore how her experiences in and between these

¹ Professor da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará/CLEPUL- Universidade de Lisboa.
E-mail: famamario@gmail.com



two spaces helped Alda Lara build her poetic world. The structure and organization of her only book of poetry, published posthumously, will be examined with a view to indicating how Africa enters in to her poems as a counterpoint to the themes that her experience in Portugal inspired.

KEYWORDS: Alda Lara, Angola, Portugal, poetry.

RESÚMEN:

Alda Lara es una escritora que vivía literalmente en tránsito, dividiendo su corta vida entre Portugal, donde fue a estudiar, y Angola, tierra natal a la que deseaba regresar. En este trabajo señalaremos cómo la experiencia en estos dos espacios ayudó a Alda Lara a construir su mundo poético. Observaremos la organización de su único libro de poesía, publicado póstumamente, señalando cómo aparece África en sus poemas, oponiéndose a los temas inspirados por su experiencia en Portugal.

PALABRAS-CLAVE: Alda Lara, Angola, Portugal, poesía.

“Todavía, e apesar de tudo, vê lá bem, jamais Angola saia do meu pensamento”.

Alda Lara (apud ALBUQUERQUE, 2014, p.23)

À memória de Alda Lara.

À estimada Tania Macêdo, uma precursora dos estudos angolanos.

Alda Pires Barreto de Lara e Albuquerque, nascida em Benguela a 9 de junho de 1930, tem a sua trajetória de vida dividida entre Angola e Portugal. É filha de comerciante abastado que logo a envia para concluir seus estudos na metrópole e ingressar na Faculdade de Medicina (inicia em Lisboa e, depois de casada, vai para Coimbra). Alda Lara passa parte de sua infância em Benguela, onde cursa a instrução primária, até o 6.º ano, no Colégio de Paula Frassinetti, mudando-se para Lisboa em 1947 (aos 17 anos) onde frequenta o 7.º ano (2.º ciclo) do Liceu D. Maria Amália Vaz de Carvalho (BERNARDO, 2014a, s.p.). Na Universidade de Lisboa, onde ingressa em 1948, envolve-se em organismos estudantis e sociais; aliás, essas questões humanísticas são preocupações que vão acompanhá-la durante toda a sua vida. Ficamos a saber, através de seu cônjuge, no estudo de sua obra, que a autora viaja a Angola pouco antes de seu casamento (cremos que ainda em 1953), realizado em 12 de setembro de 1953, na igreja paroquial de S. Vicente de Fora, em Lisboa² (ALBUQUERQUE, 2014, p. 17). Sabemos também, através de excertos do seu Diário, publicado por Paula Bernardo (2014a, s.p.), no *Cultural*.

² Datação indicada por Paula Bernardo no ensaio online disponível em: <http://jornalcultura.sapo.pt/letras/perfil-de-alda-lara-ii> Acesso em: 23 abr. 2019.

Jornal de Letras Angolano, que, de 9 de abril a 1 de maio, possivelmente aos 29 anos, em 1959,³ se encontra de visita em Cambambe.

Seu marido, Orlando Albuquerque, conclui o curso de Medicina mais cedo, indo para Lisboa e, logo a seguir, retornando a Angola, ficando Alda Lara em Coimbra para conclusão do curso de Medicina, em 9 de novembro de 1959. Tal curso lhe rendeu reconhecimento: com seu trabalho de final de licenciatura sobre psiquiatria infantil, recebeu convite para uma especialização em Paris, que recusou, pois ansiava voltar à sua terra natal e estar em companhia de marido e filhos, vontade que realmente foi realizada, quando foi morar em Cambambe, em agosto de 1961, para trabalhar em medicina com seu cônjuge, mas que não durou muito, uma vez que veio a falecer, por ocasião do parto, na mesma cidade, a 30 de janeiro de 1962. Ou seja, dos seus 31 anos de vida, Alda Lara viveu até os 17 anos em Angola, para, depois, vir a morar em solo angolano, definitivamente, entre 1961 e 1962; ela chegou a viver 13 anos em Portugal, mas com visitas, sempre que podia, a Angola. Isto quer dizer que, mesmo passando um período de tempo menor na Europa, podemos notar que a autora desenvolveu a sua escrita e a sua formação intelectual em Portugal, influência europeia que, de fato, vamos encontrar em seus versos.

Se observamos a produção escrita de Lara, em meio a sua formação acadêmica e viagens entre Portugal e Angola, notamos que a autora dedicou-se à escrita da conclusão de seu trabalho de licenciatura, intitulado *Deficiências psíquicas provocadas por carência de cuidados familiares*⁴, a pequenas conferências (“Os colonizadores do século XX”, palestra indicada no *Boletim Mensagem*), a artigos em jornais⁵ (como, por exemplo, o texto publicado em 1950 por Lara em Lisboa intitulado “O profissionalismo da mulher no sul de Angola”⁶), bem como a sua única obra de contos, *Tempo de chuva*, escrita em Cambambe, entre 1961 e 1962, publicada postumamente e editada por seu marido, Orlando Albuquerque, que, na altura, era o diretor dos *Cadernos Capricórnio*, em uma edição de Lobito, número 2, Angola de 1973.⁷ Esse livro de narrativas é composto de sete textos, o primeiro deles homônimo, “Tempo de chuva”, seguidos de “Pureza”, “Joana”, “A boneca”, “Desencontros”, “Amor” e “Diálogos do futuro”⁸.

³ Segundo Paula Bernardo, no *Diário*, a informação é que são excertos de 1959/60. Mas, como são apenas excertos, a datação exata é difícil, porque não sabemos se pode ter havido montagem. De qualquer modo, há excertos com referência a que Alda Lara teria 29 anos (relatos feitos por e-mail no dia 9 de junho de 2019).

⁴ Tal trabalho foi publicado, em 1997, pelas edições APPACDM: *Deficiências psíquicas provocadas por carência de cuidados familiares*. Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga, 1997.

⁵ Alda Lara publica também poemas esparsos em jornais.

⁶ Texto transcrito e publicado no *Cultural*. *Jornal Angolano de Artes e Letras*, online, sem indicação de qual jornal teria publicado tal ensaio, disponível em: <http://jornalcultura.sapo.pt/letras/o-profissionalismo-da-mulher-no-sul-de-angola>

⁷ Além do livro de Alda Lara, Orlando publicou o seu próprio livro, o número 1, intitulado *Um grande negócio*, bem como *Irmã da humanidade*, também publicado em 1973, de Jorge de Macedo, entre outros autores.

⁸ Uma única análise em artigo acadêmico que foi feito sobre *Tempo de chuva* é de nossa lavra com coautoria de Paulo Geovane e Silva, ainda no prelo, intitulado “Alguns aspetos da obra *Tempo de chuva*, de Alda Lara”,

Porém, nos interessa aqui desvendar os meandros do discurso lírico produzido entre essas duas nações e como essas distâncias continentais ajudaram Lara a se inspirar e escrever uma obra que transita e dialoga entre os dois continentes.

Se observamos bem a sua obra publicada – edição mais moderna, editada em Luanda [a qual aqui seguiremos (2014)], que é uma atualização da edição de *Poemas* de 1966, das Publicações Imbomdeiro, com a inclusão de alguns inéditos, sob organização póstuma de seu marido –, *Poemas completos*,⁹ as datações ali presentes conseguem nos dar indicações do percurso poético da autora entre as duas nações. Relembremo-nos que um dos primeiros textos publicados por Lara foi com quinze anos de idade, em 1945, uma pequena narrativa intitulada “Divagando”, no *Jornal de Benguela* (BERNARDO, 2013a) e transcrito no *Cultura. Jornal Angolano de Artes e Letras*, n.º 42, em outubro de 2013, por Paula Bernardo (2013c, p. 11). Apesar da maioria dos seus poemas terem sido escritos em Portugal, entre Lisboa e Coimbra, como bem demonstra Bernardo, Alda Lara “sempre se sentiu ‘exilada’, pois, segundo ela, os anos que viveu em Portugal privaram-na dos seres e dos seus lugares de afecto” (2014a, s.p.).

Lembremo-nos de que o seu *Poemas* é dividido em Primeiro Livro e Segundo Livro na edição de 1966 e, depois disso, em edições portuguesas e angolanas posteriores, foi acrescentada uma seção de inéditos. Orlando Albuquerque assume toda a responsabilidade, não apenas dos dois estudos/notas introdutórias à edição (um mais biográfico e outro de apresentação literária da autora), mas também de composição das notas nas quais o organizador nos dá uma noção do trabalho de reescrita poética que durou anos, muitas vezes, indicando, como, por exemplo, no poema “Abandono”, trechos de versões mais recentes e de uma outra versão, mais antiga, que iam divergindo, devido às constantes mudanças que Lara fazia para atingir o apuramento que desejava.

São nessas notas que ficamos a saber, por exemplo, que, desde 1949, aos 19 anos de idade, a escritora já estava preparando uma série de poemas para a publicação do seu primeiro livro, eliminando até a terceira parte do “Poemas que eu escrevi na areia”, peça que, excluída da versão final, foi transcrita na íntegra, pelo organizador, na nota a esse poema, que possuía 3 versões, referindo também que a primeira versão desses versos foi escrita em 1949, até chegar ao corte dessa parte em 1950 (cf. 2014, p. 155). Assim, nessas notas, vamos encontrando uma série de poemas alterados e reescritos, fato que fez o organizador afirmar que Alda Lara – tanto a escritora quanto a mulher – “tinha uma ânsia de perfeição sempre, quer na vida quer na arte”. (2014, p. 157). A nota referente ao poema “A caminho” – quando a escritora tinha 18 anos e

trabalho apresentado no Colóquio “Mulheres Africanas em Trânsito. Homenagem a Alda Lara”, decorrido de 15 a 16 de novembro de 2018, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com a seguinte programação: <http://mulheresafricanasemtransito.blogspot.com/>.

⁹ Creemos que talvez aqui não estejam reunidos os poemas completos, dado que a autora também tem poemas publicados antes de sua ida a Portugal em jornal de Angola e tem contribuições em diversos periódicos. Por isso, aguardamos que futuramente seja publicada a sua obra completa e definitiva.

vivia em Lisboa, e seu futuro marido, em Coimbra –, já nos dá indício da correspondência entre ambos, visto o próprio Orlando referir que esse poema foi “escrito em 1948, data em que Alda mo enviou” (2014, p. 159), demonstrando o início de uma profícua correspondência que envolvia a literatura como um dos aportes dessa interlocução, aparentando que Alda Lara via em Orlando Albuquerque uma espécie de mentor que a ajudaria em seu trabalho poético.

Por fim, ficamos a saber com a nota a um dos poemas mais emblemáticos de Alda, “Presença Africana”, que indica três versões diferentes, inclusive a mudança de título: “Hesitou sempre em assentar, em definitivo, quanto aos títulos, tendo chegado a utilizar (como se pode ver pelos seus papéis), para o segundo, as designações de ‘África’ e ‘Presença Africana’” (2014, p. 1960). Contudo, ou parece ainda haver uma quarta versão desse mesmo poema ou – quem sabe? – pode ser uma das três versões que Orlando cita em suas notas, mas sem referenciar o título, e que se chama apenas “Presença”, publicado no *Diário de Angola*, em uma matéria intitulada “Alda Lara no segundo aniversário de sua morte”,¹⁰ assinada por Alfredo Margarido, em 31 de janeiro de 1964, página que reproduz ali o manuscrito “Presença”, datado de 1952/1953. É ainda nesta nota que Orlando alude a um fato importante: Alda Lara estava copilando e aprimorando os seus poemas, alguns meses antes de sua morte, em 1962. Sendo assim, se formos às datações do seu livro de poemas, percebemos que o labor da escrita poética da autora começa com a sua primeira peça escrita em 1948, em Portugal, cujo trabalho ainda prossegue em 1962 com as contínuas revisões que faz de sua poesia, sendo correspondente ao final de seu curso de Medicina a última datação dos versos do poema intitulado “Noite”, escrito em janeiro de 1959 em Lisboa¹¹.

Outro fator importante a referir é que, apesar dos poemas que abrem as partes do primeiro e segundo livro datarem de 1948, quando se indica a data dos primeiros versos publicados ali, e apesar do “Primeiro Livro” não seguir, efetivamente, uma sequência cronológica dos poemas que se encontram datados, o “Segundo Livro” é todo organizado pela data em que primeiro foram escritos, pelo menos os poemas que se encontram datados, que são a maioria. Sendo assim, aparenta que o “Primeiro Livro” segue mais uma linha temática e de interlocução entre os poemas, lógica que será abandonada para a segunda parte dos *Poemas completos*. Já em relação aos versos com indicações de locais onde foram escritos, encontramos a maioria com referência a Lisboa, um a Coimbra e outros tantos sem indicação do local ou data ou apenas sem um desses elementos. Já os únicos poemas referenciados como escritos em Angola são “Anúncio” e “Presença Africana”, em Benguela em 1953, provavelmente na viagem que faz antes do seu casamento, e publicados na primeira parte do livro, poemas esses que antecedem e precedem “Quadras da minha solidão”, datado de 1950, e “Prelúdio”, escrito em Lisboa em

¹⁰ Essa peça foi exposta durante o colóquio que organizamos na Universidade de Lisboa, intitulado “Mulheres Africanas em Trânsito. Homenagem a Alda Lara”, sob curadoria de Ana Paula Bernardo. Site do evento: <http://mulheresafricanasemtransito.blogspot.com/>.

¹¹ A seguir, encontram-se dois poemas, “A Coimbra” e a “Paul Éluard”, sem indicação de data ou local.

1951. Cremos que esses poemas estão juntos no final da parte da obra, porque se constituem como diálogo das temáticas de viés africano do livro.

Vejamos: “Anúncio” é uma evocação das marcas identitárias africanas demarcadas no corpo físico do eu lírico: os olhos cor de sangue, os braços embrulhados em palma, cobras mansas enroladas nos quadris, azagaias nas mãos, carne rija e quente, sendo tudo isso, afinal, o “anúncio” de uma “lei” (p. 63) que o sujeito poético traz no seu corpo. Já em “Quadras da minha solidão”, comparam-se duas realidades solares, de um sol que aquecera intensamente o seu corpo outrora, referência à África, e de um outro, breve e de uma longa duração, que expressava um clima português. Essas duas realidades servem como mote para esboçar o quadro melancólico em que se encontra o eu poético, devido a sua intensa solidão e o seu desejo de regresso, assim como tantos outros cidadãos angolanos que retornaram às suas raízes: “Donde estou vejo partir/ quem parte certo e feliz./ Só eu fico. E sonho ir,/ rumo ao sol do meu país...” (p. 64). No poema a seguir, “Prelúdio”, alude-se à estória da “mãe-negra”, ama de leite que ajudou a embalar e cuidar dos filhos dos senhores de terras, crianças que cresceram e esqueceram o papel dessa “mãe”, tal como o território africano que serve de exploração e mão de obra barata para aqueles que ali imputavam a exploração em detrimento da busca por riquezas. A figura dessa “criada-mãe” aparece estática no poema, dando voz a uma personagem socialmente marginalizada, a qual Alda Lara vê como importante e que merece ser referenciada em seu poema, visto que uma das preocupações da escritora é dar voz à África e, nesse poema específico, colocar em cena também a fala daquele que é considerado inferior na escala social.

Por fim, o primeiro livro encerra-se com um dos poemas mais conhecidos de Lara, “Presença Africana”, que se inicia utilizando o “apesar”, ou seja, apesar do seu deslocamento territorial e/ou mudança/crescimento intelectual, o eu lírico, tipicamente feminino, refere que continua a mesma. Ou, nas palavras de Érica Pereira, Alda Lara assim afasta o patriarcado, recorrente da situação colonial, revalorizando as linhas das tradições matrilineares e que, mesmo as agruras que teve que enfrentar, jamais apagou de sua memória o amor à sua terra (2010, p. 149). É a demonstração de um sentimento de pertença, de um certo nacionalismo que se remete não a um país, mas a um continente, a um contexto social e ambiental, com forte apelo e exaltação à natureza: “Mãe forte do planeta e do deserto (...) / A dos coqueiros/ de cabeleiras verdes/ e corpos arrojados/ sobre o azul...” (p. 67), valorização resgatada por essa existência “em trânsito” que tanto contribui para as reflexões que faz de si, do seu país, do contexto africano e de Portugal em sua obra. Vale referir ainda que esse poema se contrapõe às paisagens europeias que também inspiram o sujeito lírico, como em “Entardecer”, escrito em Coimbra em 1959 e que fala da delicadeza de um jardim e de suas mariposas, bem como a cor fúcsia das magnólias de certo jardim, cantada em “Instante”, texto no qual o vento passa e as vem beijar (p. 141).

Por seu turno, no “Livro Segundo”, os poemas que fazem alguma referência direta

ao contexto africano são, inicialmente, três, arrolados seguidamente: “Noite”, no qual são evocadas as langorosas noites africanas, os seus mistérios, batuques, solidão, florestas, negros e brancos, e um clima que também desperta medo, fantasmas mais recônditos e histórias de feitiçarias. Seguidamente, em “Regresso”, mais uma vez é explícita a saudade dessa paisagem, desse território, ainda a explorar pelo eu poético, que deseja ver essa paisagem e embriagar-se nela, quase como se estivesse fundido a ela: “Sede... Tenho sede dos crepúsculos africanos,/ todos os dias iguais, e sempre belos,/ de tons quase irreais...” (p. 83). Contudo, é nesse poema em específico que Lara refere Angola e as problemáticas da luta armada, terra essa cheia de promessa de prosperidade aos que regressassem: “Com que prazer/ hei-de esquecer/ toda esta luta insana.../ que em frente está a terra angolana,/ a prometer o mundo/ a quem regressa...” (p. 84).

Já em “De Longe”, num tributo à sua mãe, os versos resgatam a reminiscência da infância e de paisagens vivenciadas na África nesse período, de quando estava próxima da figura materna, poema certamente escrito em Portugal. Já “Rumo”, dedicado à J. B. Dias em 1949 e à sua memória em 1951, é um poema que tenta despertar no seu “companheiro” a consciência do regresso à terra natal, do sol ardente que queima, terra essa que clama pelo retorno de ambos. Em “Para Ti”, por fim, alude-se a um certo “Poeta” moçambicano, que, ainda menino, a velha ama preta não cansou de embalar e que apenas o eu lírico não o conhecia quando menino (p. 92).

Por sua vez, nos poemas que fazem alusão explícita ao contexto português/europeu, encontramos – logo no texto de abertura da segunda parte, intitulado “Vida que se perdeu”, de 1948, ano que ingressa na Universidade de Lisboa – traços biográficos de uma experiência à sua mesa de estudo, do tempo exaustivo, do desgaste, que demanda o trabalho de formação acadêmica e o qual, conseqüentemente, leva o sujeito a espaços fechados, atividade que realiza com frequência e que provoca uma certa melancolia: “Para além da janela,/ Está a VIDA...” (p. 71).

Há ainda uma referência às festas de Santo António em Lisboa, em “Dia de Santo António”, escrito em junho de 1949, demonstrando a euforia por esse festejo e suas respectivas comemorações, principalmente da fogueira do santo, o qual, por um lado, emociona e alegra, mas, por outro, parece estar totalmente esquecido. Essas cidades desenvolvidas despertam, de certa forma, em “Ah! Poesia triste dos prédios cinzentos”, um vazio e tristezas, captadas pelo eu poético e que, como já referido por Fabio Silva e Paulo Silva, compõem um reflexo de um clima friorento, onde velhos e mulheres estão nos bancos dos jardins das praças: “lugares e pessoas que estão tão tristes num cenário de ‘horas mortas/ povoadas de insônias’ (p. 120), num verdadeiro cântico do estado melancólico das coisas e dos seres, por isso o poema se encerra exaltando ‘a poesia triste de tudo quanto é triste’ (p. 120).” (2018, p. 28-29). Versos nos quais também fica plasmada a influência de autores e literaturas fora de África e do mundo Ocidental,

também já aludidos por Silva e Silva:

No todo do poema, é possível perceber uma poética da visão poética, ou seja, a poesia, enquanto ato criador, *poiesis*, dá a ver o mundo à volta tal como ele é de fato: triste, melancólico, sofrido, cujos sentimentos o eu lírico partilha com aqueles e aquelas que o cercam, destacando cenas e situações mormente esquecidas. O sofrimento expresso na poesia, temporalizado em “horas mortas”, é intensificado pela afirmativa “Nunca mais!...”, retomada do poema “O corvo”, poema escrito pelo norte-americano Edgar Allan Poe (1845). Como se sabe, nesse texto, o animal macabro adentra-se na casa do eu lírico, que reflete sobre o falecimento da amada, e ali fica, marcando a inevitabilidade da morte, donde o leitmotiv “Nunca mais!”. No poema de Alda, essa intertextualidade reforça o tom tétrico do cenário e das pessoas evocadas no poema, ambos marcados por um traço de morte e melancolia. (2018, p. 29)

Por seu turno, “A Coimbra” é um canto de exaltação à “cidade eterna”, que agora é sua também, visto ter acolhido Lara durante a sua conclusão do curso de Medicina. Cantando as suas ruas e as paisagens, a escritora conclama a cidade à luz da leitura do *Só*, de António Nobre, que lhe ajuda a perceber a imagem de cidade estática no tempo, à espera de algum sonho que já morreu. Na seção de inéditos, encontram-se os poemas “In Memoriam”, “Mar” e “Pátria”, leitura saudosa de regresso à África, bem como “O grande poema” e “O poema da nostalgia”, que são tentativas de reescrita e aprimoramento do mesmo verso.

Por fim, há de se notar, em seus poemas, a constante alusão a imagens aquáticas – navios, barcos, mar, lagos, bergantins – que demonstram, através dos referidos lexemas, entre tantos motivos, uma barreira, o mar, que separa os continentes europeu e africano e serve, por exemplo, para o eu lírico sair do “marasmo” em que se encontra, o que fez com que se conjecturasse a possibilidade de se entender essa insistência ao elemento aquoso como uma maneira de expressar “a melancolia angolana e africana, associando-a à água, cuja substância e fluidez não deixam de sinalizar também um discurso marcadamente feminino, porquanto catalizador de uma purificação pela qual as vozes líricas de Alda Lara têm de passar.” (SILVA; SILVA, 2018, p. 34)

Enfim, à melhor guisa de conclusão, notamos que estamos diante de um discurso saudoso, melancólico, deslocado, que retrata, evidentemente, a partir também de uma visão europeia, a influência de muitos anos vividos na metrópole: o paradoxo entre o mundo europeu e africano. Por isso, poucos poemas fazem alusão ao contexto europeu e/ou português nitidamente. Mas, efetivamente, as alusões a objetos e imagens que ativam lembranças da África – e, portanto, de tessitura da memória, da sua infância, do desejo do regresso – se tornaram os mais expressivos e eufóricos, contrastando com o cenário melancólico português, no conjunto de sua obra e, portanto, são mais constantemente abordados por sua crítica.

Durante esse seu curto período de vida, Alda Lara, como já referimos, ficou dividida entre duas nações e nutria um grande desejo de regressar a Angola, apesar da sua origem europeia, uma vez que sua família vinha das terras do Minho (Bernardo, 2013a). Assim, percebemos por que, com frequência, nos deparamos com referências ao contexto africano, tão desejado pelo eu lírico, que vê, estreita e almeja essa terra distante. Apesar de um passado e presente fatídicos com a exploração dos “irmãos negros”, Alda Lara acredita que essa terra do futuro, ainda que sob o jugo de tantos maus-tratos, sempre existirá com fulgor:

Vem dizer
que para além
de tudo o que é passado e porvir,
a Pátria das palmeiras e dos dongos ficará...
p’ra sempre ficará brilhando,
sobre a campa dos Homens que se foram
e sobre o berço dos Homens que hão-de vir... (LARA, 1957, p. 152)

Por último, há de se notar que, efetivamente, as edições que reproduzem “a obra completa” de Alda Lara carecem de uma revisão e de um trabalho mais extensivo sobre a produção da autora, levando em conta, por exemplo, que ela publicava constantemente em jornais: “sua presença em publicações periódicas em Portugal e Angola, desde a década de 40 até à década de 70, do século XX” (BERNARDO, 2013c, p. 10), é frequente. Logo, ainda está por sair realmente o volume definitivo de sua Obra Poética Completa, depois de tratado todo material publicado em jornais,¹² juntamente com o espólio da autora e a obra que já temos publicada.

Por fim, concluímos que é exatamente por se sentir “exilada”, que essa sua existência em “trânsito” contribuiu para a produção temática e poética de Alda Lara. Ou seja, apesar de fronteira, a lírica de Alda Lara tende mais para o apreço a Angola e aos espaços africanos em detrimento do europeu, que ofereceu muitos contributos à sua formação intelectual.

Referências:

ALBUQUERQUE, Orlando. A mulher – Breve Notas biográficas. In LARA, Alda. **Poemas completos**. Luanda: GRECIMA, 2014, p. 15-18.

_____. A Poetisa. Para uma introdução ao estudo da sua poesia. In LARA, Alda. **Poemas completos**. Luanda: GRECIMA, 2014, p. 19-25.

_____. Notas. In LARA, Alda. **Poemas completos**. Luanda: GRECIMA, 2014, p. 153-168.

¹² Para maiores informações sobre os jornais e algumas publicações de Alda Lara em jornais, ler o importante artigo de Paula Bernardo intitulado: “Alda Lara e a Imprensa do seu tempo”, de 2014c.

BERNARDO, Ana Paula. Perfil de Alda Lara II. In **Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras online**, n. 45, 3 jan. 2014a. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/perfil-de-alda-lara-ii>. Acesso em: 23 abr. 2019.

_____. Textos dispersos de Alda Lara. In **Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras online**, n. 46, 23 jan. 2014b. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/textos-dispersos-de-alda-lara>. Acesso em: 23 abr. 2019.

_____. Alda Lara e a imprensa do seu tempo. In AREIS, Laura; CUNHA, Luís Pinheiro. **As mulheres e a imprensa periódica**. Lisboa: CLEPUL, 2014c, p.67-84. Disponível em: https://issuu.com/clepul/docs/as_mulheres_e_a_imprensa_peri_dica_036d5f38a02d5d. Acesso em: 25 jun. 2019.

_____. Perfil de Alda Lara. In **Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras online**, n. 44, 14 dez. 2013a. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/perfil-de-alda-lara-i>. Acesso em: 23 abr. 2019.

_____. Alda Lara – Textos dispersos. In **Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras online**, n. 42, 23 nov. 2013b. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/alda-lara-textos-dispersos>. Acesso em: 23 abr. 2019

_____. Alda Lara – Textos dispersos. Divagando... In **Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras online**, n. 42, 28 outubro, 2013c, p.11-13. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/capas?y=2013&m=10#capa>. Acesso em: 23 abr. 2019.

LARA, Alda. **Poemas completos**. Luanda: GRECIMA, 2014.

LARA, Alda. **Tempo de chuva**. Lobito: Cadernos Capricórnio, 1973.

LARA, Alda. **Deficiências psíquicas provocadas por carência de cuidados familiares**. Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga, 1997.

PEREIRA, Érica Antunes. **De missangas e catanas: a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses (análises das obras de Alda Espírito Santo, Alda Lara, Conceição Lima, Noémia de Sousa, Paula Tavares e Vera Duarte)**. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-04012011-101230/pt-br.php>. Acesso em: 09 junho 2019.

SILVA, Fabio Mario e SILVA, Paulo Geovane e. Um canto triste de versos de Maresia. Uma leitura da poética de Alda Lara. In **Interfacis**, Belo Horizonte: FACISA, v. 4, n. 1, 2018, pp. 20-34.



**O CORPO É POSSÍVEL: UMA LEITURA DO EROTISMO
NA POESIA DE PAULA TAVARES**

*THE BODY IS POSSIBLE: A READING OF EROTICISM
IN THE POETRY OF PAULA TAVARES*

*EL CUERPO ES POSIBLE: UNA LECTURA DEL EROTISMO
EN LA POESÍA DE PAULA TAVARES*

Tânia Maria de Araújo Lima¹
Canniggia de Carvalho Gomes²

RESUMO:

Este artigo se volta para a poética de Paula Tavares, autora de *Ritos de passagem*, obra que se constitui como marco inicial, publicada em 1985. Angolana, do sul de Angola, da Huíla, traz o corpo da mulher e seu erotismo como temática fulcral de seu trabalho, irrompendo na literatura a partir de um viés transgressor dos costumes, com uma escrita e dicção no feminino. É nas poesias publicadas ao longo dos seus seis livros que encontramos os elementos principais para a construção desse texto, principalmente nos poemas que aludem ao corpo feminino e ao erótico, bem como nos poemas que nos sugerem uma perspectiva de leitura com base em questões de gênero. Pensando a teoria de Hélène Cixous, em *The laugh of the Medusa* (1976), partimos do princípio de que há uma autoria feminina na produção de Paula Tavares, para que, assim, possamos verificar os elementos que surgem nessa e dessa escrita. Investigamos, conseqüentemente, como se dá o erótico na poética de Paula Tavares e os caminhos que nos são oferecidos para refletirmos sobre as questões de gênero deflagradas nas sociedades durante a história da humanidade. Para aprofundarmos as análises sobre o corpo e o erotismo, utilizamos,

1 Professora Doutora da UFRN/ PPgEL - tanielimapoesia@yahoo.com.br

2 Professor Mestre pela UFRN/ PPgEL - canniggiadecarvalho@gmail.com



com mais ênfase, as colaborações teóricas de Elisabeth Grosz, em *Corpos reconfigurados* (2000); Elódia Xavier, em *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007); Georges Bataille, em *O erotismo* (2014); Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1914); Audre Lorde, em *Sister outsider: essays and speeches* (1984). A pesquisa que aqui propomos se constitui metodologicamente como bibliográfica e analítica.

PALAVRAS-CHAVE: Paula Tavares, escrita feminina, erotismo.

ABSTRACT:

This article revolves around Paula Tavares's poetic, author of Ritos de passagem, literary work that constitutes as initial mark, published in 1985. Angolan, born in Huila, she brings, as the central theme, the woman's body and its eroticism, a bias that transgresses the customs. The poems, which were published along her six books, are the essential elements to this text, mainly the ones that mention the female's body and the erotic, and those that contribute with a way of reading the gender questions as well. Guided by Hélène Cixou's theory, in The laugh of the Medusa (1976), we propose that there is a feminine authors in Paula Tavares's literature so that we could verify the elements that rise in this written. Therefore, we investigate how the erotic shows in Paula Tavares's work and the ways it contributes to the reflection about gender questions in the history of human society. To deepen the analysis of the body and eroticism, we use, with more emphasis, the theoretical collaborations of Corpos reconfigurados (2000), by Elisabeth Grosz; Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino (2007), by Elódia Xavier; O erotismo (2014), by Georges Bataille; A dupla chama: amor e erotismo (1914), by Octavio Paz; Sister outsider: essays and speeches (1984), by Audre Lorde. This research is methodologically bibliographic and analytical.

KEYWORDS: Paula Tavares, feminine writing, eroticism.

RESUMEN:

Este artículo se vuelve a la poética de Paula Tavares, más específicamente a Ritos de passagem (1985), obra que se constituye como el corpus para la investigación que aquí se desarrolla. Angolana, del sur de Huila, trae el cuerpo de la mujer y su erotismo como temática nuclear de su trabajo, irrumpiendo en la literatura a partir de un sesgo transgresor de las costumbres con una escritura y dicción en el femenino. Es en las poesías publicadas a lo largo de sus seis libros que encontramos los elementos principales para la construcción de ese texto, principalmente en los poemas que aluden al cuerpo femenino y al erótico, así como los que nos sugieren una perspectiva de lectura a partir de las cuestiones de género. En la teoría de Hélène Cixous, en The laugh of the Medusa (1976), partimos del principio de que hay una autoría femenina en la producción de Paula Tavares, para que así podamos verificar los elementos que surgen a partir de esa escritura. Investigamos, consecuentemente, cómo se dá el erótico

en la poética de Paula Tavares y los caminos que nos son ofrecidos para reflexionar sobre las cuestiones de género desencadenadas en las sociedades durante la historia de la humanidad. Para profundizar los análisis sobre el cuerpo y el erotismo, utilizamos, con más énfasis, las colaboraciones teóricas de Elisabeth Grosz, en Corpos reconfigurados (2000); Elodia Xavier, en Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino (2007); Georges Bataille, en O erotismo (2014); Octavio Paz, en A dupla chama: amor e erotismo (1914); Audre Lorde; Sister outsider: essays and speeches (1984). La investigación que aquí proponemos se constituye metodológicamente como bibliográfica y analítica.

PALABRAS-CLAVE: Paula Tavares, escritura femenina, erotismo

‘o objeto erótico’ é também uma consciência; através dela o objeto se transforma em sujeito.
(PAZ, 1994, p. 46)

Pensar no corpo, em qualquer circunstância, é levantar o olhar para aquilo que, sendo parte elementar das nossas vivências, é uma construção repleta de signos sociais, culturais e políticos. Isto é, o corpo e sua maneira de apresentar-se para o outro é uma cartografia constituída de rotas, imagens, símbolos, significados que sempre influenciam o processo de constituir o que somos. Logo, as diferentes construções que se dão no plano do aspecto corpóreo recebem diferentes significações, à medida em que se aproximam do feminino ou do masculino, por exemplo.

Octavio Paz já havia constatado, em 1914, em passagem de *A dupla chama: amor e erotismo*, que “o que chamamos corpo é hoje algo muito mais complexo do que era para Platão em sua época” (p. 46).

Levando em conta o patriarcado, sistema organizacional que submete as mulheres ao domínio dos homens, podemos dizer que se objetifica o corpo feminino, porque instituiu-se que este, sendo parte do que é construído em torno da mulher, deve ser subjugado, assim como dizem os roteiros desse sistema e sua faceta mais misógina. Portanto, a partir dessa premissa, o elemento do feminino é explorado dentro de concepções violentas e tolhedoras, corroborando com as amarras machistas que estruturam esse campo material-simbólico e que designam o tamanho e a força da opressão que recaem sobre o indivíduo que se acomoda, em todas as possibilidades, no ser mulher.

O que Paula Tavares nos apresenta é uma nova estética de se pensar o corpo enquanto o nosso universo mais próximo, a geografia pela qual e através da qual nós pertencemos ao mundo³. Como se passasse a mão pelos espelhos embaçados das negações a limpá-los, a poetisa faz refletir a mulher – essa estrangeira – e afirma que o corpo da mulher é possível. Assim como o verso e a paixão nele inscritos, assim como a vida exposta e discutida, o corpo é possível.

³ Referência à poetisa estadunidense Adrienne Rich, que afirma: “Começar, assim, não por um continente, por um país ou por uma casa, mas pela geografia mais próxima – o corpo.” (RICH, 2002, p. 17)

Desde sua estreia na literatura em 1985, com a publicação de *Ritos de passagem*, obra na qual encontramos, como carro-chefe, “Cerimônia de passagem” – o primeiro poema –, enxergamos de antemão o corpo feminino, o erótico, a sexualidade, a paixão com a qual se inscreve no mundo o eu lírico do poema: a mulher. Tais temáticas parecem discutir e, até mesmo, sugerir caminhos para a desorganização dos modelos vigentes que marginalizam o feminino, apresentando uma consciência nova, uma maneira nova de perceber seu gênero enquanto representação social de existência. No poema “Tecidos”, diz:

Meu corpo
é um tear vertical
onde deixaste cruzadas
as cores da tua vida: duas faixas um losango
marcas da peste.
Meu corpo
é uma floresta fechada
onde escolheste o caminho
Depois de te perderes
guardaste a chave e o provérbio.
(TAVARES, 2011, p. 124)

É atando as linhas, realizando manobras, crescendo os fios para engendrar o tecido que a poetisa legitima o corpo enquanto vivente, enquanto o caminho por onde se passa. Traçar uma linha entre esses dois elementos, corpo e tear, é construir a metáfora que aborda o tecer que, nesse caso, se refere à esfera subjetiva. Pelo tear, chega-se ao tecido, um conjunto de linhas enroscadas que aprontam e fazem surgir o pano. Pelo corpo, chega-se à vivência própria, permeada pelas demandas pessoais de cada sujeito. Esse, pois, é o próprio tear, uma vez que tem em si e traz para si as experiências, as marcas, os desejos e desencantos, as parcelas dos quereres.

A imagem do corpo enquanto tear vertical nos remete a um processo de experimentação de si que perpassa a nossa participação do mundo, pois tal trabalho diz de uma natureza inventiva, criativa. Optando por essa leitura, o sujeito que tece a partir do corpo é alguém que busca primeiramente em si a substância para reinventar-se, isto é, reconhecer-se como produtor e sujeito primeiro de sua história.

Audre Lorde, em *Sister outsider: essays and speeches* (1984)⁴, já havia refletido sobre essa dinâmica que está ligada ao autoconhecimento da mulher com base em seu corpo e nas interações que esse tem com o coletivo, o social. O erótico é, pois, aquilo que ela coloca como

fonte inesgotável de conhecimento de si.

Há vários tipos de poder, usados ou não usados, reconhecidos ou não. O erótico é um recurso dentro de cada um de nós que repousa em um profundo plano feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nosso não expressado ou não reconhecido sentimento. A fim de se perpetuar, cada opressão deve corromper ou distorcer essas várias fontes de poder dentro da cultura do oprimido que podem prover energia para mudar. Para as mulheres, isso tem significado a supressão do erótico como uma fonte considerável de poder e de informação nas suas vidas. (LORDE, 2007, p. 53, tradução livre)⁵

O erótico proporciona o encontro com o que há de mais profundo no corpo, na existência. Vamos além: o corpo é o primeiro contato com o mundo, o marco geográfico e afetivo de cada indivíduo. E, tratando-se de uma produção de mulher, esta analogia também diz respeito à subversão da hierarquia hegemônica, pois é sabido que o corpo, em suas diversas demandas, está interdito a ela. Quando Paula Tavares se refere ao corpo feminino, ela está, de todas as maneiras possíveis, transgredindo a ordem que a submete ao olhar do homem, aquele que seria o único responsável por tal abordagem e que regularia as imagens que são trazidas a público desse corpo.

É o que Audre Lorde propõe no seu texto, o que ela afirma sobre a maneira de perpetuar as opressões, desdizendo esse conhecimento e sabedoria que oprimem a mulher. A proposta de Audre e a poesia de Paula Tavares particularizam a mulher enquanto sujeito, enquanto aquela que pode descobrir a fundo veias de sua própria existência. Nesse caso, as possibilidades e vislumbre dessa ação são interditas, para que as distorções não percam seus sentidos e força dentro dessa dinâmica hegemônica e masculina. Na cultura do oprimido, as energias criativas que rasuram as dominações são anuladas. Assim é o erótico para as mulheres, aquilo que seria autoconhecimento e que é vilificado.

Nós fomos ensinadas a suspeitarmos desse recurso, vilificado, abusado e desvalorizado na sociedade ocidental. Por um lado, o erótico superficial foi estimulado como um sinal da inferioridade feminina; por outro, as mulheres foram levadas a sofrerem e se sentirem desprezíveis e suspeitas pela força dessa existência.⁶ (LORDE, 2007, p. 53, tradução livre)

5 THERE ARE MANY kinds of power, used and unused, acknowledged or otherwise. The erotic is a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling. In order to perpetuate itself, every oppression must corrupt or distort those various sources of power within the culture of the oppressed that can provide energy for change. For women, this has meant a suppression of the erotic as a considered source of power and information within our lives.

6 We have been taught to suspect this resource, vilified, abused, and devalued within western society. On the one hand, the superficially erotic has been encouraged as a sign of female inferiority; on the other hand, women have been made to suffer and to feel both contemptible and suspect by virtue of its existence.

4 Para as referências feitas nesse texto, utilizaremos o ano de 2007, data da versão lida para embasar nossa leitura.

As citações que se destacam, foram todas feitas a partir de tradução livre da obra lida e referenciada.

A movimentação de transgredir essa ordem acaba por colocar no centro de sua produção a mulher enquanto dona de um corpo que fala e que é passível de sentimentos e sensações, de rupturas, de angústias e de estigmas e que reivindica o espaço naturalizado como próprio dos homens; faz com que os olhos se voltem para este ponto cego⁷, o corpo feminino.

Até meados de 1985, no que se refere à produção feminina das literaturas na África de língua oficial portuguesa, o corpo era um território “selvagem” – estava lá, mas ninguém ousava trazê-lo de maneira mais subjetiva⁸. Para Elisabeth Grosz, em seu artigo “Corpos reconfigurados” (2000), o corpo continua a ser um ponto cego no entendimento ocidental dominante e, quando abordado, o é a partir da relação dicotômica – corpo/ negativo x mente/positivo – que prioriza um em detrimento do outro. “Assim, o corpo é o que não é a mente, aquilo que é distinto do termo privilegiado e é outro. É o que a mente deve expulsar para manter sua ‘integridade’”. (GROSZ, 2000, p. 48)

O corpo é compreendido dentro da negatividade, “definido como desregrado, disruptivo, necessitando de direção e julgamento”, como coloca Grosz (2000, p. 48), por entender que os discursos sociais distanciam os sujeitos do entendimento e da experiência com o mais íntimo de si mesmos. Octavio Paz, retomando as preconizações de Platão sobre essa questão, afirma que:

A severa condenação do prazer físico e a pregação da castidade como caminho para a virtude e a beatitude são a consequência natural da separação platônica entre o corpo e a alma. Para nós essa separação é muito forte. Este é um dos traços que definem a época moderna: as fronteiras entre a alma e o corpo se atenuaram. (PAZ, 1994, p. 46)

À mulher restou, pois, esse terreno de negação, do impossível, do alijamento e do distanciamento, uma vez que o corpo é atribuído a ela enquanto apenas matéria. Anulando-se seu corpo, logo anula-se a mulher. Submetendo-se o corpo, assim submete-se também a mulher. Distanciada de si, sendo o próprio ponto cego, como propôs Grosz, ela está longe de seu corpo. Engendrando discursos de enfrentamento, Paula Tavares sugere o embate à cegueira e, para isso, muda a direção das luzes para auxiliar e não ofuscar a vista.

Deixa as mãos cegas
Aprender a ler o meu corpo
Que eu ofereço vales
curvas de rios
óleos

⁷ Referência ao artigo de Elisabeth Grosz, “Corpos reconfigurados”, no qual discorre sobre o corpo, afirmando que este é ainda um ponto cego no pensamento filosófico do Ocidente.

⁸ Inocência Mata aborda essa questão no prefácio para a edição portuguesa de *Ritos de passagem* (1985), afirmando que, até então, não havia lido produção africana que trabalhasse o corpo a partir dessa esfera mais subjetiva.

Deixa as mãos cegas

Descer o rio

Por montes e vales

(TAVARES, 2011, p. 192)

Brincando com mãos cegas, chega-se ao corpo. Este poema é uma afronta, é ruptura. Quebra com o silêncio e o silenciar das mulheres, revisa a história no correr dos séculos, desata o nó ainda apertado na garganta e deixa que a voz se erga, contrariando os ensinamentos de que não há terreno para o corpo. É um discurso de engendramento de uma escrita e de uma vivência femininas que, a partir de simbolismos diversos, diz, em primeira pessoa, que o corpo existe, apesar de não lido. Ao falar das ofertas, sugere que este corpo é passível de sensações. É vale, é curva de rio, é óleo, é caminho que deve ser percorrido.

Deixar que as mãos aprendam o corpo é retirar as vendas tão essenciais às conjunturas do patriarcado e que afastam as mulheres de si, o que, conseqüentemente, também as afasta de seus sentidos. O corpo deve ser lido, porque ele discursa e é, nesse ponto, que reside a violência do sistema, por querer anular esse discurso, disfarçá-lo, violentá-lo. Ler um corpo de mulher é, sobretudo, ler as narrativas contadas pelo avesso e entender a inversão da lógica homológica, a negação das negações. Este corpo é, por si só, uma denúncia.

A poetisa alerta: as mãos precisam estar cegas para que a leitura aconteça, sem vícios, sem julgamentos precipitados/cristalizados, pois ela oferece vales. Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, nos trazem algumas vias de análise para o entendimento dos significados da palavra vale, mas uma em especial chama a atenção, quando dizem que este tipo de terreno “é e simboliza o lugar das transformações fecundantes, onde a terra e a água do céu se unem para dar ricas colheitas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 929). Sugere-se, então, a novidade que vem com a ruptura, a reinvenção do estabelecido.

O vale também nos revela uma vista para o próprio corpo feminino, “é uma cavidade, um canal, para o qual necessariamente convergem as águas vindas das alturas que o cercam” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 929). Este corpo nos oferece também “curvas de rio / óleos” [...] (TAVARES, 2011, p. 192). O rio, que simboliza a fertilidade, a morte e a renovação, é aquele que não fica – passa – e, por isso, renova-se a todo instante. Morre e renasce minuto a minuto, é volante.

O erótico surge através de elementos referentes à natureza, perpassado por esses símbolos, pelo rio, pelo monte e pelo vale. Sobre esse ponto, Elódia Xavier, em *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, pensa o corpo erotizado como aquele que “vive a sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (XAVIER, 2007, p. 157). Em tempo, a escrita tecida por Paula Tavares retoma tal experimentação, toca na vivência dessa

relação erótica em que o corpo feminino e seu gozo são colocados, em muitos momentos, como fio condutor dessa imagem poética. A mulher se emancipa perante a sua própria vivência, enquanto sujeito de seu corpo. Para Octavio Paz, isso é parte de um processo de entendimento, pois, quando “avançamos, descobrimos novos aspectos do amor, como alguém que, ao subir a colina, contempla a cada passo as mudanças do panorama. Mas há uma parte escondida que não podemos ver com os olhos, e sim com o entendimento”. (PAZ, 1994, p. 44)

Em se tratando de escrita feminina, conforme Hélène Cixous defende, a experimentação do erótico vem justificar a concepção de que as mulheres devem se ver e ser donas de seus corpos, de seus prazeres, de seus textos, vivendo suas próprias histórias, em sua completude, o que se instaura a partir do contato com o próprio corpo e do confronto com os pilares que erguem as premissas da dominação masculina. O afastamento, por sua vez, se dá enquanto tentativa de lograr a experimentação do próprio corpo, o que significa, em linhas gerais, romper com o silêncio imposto aos corpos femininos e reivindicar o direito ao prazer. (XAVIER, 2007, p. 155)

Deve-se, a essa altura, pensar no ato sexual fora de suas demandas biológicas ligadas à reprodução; no poema, o jogo amoroso ultrapassa essas expectativas, quando induz o olhar para a vivência entre os corpos dentro de uma relação que visa ao prazer. Segundo Bataille, em suas ponderações no seu livro *O erotismo*⁹, o ato erótico é uma experiência que se diferencia da experimentada no sexo natural por não visar à reprodução, mas, sim, ao prazer e à procura psicológica do outro, independentemente do fim. A atividade sexual é comum ao homem e aos animais sexuados, porém, só o homem é capaz de tornar a atividade sexual uma atividade erótica, uma vez que é um ser sensível ao desejo que o faz buscar o outro para alcançar o prazer. O indivíduo procura o seu objeto de desejo através do olhar, “por fora”, porém, esse objeto externo relaciona-se com a experiência interior de cada indivíduo, ou seja, com a individualidade do desejo de cada um. (BATAILLE, 2014, p. 10)

Em outras palavras, a experiência do erótico vai além do ato sexual quando a busca pelo desejo transcende a condição natural e reprodutiva do sexo, alcançando prazer e fruição, como colocado no poema de Paula Tavares. Em *A dupla chama* (1914), Octavio Paz afirma que:

O desejo do melhor se alia ao de tê-la e de gozá-la para sempre. Todos os seres vivos e não só os humanos participam dele: todos querem perpetuar-se. O desejo de reprodução é outro dos elementos ou componentes do amor. Há duas formas de geração: a do corpo e a da alma. Os homens e mulheres, apaixonados por sua beleza, unem seus corpos para a reprodução. A geração, diz Platão, é algo divino tanto entre os animais como entre os humanos. Quanto a outra forma de geração: é superior, pois uma alma engendra em outra ideias e sentimentos imperecíveis. (PAZ, 1994, p. 43)

⁹ A primeira publicação do livro se deu em 1957, mas aqui fixo a data de 2014, ano da edição traduzida por Fernando Scheibe, lançada pela Ed. Autêntica.

A experiência erótica está relacionada com a emancipação feminina e a produção de Paula Tavares se encontra nesse processo, uma vez que o cerne das questões que perpassam seus versos está intimamente ligado ao corpo feminino. A experiência da mulher e o erótico na literatura são transgressões das hierarquias falocêntricas.

Para Bataille, o erotismo é aquilo que coloca o ser em questão, uma mobilidade interior complexa. Em tempo, vale ressaltar que a procura psicológica proposta pelo autor precisa ser lida no contexto de criação da poetisa, uma vez que, apesar de haver nos poemas o contato com o outro, essa busca se dá da mulher para a própria mulher; através do contato com o seu corpo, com a sua sexualidade, ela procura os caminhos que levarão a si mesma, pois “‘o objeto erótico’ é também uma consciência; através dela o objeto se transforma em sujeito.” (PAZ, 1994, p. 46 e 47)

A poesia de Paula Tavares aponta para o corpo feminino frente a uma sociedade de mordanças e negações que, há tempos, recusa a concepção de um sujeito-mulher. Para Audre Lorde, as mulheres são:

criadas para temer o *sim* dentro de nós mesmas, nossas mais profundas ânsias. Mas, uma vez reconhecido, esses que não realçam o nosso futuro perdem seus poderes e podem ser modificados. O medo de nossos desejos os mantém suspeitos e indiscriminadamente poderosos [...]. O medo de não podemos ir além de qualquer distorção que acharmos em nós mesmas nos mantém dóceis, leais e obedientes, externamente definidas, e nos conduz para aceitarmos qualquer faceta da opressão que sofremos enquanto mulheres.¹⁰ (LORDE, 2007, p. 57 e 58, tradução livre)

O corpo, para Elisabeth Grosz, é sempre organizado a partir de associações tradicionalmente desvalorizadas. Além disso, é, de modo geral, analisado fora de um contexto de valor histórico, social, cultural e político, ou seja, a partir do pensamento dicotômico que o submete em relação à mente.

Esses termos funcionam implicitamente para definir o corpo em termos não-históricos, naturalistas, organicistas, passivos, inertes, vendo-o como uma intrusão ou interferência com a operação da mente, um dado bruto que requer superação, uma conexão com a animalidade e a natureza que requer transcendência. (GROSZ, 2000, p. 49)

Se os corpos são vistos a partir desses estigmas e são tidos como territórios das mulheres, podemos afirmar que, por isso, são submetidos aos homens que atuam com a mente, a parte

¹⁰ We have been raised to fear the yes within ourselves, our deepest cravings. But, once recognized, those which do not enhance Our future lose their power and can be altered. The fear of our desires keeps them suspect and indiscriminately powerful [...]. The fear that we cannot grow beyond whatever distortions we may find within ourselves keeps us docile and loyal and obedient, externally defined, and leads us to accept many facets of our oppression as women.

positiva. De qualquer modo, Paula Tavares enfrenta a visão maniqueísta instaurada na concepção entre os gêneros e transgride os ditames. Essa subversão nos leva a confrontar um lugar da crítica, cujo interesse é contar a história alheia e não abrir os caminhos para que o alheio se pronuncie. Em *Pode o subalterno falar?*, Spivak já havia comentado que há ainda, na produção crítica do Ocidente, o desejo de manter o homem como sujeito, ou seja, sujeito do Ocidente, para que se mantenha sua soberania subjetiva (SPIVAK, 2014, p. 25).

Partindo do princípio filosófico de que o corpo é desprovido de razão é que este foi minimizado e submetido. Por isso, a filosofia buscou excluir a feminilidade e, sendo assim, também a mulher, uma vez que esta sempre foi enxergada como a desrazão.

O mais relevante aqui é a correlação e associação da oposição mente/corpo com a oposição entre macho e fêmea, na qual homem e mente, mulher e corpo, alinham-se nas representações. Tal correlação não é contingente ou acidental, é central ao modo pelo qual a filosofia se desenvolveu historicamente e ao modo como ela se vê ainda hoje. (GROSZ, 2000, p. 49)

À mulher restou o lugar do pequeno, pois, nesses termos, o corpo não é entendido como matéria importante dentro de uma concepção de papel formativo no que diz respeito à produção de valores de qualquer esfera. Isso acontece porque a diversidade sexual não é analisada como algo que, direta ou indiretamente, pode influenciar no conhecimento. A mulher e seu corpo não são pensados.

As premissas que surgem da poética de Paula Tavares acerca do corpo e da mulher são a contravenção de um pensamento que sobrevive desde Platão, em que se notava o corpo como traição da alma, da razão e da mente, discurso esse que é reproduzido a partir de intuítos religiosos, políticos e culturais.

O pensamento misógino frequentemente encontrou uma autojustificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior dos corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado. (GROSZ, 2000, p. 67)

Essas considerações, principalmente as que apontam para a fragilidade do gênero, são o fermento que faz crescer o discurso que justifica a desigualdade social sofrida pela mulher. Desse modo, tendo o seu campo de atuação restrito – pois é o corpo o que não pensa –, a mulher

é vista a partir de sua biologia apenas, deixando para o homem tudo o que se refere à produção intelectual.

O corpo, então, é uma construção social repleta de crenças e valores que justificam a subordinação feminina e a dominação por parte dos homens. Sobre essa questão, Grosz afirma que o “corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (2000, p. 84). Contrariando essas demandas apontadas por Grosz em relação ao corpo feminino, a mulher que surge na poesia da angolana Paula Tavares é contraventora, criadora de uma ordem inversa, não canônica.

Não há sujeito sem a constituição de seu corpo, este é o terreno mais contíguo à identidade do ser, assim como foi pensado por Adrienne Rich, poetisa estadunidense, quando ela afirma que devemos enxergar o corpo como a nossa geografia mais próxima. O corpo é parte de nossa consciência, é um somatório de discursos empreendidos acerca dos costumes que cercam os nossos movimentos, é o resultado de expressões várias. Para além disso, ele precisa ser transcendência, pois saber-se é emancipar-se.

A história da humanidade mostra as intervenções sofridas pelos corpos, principalmente o feminino – ou o que se aproxime dele, por isso reconhecer o corpo da mulher é também entender as possibilidades outrora cerceadas do mesmo. Apagaram-no e a sua sexualidade para, assim, apagar também a própria mulher, guardá-la dentro de si, como mero objeto de obediência cega.

Segundo Elisabeth Grosz, precisamos encontrar um novo pensamento para lidar com o corpo de maneira que ele transcenda e rasure os velhos ditames. Criar um movimento para que novas concepções ganhem forma na busca de tentar entender o corpo fora das fronteiras da biologia, do natural, pois ele vem de “uma série de discursos disparatados e não simplesmente restritos aos modos de explicação naturalistas e científicos” (GROSZ, 2000, p. 79-80). Para ela, precisamos desenvolver análises que causem comoção na estrutura dos saberes perpetuados para que as interações entre os dois sexos se reordenem:

Se o corpo funciona como a condição reprimida ou recusada de todos os saberes (incluindo a biologia), oferecer novas bases para repensar o corpo pode dividir as suposições não articuladas desses saberes. Outras formas de conhecimento, outros modelos de saber, que não os que atualmente prevalecem, terão de ser criados. O que significa, entre outras coisas, não apenas a contestação da dominação do corpo em termos biológicos, mas também a contestação dos termos da própria biologia, em repensar a biologia, de modo que ela seja capaz de ver o corpo em outros termos que os que desenvolveu até agora. (GROSZ, 2000, p. 80)

É por essa razão que a poética de Paula Tavares desconstrói os discursos e mostra um eu

lírico feminino em encontro consigo mesmo: porque a mulher precisa se deslocar da concepção passiva imposta a ela e estar no centro, debaixo de uma forte luz – a do conhecimento. Remanejar esses lugares é também repensar as concepções que, durante os séculos, foram cristalizadas.

A grande empreitada é conceber maneiras novas de se compreender a mulher e seu corpo, colocando-a fora dos círculos que giram em torno das polarizações, pois são essas relações que precisam ser revistas. A contestação das posições sociais do gênero precisa, antes de tudo, partir do princípio de entender o que foi feito até então para que a mulher esteja onde ela está agora. A especificidade histórica é fundamental nessa questão, porque revela a construção de um modelo social homológico que não deixou de ser naturalizado.

A mulher, portanto, necessita de espaços de atuação e representação para que, assim, pense em abranger os domínios voltados para esse pensamento. A poética de Paula Tavares, em seu trabalho com o corpo e, conseqüentemente, com a sexualidade da mulher, em muito contribui para essa visibilidade feminina, uma vez que, a partir de uma voz em primeira pessoa, desafia a lógica fundamentada em discursos masculinos soberanos. Desvendando a mulher, ela inicia novos ciclos em que o feminino é apontado em suas diversas camadas; tira o véu do corpo e o chama para o centro a afirmar: o corpo é possível.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et alii*. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CIXOUS, Hélène *et alii*. The laugh of the Medusa. **Signs**, Vol. 1, No. 4. (Summer, 1976), pp. 875-893. The University of Chicago Press. <https://www.jstor.org/stable/3173239> Access in: 23/04/2019.

GROSZ, Elisabeth. “Corpos reconfigurados”. In: **Cadernos Pagu** (14). Campinas: UNICAMP, 2000.

LORDE, Audre. “Uses of the erotic: the erotic as power”. In: LORDE, Audre. **Sister outsider: essays and speeches**. Berkeley: Ten Speed Press, 2007.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994.

RICH, Adrienne. “Notas para uma política da localização”. In: **Gênero, identidade e desejo**: antologia crítica do feminismo contemporâneo. Trad. Maria José Gomes. Lisboa: Cotovia, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Mônica Costa Netto. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.



ESCREVER, CONHECER: A PROCURA DA SOCIEDADE AFRICANA NA POESIA DE PAULA TAVARES

*WRITING, KNOWING: THE SEARCH FOR AFRICAN SOCIETY IN THE
POETRY OF PAULA TAVARES*

*ESCRIBIR, CONOCER: LA BÚSQUEDA DE LA SOCIEDAD AFRICANA EN
LA POESÍA DE PAULA TAVARES*

Bernardo Nascimento de Amorim¹

RESUMO:

Em entrevista concedida três anos após a publicação de seu livro de estreia, *Ritos de passagem*, de 1985, Paula Tavares falava da importância da região onde nasceu, a Huíla, no sul de Angola, para a configuração de sua poética. Nos seus termos, tratava-se de um lugar que “era o limite entre duas sociedades bem distintas: a sociedade europeia [...] [e] uma sociedade africana que era ignorada pela sociedade europeia”. Da sociedade africana procurava se aproximar essa poesia, buscando alguma compreensão de coisas que “escapavam” à autora, mas que ela “desejava perceber”. Apresentava-se, então, a poesia como instrumento para o conhecimento de um mundo que não se conseguia “compreender inteiramente”. A partir de algumas sugestões que recolho em um texto de Amílcar Cabral (“O papel da cultura na luta pela independência”) a respeito do conceito de cultura e da constituição das sociedades africanas modernas, bem como da análise de três poemas de diferentes momentos da obra de Tavares, procuro observar alguns dos modos como a poética em questão realiza a aproximação que tem em vista, considerando-se certas potencialidades e limitações que aí entram em jogo.

Palavras-chave: Paula Tavares, Amílcar Cabral, sociedade africana, poesia angolana, cultura.

1 Docente da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP. E-mail: bedeamorim@hotmail.com



ABSTRACT:

In an interview given three years after the publication of her first book, Ritos de Passagem (1985), Paula Tavares said something about the importance of Huíla, a region in the south of Angola, where she was born, for the configuration of her poetics. In her terms, it was a place that “was the boundary between two very different societies: European society ... [and] an African society that was ignored by European society”. From African society she sought to approach her poetry, seeking some understanding of things that “escaped” her perception, but which she “wanted to perceive”. Poetry was then presented as an instrument for the knowledge of a world that could not be “fully understood”. Based on some of the suggestions I take from a text by Amílcar Cabral (“O papel da cultura na luta pela independência”) regarding the concept of culture and the constitution of modern African societies, as well as in the analysis of three poems from different works of Tavares, I try to observe some of the ways in which her poetics accomplishes the approximation she aims, considering certain potentialities and limitations that come into play there.

KEYWORDS: Paula Tavares, Amílcar Cabral, African society, Angolan poetry, culture.

RESUMEN:

En una entrevista concedida tres años después de la publicación de su primer libro, Ritos de passagem (1985), Paula Tavares habló sobre la importancia de la región donde nació, Huíla, en el sur de Angola, para la configuración de su poética. En sus términos, esto lugar que “era el límite entre dos sociedades muy diferentes: la sociedad europea ... [y] una sociedad africana que era ignorada por la sociedad europea”. Su poesía trataba de acercarse a la sociedad africana, buscando cierta comprensión de las cosas que se le “escaparon” a la autora, pero que “quería entender”. La poesía se presentaba como un instrumento para el conocimiento de un mundo que no podía ser “comprendido por completo”. A partir de algunas de las sugerencias que recojo de un texto de Amílcar Cabral (“O papel da cultura na luta pela independência”) acerca del concepto de cultura y la constitución de las sociedades africanas modernas, así como a partir del análisis de tres poemas de diferentes momentos de la obra de Tavares, trato de observar algunas de las formas en que su poética logra la aproximación que pretende, considerando ciertas potencialidades y limitaciones que entran en juego.

PALABRAS-CLAVE: Paula Tavares, Amílcar Cabral, sociedad africana, poesía angolense, cultura.

1. Já fazem mais de trinta anos que Michel Laban entrevistou a então jovem poeta Paula Tavares para o seu incontornável trabalho de “encontro” com escritores dos países africanos de

língua portuguesa.² O ano era 1988, quando *Ritos de passagem* (1985) ainda era o único livro publicado pela autora. Depois, como se sabe, vieram outros, de poesia e de prosa, solidificando a carreira da escritora e dando ao seu nome um lugar de singular e merecido destaque no âmbito das letras de língua portuguesa.

Tavares manifestava, na citada entrevista, uma compreensão bastante acurada a respeito do lugar de enunciação de seus poemas, atentando para algumas das contradições ou tensões que ali se localizavam. Referindo-se à Huíla, região no sul de Angola, onde nasceu, a autora destacava o papel que tal território teria desempenhado na configuração de sua poética, afirmando que a “procura” de sua poesia estaria ligada àquele lugar, aos seus “cheiros”, “sons” e “canções”, os quais a teriam marcado “muito do ponto de vista estético” (TAVARES, 1991, p. 849). Significativamente, entretanto, a autora também dizia de um certo estranhamento em relação a esse lugar, formado, em suas palavras, por “duas sociedades bem distintas”, a “sociedade europeia”, de um lado, e a “sociedade africana”, de outro, destacando que esta última seria objeto de certa incompreensão, uma vez que constituída por “coisas” que lhe “escapavam”, mas que muito “desejava perceber” (TAVARES, 1991, p. 849).

A vontade de aproximação da poesia de Tavares em relação àquela “sociedade africana” é bastante evidente, em toda a sua obra, correspondendo mesmo ao que a autora afirma, na entrevista, quando ainda estava a apontar alguns dos rumos que percorreria a sua poética. Como outros poetas que vieram antes dela, Tavares parecia acreditar que era preciso valorizar a ligação com um mundo que havia se tornado distante, com o qual se perdera uma conexão mais íntima, a qual importava, de algum modo, recuperar. Falava a poeta de sua ligação de “infância” e “juventude” (TAVARES, 1991, p. 849) com aquele mundo, ressaltando, todavia, que se tratava de uma “ligação de férias” (TAVARES, 1991, p. 856).

O ano de lançamento do livro de estreia era 1985. Três anos depois se fazia a entrevista. Angola vivia uma guerra-civil que já durava cerca de dez anos, assinalando o pós-independência com conflitos internos, fratricidas. Grupos armados disputavam o poder, com antagonismos para os quais muito contavam a diversidade de etnias, costumes e níveis de aculturação, no território nacional, em um plano, e a divisão do globo entre zonas de influência dos Estados Unidos e da União Soviética, em outro. No entanto, não era desses conflitos que falava a poeta. Não era a sua poesia marcada pela “procura da vertente revolucionária” (TAVARES, 1991, p. 854), que ainda se impunha como uma exigência para os autores de sua geração, quando iniciavam suas carreiras. Voltando-se para um tempo passado, senão para temporalidades outras, era algo que havia marcado a sua experiência subjetiva o que a autora buscava expressar poeticamente, acreditando que fazê-lo seria uma forma de aproximação e melhor conhecimento daquilo que associava à “sociedade

² A série de entrevistas de Laban com escritores de Angola, Cabo Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe, publicadas entre 1991 e 2002, compõem nada menos do que oito volumes, constituindo material de inestimável valor para a compreensão do que se passa na literatura do espaço em questão.

africana”.

2. Se nos deparamos com uma espécie de consciência da necessidade de um certo retorno, de uma certa retomada, em relação a uma determinada dimensão de Angola e de África, é certo, também, por outro lado, que ela se faz acompanhar da experiência concreta e consciente de um afastamento em relação ao objeto que se deseja recuperar, o qual se reveste de uma sorte de estranheza. Acontecia com Tavares, assim, o que outros autores já haviam experimentado antes dela, lembrando o que Manuel Ferreira, ainda nos anos 1970, dizia serem os “efeitos da aculturação” (FERREIRA, 1975, p. 25) sentidos por muitos expoentes da “poesia das áreas africanas de expressão portuguesa” (FERREIRA, 1975, p. 26). Estranhamento e algum “espanto” (TAVARES, 1991, p. 850), com efeito, podem ser vistos em um emblemático poema de Noémia de Sousa, escrito no final da década de 1940, apresentando-se nos seguintes termos:

Ó minha África misteriosa e natural,
 [...]
 Como eu andava há tanto desterrada,
 de ti alheada
 [...]
 por estas ruas da cidade!
 engravidadas de estrangeiros
 [...]
 Como se não existisse para além
 dos cinemas e dos cafés, a ansiedade
 dos teus horizontes estranhos, por desvendar...
 (SOUSA, 2016, p. 129).

Neste caso, como se vê, é em meio a uma atmosfera de mistério que o sujeito poético se volta para os “horizontes estranhos” do mundo africano, ao qual sente estar ligada a sua identidade, que se deseja afirmar. No âmbito da poesia de Sousa, escrita em tempos de engajamento nacionalista e negritudinista, em que os poetas pareciam querer participar de um processo orientado para a “criação de identificação colectiva” (MONTEIRO, 2007, p. 233),³ a divisão se resolve pela afirmação explícita do pertencimento, com a indicação de que se trata de

3 É interessante, para a caracterização do lugar de enunciação da poesia de autoras como Tavares e Sousa, a observação de Fátima Monteiro, em “Nacionalismo e etnicismo em Angola na segunda metade do século XX”, sobre a constituição do MPLA, movimento que teria sido “impulsionado pela pequena elite mestiça e aculturada de Luanda”, e cuja principal base de apoio seria “o grupo Mbundo, [...] mais amplamente exposto à cultura ocidental do que o resto dos seus congêneres” (MONTEIRO, 2007, p. 235). De fato, seria o MPLA que assumiria a condução de um “processo educativo” (MONTEIRO, 2007, p. 233) de variadas dimensões, para o qual não deixaria de dar a sua contribuição a própria poesia.

um retorno à origem do sujeito, cujo “sangue negro” releva destacar:

Mãe, minha Mãe África
 das canções escravas ao luar,
 não posso, não posso repudiar
 o sangue negro, o sangue bárbaro que me legaste...
 Porque em mim, em minha alma, em meus nervos,
 ele é mais forte que tudo,
 eu vivo, eu sofro, eu rio através dele, Mãe!
 (SOUSA, 2016, p. 130).

3. Cerca de quarenta anos depois da redação dos poemas de *Sangue negro*, as soluções apresentadas pela poesia de Tavares, como se verá mais adiante, mostram-se um pouco diferentes. Que as coisas aqui também se passem como se ela estivesse engajada em promover uma espécie de “retorno às fontes” (CABRAL, 2008, p. 213), entretanto, não me parece equivocado cogitar. A expressão citada aparece em um texto da década de 1970 de Amílcar Cabral, o qual valerá a pena reler. Em “O papel da cultura na luta pela independência”, escrito em meio aos conflitos que levariam à conquista da independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, na mesma altura em que se travavam os conflitos de idêntica natureza em Angola, o líder do PAIGC usava termos de origem marxista para caracterizar tais fontes. Em suas palavras, o retorno em questão diria respeito ao movimento de ir ao encontro de um universo específico, o das “massas populares” (CABRAL, 2008, p. 213), cuja “estrutura social” seria a “base principal da cultura” (CABRAL, 2008, p. 221), a sua “fonte” (CABRAL, 2008, p. 213).

Certamente, seria difícil pensar que o distanciamento de que falava Tavares, na entrevista, não fosse devido ao processo de colonização, o qual fizera sentir com muita força a sua interferência na “estrutura social” de certos “grupos dominados” (CABRAL, 2008, p. 207), como dizia Cabral. Segundo o raciocínio deste autor, um ponto importante para a caracterização da dinâmica das sociedades africanas seria a existência e o conflito de classes, no contexto do que chama de “domínio imperialista” (CABRAL, 2008, p. 205). É nesse campo, precisamente, que se apresentaria um problema, quando se trata da aproximação do escritor em relação àquela “fonte” ou “estrutura”. Acontece que o escritor, o intelectual, pertencente aos “grupos letrados” (PORTUGAL, 2007, p. 295) de sua nação,⁴ sendo um membro da “pequena

4 O raciocínio de Francisco Salinas Portugal, em “A busca da identidade nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa”, também contribui para se pensar o lugar social do escritor, em África. Transcrevo o parágrafo do autor de que retirei a expressão citada: “A criação e autonomização dos diferentes sistemas literários africanos de língua portuguesa dependeu muito da capacidade que tiveram os grupos letrados de elaborarem um discurso nacional e de inventarem para isso suas próprias tradições, a sua própria história e assim conseguiram estabelecer um cânon,

burguesia autóctone” (CABRAL, 2008, p. 212), deve, necessariamente, fazer um movimento de travessia, se quiser se aproximar das “massas populares trabalhadoras do campo e dos centros urbanos” (CABRAL, 2008, p. 214). O caso de Tavares, assim como o de Sousa, situado a partir desta perspectiva, então, seria o de uma figura influenciada pela “cultura da potência colonial” (CABRAL, 2008, p. 211), mas interessada em se aproximar, em particular, das “grandes massas rurais”, cujo “patrimônio cultural” (CABRAL, 2008, p. 212) se pretenderia valorizar.

De acordo com Cabral, tal experiência de aproximação, contudo, não se daria sem conflitos, nomeadamente aqueles atinentes ao âmbito da identidade do sujeito. O escritor, em particular, experimentaria uma condição de “marginalidade” (CABRAL, 2008, p. 214), já que situado entre dois polos opostos do espectro social. Se, na altura em que Cabral escrevia, tais pólos poderiam ser descritos como sendo formados por uma “classe dominante estrangeira”, de um lado, e pelas “massas populares” (CABRAL, 2008, p. 214), do outro, agora, nos termos de Tavares, caberia identificá-los como sendo a “sociedade europeia”, de um lado, e a “sociedade africana”, de outro. A poeta, não sendo nem completamente parte de uma nem completamente parte da outra, considera-se demasiado afastada de uma delas. Ao mesmo tempo em que constata o seu afastamento, indica, todavia, o seu desejo de se tornar mais íntima daquele mundo que chama de “sociedade africana”.

4. Se continuarmos pensando um pouco mais junto com Cabral, seria algo da cultura das “massas populares”, entendendo-se por cultura uma “síntese dinâmica da realidade material e espiritual da sociedade” (CABRAL, 2008, p. 220-221), através da qual se expressa uma identidade, o que interessaria à autora. Como se concretizaria, como se daria forma, textualmente, nessa poesia, à “procura” da “sociedade africana”, de sua “realidade material e espiritual”, é, então, o que caberia saber. Por certo, ela assume diferentes formas, dando origem a sínteses tão dinâmicas quanto a própria cultura de que se busca aproximação. Tentar identificar algumas delas, com a leitura de alguns poemas, entretanto, pode ser um exercício interessante. Começo com “Cerimônia de passagem”, poema que tem a singularidade de abrir o primeiro livro da poeta:

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”

a rapariga provou o sangue
o sangue deu fruto

também próprio” (PORTUGAL, 2007, p. 295). Voltar aos escritos do líder do PAIGC, que seria, certamente, um “*intelectual nacionalista*” (PORTUGAL, 2007, p. 289), nos termos de Portugal, mostra-se interessante porquanto ele destaca as tensões que fariam parte do processo de aproximação dos “grupos letrados” em relação às “massas populares”. É deste processo que dependeria, justamente, estarem aquelas “tradições” e aquela “história” inventadas mais ou menos radicadas nas fontes da dita “sociedade africana”.

a mulher semeou o campo
o campo amadureceu o vinho

o homem bebeu o vinho
o vinho cresceu o canto

o velho começou o círculo
o círculo fechou o princípio

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”
(TAVARES, 2011, p. 15).

Sem pretender realizar uma análise minuciosa do texto, há de se reparar em alguns de seus elementos. Chama a atenção, em primeiro lugar, a presença das aspas no dístico inicial, o qual se repete, no fechamento do poema. Elas parecem sugerir que se trata de um discurso que o poema incorpora, mas que é preexistente a ele, como se fosse parte de um patrimônio cultural específico, que a poeta recolhe e com o qual se põe a dialogar, como se estivesse a glosá-lo. Neste caso, para além de sugerir uma conexão entre o texto e um certo contexto, uma certa cultura, o poema já começaria causando algum estranhamento, chamando a atenção do leitor para o fato de que está diante de uma estrutura que não lhe é familiar, de um mundo que não é o seu. A ideia de que se está diante de uma “cerimônia”, forma própria da vida social de um grupo, com suas convenções específicas, reforçaria ainda mais essa impressão.

Ainda com relação ao primeiro dístico, no que diz respeito ao seu conteúdo, há de se destacar a presença de uma espécie de “passagem”, na relação entre os dois versos que compõem a estrofe. A ação sofrida pela zebra, no contato com a pedra, faz com que esta última produza algo, mais precisamente o fogo, como se da zebra se passasse ao fogo. A pedra, então, aparece como o elemento que liga os outros dois, zebra e lume, em uma dinâmica que se repete nas demais estrofes. Na segunda, com a presença do elemento humano, tem-se o sangue como aquilo que faz a conexão entre a rapariga e o fruto, sendo ele que produz (“deu”) o fruto, como a pedra produzia o lume. Na terceira, o campo é o elemento que faz a ligação entre a mulher e o vinho, sendo ele que transforma (amadurece) o vinho, o que não deixa de ser também um tipo de produção.

A partir da quarta estrofe, que corresponde à metade do poema, o elemento feminino (a rapariga e a mulher) dá lugar à presença de figuras masculinas (o homem e o velho). A estrutura básica da presença de um elemento de ligação entre outros dois, no entanto, repete-se. No quarto dístico, este elemento é o vinho, que faz a conexão entre o homem e o canto, sendo

o que transforma (cresce) o canto. No quinto, o círculo é o que conecta o velho e o princípio, não propriamente produzindo o princípio, mas o alterando, de maneira significativa, pois se trata de uma “passagem” final, em que há um fechamento (“o círculo fechou o princípio”). Que este tenha que ser relativizado, pois é a própria natureza da vida o que se sugere ter um caráter circular, com o fim e o início se tocando, não é sem importância, todavia.

Encerrando o poema, a última estrofe retoma, como já se disse, o dístico inicial. Apresenta-se, assim, na estrutura mesma do texto, a circularidade em que se tocara na estrofe anterior. O tempo da transformação das idades e o da repetição se conjugam, de modo a sugerir que as transformações, como a da rapariga em mulher, a do homem em velho, fenômenos experimentados individualmente por cada rapariga, por cada homem, são também fenômenos supraindividuais, próprios da vida e da natureza, cuja força é fazer germinar novas raparigas, novos frutos, novos homens, em múltiplas e infinitas passagens. Estas, por sua vez, caberia à cultura organizar, ou a cada cultura, sociedade ou civilização, com seus modos específicos, seus ritos e cerimônias próprios, constituintes de sua identidade.

Em meio ao estranhamento do contato com um universo cuja estrutura não se apresenta como algo familiar, o que se pode ter são sugestões, vislumbres. A “realidade material e espiritual” que aqui se procura encontrar, se já era fonte de “incompreensão” e “espanto” (TAVARES, 1991, p. 850), por parte da poeta, mais ainda o é para o leitor que não tem a experiência concreta dela. A sensação que se tem é a de que o texto se apresenta dotado de certa “intraduzibilidade”, da qual falava já Pires Laranjeira, ainda na década de 1970, quando apontava como a “provocação mais imediata” do texto literário africano de língua portuguesa, justamente, “dificultar a leitura dos não-africanos” (LARANJEIRA, 1985, p. 12).

Estarmos diante de algumas das formas tradicionais de uma certa “sociedade africana”, de que fazem parte os “rituais de iniciação, rituais de passagem” (TAVARES, 1991, p. 850), certas “mundividades regionais” (FERREIRA, 1975, p. 23), é o que se espera. Como indica a autora, entretanto, que não esconde ter um “conhecimento directo limitado” do “mundo rural” (TAVARES, 1991, p. 856) que procura trazer para a sua poesia, é com a potência da invenção que se trabalha, também, em grande medida.⁵ Não se tratando de representação, o que se tem, tanto por parte da autora quanto por parte do leitor, seria, de fato, uma tentativa de aproximação, concebida como uma forma de conhecimento, pois passível de levar a alguma “compreensão”, “cheia de ternura” (TAVARES, 1991, p. 850), como quer a poeta, sobre como vivem e pensam certos “povos” ou “grupos humanos” (CABRAL, 2008, p. 207).

5. Avançando bastante no tempo, encontro em *Ex-votos*, livro publicado em 2003, outro poema que me parece providencial comentar. Seu título é convidativo. Trata-se de “Identidade”, composição de apenas quatro versos:

5 Na entrevista a Laban, pensando no “universo tradicional”, Tavares afirma: “só o conheço quando o invento” (TAVARES, 1991, p. 858).

Quem for enterrado
Vestindo só a sua própria pele
Não descansa
Vagueia pelos caminhos.
(TAVARES, 2011, p. 169).

Como em “Cerimônia de passagem”, há algo, aqui, que provoca certo estranhamento. O poema lembra a estrutura dos provérbios, cuja compreensão, como se sabe, depende muito do contexto em que são produzidos, tratando-se de textos que preservam um caráter enigmático para ouvintes ou leitores não familiarizados com as regras e convenções da comunidade em que são veiculados originalmente. A impressão que se experimenta é a do vislumbre de algo que proviria de uma certa sabedoria popular, pois que se trata de uma espécie de ensinamento. Não se tem a voz de um indivíduo em particular, mas uma fala que poderia corresponder a um discurso corrente em uma dada comunidade, o qual se poderia imaginar ser transmitido de geração em geração, dos mais velhos para os mais novos, de boca em boca, como é próprio dos grupos cuja cultura é marcada pela oralidade.

Do mesmo modo como no poema anterior, não se tem uma voz em primeira pessoa, que se proponha a dizer de si. Fala-se, com efeito, de algo que parece concernir a um coletivo, mais do que a um indivíduo, com um conteúdo que reforça a necessidade de ligação entre indivíduo e grupo, sujeito e cultura. A “identidade” em questão, se for assim, não diria respeito a um indivíduo, que a buscasse, por exemplo, em uma jornada de autoconhecimento. Sugere-se, antes, que se pode tratar da concepção de um grupo sobre o que seria a identidade, sobre como determinado grupo conceberia e experimentaria tal conceito.

Que tal grupo não deva ser culturalmente associado ao ocidente, à civilização europeia ou ao espaço de origem da língua que se utiliza, no poema, parece evidente. Mais uma vez, então, estaríamos diante daquela “sociedade africana”, de que a poeta diz querer se aproximar. Seria nela, propriamente, que o indivíduo que morre e é enterrado sem os adereços que caracterizam o seu pertencimento a uma determinada coletividade, como diz o poema, “não descansa”. Seria a ausência das marcas da sua cultura, de tudo aquilo que não é apenas o seu próprio corpo, “a sua própria pele”, o que determinaria uma forma de isolamento do sujeito, de não integração, a qual o privaria, como indivíduo, do descanso após a morte.

Como é próprio dos provérbios, haveria, aqui, uma moral, que por si mesma já não é individual, mas coletiva. Que ela reforce a noção de pertencimento do indivíduo à cultura, a sua participação em um corpo coletivo, que transcende a sua própria individualidade, não é, de fato, pouco significativo. Remetendo a uma determinada “realidade material e espiritual”, para lembrar os termos de Cabral, sugere-se a importância da relação entre o indivíduo e o grupo para que haja harmonia, tanto no plano individual quanto no coletivo, envolvendo-se o

próprio cosmos, bem como a vida após a morte, na questão. Desta perspectiva, seria a ordem do cosmos, efetivamente, o que determinaria que o indivíduo não pertencente ao grupo, o sujeito desgarrado do coletivo, não pudesse descansar após cumprida a sua jornada entre os vivos.

6. Diferentemente dos dois poemas que comentei, até agora, o terceiro e último que trago apresenta um sujeito em primeira pessoa, falando de si, o que, diga-se de passagem, não é nada raro na poesia de Tavares, cujo caráter lírico não deixa de ser marcante. O poema, no entanto, tem uma estrutura pouco comum, na obra da autora, por se aproximar muito do texto em prosa. Sem título, foi publicado em *O lago da lua*, segundo livro da poeta, editado em 1999:

MUVI, O SÁBIO, usa a minha cabeça como seu pau de adivinhar. Faz-lhe perguntas simples enquanto persegue cada marca de dor. Lê meus olhos cegos e estremece. A lua passeia-se, descalça e desnuda, no pico alto da colina. Tem uma mancha sombria e velada como uma escarificação retocada pelo tempo. É o reflexo aumentado da minha própria cicatriz azul, disfarçada debaixo do colar de contas triangular, colar dos dias de luto, que passei a usar todos os dias. Contas tecidas uma a uma, com mil mãos de seda seca perdidas nas noites antigas de acender fogueiras. Muvi, o sábio, escolhe a minha cabeça e roda-a entre as mãos sem parar. Espanta os espíritos, os do lar, e os que ainda não se tinham dado a conhecer. (TAVARES, 2011, p. 76).

Uma primeira coisa a se notar, no poema, é a presença de duas figuras humanas, a da própria voz, em primeira pessoa, e a de Muvi, apresentado como “o sábio”. Embora não haja indicações precisas acerca do gênero do sujeito lírico, o universo poético do livro, levando-se em consideração outros poemas, sugere que se trate de uma mulher, a qual estaria experimentando um grande e prolongado sofrimento. As duas figuras interagem, desempenhando Muvi a função de uma espécie de curandeiro, o qual é, ao mesmo tempo, uma sorte de adivinho e sacerdote, como acontece comumente com aqueles que são considerados sábios, em determinadas culturas. Muvi atua, em específico, com a “cabeça” do sujeito lírico, fazendo dela o instrumento com e sobre o qual promoverá a sua intervenção. O sábio, interrogador, faz “perguntas simples” diretamente à cabeça do sujeito poético, observando atentamente as “marcas” que ali se apresentam, referenciadas como “marcas de dor”. Mencionando-se também os olhos da mulher,

ficamos sabendo que se trata de “olhos cegos”, os quais fazem estremeecer o sábio, em reação que parece reforçar a agudeza do sofrimento em jogo.

No quarto verso, uma terceira figura de relevo aparece, no poema. Trata-se da lua, importante elemento do livro, o qual, personificado, apresenta-se em uma relação de espelhamento com o sujeito poético. Sua “escarificação”, uma “mancha sombria e velada”, mostra-se como “o reflexo aumentado” da “cicatriz azul” da mulher, a qual procura “disfarçar” as marcas de suas feridas debaixo de um “colar de contas triangular”. Paradoxalmente, todavia, o objeto usado para o disfarce não esconde, mas revela o sofrimento, pois se trata de um colar associado ao luto, afirmando-se ser objeto culturalmente reservado aos “dias de luto”. A sua função cultural, que se destaca, ainda se reforça com a menção às “mil mãos de seda seca perdidas nas noites antigas de acender fogueiras”, indicando-se que se trata de objeto produzido coletivamente, por um grupo de pessoas que se reúne em volta de fogueiras, reproduzindo o modo de produção de outros tempos, de “noites antigas”.

É com relação à função do colar, delimitada culturalmente, entretanto, que se manifesta um desvio do sujeito. O uso que faz do objeto, de fato, contraria o que se espera, indicando que não mais se tem um funcionamento que se imagina harmonioso, para o grupo ou a sociedade de que se fala, na relação do indivíduo com a dor, com o luto. Contrariando a prescrição, a qual se ligaria a um bom funcionamento do próprio cosmos, o sujeito poético teria passado “a usar todos os dias” aquele colar, o que indica se tratar de dor que ultrapassa o que a comunidade prevê, espera e aceita.

Por se configurar uma experiência individual desmedida, então, é que a intervenção do sábio, que seria também a intervenção da comunidade, faz-se necessária, em benefício tanto do sujeito quanto do grupo a que pertence. É a situação de desarmonia que requer a intervenção do coletivo, para que as coisas voltem ao seu lugar, para que o sujeito encontre acolhida e remédio para o seu sofrimento. Ao final do poema, ainda, não é sem relevo notar que a ação de Muvi é uma ação de exorcismo. É no contato com dimensões outras da existência, refutadas pelo que se poderia dizer ser um certo discurso hegemônico da cultura ocidental, que se pode promover a volta da ordem para a vida do sujeito lírico, de modo a por termo a seus “dias de luto”. Que a ação do sábio interfira em um plano que transcenda a vida, já que se trata de espantar “espíritos”, não seria dado sem importância, tendo em vista a aproximação da “sociedade africana” de que temos falado. Neste âmbito, com efeito, no âmbito da “realidade material e espiritual” que se tangencia, a existência não há de se limitar ao que se passa entre os vivos.

7. Não é apenas de integração à sociedade, em particular à “sociedade africana”, contudo, que trata a poesia de Tavares. Embora a sua poética esteja, conforme tentei demonstrar, desde os seus princípios, interessada em uma aproximação daquele universo que o “domínio imperialista” (CABRAL, 2008, p. 210), nos termos de Cabral, sistematicamente tratou de

tornar subalterno, relegando ao “lugar do *Outro*” (RIBEIRO, 2017, p. 78);⁶ embora ela esteja interessada na encenação, na apresentação ou na poetização de certos dados da cultura de um “povo dominado” (CABRAL, 2008, p. 210), de um “povo colonizado”, cuja resistência a um processo de “assimilação progressiva” (CABRAL, 2008, p. 211) importaria fazer ecoar, é certo que uma perspectiva crítica, associada a um olhar de fora, a um “outro olhar para as coisas” (TAVARES, 1991, p. 856), como diz a poeta, aí também se faz valer.

Se, nos poemas que escolhi para a análise, não é tanto esta perspectiva crítica o que se manifesta, não se deve deixar de registrar o que outros também já disseram, quando abordam uma questão igualmente fundamental para a poesia da autora, qual seja, a “situação da mulher”, e, em específico, “a situação da mulher na sociedade africana” (TAVARES, 1991, p. 849).⁷ De fato, talvez seja em torno desta que aparece com mais ênfase o que a própria poeta chama de “gritos de revolta”, com os quais se interroga aquela mesma sociedade de que se procura aproximar, a qual se imagina, por vezes, poder ser uma “máquina que não funciona assim tão bem” (TAVARES, 1991, p. 858).

A consciência que a autora revela ter do lugar de enunciação de sua poesia, presente na entrevista com Laban, na qual não se camuflam certas contradições, certas tensões, entretanto, já seria suficiente para demarcar a importância da dimensão crítica de seu fazer poético. Não há, aqui, com efeito, ingenuidade, romantismo ou idealização. Não há, como parece ter havido no passado, a pretensão de se apresentar a escritora como representante de todo um povo, como teria acontecido com aqueles “pais fundadores das diferentes literaturas africanas de língua portuguesa” (PORTUGAL, 2007, p. 289), os quais, pertencentes a certos “círculos letrados”, teriam sido “auto-erigidos em núcleo simbólico da nação” (PORTUGAL, 2007, p. 292).

Tavares, como autora que viu de perto a falência dos ideais nacionalistas de seus

6 *O que é lugar de fala?*, de Djamila Ribeiro, livro não há muito tempo publicado, fornece algumas sugestões que poderiam ser exploradas, aqui, de modo a se “atualizar” a discussão que optei por fazer a partir do texto de Amílcar Cabral. Certamente, seria possível pensar que a poesia em questão leva em consideração “a necessidade de romper com a epistemologia dominante e de fazer o debate sobre identidades pensando o modo pelo qual o poder instituído articula essas identidades de modo a oprimir e a retificá-las” (RIBEIRO, 2017, p. 89). A consciência que Tavares demonstra ter sobre o lugar de enunciação de seus poemas não me parece, efetivamente, muito distante do que Ribeiro pensa sobre os “lugares de fala”: “O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados” (RIBEIRO, 2017, p. 86).

7 Na entrevista de 1988, Tavares destacava a importância que teria para a sua poesia o tema em pauta, afirmando ser em torno dele que gostaria de construir a sua poética: “o caminho ao qual gostaria agora de me dedicar é o da mulher” (TAVARES, 1991, p. 851). Não adotar uma perspectiva que privilegie este elemento, em torno do qual, segundo a escritora, “tudo girava”, na “sociedade africana”, mas que “parecia um ser nada importante em relação a essa mesma sociedade” (TAVARES, 1991, p. 850), não significa, que fique claro, o não reconhecimento de que a centralidade que assume, nessa poesia, apresenta-se como uma de suas mais relevantes contribuições para a renovação do sistema literário angolano.

antecessores, sabe que a “identificação total e definitiva com as aspirações das massas populares” (CABRAL, 2008, p. 217), exigida por Cabral para a legitimação daquele decantado “retorno às fontes”, não se apresenta no horizonte do possível. Do mesmo modo, ela parece saber que é de “tendências culturais díspares” (PORTUGAL, 2007, p. 295) que se compõem as sociedades, cujas identidades não se apresentam como algo passível de ser descoberto e fixado, de uma vez por todas, já que emanam de estruturas dinâmicas, que comportam um grau mais ou menos elevado de mobilidade, de abertura para a “contaminação”, para a “comunicação” (MONTEIRO, 2007, p. 233),⁸ através do que se torna viável, tanto no que diz respeito ao indivíduo quanto no que tange ao coletivo, “assimilar e aprender novas práticas” (MONTEIRO, 2007, p. 234).

É de aprendizado, de vontade de conhecimento, de travessias, de fato, que se faz a poética da autora angolana. Recorrer a estudos “de antropólogos e etnólogos” (TAVARES, 1991, p. 849) para uma melhor compreensão da “sociedade africana”, sob esta perspectiva, não tira o valor da poesia, não se tratando mais de se identificar a “procura” do artista africano a ideias como a de uma “africanidade autêntica” (FERREIRA, 1975, p. 24), de que muito se falava entre escritores e críticos de gerações passadas. Tudo leva a crer que as “práticas tradicionais africanas” (MONTEIRO, 2007, p. 235) que vislumbramos nos poemas de Tavares são mesmo, em boa medida e conscientemente, inventadas, como o são, ademais, hoje o sabemos, as próprias nações e as suas tradições. Não se deve, todavia, menosprezar o potencial de intervenção do discurso poético em pauta, no ambiente em que circula. O desejo de conhecimento daquilo que não é familiar, ainda que envolto em estranhamento e espanto, ou por isso mesmo, continua a ser um caminho relevante para a experiência subjetiva, bem como para o encontro entre culturas.

Animada por uma vontade de compreensão, de anseio por “se abrir ao ‘outro’” (MONTEIRO, 2007, p. 234), é patente que a poesia de Tavares se constrói e se expande a partir de um reconhecimento do “capital [...] simbólico” (PORTUGAL, 2007, p. 294) de um universo que permanece ainda muito pouco conhecido e valorizado. É por isso, portanto, que ela cumpriria também a sua função social, dando continuidade a uma característica que Pires Laranjeira já dizia ser marca das literaturas africanas de língua portuguesa, qual seja, a de serem “fortemente politizada[s], ainda que não explicitamente” (LARANJEIRA, 1985, p. 12). Pois se a poética de Tavares procura valorizar a “estrutura social” de certos “grupos dominados”, movimentando-se em torno do desejo de compreensão de sua “realidade material e espiritual”, não seria acertado dizer que ela também se torna, como queria Cabral, um ato de “resistência cultural” (CABRAL, 2008, p. 212), ou mesmo, por que não dizer, um ato de resistência anti-imperialista? Parece-me pertinente acreditar que sim.

8 Fátima Monteiro afirma algo que me parece condizente com a posição assumida pela poética em questão: “A ideia propagada pelo colonialismo segundo a qual as sociedades africanas se organizavam em torno de unidades ‘tribais’ fechadas em si próprias e isoladas, sem vias de comunicação ou ‘contaminação’ mútua, provou-se inteiramente falsa” (MONTEIRO, 2007, p. 233).

Referências:

CABRAL, Amílcar. O papel da cultura na luta pela independência. In: _____. **Documentário:** textos políticos e culturais. Lisboa: Cotovia, 2008. p. 203-236.

FERREIRA, Manuel. Uma aventura desconhecida. In: _____. **No reino de Caliban:** antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Lisboa: Seara Nova, 1975. p. 16-63. v. 1 [Cabo Verde e Guiné-Bissau].

LARANJEIRA, José Luís Pires. Originalidade da literatura africana. In: _____. **Literatura calibanesca.** Porto: Afrontamento, 1985. p. 9-18.

MONTEIRO, Fátima. Nacionalismo e etnicismo em Angola na segunda metade do século XX. In: LARANJEIRA, José Luís Pires *et al* (Orgs.). **Estudos de literaturas africanas:** cinco povos, cinco nações: actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007. p. 230-239.

PORTUGAL, Francisco Salinas. A busca da identidade nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. In: LARANJEIRA, José Luís Pires *et al* (Orgs.). **Estudos de literaturas africanas:** cinco povos, cinco nações: actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007. p. 289-298.

RIBEIRO, Djamilia. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SOUSA, Noémia de. **Sangue negro.** São Paulo: Kapulana, 2016.

TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos:** poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

_____. Encontro com Paula Tavares [Entrevista]. In: LABAN, Michel (Comp.). **Angola:** encontro com escritores. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991. p. 845-861.v. 2.



**ALEGORIA E A CORAGEM DA PERDA NA POÉTICA
DE PAULA TAVARES**

*ALLEGORY AND THE COURAGE OF LOSS IN THE POETRY
OF PAULA TAVARES*

*ALEGORÍA Y EL CORAJE DE LA PÉRDIDA EN LA POÉTICA
DE PAULA TAVARES*

Carolina Anglada¹

RESUMO:

Este artigo se propõe a investigar a passagem do símbolo à alegoria na poesia da angolana Paula Tavares, enfatizando a assimetria, o desencontro e a perda como constitutivos de uma poética voltada para as relações entre a natureza e a história. O diálogo se estabelece sobretudo com Walter Benjamin e seu trabalho sobre a alegoria barroca, e com Georges Bataille e o conceito de erotismo.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria, símbolo, poesia contemporânea, autoria feminina, Paula Tavares.

ABSTRACT:

This article proposes to investigate the passage from the symbol to the allegory in the poetry of the Angolan Paula Tavares, emphasizing asymmetry, mismatch and loss as constitutive of a poetics focused on the relations between nature and history. The dialogue is mainly established with Walter Benjamin and his work on Baroque allegory, and with Georges Bataille and the concept of eroticism.

KEYWORDS: Allegory, symbol, contemporary poetry, female author, Paula Tavares.

¹ Professora de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: angladacarolina@gmail.com



RESUMEN:

Este artículo propone investigar el pasaje del símbolo a la alegoría en la poesía de la angoleña Paula Tavares, enfatizando la asimetría, el desajuste y la pérdida como constitutivos de una poética centrada en las relaciones entre naturaleza e historia. El diálogo se establece principalmente con Walter Benjamin y su trabajo sobre la alegoría barroca, y con Georges Bataille y el concepto de erotismo.

PALABRAS-CLAVE: Alegoría, símbolo, poesía contemporánea, autoría femenina, Paula Tavares.

1. O simbólico

Os ritos de passagem, entendidos enquanto processos simbólicos de iniciação, são exatamente por esse motivo celebrados, afinal, anunciam uma mudança que é da ordem de um renascimento, de uma incursão ou de uma autorização a um estado ainda não vivenciado. Paula Tavares, por meio da obra *Ritos de passagem*, publicada no contexto de pós-independência de Angola, de fato realiza essa iniciação ao conduzir a poesia na qual a mulher é metonímia ou metáfora para um contexto em que a operação de substituição dessas figuras de linguagem já não se fazem mais necessárias, criando o lugar para que a autoria feminina possa ser *propriamente*, e não indeterminadamente. *Ritos de passagem*, no entrelaçamento entre a reflexão sobre processos históricos e sobre os processos da natureza, cria as condições para que do simbólico se passe ao alegórico, alternando da falta da mulher “na sua individualidade, na sua feminilidade, na sua corporalidade” (MATA *apud* TAVARES, 2011, p. 9) para a tematização do que faz falta à mulher.

Nessa primeira obra, os ciclos se fazem presentes desde o primeiro poema, no qual os dois primeiros versos, “a zebra feriu-se na pedra/ a pedra produziu lume” (TAVARES, 2011, p. 15), são também o fechamento do percurso cerimonioso de passagem (da oralidade ao poema, da rapariga à ancestralidade, do sangue ao vinho). Mais à frente, em “Colheitas”, as etapas do plantio, da sementeira e da frutificação são equiparadas ao ciclo menstrual da mulher, assim como também às etapas do amadurecimento feminino. As ideias de completude, plenitude e unidade predominam nas imagens do processo orgânico, ainda que seja também possível observar como, em meio a tantas correspondências, algo parece apontar para o incompleto, como no poema “O mamão”:

Frágil vagina semeada

pronta, útil, semanal

Nela se alargam as sedes

no meio

cresce

insondável

o vazio...

(TAVARES, 2011, p. 31)

Vazio ou ferida, tal como no poema “Alfabeto”, o datilografar do corpo “de A a Z” reconstrói, por debaixo das mãos análogas, “pequenas// as cicatrizes” (TAVARES, 2011, p. 59). Espalhadas, espelhadas, as mãos não se dão porque do avesso revela-se a marca de uma desigualdade, o avesso de uma igualdade genérica. Em poema posterior, denuncia-se: “As marcas da morte/ estão no meu corpo/ As marcas da culpa/ estão nas tuas mãos.” (TAVARES, 2011, p. 143). As marcas já não se conformam porque o gênero sinaliza as diferentes maneiras dos sujeitos se afetarem genericamente, de modo que o próprio poema precisa desfazer a assimetria prometida no paralelismo.

Não por acaso, é pela associação com o erotismo que a poesia da escritora angolana irá excitar a escrita, mas também a busca, que em *O lago da lua* fará da semelhança um ritual de busca por imagens que se revelarão fatalmente desconstruídas. Afinal, já nos alertava Georges Bataille, que o “que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas” (2013, p. 42). Em um dos primeiros textos, a adivinhação de “Muví, o sábio”, baseada na sedução lunar, ressalta a desproporção e a assimetria:

A lua passeia-se, descalça e desnuda, no pico alto da colina. Tem uma mancha sombria e velada como uma escarificação retocada pelo tempo. É o reflexo aumentado da minha própria cicatriz azul, disfarçada debaixo do colar de contas triangular, colar dos dias de luta, que passei a usar todos os dias. (TAVARES, 2011, p. 76)

Pela experiência da mulher ser incontornavelmente a de uma ferida aberta ou de um irrepresentável, até então, a alegoria irá assumir de modo cada vez mais permanente o observar dessa “mancha sombria e velada”, que impede o ritual poético de coincidir com a tradição da qual a voz emana. A rigor, o lamento de uma “cerimônia amarga de cópula com a própria dor”, que a crítica Carmen Lucia Tindó Secco (2011, p. 267) sinaliza, é expressão de uma consciência sempre crítica da condição de perda que a coragem da poesia irá manifestar, estando à altura dos processos de privação simbólica tradicionais e modernos com os quais se vê negociando.

É o caso, por exemplo, do poema sobre a máscara Mwana Pwo: ao invés de portar a máscara, que, de acordo com a tradição da etnia Cokwe, só deve ser usada por homens em rituais de circuncisão, a voz diz *ser* a máscara: “chegou a noite/ onde habito devagar/ sou a máscara/ Mwana Pwo em traje de festa// dança comigo/ de noite temos asas/ vem, eu sou a máscara/ para lá da vida/ à beira da noite” (TAVARES, 2011, p. 85).

Assim como a máscara nos rituais deve gerar assombro e encantamento, medo e atração, o encontrar-se nesse limiar entre a vida e a noite, o hábito e a performance, gera a profunda consciência do caráter problemático das representações e das interdições, enfatizando assim o inaudito desse convite agora dirigido tanto ao objeto a ser seduzido quanto à sedução que as tradições exercem a favor de sua preservação contínua. O erotismo, segundo Bataille, tem a ver tanto com o interdito (que barra o uso da máscara por parte das mulheres) quanto com a transgressão (que funda a continuidade erótica pela descontinuidade das formas tradicionais de interdição do uso pela mulher). Não por acaso, *O lago da lua* trabalha com as imagens e com os espelhamentos – a partir da superfície refletora da água é que a lua toma forma, isto é, pela ritualização dos olhares é que temos a sua imagem. Assim, muitos são os poemas em que o poder da tradição está vinculado às suas configurações imagéticas, tais como os ex-votos, os altares, os vasos, a massambala. E o próprio espelho: “Abre a terra/ deixa que me veja ao espelho/ e encontre o meu lugar/ no vazio/ no meio das trezentas mil virgens de terracota”. (TAVARES, 2011, p. 80).

Erotismo e desejo revelam sua mútua implicação. Como nos mostrou o filósofo Giorgio Agamben, em *Estâncias*, o amor, além de ser uma invenção dos trovadores para fazer a cantiga durar, “é sempre um ‘amar por sombra’ ou ‘por figura’, toda intenção erótica profunda está sempre voltada, idolatricamente, para uma *ymage*.” (AGAMBEN, 2007, p. 148) Curiosamente, trovadores medievais e muitos dos poemas de *O lago da lua*, para além da semelhança no destinatário amado, elegem as superfícies refletoras, tais como a água e o espelho, para ser o *locus* primordial desse enamoramento reflexivo – ainda que a poeta angolana seja profundamente marcada pela consciência de que esse lugar é um lugar vazio, onde se projetam e se ritualizam os passos em torno desse espaço que é também espaço de um enigma. O encaminhamento dos poemas iniciais voltados para o mistério das passagens se revela na estrangeiridade do próprio encontro amoroso, quando, ao final desta obra, o motivo oriental manifesta toda a potência da diferença sexual e afetiva, no que toca a “língua de gelo tão perfeita”, o “amor dito em muitas línguas”, as “escritas muito antigas”, que se abrem para todo um conjunto de expressões do monolinguismo do outro – “o lamento tutsi” e “o sonho lilás” do cineasta Akira Kurosawa refletem precisamente essa língua essencialmente única, praticamente intransponível, mas que exerce o fascínio da decifração.

O diálogo apaixonado com a língua outra, aparentemente tão gélida, mas inebriante,

cria um terceiro lugar entre a tradição e a modernidade, uma margem de aproximação e de afastamento entre os gêneros e entre as distintas referências:

Um Japão de cicatrizes e basalto anda solto lá dentro sem

[remédio.

Pode ser que seja raiva isto que me anima as veias e me

[escorre dos lábios gretados.

Pode ser que seja apenas o esforço de dizer Japão a várias

[vozes

e ter de volta o eco de mil silêncios.

Amigo, o que me desce pelas faces é um Japão devagarinho

e sei que me vai comer o peito com as suas asas de voar e

[transparência de peixe.

Ontem ouvi dizer Japão e nem queria acreditar

o ar povoado de penas desenhava horas de anjo nos teus

[olhos

e eu chocava um Japão inteirinho

O Japão é uma folha enervada onde brilha a prata do vento

e cai uma gota murcha de papel

Japão é assim arroz como seda e pranto uma ave que voa o

[chão

(TAVARES, 2011, p. 103)

Assim como os rituais de passagem são rituais de locomoção, de mudança, os signos orientais são condutores de energia, reconhecíveis pelo ritmo, pela delicadeza, pela intensidade. Há, assim, um remeter da linguagem não tanto à origem, mas ao corpo – ao corpo que o desejo revela dentro da sua própria ilegibilidade. O “eco de mil silêncios” mantém o desejo aceso, posto que ao se dirigir para a tradição se dirige sempre à (des)conhecida tradição que é a experiência da interdição, mas que convoca, em um segundo momento, à própria transgressão erótica, como nos últimos versos do poema “Amigo, o Japão é uma forma de dor para sofrer até o fim.” (TAVARES, 2011, p. 104).

2. O alegórico

Walter Benjamin, no capítulo de *Origem do drama trágico alemão* dedicado à alegoria, afirma: “A expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e história.” (BENJAMIN, 2011, p. 178) Ambas sujeitas à morte, fascinadas pela face hipócrita de um processo desde sempre extemporâneo e malgrado, encontram-se precisamente no abismo que a alegoria cava entre a referência e a possibilidade de significação, entre o vazio constitutivo e a compulsão loco-movente. A construção alegórica, diferentemente daquela simbólica, tem portanto uma natureza antagônica: é convenção e expressão, segundo Benjamin.

Quando lemos *Ex-votos*, publicado em 2013, esse antagonismo se faz revelar no desencontro manifesto desde o título – o prefixo *ex* marca uma diferença que, no caso da tradição, é expressa pela homenagem que se presta em gratidão à benção conquistada. Porém, essa consagração muitas vezes expõe o outro lado da própria convenção, como quando a poeta escreve: “As flores com que me vestiram/ Eram só/ Para arder melhor.” (TAVARES, 2011, p. 158). De fato, *ex-voto* é a um só tempo continuidade e afastamento da esfera religiosa – o *re-ligare* inerente ao próprio ritual. O excessivo transborda, portanto, aquela economia da natureza expressiva, ordenadora, promovendo ainda uma transgressão entre gêneros divino e humano, ou ao menos uma provocação genérica do ponto de vista do questionamento das tradições que separam também homem e mulher, e que separam ainda as artes imagéticas das artes discursivas.

O mesmo se observa no poema seguinte: “A tecedeira seguiu/ com as mãos/ o movimento do sol/ A tecedeira criou/ o mundo/ com os dedos leves de amaciar/ as fibras” (TAVARES, 2011, p. 159). Ou ainda em: “O nosso antepassado/ era como o grande rio./ Fez nascer os nossos rios pequenos” (TAVARES, 2011, p. 161). Em todos esses poemas há um descompasso alegórico, como aquele entre a tecedeira, que com os seus dedos leves faz nascer um outro mundo em cujos rios pequenos se mostram o fragmento de um todo inacessível, e o antepassado movimento do sol já dificilmente representável na totalidade de sua grandeza. Nesse caso, assim como no dos poetas barrocos, não se pode “disfarçar a sua arte combinatória” (BENJAMIN, 2011, p. 191), porque o que se deseja não é mostrar “tanto o todo como a sua construção posta à vista” (BENJAMIN, 2011, p. 191). Assim operam os próprios antepassados, que entreveem a perspectiva do curso da história na natureza:

Os antepassados usam o espelho

Todas as noites

Eh! Olha a aldeia dos nossos antepassados

A verdadeira aldeia sombreada de palmeiras

Que nos obrigaram a abandonar

Eh! Os antepassados

Eh! Os nossos antepassados

Mais as aldeias que nos obrigaram a abandonar

As aldeias sombreadas de palmeiras

Eh! O conjunto tão bonito das nossas aldeias

Eh! A aldeia tão bonita dos nossos antepassados

Que nos obrigaram a abandonar

Os antepassados usam o espelho todas as noites

(TAVARES, 2011, p. 162)

Alegoricamente, os antepassados pedem ao espelho para ver o que não está. Já o que está é o próprio deslocamento, um saber desalojado ou alojado apenas em suas projeções e em suas sombras. A combinação entre a imagem antepassada e a imagem espelhada de um presente que é também passado, mais do que apontar um caminho para a desapropriação, conduz-nos ao mesmo tempo à sua própria construção feita de vários tempos, e à experiência do abandono, do desabrigo. Benjamin, ainda sobre a alegoria, pontua: “Mortificação das obras: não – como queriam os românticos – o despertar da consciência nas obras vivas, mas a implantação do saber naquelas que estão mortas.” (BENJAMIN, 2011, p. 193-4). Para mais à frente concluir: “A beleza que perdura é um objeto de saber” (BENJAMIN, 2011, p. 194).

O poema de Tavares, diante do duplo complexo processo de descolonização e de conservação de práticas e valores convencionais, opta por essa combinação ao alcance da imaginação que a poesia oferece. Em um poema intitulado “Identidade”, os versos nos dizem: “Quem for enterrado/ Vestindo só a sua própria pele/ Não descansa/ Vagueia pelos caminhos.” (TAVARES, 2011, p. 169) As palavras, como peles, possibilitam a troca, a substituição, a incorporação de outras perspectivas. São condutores do encontro, que é também desencontro de si e das suas próprias convenções. Promovem, dentro de suas limitações, o acesso à transgressão erótica que está em causa nos mitos. Os dedos leves que amaciam a fibra procuram também outros tecidos para vestir o corpo daquele que sabe ser apenas a imagem transitória de si mesmo.

3. Estar à altura da perda

O processo combinatório das imagens espelhadas, na obra de Paula Tavares, oscila entre a afirmação e a hesitação, de modo que, como no poema sobre os antepassados e o espelho, a repetição de versos e de termos pode ter tanto o sentido de um esforço evocativo quanto a consciência de uma perda reiterada. *Manual para amantes desesperados* começa com poemas destinados ao ser amado, cuidando para que tudo que se erga entre os dois esteja certo da influência dos ventos e da condição de se estar erguendo algo sobre dunas, como uma das

epígrafes anuncia, pelos versos do poeta angolano David Mestre: “Estende o corpo sobre a duna/ e deixa/ que as penínsulas se inundem do vinho/ que esmaguei/ nas montanhas da memórias...” (MESTRE *apud* TAVARES, 2011, p. 185).

Os conselhos aos amantes desesperados, que se revelam amantes do próprio desespero de amar, destinam-se, portanto, à consciência do perigo: “Mantém a tua mão/ No rigor das dunas”, “E encontra o equilíbrio/ No corredor do vento” (TAVARES, 2011, p. 187). O encontro só é possível se a mão não ousar atravessar as dunas e os ventos, se a mão que conduz souber guiar-se entre o desejo escravizante e a imposição do real desejante como nos orientam os versos: “Devia olhar o rei/ Mas baixei a cabeça/ Doce terna/ Diante do escravo.” (TAVARES, 2011, p. 191). Nesse poema, todos os cuidados para o rei são demovidos pelo desejo que não aceita ordens. Assim, a experiência do desejo demandada por ritos de passagem que criam lugares para a autodeterminação da mulher oferece outra face da experiência do deslocamento dos espelhos, uma vez que alegoricamente o corpo é conduzido sempre por mãos distintas, enquanto o símbolo, “de acordo com os mitólogos românticos, permanece tenazmente igual a si mesmo” (BENJAMIN, 2011, p. 195).

Desse modo, as mãos e a voz participam de um jogo de condução e desconhecimento, de entrega e de criação, que permeará a leitura e o refazimento do mundo. Escreve a poeta: “Deixa as mãos cegas” (TAVARES, 2011, p. 192), “Reconheço a tua voz” (TAVARES, 2011, p. 194), para então dizer “Nas tuas mãos começava/ O mundo” (TAVARES, 2011, p. 195). De fato, o trabalho das mãos vem a constituir-se um trabalho não só de tatear o mundo, reconhecendo sua pele, mas também de criar a pele das coisas, recombina-a com as já existentes. Em *Como veias finas na terra*, o poema é o vestígio desse processo de fazer e desfazer a imagem e o tecido, como o trabalho de Penélope à espera de Ulisses, responsável por redimensionar a origem e a noção de tempo: “Vou agora encontrar o lugar/ Onde a mãe despe a pele das casas/ Todos os anos/ Só para revestir de novo/ Do barro das origens” (TAVARES, 2011, p. 257)

Se o mais profundo é a pele, segundo Paul Valéry, lidar com a tradição tem a ver, portanto, com a superfície e a aparência das coisas que operam também como motores de significação. Isso porque a pele é também porosidade, camada por onde se transita e se trocam substâncias, e também erotismo. Nessa recomposição alegórica da pele das coisas, na tentativa de unir ritmicamente a tradição e a modernidade, o erotismo representa a parte dançante da oscilação entre esses dois polos. O significado dessa dança, como nos mostra Georges Bataille, não se realiza sem dispêndio, assim como Roland Barthes também nos mostrou que o prazer do texto só se realiza perdendo.

A máscara Mwana Pwo que no poema de *O lago da lua* já denunciava a transvalorização de uma cultura em que antes o grau máximo era concedido à ancestralidade e agora é dado à fertilidade para que toda a tradição se conserve na garantia das futuras gerações, em um

poema de *Manual para amantes desesperados*, assume-se fatalmente enquanto signo da perda. Os primeiros versos comunicam: “Debaixo da árvore da febre/ perde a máscara Pwo/ as pulseiras pesadas/ da família” (TAVARES, 2011, p. 205). Fadados ao desencontro também estarão os colares de missanga, as pulseiras de proteção, os óleos do início, os frascos dos remédios, as palavras, os cantos de atravessar desertos e medos, o fogo sagrado dos antepassados. Listados todos esses pertences, como se se entregasse à própria perda, a voz nos dirige a pergunta: “Viram a minha máscara Pwo?” (TAVARES, 2011, p. 207).

O poema, sem seu endereçamento e sem sua política de partilha, não pode mais ser a convenção e a expressão de uma reconciliação totalizadora. Se a máscara era a garantia de um ritual de passagem, desde sempre interdito às mulheres senão metonimicamente, com o passar do tempo, ela é a superfície perdida de algo que dentro do seu vazio clama por ser esculpido no futuro, ou por esculpir a própria imagem do futuro, mas que só se configurará se for vista dentro de seus próprios mecanismos de aparição crítica, isto é, como crítica dos processos significativos os quais se viu portando e dos quais é a testemunha precária, mas resistente.

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- MATA, Inocência. Prefácio à edição portuguesa: Passagem para a diferença. In: TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos: poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 7-12.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. As veias pulsantes da terra e da poesia. In: TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos: poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 261-281.
- TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos: poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.



MUHATU E A VIRADA DO SPOKEN WORD EM ANGOLA

MUHATU AND THE TRANSFORMATION OF SPOKEN WORD IN ANGOLA

MUHATU Y LA TRANSFORMACIÓN DEL SPOKEN WORD EN ANGOLA

Miriane Peregrino¹

RESUMO:

Na língua kimbundu, a palavra “*muhatu*” significa mulher e foi por isso que a poeta angolana Elisângela Rita usou-a para nomear a primeira competição de *spoken word* feminino que criou em Angola. O concurso “Muhatu, a força da palavra feminina”, teve sua primeira edição em novembro de 2017, reunindo no palco jovens poetas da cidade de Luanda. O grande prêmio das cinco primeiras colocadas foi a participação direta delas no principal concurso de *poetry slam* do país, o *Luanda Slam*, organizado por Elisângela Rita desde 2015, sem terem que passar pelo processo de inscrição e seleção do *Casting*. Rita implementa, assim, um sistema de cotas para garantir e estimular a participação de mulheres poetas nos concursos de poesia falada e com isso provoca uma grande virada na cena literária luandense.

PALAVRAS-CHAVE: *Luanda slam; spoken word; Muhatu, literatura angolana, mulher.*

ABSTRACT:

In the Kimbundu language, the word “muhatu” means woman and that is why the Angolan poet Elisângela Rita used her to name the first female spoken word competition she created in Angola. The contest “Muhatu, a força da voz feminina”, had its first edition in November

¹ Doutora em Ciência da Literatura/Literatura Comparada pela UFRJ. Atualmente, é Pesquisadora Assistente do Departamento de Literatura e Estudos de Mídia da Universidade de Mannheim, Alemanha. Email: miriane.peregrino@gmail.com



2017, bringing together young poets from Luanda city. The grand prize of the top five was their direct participation in the country's leading poetry slam contest, the Luanda Slam, organized by Elisângela Rita since 2015, without having to go through the Casting entry and selection process. Rita thus implements a quota system to guarantee and encourage the participation of female poets in spoken poetry contests and thus causes a major turnaround in the literary scene of the state.

KEYWORDS: Luanda slam; spoken word, Muhatu, angolan literature; woman.

RESUMEN:

En el idioma Kimbundu, la palabra “muhatu” significa mujer y es por eso que la poeta angoleña Elisângela Rita la usó para nombrar la primera competición de spoken word femenino que se creó en Angola. El concurso “Muhatu, el poder de la palabra femenina”, tuvo su primera edición en noviembre de 2017, y reunió a jóvenes poetisas de la ciudad de Luanda. El gran premio de las cinco primeras finalistas fue la participación directa en el principal concurso de poetry slam del país, el Luanda Slam, organizado por Elisângela Rita desde 2015, sin tener que pasar por el proceso de inscripción ni por la selección del Casting. Rita implementa así un sistema de cuotas para garantizar y alentar la participación de mujeres poetisas en concursos de poesía hablada y, por lo tanto, provoca un cambio importante en la escena literaria luandense.

PALABRAS-CLAVE: Luanda Slam; spoken word, Muhatu, literatura angoleña, mujer.

Spoken word: a oralidade africana ressignificada

Dois anos após o final da guerra civil angolana protagonizada pelo partido no poder, o Movimento pela Libertação de Angola (MPLA), e o de oposição, a União Total para a Independência de Angola (UNITA), o jovem *rapper* e produtor cultural Lukeny Bamba Fortunato (1980) regressou a Luanda. Fortunato já tinha passado uma longa temporada fora de Angola, tendo estudado na África do Sul e nos Estados Unidos. Suas experiências musicais nesses países o levaram a introduzir na capital angolana uma cena cultural alternativa de microfone aberto ao estilo das noites de *spoken word* norte-americanas de muita poesia, performance e música, inaugurando o *Artes ao Vivo* na capital angolana em 19 de abril de 2004.

Encontro semanal e gratuito, o *Artes ao Vivo* é o evento mais longo da poesia falada em Angola nessas primeiras décadas do século XXI. A maior parte do tempo ele tem sido realizado nas noites de terças-feiras no Espaço Bahia, um bar-restaurant localizado na Marginal da Baixa de Luanda e, desde 2018, ganhou também o formato de um programa de TV no canal da Televisão

Pública de Angola (TPA2), exibido aos sábados para capital e diversas províncias do país.

Em entrevista no documentário brasileiro *Cartas para Angola* (2011), Lukeny Bamba Fortunato lembrou que, quando deu início ao *Artes ao Vivo*, “as pessoas não estavam acostumadas a recitar” e não acreditavam muito no projeto. Passados quinze anos, é possível identificar o surgimento de outros movimentos literários sob influência do *Artes ao Vivo*, tais como o Movimento Lev'Arte, em 2006, sob organização do escritor e cofundador do *Artes ao Vivo*, Kardo Bestilo, e o Luanda Slam, em 2015, sob organização da poeta e então co-realizadora do *Artes ao Vivo*, Elisângela Rita (1988).

Além disso, é importante observar que o *spoken word* introduzido por Fortunato ressignificou as tradições de poesia oral africana no espaço urbano da capital angolana, colocando a oralidade mais uma vez em destaque, ainda que sob influência de estilo, língua e cultura estrangeiras e novos recursos tecnológicos.

O *spoken word* surgiu como uma forma de declamação artística na década de 1960, nos Estados Unidos, e caracteriza-se pela ênfase na oralidade e na performance, o que coloca sua forma de poesia falada em diálogo com diversos gêneros artísticos para além do literário: as artes plásticas, a música, as artes cênicas. Um de seus principais representantes foi o músico e poeta afro-americano Gil Scott-Heron (1949-2011), cujo poema/canção « *The Revolution will not be televised* » é um dos mais famosos dessa forma de declamação².

A performance do artista angolano Ermildo Panzo, vencedor do concurso *The Spoken Word Project* promovido pelo Goethe Institut de Angola na cidade de Luanda em 2013, também apresenta essas características e os tênues limites entre literatura e teatro. O poeta declama o poema « Nas mãos da guerrilha » com um figurino de soldado e fundo musical³.

The Spoken Word Project ocorreu no Espaço Bahia, pois Lukeny Bamba Fortunato foi convidado pelo Goethe Institut de Angola para acolher, no *Artes ao Vivo*, o concurso promovido pelo governo alemão e que também aconteceria em mais outros sete países africanos (África do Sul, Mali, Costa do Marfim, Quênia, Camarões, Uganda e Madagáscar). Os vencedores da competição foram os poetas angolanos Ermildo Panzo e Elisângela Rita, respectivamente, na primeira e segunda colocações⁴.

Em 2015, a cena da poesia falada em Luanda ganhou novo fôlego com a criação da

2 Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=vwSRqaZGsPw> Acesso em 15.8.2019.

3 Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=0LLPkhuMgEE> Acesso em 15.8.2019.

4 Em 2013, entre dez concorrentes do *The Spoken Word Project*, primeiro concurso de *spoken word* realizado em Angola pelo Goethe Institut (Alemanha), apenas três eram mulheres: Ludmila Tchissola Paixão dos Santos, Elisângela Rita e Katya dos Santos.

primeira competição de *poetry slam* promovida por Elisângela Rita⁵. A iniciativa surgiu após Rita representar Angola no concurso internacional *Rio Poetry Slam* da Festa Literária das Periferias (FLUP), no Brasil. O contato com a competição de *slam* no Brasil deu o impulso necessário para Rita organizar a primeira edição do *Luanda Slam*, no Espaço Bahia, sob o auspício do *Artes ao Vivo*⁶.

Mas a *poetry slam* surgiu nos Estados Unidos. Em 1984, o poeta branco e norte-americano Marc Kelly Smith decidiu agitar as noites de poesia em Chicago, criando uma dinâmica diferente de apresentação poética, uma verdadeira competição de poesia com microfone aberto. O termo *slam* foi tomado emprestado de práticas esportivas como o *beiseboll* e remete à ideia de batida. Marc Smith propõe, assim, uma batida de poesia, na qual cada artista tem três minutos para apresentar seu poema, sem adereços, sem acompanhamento musical, diante do público que não apenas assiste, mas julga sua poesia, atribuindo inclusive nota. Todos esses elementos estabelecem um conjunto de normas que por si só já distinguem o *slam* do *spoken word*. E, no caso de Angola, ao contrário do *Artes ao Vivo*, as competições de *slam* têm cobrança de ingresso⁷.

Elisângela Rita tornou-se a primeira angolana a ser uma *slammaster* e uma *slammer*, respectivamente, apresentadora e poeta de *slam*. Mas a experiência da declamação artística, Rita também já trazia dos anos que morou e estudou na África do Sul e nos Estados Unidos, aprimorando-a, mais tarde, como co-realizadora do *Artes ao Vivo*. Em 2017, reconhecendo ser

5 Elisângela Rita nasceu em 1988 em Luanda e é poeta desde a adolescência. Em 2013 começou atuar como artista de *spoken word*. Ganhou o 2.º lugar no concurso de *spoken word Africano The Spoken Word Project 2013* e representou Angola na Festa Literária das Periferias do Rio de Janeiro - FLUP e no Festival Internacional de Artes de Harare - HIFA, ambos em 2015. Fez atuação (voz) no filme angolano *Independência*. É curadora e produtora do *Luanda Slam* - competição de *spoken word* em Angola, já com quatro edições realizadas - 2015, 2016, 2017 e 2018. Em 2017, realizou o primeiro concurso de *Spoken Word Feminino* de Angola, *MUHATU*. É Embaixadora para Angola e responsável pela comunicação na Copa Africana de Poesia *Spoken Word* - ACSP. Foi oradora no Tedx Luanda 2014 e lançou o seu primeiro livro de poesia *Coração Achado*, publicado em Angola e Portugal, em 2015. Tem poemas publicados na antologia feminina *O Canto da Kianda*, organizado pelo *Movimento Lev'Arte*. Foi membro da associação *Artes ao Vivo*, que realiza semanalmente eventos de microfone aberto para poesia e palavra falada, para a qual foi nomeada apresentadora dos eventos de 2014-2016. É cofundadora da Casa Rede, em Luanda, fundada em 2019 com artistas angolanos e brasileiros. É formada em Direito pela Universidade de Pretória, na África do Sul, e tem Mestrado na área de Relações Internacionais realizado nos Estados Unidos.

6 Na edição do ano seguinte, o *Luanda Slam* aparece como realizador independente da competição. Todo mapeamento e discussão em torno da cena do *spoken word* e da *poetry slam* em Angola estão na tese de doutorado *Luanda Slam: a literatura angolana fora da página*, por nós defendida em setembro de 2019, junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

7 Os cartazes das atuais competições de Angola – *Luanda Slam*, *Muhatu*, *Slam Tundavala* – apontam que os preços dos ingressos têm variado a cada edição, bem como a presença de produtoras culturais, como Kwatas & Koolies, Art Sem Letra e Aláfia. O prêmio dos primeiros colocados também tem variado. No *Muhatu 2017*, a vencedora ganhou um diploma, mas, no de 2018, o prêmio foi representar Angola no *Rio Poetry Slam* da Festa Literária das Periferias, no Brasil. Em 2019, pela primeira vez, a premiação do *Muhatu* foi em dinheiro. A primeira colocada recebeu prêmio no valor de 50 mil Kwanzas na edição deste ano concedido através do apoio do espaço cultural Ubuntu. (Cf.: PEREGRINO, 2019).

uma das poucas mulheres a protagonizar a cena literária luandense, Rita decidiu criar o primeiro concurso de poesia falada exclusivamente feminino: o *Muhatu*. que, na língua *kimbunbu*, uma das línguas nacionais de Angola, significa «mulher».



Muhatu e o novo sistema de ingresso para o *Luanda Slam*

Entre os 14 concorrentes da 1ª edição do *Luanda Slam* apenas dois eram mulheres: Yoneli Perez (Cynthia Perez) e Bel Neto. No ano seguinte, o número caiu para apenas uma mulher, Bel Neto que, mesmo diante do quadro tão desigual e desfavorável, conquistou o 3º. lugar da competição de 2016.

Insatisfeita com a baixa participação de mulheres no *Luanda Slam*, Rita realizou o primeiro concurso de *spoken word* feminino, *Muhatu*, em novembro de 2017, e estabeleceu um sistema que podemos aqui denominar de «cotas para promoção da igualdade de gênero» nas competições de poesia falada em Luanda. A exemplo dos sistemas de cotas sociais e raciais criados no Brasil nas últimas décadas, o sistema de cotas para promoção da igualdade de gênero estabelecido por Rita promoveu o acesso direto das cinco primeiras colocadas no *Muhatu*, na competição do *Luanda Slam* que ocorreria no mês seguinte daquele mesmo ano. O resultado foi uma expressiva virada na cena competitiva do *Luanda Slam* a partir de 2017.

Na 2ª. edição do *Luanda Slam*, os três primeiros colocados da edição anterior garantiram, automaticamente, sua vaga para a edição do ano seguinte. Já os demais concorrentes haviam realizado inscrição para as vagas remanescentes e passado por uma eliminatória chamada *Casting*. Com a criação do sistema de cotas para promoção da igualdade de gênero via *Muhatu*, as vagas do *Casting* foram reduzidas em 2017, ou seja, caíram de treze para oito vagas de ampla concorrência. Assim, em 2017, dentre os 16 concorrentes da 3ª. edição do *Luanda Slam*, nove eram mulheres e sete homens. O quadro a seguir ilustra as formas de ingresso na competição de 2017:

Formas de ingresso no Luanda Slam 2017		
DESCRIÇÃO	MULHERES	HOMENS
Automaticamente classificados por sua colocação no <i>Luanda Slam 2016</i>	1 (Bel Neto)	2 (António Paciência e Pedro Belgio)
Automaticamente classificadas por suas colocações no <i>Muhatu 2017</i>	5 (Ana Paula, Érica, Djola, Nadine e Isvânia)	0 (Não se aplica)
Classificados pelo <i>Casting do Luanda Slam 2017</i>	3 (Aneth, Irene e Luana)	5 (Bona, Ednilson, Fábio, Fernando, William)

A participação de mulheres poetas no *Casting* para o *Luanda Slam* de 2017 também alcançou um número inédito: três candidatas aprovadas. Três jovens artistas que haviam participado do *Muhatu* e que, embora não tivessem alcançado as primeiras posições no concurso feminino, se sentiram motivadas a se inscreverem para o *Casting* do *Luanda Slam* daquele ano. Diante dos números irrisórios de participação de mulheres nas competições do *Luanda Slam* em 2015 e 2016, podemos afirmar que o *Muhatu* proporcionou uma grande virada, não só na competição de 2017, mas na cena literária angolana a partir de então.

Luanda Slam (2015-2018): quadro geral								
Formas de ingresso	2015*		2016		2017		2018	
	Mulheres	homens	mulheres	homens	mulheres	homens	mulheres	homens
Automaticamente classificados por suas colocações no <i>Luanda Slam</i> do ano anterior	2	12	0	3	1	2	1	2
Automaticamente classificadas por suas colocações no <i>Muhatu</i> do ano anterior	*Não encontramos registros sobre a forma de ingresso dos 14 concorrentes da 1ª edição.		X	X	5	0	3	0
Selecionados por <i>Casting</i>			1	12	3	5	4	6
Distribuição de gênero por competição								
Total por ano de competição	2015		2016		2017		2018	
	Mulheres	homens	mulheres	homens	mulheres	homens	mulheres	homens
	2	12	1	14	9	7	8	8
2015 a 2018								
Total de todas as competições	Mulheres				Homens			
	20				41			

No quadro acima, fica evidente a importância do *Muhatu* para que as mulheres poetas pudessem também acessar o *Luanda Slam*. Importante destacar que a definição de gênero nessas competições está, até o momento, marcada pelo sexo biológico das e dos *slammers* e, por isso, aqui aparece simplificada nas categorias mulheres e homens.

Através do *Muhatu*, Elisângela Rita conseguiu estabelecer um equilíbrio entre mulheres e homens nas próximas competições. Mesmo assim, olhando o quadro geral, a participação masculina continua sendo o dobro da feminina (41 x 20), pelo menos até 2018. Esse é um dado relevante para pensarmos a construção deste espaço literário, como ele se configura e que estratégias as próprias mulheres vão estabelecendo para se inserirem nas competições de *poetry slam* e *spoken word* em Angola.

Devido ao nosso intercâmbio de doutorado na Universidade Agostinho Neto, em Angola, entre 2017 e 2018, tivemos a oportunidade de assistir a algumas dessas competições em Luanda, bem como entrevistar *slammers* e realizadores do *Luanda Slam* e *Muhatu*, Elisângela Rita, e do *Artes ao Vivo*, Lukeny Bamba Fortunato.

Durante as entrevistas, a maioria dos poetas entrevistados revelaram não gostar do sistema implantado por Elisângela Rita, não considerando-o necessário, defendendo que as mulheres deveriam se preparar mais para o *Casting* como, eles afirmaram, faziam os homens. Neste momento, lembrava os números da participação de mulheres nas competições do *Luanda Slam* 2015 e 2016 e perguntava o que teria desencadeado a baixíssima participação feminina dos anos anteriores ao *Muhatu*. Ao que a maioria dos poetas não sabia o que responder e alguns balançaram a cabeça sinalizando que, embora a contragosto, era preciso admitir que o *Muhatu* tinha provocado mudanças significativas.

Foram entrevistadas 14 das 17 *slammers* que participaram da 1ª edição do *Muhatu* em 2017. Todas entrevistadas apontaram o primeiro concurso *Muhatu* como um espaço de irmandade e não de competição. Muitas repetiram que não estavam preocupadas em ganhar e estavam satisfeitas com o resultado⁸. Quanto à escassa participação feminina nos eventos de *spoken word*, as poetas apontaram o horário das atividades (noturnas) e a falta de transporte para voltar para casa como principais impeditivos tanto para o exercício da declamação em eventos semanais, como o *Artes ao Vivo*, quanto para competições como o *Luanda Slam*. Tais aspectos apontam o lugar de classe social e econômica de muitas das poetas que ou não podiam sair à noite sozinhas por serem muito jovens e/ou não podiam porque não tinham veículo próprio e/ou

⁸ A vencedora do primeiro concurso de poesia feminina em Angola foi Ana Paula Lisboa, escritora afro-brasileira que reside atualmente em Luanda. Em 2018, a vencedora da edição foi Luana Bartholomeu de nacionalidade brasileira e angolana. Já na edição de outubro de 2019, a vencedora da competição foi a angolana Nzola Kuzedíua. O *Muhatu* foi o segundo título conquistado por Nzola este ano já que em agosto de 2019 ela ficou em primeiro lugar na 2ª edição do Slam Tundawala - competição mista de *poetry slam* (homens e mulheres).

companhia masculina (irmão, namorado, marido) que pudessem acompanhá-las em segurança. Importante destacar que o serviço de transporte em Luanda é escasso e caro. Há pouquíssimos ônibus e de itinerário e horários de circulação muito específicos. Os serviços de táxi são caríssimos e o candongueiro (similar às vans e kombis brasileiras) são pouco seguros para mulheres à noite. Todos esses aspectos prejudicam a circulação das mulheres, especialmente, as que vivem distante do centro da cidade, onde ocorre a grande maioria dos eventos culturais e literários. Dessa forma, as mulheres angolanas que podem circular e participar na cena literária luandense fazem parte de um grupo mais privilegiado senão economicamente, socialmente.

Em entrevista realizada com Elisângela Rita em janeiro de 2018, a *slammaster* também apontou esses pontos e afirmou ter organizado caronas e meios de deixar as participantes em casa para garantir suas presenças no primeiro concurso Muhatu. Mas ela também destacou a falta de incentivo à participação feminina aos palcos, o que gerava pouca autoconfiança, como um dos impeditivos. Um concurso voltado só para as mulheres acabou por construir uma rede de apoio e empoderamento feminino.

Entre junho e julho de 2018, a produção do *Muhatu* reuniu os depoimentos das participantes da 1ª edição do *Muhatu* na página do facebook *Muhatu Spoken*⁹ e, dentre eles, destacamos, a seguir, os que reafirmam o lugar de empoderamento da poesia feminina angolana nos palcos luandenses:

Foi a minha primeira vez no palco como apresentação. Eu já escrevia, mas a minha escrita era caracterizada prioritariamente pela prosa, eu não tinha experimentado outros gêneros até então. Depois do *Muhatu* muita coisa mudou, (...) eu escrevia e sabia que tinha jeito para alguma coisa, mas não sabia exatamente o que era. Agora eu sei. **Nadine Morais**

O *Muhatu* foi o primeiro espaço criado específico para mulheres da minha geração e isso é formidável quando maioritariamente se viam eventos em que os homens participavam e dominavam. É importante que as mulheres angolanas sintam-se acolhidas, sintam que podem sonhar e materializar seus sonhos. **Márida Santana**

Toda mulher deveria se reunir com outras mulheres de vez em quando... As energias e sinergias partilhadas entre as concorrentes do *Muhatu* despertam a mente e essência do ser da mulher. Estar no *Muhatu* me fez repensar em que mulher eu sou e que mulher quero ser. **Delmira Dinis**

Foi super fixe a ideia de partilhar o palco com muitas mulheres, porque éramos poucas a declamar e as poucas que conheço não eram *slammers*. Para mim o mais importante foi que, graças ao *Muhatu*, artistas como Nadine Morais,

Érica Viegas e tantas outras têm mostrado ao mundo que as mulheres têm voz e muitas coisas a dizer, que as mulheres não foram apenas feitas para casar, cuidar do marido e dos filhos. **Djola Guise**

Estar no palco foi uma sensação incrível, senti-me iluminada e equilibrada durante o evento! Eu acredito fielmente na importância do *Muhatu* porque é a guerrilha cor de rosa em acção, ou seja, é um momento único em que mulheres unem-se para dar voz aos seus pensamentos, sejam eles geniais ou super, hiper, mega geniais!!! É um encontro de gênios no feminino... **Érica Viegas (Sankofa)**

Hoje eu tenho amizade com muitas das *Muhatu* que participaram do concurso comigo e aquilo não foi um desafio, foi uma troca de experiência entre mulheres que recitavam textos na base da amizade. O *Muhatu* me fez crescer muito como mulher, ver a forma como outras mulheres estruturavam seus textos e declamavam sobre suas vidas, dizer coisas pessoais sem medo fez com que eu ganhasse desenvoltura na minha forma de escrita. **Isvânia Morázia**

MUHATU 2017: artistas inscritas		
Nacionalidade	Nome (ordem alfabética)	Forma de ingresso
Brasileira	Ana Paula Lisboa	Por se tratar da 1ª edição do concurso, houve inscrição. Algumas candidatas afirmaram ter sido convidadas a se inscreverem ou pela Elisângela Rita ou pelo António Paciência, um dos sócios da <i>Kwatas & Koolies</i> , produtora cultural angolana responsável pela produção do evento em 2017. Uma das concorrentes, Djola Guise, também é sócia das <i>Kwatas & Koolies</i> .
Angolana	Aneth Silva	
Angolana	Claudia Perez	
Angolana	Clenia Gigi (Jaliya The Bird)	
Angolana	Delmira Dinis	
Angolana	Dja Ferreira (Djamila Ferreira)	
Angolana	Djola Guise	
Angolana	Érica Viegas	
Angolana	Irene A'mosi	
Angolana	Isvânia Campos	
Brasileira/Angolana	Luana Bartholomeu	
Angolana	Kisha Kipito	
Angolana	Maria Morena	
Angolana	Márida Santana	
Angolana	Nadine Morais	
Angolana	Sheila Ramirez	
Angolana	<i>Spoken Word</i> (Miriam)	

⁹ Cf.: <https://www.facebook.com/muhatuspoken/> Acesso em 12 de agosto de 2018.

Muhatu 2017: dados gerais		
Slammaster	Elisângela Rita	
Slammers	17 concorrentes	
Edição	1ª edição	
Data	08 de novembro de 2017	
Local	LASSP – Ex Liga Africana	
Ingresso	500,00 kz	
Realização	Luanda Slam (Elisângela Rita) Kwatas & Koolies (produtora cultural angolana)	
Patrocínio	Não consta no cartaz	
Apoio	Não consta no cartaz	
Júri	10 jurados da plateia, escolhidos aleatoriamente	
Prêmio	diploma para a primeira colocada.	
Três primeiras colocadas		
1º	Ana Paula Lisboa	OBS.: As cinco primeiras colocadas foram automaticamente classificadas para participarem do <i>Luanda Slam</i> daquele ano.
2º	Érica Viegas (Sankofa)	
3º	Djola Guise - Kwatas & Koolies	
4º	Nadine Morais	
5º	Isvânia Campos	

A força da palavra feminina

Em entrevista recente ao site moçambicano *Literatas*, Elisângela Rita lembrou que antes de ser artista é uma mulher e isso marca não apenas seu trabalho, mas também as formas como o público a recepciona: «Eu sou mulher antes de ser artista. Quando me posiciono no mundo me posiciono como mulher e por isso tudo o que produzo e faço vem revestido da minha experiência de mulher» - afirmou Rita - «Mesmo que eu não quisesse, quando entro num espaço, as pessoas não vêm um profissional, um artista, vêm uma mulher». Ao longo da entrevista, Rita afirma que as mulheres são sempre «julgadas» e «catalogadas» e por isso busca, através da sua arte e produção cultural, estimular questionamentos e provocar reflexões: «Tento aproveitar a minha visão do mundo de mulher artista para transmitir a minha mensagem da melhor forma (...) enquanto sugiro mudança». (*LITERATAS*, entrevista E. RITA, 2019).

Dessa maneira, a promoção da igualdade de gênero nas competições de poesia falada em Angola também colocou em evidência «a força da palavra feminina» nos temas apresentados a partir da visão de mundo, dos desejos e anseios de jovens mulheres artistas.

Durante as entrevistas que realizamos com as *slammers*, algumas destacaram as vaias de parte da plateia sempre que o poema declamado na 1ª edição do *Muhatu* denunciava o machismo e as condições da mulher na sociedade angolana dos dias de hoje. Entre os *slammers*

entrevistados, alguns afirmaram que os temas das colegas eram repetitivos, sem levar em conta que eles próprios muitas vezes se repetem, principalmente, quando tomam a mulher como tema de seus versos.

Em matéria do site *Mbenga Artes e Reflexões*, a escritora moçambicana Hirondina Joshua perguntou ao escritor e crítico literário angolano, Hélder Simbad, como a mulher é retratada na literatura angolana e Simbad afirmou que, na maioria dos movimentos literários de sua geração, ela continua sendo descrita pelos homens, ora pelo erotismo e hipersexualização, ora pelo imaginário de mulher popular como a zungueira, mas é no *spoken word* que a própria mulher tem combatido esses estereótipos:

A mulher, vista pelos poetas de sexo masculino, continua a ser um objecto estético e é tematizada sob diferentes prismas: erotismo, hipersexualização, fenómeno zungueira, mãe, causadora de traumas etc. Do lado das próprias mulheres, estando em voga o feminismo, a atitude é, como é óbvio e muitas vezes justa, de reivindicação social, emancipação e outros assuntos atinentes. Por outro lado, essa hipersexualização da mulher, que criticamos de forma implícita ao nos dirigirmos aos homens, é reforçada pela própria mulher, principalmente no discurso *spoken word*. (*MBENGA*. Entrevista H. SIMBAD, 2019)

Dentro do atual cenário da literatura angolana, é no movimento do *spoken word* que verificamos a livre expressão de muitas jovens poetisas de Angola. Destacamos a seguir alguns trechos dos poemas de Nadine Morais, uma das competidoras do *Muhatu* 2017:

Em 20 anos de existência (...)

A nossa sociedade incute sobre as mulheres desde cedo um senso de responsabilidade, prudência e moralidade, exigem que sejamos bonitas, formosas e principalmente educadas, a educação lá de casa consiste sobre estar bem sentada, passar uma base na cara, deixar a roupa engomada e a comida preparada... Quem nos ensina ou nos motiva a sonhar? Para além do sistema normativo que nos agride? Mata! Mutila! E tenta apagar!

Querem que sejamos donas de casa. Esposas recatadas Mães, submissas e escravas. As tais ditas blindadas.

Eu *not*, como dizem na banda, *tamu* a dar na cara, dessa gente preconceituosa, nossa liberdade incômoda e olhem bem para a minha cara de safoda? Quem somos nós? As ovelhas da matilha, as autênticas perdidas, carentes da luz divina, frustradas mal, amadas e mal comidas.

Quem somos nós? As rebeldes incorrigíveis, entre madres, putas... eternas

filhas da luta, por uma sociedade mais justa, onde se possa usar saia curta sem que nenhum moralista nos arranque a dignidade a rédias curtas.

Quem nós somos? Eternas filhas da luta por uma sociedade mais justa, onde tenhamos as mesmas oportunidades que esses filhos... também da luta!
(MORAIS, poesia falada)

A prosa poética de Nadine traz as reflexões de uma jovem com 20 anos de existência que não quer seguir o padrão esperado para uma mulher angolana e usa a palavra inglesa *not* para colocar em evidência sua recusa. As últimas linhas revelam não só a reivindicação de igualdade, mas o reconhecimento dela ao apontar que as mulheres «filhas da luta» precisam ter as mesmas oportunidades que os homens «também filhos da luta».

Nadine Morais é estudante de Sociologia da Universidade Agostinho Neto e sua primeira apresentação aconteceu no *Muhatu 2017*. Por ter ficado entre as cinco primeiras colocadas foi automaticamente classificada para o *Luanda Slam* daquele ano. Como a maioria das *slammers* angolanas, Nadine ainda não ganhou nenhum prêmio. Em 2018, ela passou a integrar o coletivo organizado por Lukeny Bamba Fortunato, *Corrente de Spoken Word*, e o *Artes ao vivo* na Televisão Pública de Angola (TPA). Participou também de alguns eventos por nós organizado no âmbito da programação do Centro Cultural do Brasil em Angola (CCBA): *Slam Grande Encontro*, *Slam na Rua*, *Slam Mulheres de Angola* e outros.

O texto reflexivo e provocativo de Nadine Morais, aqui apresentado, é uma mostra da inquietação de muitas poetisas de sua geração. Infelizmente, a maioria desses textos não estão publicados nem em livro e nem nas redes sociais, ficando difícil acessá-los senão presencialmente, nos eventos de *slam* e *spoken word*. As passagens acima foram cedidas pela própria artista. Em outro poema, Morais traz várias expressões em *kimbundu* que fazem parte do vocabulário luandense e discute a situação política de seu país:

Angola, Angola já não é só *kitota*¹⁰. Angola é aquela puta explorada que anseia ser madame Angola é a *zungueira*¹¹ que exige pão na boca dos monamis. Angola é *yetu mu dieyetu - kamba diame*¹²... Viste como?

Oh país da Maravilha! Aqui não há pecado, a fantasia reside sobre o contraste desleal da realidade. (MORAIS, poesia falada)

Embora possamos localizar outros eventos de poesia falada ou tradicional que já tinham sido realizados no sentido de reunir mulheres poetisas em Angola, é o concurso de *spoken word* Muhatu que provoca uma virada na cena da declamação na cidade de Luanda, atuando no

10 Kitota significa guerra, confusão.

11 zungueiras são vendedoras ambulantes em Luanda.

12 Yetu mu dieyetu significa “Entre Nós”. É uma canção de Kamba Diame, cantor angolano, cujo nome significa “amigo Diame”.

sentido da promoção da igualdade de gênero e instigando as participantes a apresentarem e representarem as mulheres em suas narrativas.

Mas é preciso destacar outro nome pioneiro do *spoken word* angolano que não estava no *Muhatu 2017*: Bel Neto (1986-). É preciso lembrar que por ocasião da 1ª. edição do *Muhatu*, em novembro de 2017, essa importante *slammer* angolana esteve fora da competição. Bel Neto, única poeta a participar de todas as edições do *Luanda Slam*, tinha alcançado o 3º. lugar no *Luanda Slam 2016* e estava, por ocasião do *Muhatu*, representando Angola no *Rio Poetry Slam*, competição organizada pela Festa Literária das Periferias (FLUP) no Brasil. Naquele mês de novembro de 2017, Bel Neto voltaria para casa com o 3º. lugar da competição internacional realizada pela FLUP na favela do Vidigal, zona sul do Rio de Janeiro. Em 2018, ela também foi a representante de Angola na *Copa Africana de Poetry Slam* (CASP). A contestação, as reivindicações, as provocações que agora são possíveis de assistirmos em coro nas declamações das *Muhatu* eram, antes, realizadas por Bel Neto, uma voz feminina praticamente sozinha na cena do *spoken word* de então. Artista pioneira da cena literária angolana, Bel Neto é chamada de «Mãe grande» e «madrinha» pelas jovens poetisas, em especial, pelas jovens *slammers* que criaram o coletivo *Forno Feminino*, em março de 2019.

Conclusão

A criação do *Muhatu* estimulou a participação de mais mulheres poetisas nos palcos da cidade de Luanda e com isso provocou uma virada na cena do *spoken word* angolano que era, até então, predominantemente masculina. Tanto o *Muhatu 2017* e, certamente, a expansão do *Artes ao Vivo* na TPA2 estimularam que mais jovens se interessassem pelo *spoken word* e isso é visível nos novos nomes das concorrentes que apareceram nas competições de 2018: a 2ª. e a 3ª. edição do *Muhatu* realizadas em 2018 e 2019; a 1ª. e a 2ª. edição do *Slam Tundavala* organizado pela produtora *Art Sem Letra* em 2018 e 2019; e na 3ª. edição do *Luanda Slam* realizado por Elisângela Rita em dezembro de 2018.

Mas a primeira mulher nascida e criada em Angola a conquistar o primeiro lugar em uma competição de *spoken word* foi Nzola Kuzedíua (Antónia dos Santos) na 2ª. edição do *Slam Tundavala* realizada em 8 de agosto de 2019. Nzola escrevia versos e acompanhava o *Artes ao Vivo* na TPA2 antes de ir ao evento semanal no Espaço Bahia. Ali, depois da primeira declamação, inscreveu-se para o *Casting* do *Luanda Slam 2018* e ficou em 5º. lugar. Desse encontro com a poesia falada, criou com as *slammers* Miss Ruffo, Irene A’mosi, Isvânia Campos, Adolfinha da Cruz (Poetisa Lua), Isy-Sil, Gizele Costa (Poetisa Cacau), África Gomes e Lúcia Gerlú, o Coletivo *Forno Feminino* em março de 2019, primeiro coletivo de mulheres no *spoken word* em Angola.

As fornásticas Nzola, Irene e Adolfina foram as três primeiras colocadas da 3ª. Edição do *Muhatu* realizada em 31 de outubro de 2019, o que as classificou automaticamente para o *Luanda Slam* deste ano. Até o momento, a melhor colocação feminina no *Luanda Slam* foi a da poeta Sankofa (Érica Viegas) que conquistou o segundo lugar na competição de 2018. Sankofa também participou das duas edições do *Slam Mulheres de Angola* realizada por nós no Centro Cultural do Brasil em Angola (CCBA) naquele ano.

Assistimos, hoje, a um crescente movimento de mulheres no palco, criando também novos espaços de atuação e fortalecendo a palavra *Muhatu* dentro e fora da cena do *spoken word* angolano.

Muhatu é mulher.

Referências:

ANDRADE, Costa. *Poesia com armas*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *Poetry Slam* entra em cena. *Synergies Brésil*, n. 9, 2011, pp.119-126.

LÁZARO, Gilson & SILVA, Osvaldo. *Hip-hop em Angola: o rap de intervenção social*. Caderno de Estudos Africanos da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2016.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

LITERATAS. Entrevista Elisângela Rita. Julho 2019. Disponível em: <http://literatasmz.org/post-detail/5109>. Acesso em 24 set 2019.

MBENGA ARTES E REFLEXÕES, entrevista Hélder Simbad. Julho 2019. Disponível em: <https://mbenga.co.mz/blog/2019/06/12/moderna-literatura-angolana-com-helder-simbad/>. Acesso em 24 set 2019.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. Sobre mulheres, cânones, silêncios e enfrentamentos. *Revista Diadorim / UFRJ*. V. 11, Julho 2012. <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>. Acesso: 02 set 2019.

PEREGRINO, Miriane. *Luanda Slam: a literatura angolana fora da página*. Tese de Doutorado em Ciência da Literatura digitalizada. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019. 241 f.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. A poesia angolana pós-independência: tendências e impasses. *Revista Veredas* da Associação Internacional de Lusitanistas, 2006. <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/155> Acesso: 24 set 2019.

SIMBAD, Helder. Do *Spoken Word* ao conceito de poesia dita. *Jornal de Cultura*. 24 jun 2016. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/do-spoken-word-ao-conceito-de-poesia-dita/fotos>. Acesso: 24 set 2019.

Filmografia:

CARTAS para Angola. Direção de Coraci Ruiz e Júlio Matos. São Paulo: Laboratório Cisco, 2011. (75 min).

SLAM: Voz de Levante. Direção de Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D'Alva. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2017. (104 min).

HIP-HOP Evolution (Temporada 1-2). HBO Canadá/Netflix [Seriado]. Direção: Darby Wheeler, Canadá: Banger Films, 2016/2018.



A POESIA FEMININA CABO-VERDIANA VIVE: RESISTINDO À PERSISTÊNCIA DE UM CÂNONE DE PERSPECTIVA MASCULINA

*THE CABO-VERDIAN FEMALE POETRY LIVES: RESISTING THE
PERSISTENCE OF A MALE PERSPECTIVE CANON*

*LA POESÍA FEMENINA CABO-VERDIANA VIVE: RESISTIENDO A LA
PERSISTENCIA DE UN CÁNON DE PERSPECTIVA MASCULINA*

Simone Caputo Gomes¹

RESUMO:

Panorama histórico sobre a poesia de autoria feminina no sistema literário cabo-verdiano: impasses e resistências. De Antónia Gertrudes Pusich a Vera Duarte.

PALAVRAS-CHAVE: Cabo Verde, poesia de autoria feminina, histórico, novas perspectivas.

ABSTRACT:

Historical panorama on the poetry of female authorship in the Cape Verdean literary system: impasses and resistances. From Antónia Gertrudes Pusich to Vera Duarte.

KEYWORDS: *Cape Verde, feminine author poetry, historical, new perspectives.*

RESUMEN:

Panorama histórico sobre la poesía de autoría femenina en el sistema literario caboverdiano: impasses y resistencias. De Antónia Gertrudes Pusich a Vera Duarte.

PALABRAS-CLAVE: *Cabo Verde, poesía de autoría femenina, histórico, nuevas perspectivas.*

¹ Professora de Literaturas Africanas da USP

E-mail: simonecaputog@usp.br



Imagens que reconheço mas que a câmara não captou como eu vi, como vejo ainda. Outro olhar. [...] Eu, a mulher, questionando os papéis que a sociedade me impõe. (Sara Almeida, 1993, p. 23 e 63)

Este artigo tem como motivação uma perplexidade: a constatação da insistência da crítica literária que produz antologias, nos séculos XX e XXI, em caminhar na contramão da crítica universitária que faz proliferar ensaios, dissertações e teses sobre a escritura cabo-verdiana de autoria feminina.

Apoiando-me em um relato histórico da inclusão e, na maioria das vezes, exclusão da participação feminina no percurso da Literatura Cabo-verdiana até então documentado, passo a explicar sucintamente as razões da minha perplexidade.

As antologias mais referidas pela crítica têm selecionado autoras com raras exceções, contando com alta percentagem de produção masculina. Em ensaios anteriores sobre a escritura de autoria feminina (que constitui uma de minhas linhas de pesquisa desde a década de 1990), já considerava como paradigmática desta tendência a *Antologia da ficção cabo-verdiana contemporânea*, de Baltasar Lopes (1960), com 100% de textos de autoria masculina. Jaime de Figueiredo, em 1961, dentre 20 poetas, dava relevo apenas a Yolanda Morazzo, fato que se repetirá em seleção posterior de Manuel Ferreira (1975), em *No reino de Caliban* (Yolanda Morazzo entre 39 poetas) e de Castro Segóvia, no *Panorama de la poésie du Cap-Vert* (1980). Os *Jogos Florais 12 de setembro de 1976* expõem 11 poetas, dentre os quais uma mulher, Vera Duarte.

Na década de 1980, a coletânea de poemas apresentados ao concurso do I Encontro de Jovens Escritores em São Vicente, 1981, contudo, é paritária: de 12 textos, 6 são de autoria feminina. Luis Romano, em *Contravento: antologia bilingue de poesia cabo-verdiana* (1986), seleciona 37 autores, mas apenas uma mulher, Maria José Cunha, com um poema bilingue de teor militante. Em 1988, Maria M. Ellen inclui, entre 36 poetas, 3 mulheres: Ana Júlia Sança, Yolanda Morazzo e Vera Duarte. Manuel Ferreira, em *50 poetas africanos* (1989), volta à perspectiva de Baltasar Lopes (1960), elencando uma totalidade de poetas do gênero masculino.

Este movimento de atração e retração no que toca à presença feminina persiste nas décadas posteriores.

Na década de 1990, confrontando duas publicações próximas, a antologia *Mirabilis: de veias ao sol*, organizada por José Luís Hopffer Cordeiro Almada (1991), apresenta 57 poetas cabo-verdianos revelados após 25 de abril de 1975, sendo 6 mulheres; e os dois volumes de entrevistas com escritores organizado por Michel Laban (1992) ressaltam apenas uma escritora, Orlanda Amarílis, entre 25 autores, num intervalo de mais de três décadas desde a antologia de

Baltasar Lopes, o que, entretanto, não chegou a alterar muito a dominância da ótica masculina no recorte do cânone.

Xosé Lois García contribui marcadamente para a visibilidade da autoria feminina com sua *Antologia da poesia feminina dos PALOP*, 1998, em que inclui 7 poetas cabo-verdianas. A brasileira Denira Rozário organiza, em 1999, *Palavra de poeta*, antologia com entrevistas, destacando, dentre 12 cabo-verdianos, 2 mulheres: Yolanda Morazzo e Vera Duarte; Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, ainda em 1999, em sua *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX* (Volume 2: Cabo Verde), ressalta 44 autores, dos quais 4 mulheres: as já citadas Yolanda e Vera, além de Ana Júlia e Dina Salústio.

No nosso século, na antologia *Poesia africana de língua portuguesa* (2003), Livia Apa, Arlindo Barbeitos e Maria Alexandre Dáskalos, dentre 23 poetas, destacam 3 mulheres: Alzira Cabral, Dina Salústio e Vera Duarte. *Na liberdade* (2004), antologia poética comemorativa dos 30 anos do 25 de abril, em meio a 131 poetas (dos dois gêneros), apenas Vera Duarte comparece; Francisco Fontes reúne 32 poetas em *Destino de bai* (2008), sendo 9 mulheres (se forem incluídas as “improvisações visuais” de Elisa Schneble). *Portuguesia: contraantologia*, organizada pelo brasileiro Wilmar Silva em 2009, elenca, dentre poetas de vários países de língua portuguesa, 7 cabo-verdianos, sendo 2 mulheres: Vera Duarte e Vivianne Nascimento.

Mais próximos de nós, Frederick Williams, em *Poets of Cape Verde*, edição bilingue, apresenta, em 2010, textos de 35 poetas, sendo 4 mulheres. No mesmo ano, o brasileiro Carlos Alberto Faraco organiza um manual do professor voltado para o ensino médio (*Português: língua e cultura*), e inclui apenas 1 poeta de Cabo Verde: Vera Duarte. A coleção *Horizontes insulares*, de literatura e arte contemporânea, dirigida por Nilo Palenzuela (2010), elege também Vera Duarte como representante de Cabo Verde, com seus *Exercícios poéticos* traduzidos em espanhol e inglês. Ricardo Riso, em *Cabo Verde: antologia de poesia contemporânea* (2011), apresenta 13 autores, dentre os quais 6 mulheres.

Amosse Mucavele, em sua antologia poética *A arqueologia da palavra e a anatomia da língua* (2013), equipara as autorias feminina e masculina ao elencar 10 poetas de Cabo Verde, dentre outros de língua portuguesa. Silvino Lopes Évora, na *I Antologia dos poetas de Tarrafal de Santiago* (2014), ressalta 33 poetas, dos quais 5 mulheres; Érica Antunes Pereira, Maria de Fátima Fernandes e Simone Caputo Gomes, dos autores que figuram em *Cabo Verde: 100 poemas escolhidos* (2016), destacam 7 autoras; Helena Carvalhão Buescu e Inocência Mata referem apenas Vera Duarte em seus 2 volumes de *Literatura-mundo comparada: perspectivas em português* (2017); Rui Guilherme Silva e António de Névada incluem, respectivamente, 10 e 13 autores, em suas antologias de poesia *DiVersos* (2009) e *Poesia CV – Hoje, séc. XXI ?* (2018), e nenhuma mulher.

No Brasil, em 2019, Anita de Moraes e Vima Lia Martín selecionam poemas africanos em

língua portuguesa, cujo tema é o Brasil, destacando 1 poeta de Cabo Verde: Vera Duarte.

O que observo, num rápido olhar sobre este panorama, é a dominância evidente de uma escritura de produção masculina para o que se tem considerado como canônico, além de uma retração crescente no século XXI no olhar seletivo dos organizadores de antologias, um dos instrumentos indicativos do que se considera qualitativo para ser canonizado.

É claro que todo recorte do antologador é subjetivo, argumento que pode imediatamente ser evocado e que pode justificar as seleções apresentadas.

Contudo, desde a década de 1990 e, sobretudo, nesta virada para a segunda década do século XXI, obras de autoria feminina têm se destacado no panorama nacional e internacional, obtendo prêmios e visibilidade considerável em eventos, festivais e outros dispositivos legitimadores no campo literário. Vale, também por isso, lembrar alguns dados históricos dessa trajetória ascendente, que não repete o movimento de retração quanto à presença feminina observado nas duas antologias mais recentes.

A ressalva do organizador da antologia *Mirabilis* (1991), quando da apresentação do volume, demonstra consciência da “disparidade” que “emerge da condição sexual dos antologados” (e aqui faço uma ressalva teórica — do gênero social dos antologados), resumindo o que buscamos evidenciar: “Com efeito, a masculinidade é uma das características fundamentais da poesia escrita cabo-verdiana. Contrariamente à poesia oral [...], a presença feminina na poesia cabo-verdiana é bastante escassa” (p. 22).

Fazendo um retrospecto histórico para afirmar a necessidade de dar visibilidade cada vez maior à produção feminina (não tão “escassa” quanto se propala) na área das chamadas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa e, especialmente da Literatura Cabo-verdiana, trago à memória uma importante mulher nascida na ilha de São Nicolau, comumente esquecida da crítica, e que inaugura as chamadas publicações africanas (“ultramarinas”) em língua portuguesa, antes mesmo do surgimento do prelo (1842) nas colônias: Antónia Gertrudes Pusich (1805, S. Nicolau -1883, Lisboa). Cabo-verdiana, filha do Almirante António Pusich, de origem croata, primeira mulher a assumir a direção e propriedade de um periódico, fundando ainda três revistas, foi poeta colaboradora do *Almanach de lembranças luso-brasileiro* (a partir de 1854) e do *Almanach luso-africano*.

Frequentadora da galeria das senhoras na Câmara dos Deputados em Lisboa, Pusich interessava-se por participar na vida política, dedicando-se à luta para a erradicação do obscurantismo intelectual em que viviam as mulheres da segunda metade do século XIX, militando pela conveniência da instrução feminina e em prol das viúvas e desvalidos. Assim a descreve D. António da Costa, que lhe dedica o capítulo XII, parte segunda, da obra *A mulher em Portugal*:

Labutava por esse tempo em Lisboa uma senhora notável, talento muito flexível, compondo poemas, elegias, odes, fundando sucessivamente revistas úteis, *A Cruzada*, *A Beneficência*, *A Assembleia Literária*, escrevendo dramas, enchendo de artigos os jornaes [...] e advogando sempre a causa do fraco e do oprimido (1892, p. 305).

Uma investigação atenta à produção literária de cabo-verdianos espalhados pelas sete partidas do mundo deverá retomar, obrigatoriamente, o nome de Antónia Gertrudes Pusich porque, como ressalta o renomado investigador Manuel Ferreira, da lavra desta cabo-verdiana surge, provavelmente, “a mais antiga obra literária de um autor africano” (FERREIRA, 1977, p. 13), o poemeto “Elegia à memória das infelizes victimas assassinadas por Francisco de Mattos Lobo, na noute de 25 de junho de 1844 (sic)”, publicado em Lisboa. Ressalvamos que Ferreira data o poema de 1844, mas, na verdade, o texto se refere ao crime cometido por Francisco de Mattos Lobo em 25 de julho de 1841, sendo estes o mês e o ano prováveis da publicação da obra de Pusich; o filme realizado por Francisco Manso, “O último condenado à morte”, de 2009, alude à pena sofrida pelo assassino de toda uma família, enforcado a 17 de abril de 1842, drama retratado por Antónia Pusich.

Assim, embora se afirme nos manuais mais conhecidos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa que a publicação, em 1849, de *Espontaneidades da minha alma*, do angolano José da Silva Maia Ferreira, seja a primeira produção africana em Língua Portuguesa, a menção do trabalho de Antónia Pusich, intelectual que iniciou seus escritos literários e políticos por volta de 1841 e com publicações em jornais e revistas portuguesas, realizando ainda numerosas conferências e outras intervenções públicas, já nos incita a um resgate de textos invisíveis no cânone em seu atual estado da arte, publicados, inclusive, fora do arquipélago.

É ainda Antónia Gertrudes Pusich que funda e dirige, em 1849, em Lisboa, *A Assembleia literária*, periódico voltado para o sexo feminino e um marco na divulgação da escrita de mulheres, já que a partir dele os nomes das autoras (e não mais pseudônimos masculinos) passavam a constar regularmente junto aos respectivos artigos. Na senda de Pusich, numerosas mulheres vieram a destacar-se nos jornais literários, de moda, noticiosos ou políticos, o que representou o início de uma luta pela sua visibilidade e pelo seu reconhecimento para além do agregado familiar, no espaço público.

Se nos reportarmos ao século XIX, os “almanaques” constituíam um repositório ou “miscelânea” de estilos vários (literárias, científicas, recreativas, históricas, jornalísticas) e interessa-nos destacar aqui a presença de poetisas cabo-verdianas nestas miscelâneas.

No *Almanaque de lembranças luso-brasileiro 1851-1900* (volume 1), por exemplo, a poesia cabo-verdiana de autoria feminina é representada (por ordem cronológica de aparecimento) por Antónia Gertrudes Pusich, Emília dos Martyres Aguiar, Africana (Maria Luísa de Sena

Barcelos), Adelaide Maria das Neves, Ida Loff de Fonseca, Carlota Lopes, Adela Nobre Martins, Humilde Camponesa (Gertrudes Ferreira de Lima). Aurélia Telles é um caso a pesquisar, pois é pseudônimo de Alfredo Alberto Azevedo. A edição organizada por Gerald Moser, *Almanach de lembranças 1854-1932* (1988), acrescenta a estas poetisas “Uma desconhecida” e Maria Christina Rocha.

No *Almanach luso-africano*, dirigido pelo Cônego António Manuel da Costa Teixeira, volumes de 1895 e 1899 (TEIXEIRA, 2011 a, 2011 b), podemos verificar também a grande participação de Cabo Verde e o destaque à presença das “Collaboradoras” ou “Senhoras”. Na sua “Leitura Sociológica”, no Prólogo do volume para 1895, Alberto Carvalho ressalta que os textos literários do *Almanach* ainda são de formação, de “uma literatura em período nascente” (2011 a, p. 94), e “a poética literária tinha por função ser o que devia, em função da época e do contexto, arte expressiva, lúdica, exercício de mestria” (2011 a, p. 62), sem pretensões de realismo social. Maioritariamente oriundas de Cabo Verde, as Senhoras que compunham este *Almanach* acrescentam ao painel já recortado os nomes de Antónia da Costa, Maria da Costa, Esperança de Jesus, Obscura Paulense e “Uma Sertaneja”.

Pelo exposto, pode-se verificar que as poetisas acima elencadas são praticamente desconhecidas da crítica, mulheres invisíveis em seu labor, que merecem uma pesquisa aprofundada da significação de seus textos e de suas intervenções na formação da Literatura Cabo-verdiana e na constituição de seu cânone.

Na geração do *Suplemento Cultural*, Sílvia Crato Monteiro também não é referida pela crítica, apenas Yolanda Morazzo.

Mais próximas de nós, outras poetisas despontam, algumas com tímidas tentativas na Revista *Mujer* (da OMCV), outras com textos antologados em *Canto liberto* (1981) e *Mirabilis: de veias ao sol* (1991) ou com livro próprio: Alice Wahnnon Ferro, Alícia Borges, Ana Julia Monteiro de Macedo Sança, Arcília Barreto, Dina Salústio (Bernardina Oliveira), Eleana Lima, Eunice Borges, Lara Araújo (ou Madalena Tavares), Lídia do Rosário, Luísa Chantre, MG’Nela, Manuela Fonseca, Margarida Moreira, Maria Guilhermina, Maria José da Cunha, Maria Lídia do Rosário, Nely, Paula Martins, Vera Duarte.

Assim, como sintetiza Benjamin Abdala Jr.: “À identidade da nação soma-se a do assim chamado gênero. Não se trata apenas de representar Cabo Verde, mas de construir a maneira de ser das mulheres cabo-verdianas” (ABDALA JR., 1999, p. 16). Sara Almeida, em *Depois telefone* (novela), também faz a sua opção de recorte da realidade: “Se eu quero conhecer o meu país, devo identificar o maior grupo a que pertence – as mulheres”. (ALMEIDA, 1993, p. 79)

Um dos temas preferidos de nossas pesquisas nas últimas décadas tem sido a emancipação da mulher cabo-verdiana, sua importância no desenvolvimento do país e sua contribuição para

a inserção de um outro olhar sobre o cânone literário de hegemonia masculina, com a assunção/revelação das subjetividades femininas, apesar de inúmeros obstáculos.

Sabemos que a alfabetização chegou tarde ao acesso das cabo-verdianas, recebendo incremento no pós-independência; é fato conhecido que, no arquipélago, grande número de famílias tem por chefe uma mulher, o que lhe toma grande parte do tempo e cuidado, restringindo-a ao espaço privado. Fatores econômicos, sociais, culturais e a maciça emigração masculina de longo histórico têm impactado a fragilidade da família, com consequente instabilidade da mulher (e dos filhos menores). Dados do último censo indicam que a maioria das famílias cabo-verdianas habita as zonas rurais, particularmente tocadas pela pobreza, apresentando ainda baixo nível de instrução, escolarização e formação profissional.

Por mais que se tenha empenho na promoção feminina, a situação de vantagem do homem em relação à mulher na sociedade crioula é patente, derivada das referências ideológicas e dos valores cultivados num passado histórico e num ordenamento jurídico não muito distante, que impunham a superioridade masculina.

Na mais recente publicação do Instituto Nacional de Estatística *Mulheres e homens em Cabo Verde – factos e números* (2017), o que os dados deixam perceber em relação às esferas do poder é que o desequilíbrio de gênero é ainda gritante, não se vislumbrando em nenhum setor algo que se aproxime da paridade. Observemos: 23.6% de mulheres para 76.4% de homens no parlamento; 29% de deputadas municipais para 71% de eleitos municipais; 0% de mulheres presidentes de Câmara Municipal para 100% de homens; 35% de mulheres líderes de empresas para 65% de homens chefes de empresas, ou 11.1% de dirigentes femininas de ONG e ACB contra 88.9% de masculinos.

Esse painel corrobora o que verificamos no campo literário no que se refere às aludidas antologias, quantidade de edições femininas, premiações, enfim, dispositivos legitimadores de um sistema: a vigência do discurso hegemônico de gênero.

Cabe, então, darmos destaques a poetisas vivas e em plena produção² (e visibilidade cada vez maior) como Vera Duarte, detentora de vários prêmios como o atribuído pela Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), o Norte-Sul dos Direitos Humanos do Conselho de Europa e o Tchicaya U Tam’Si de Poesia Africana, tendo poemas traduzidos em várias línguas como alemão, árabe, espanhol, francês, holandês, inglês, sueco (além de originais em língua cabo-verdiana e língua portuguesa), alguns musicados e também objeto de diálogo com jovens poetisas de Cabo Verde e do Brasil, que lhe dedicaram os livros *Dialogando com a escrita de Vera Duarte* (2015, Escola Secundária do Salineiro) e *Combinando palavras com Vera Duarte*

2 Obras poéticas: *Amanhã amadrugada* (1993), *O arquipélago da paixão* (2001), *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005), *Ejercicios poéticos. Ejercicios poéticos. Ejercices poétiques* (2010), *De risos & lágrimas* (2018), *A reinvenção do mar: antologia poética* (2018).

(2014, Escola Estadual Otoniel Mota, Ribeirão Preto).

Outras se somam, como Artemisa Ferreira, Bernardina R. Alves, Carlota de Barros, Inestefânia Nogueira, Leopoldina Barreto, Madalena Brito Neves, Maria Helena Sato, Margarida Fontes, algumas com produção bilíngue (em português e em cabo-verdiano).

A produção em língua cabo-verdiana tem revelado poetas do grupo *Versus na Kriolu* (antologia, 2013) como Analina Rocha, Amália Faustino, Arlete Alana, Clénira Varela, Edmeia Semedo, Francisca Gomes, Indira Monteiro, Sabina Miranda e Zany Cabral, além de Misá (pintora e poeta, com livro publicado, *D'amor i di sentimento*, 2007).

Como facilmente se verifica desse apanhado histórico que ora elaboro, a invisibilidade da poesia (e da escritura) de autoria feminina é patente e tal fato merece reflexão e reversão.

Afirma Vera Duarte:

Sim
um outro mundo é possível
sem estupros mutilações ou sequestros
sem humilhações nem discriminações
sem açoites nem mortes prematuras. (DUARTE, 2013, p. 42)

Dina Salústio, nascida em Santo Antão, detentora dos prêmios de Tradução PEN Club England (2018) e Rosalia de Castro para a Literatura em Língua Portuguesa, Espanha (2016), já abordava um tema recorrente na história das mulheres de todo o mundo, a violência de gênero, no poema “Apanhar é ruim demais”:

Eram deuses contava-se
e diabos e loucos e tinham um altar
cheiravam a maresia a madeira verde
e desfiavam sonhos e liam sinas
nos cabelos sem dono ao amanhecer

Eram deuses e diabos contava-se
e perturbavam com seu canto
e ameaçavam o som aceite

Juntaram-se cordas e leis e facas
e afiaram-se línguas e palavras

Armaram-se cercos e armadilhas para os apanhar

Revolveram-se templos e bares

Praias e castelos

Os cães não ladraram

os anjos adormeceram

a lua se escondeu.

Os corpos fecharam-se e a ameaça cumpriu-se

nem deuses loucos ou demônios

Humanos apenas. Humanos amantes.

Uma mosca vomitou de náusea

o céu soluçou estrelas

as vagas cuspiram raiva

o vento envergonhado desfez -se em pó

A noite caiu e fez meu choro em pedaços.

Éramos eu e tu

dentro de mim.

Centenas de fantasmas compunham o espetáculo

E o medo

Todo o medo do mundo em câmara lenta nos meus olhos.

(SALÚSTIO. In: ALMADA, 1991, p. 157)

Vale a pena nos aprofundarmos na pesquisa do vasto material oferecido pelas escritoras cabo-verdianas, para aquilatar as denúncias de um patriarcalismo repressor e violento, além de inferir as refrações e resistências que suas perspectivas podem imprimir ao cânone marcadamente masculino.

O poema “Sinais”, de Vera Duarte, pode ser lido como uma proposta de olhar o cânone cabo-verdiano e a trajetória das mulheres de forma diversa com relação à hegemonia patriarcal:

Pelo tempo por que passei

deixei gravados os **meus sinais**

d'insurreição, revolta e rebeldia

e d'alegria para lá da dor [...]

d'escrava amarrada ao tronco

esperando a cruel chibata [...]
de triste esposa submissa
obedecendo ao rude senhor [...]
pelo tempo por que passar
deixarei gravados **outros sinais**.
(DUARTE, 2001, p. 57-58, grifos nossos)

Num poema panfletário, a poeta dá voz ao coletivo de mulheres:

Vieram todas
e vêm gritar
 porquê?

Elas escrevem
e ninguém nomeia
 porquê?

Elas governam
e ninguém reconhece
 porquê? [...]

Elas são mulheres
de todas as cores
de todos os credos
que sabem dizer ao poder
todos os poderes
o que querem

Chutando o balde
virando o jogo
cuidando das crias

buscando água
carregando a lenha
superando todas as tragédias

Mas também

parindo livros
sonhando poemas
construindo pontes
esculpindo artes. (DUARTE, 2018, p. 83-85)

Carlota de Barros, cabo-verdiana da ilha do Fogo radicada em Lisboa, licenciada em Literatura Germânica e autora de vários livros de poesia³, define — “Sou o que escrevo”:

Sou água e a lua a iluminar-me
escrevo o que sou e basta
sou o que escrevo água rio lua luar [...]
poema mulher. (BARROS, 2017, p. 75)

No poema “Mulheres”, homenagem à mulher cabo-verdiana, resume a trajetória desta heroína do cotidiano:

Eis
as mulheres
somos nós
meninas... moças...com passos de espuma
mãe... tias... avós...
esposas... amantes... amadas... mal amadas...
violentadas... queridas...
escravizadas... idolatradas... alienadas...
vendidas... poetizadas... abandonadas... endeusadas...
prostituídas
tanta vez por um prato de cachupa
para o filho...a mãe doente...
corpo fraco... esquecido
sem vida... sem brilho... cabeça baixa
mãos abandonadas no ventre vazio

³ *A ternura da água* (2000), *A minha alma corre em silêncio* (2003), *Sonhu sonhado. Sonho sonhado. Dreamt dream* (2010), *Na pedra do tempo* (2017).

Eis a mulheres...
estão aí todas
somos nós...
altivas... orgulhosas... frementes de amor...
tão confiantes... sorriso nos olhos
se amadas... respeitadas... livres... libertadas
Aí estão
resistentes... firmes... empenhadas... lutadoras. (2017, p. 103)

Essas poetas mulheres vão demarcando os “sinais” da longa caminhada feminina desde a restrição ao espaço privado até a conquista do espaço público na liberdade da escrita. Constroem, ao mesmo tempo, sua história e seu futuro: “A poesia escrita por mulheres/É profecia” (FONTES, 2013, p. 59). Tomando este mote, em sua obra *De Lírios* (2013), Margarida Fontes⁴, escritora e jornalista nascida na ilha do Fogo, complementa, em “Poeta que sou”:

Tem dias que estou radioactiva, átomo de versos,
bomba
Animal, às vezes de lasciva, outras vezes em toca
E troca.
Mulher, que dentro me passeia, em sua estranha prosa.
Poeta que se evade da matéria, em tanta pedra, sou
eu. (2013, p. 58)

Maria Helena Sato, cabo-verdiana de São Vicente formada em Letras e residente em São Paulo (Brasil), onde exerce a função de tradutora juramentada, conjuga em sua poética⁵ temas relativos à sua terra natal e meditações sobre a existência e a natureza, com fortes marcas de sua ascendência nipônica. Lança mão em suas obras, constantemente, da forma *haiku*, da qual é exímia cultora:

⁴ Participou na Antologia de poesia inédita cabo-verdiana *Destino de bai*, 2008, e na coletânea *Amar com Amor: poesia inédita de Cabo Verde e Portugal* (2008), ambas da ONG Saúde em Português. Em 2010 participou com poemas inéditos no livro *I Encontro de Poesia entre Mulheres, Espanha – Cabo Verde*, organizado pela Embaixada de Espanha em Cabo Verde; em 2013, de *A arqueologia da palavra e a anatomia da língua: antologia poética*, organizada por Amosse Mucavele.

⁵ Obras de poesia: *Bonsais e haicais: poesia* (2000), *Farol: poesia cristã – meditação e contemplação* (2002), *Presente do mar* (2003), *Caminho orvalhado* (2004), *Camaleoa: poesia na cidade* (2004), *Cristais* (2005), *Areias e ramas* (2006), *Faíscas: poemas minimalistas* (s.d.)

Bosque de kinkan
ante os olhos do imigrante
são sonhos dourados! (2000, p. 83)

Artemisa Ferreira⁶, cabo-verdiana da ilha de Santiago, especialista em Comunicação e realizadora cinematográfica, assume outra vertente da linguagem literária: à espiritualidade e subjetividade da poesia de Maria Helena Sato contrapõe a extrema corporalidade da linguagem, levando-a às últimas consequências, não raro recorrendo ao calão e ao vocabulário obscuro para expressar o ato amoroso e a diversidade no desejo feminino. Seu livro de poemas *Gruta abençoada* (2017) explode num erotismo amoroso ousado que se objetiva em cheiros, paladares, sensações táteis, hálitos:

Seja meu macho
transponha-me em alteza
conheça minhas fraquezas
em suspiro...
grito
os mais cultos dos prazeres que venero
deixe que o sacro-tônico derrame
na gruta abençoada. (FERREIRA, 2017, p. 37)

Ao texto que já se faz longo, imprimo uma pausa para reiterar, em coro com Vera Duarte e outras vozes femininas que aqui compareceram, que vale a pena imergir neste mundo ainda a desbravar que é a poesia cabo-verdiana de autoria feminina, tendo em mente o mote que preside esta produção: “busco um outro começo/construo um outro futuro.” (DUARTE, 2018, p. 18)

Referências:

AAVV. **Antologia da ficção cabo-verdiana contemporânea**. Selecção de Baltasar Lopes; introdução de Manuel Ferreira; comentários de A. A. Gonçalves. [s.l.]: Achamento de Cabo Verde: Henriquinas, 1960.

AAVV. **Jogos florais 12 de setembro 1976**. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, [1976].

AAVV. **Canto liberto**. Praia: Edições Juventude, 1981.

⁶ Obras de poesia: *Desejo* (2009), *Gruta abençoada* (2017).

AAVV. *Across the Atlantic: anthology of Cape Verdean Literature*. ELLEN, Maria M. (Org.). North Dartmouth, Mass: Center for the Portuguese Speaking World Southeastern Massachusetts University, 1988.

AAVV. **Almanach de lembranças 1854-1932**: textos africanos. Compilador Gerald M. Moser. Linda-a-Velha: Edições ALAC, 1993.

AAVV. **Antologia da poesia feminina dos PALOP**. GARCÍA, Xosé Lois (Org.). Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1998.

AAVV. **Palavra de poeta: Cabo Verde e Angola**. ROZÁRIO, Denira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

AAVV. **Poesia africana de língua portuguesa**. APA, Livia Apa; BARBEITOS, Arlindo; DÁSKALOS, Maria Alexandra (Org.). Rio de Janeiro: Lacerda, 2003.

AAVV. **Portuguesia: contraantologia**. SILVA, Wilmar (Org.). Belo Horizonte: Anome Livros, 2009.

AAVV. **Poets of Cape Verde: a bilingual selection**. WILLIAMS, Frederick G. Provo, Utah: Brigham Young University Studies; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Lisboa: Instituto Camões, 2010.

AAVV. **Almanaque de lembranças luso-brasileiro**: presença cabo-verdiana – 1851-1900 – V. I. Organização de Pédagogie, Cultures et Littératures Lusographes. Rennes; Praia: Pédagogie, Cultures et Littératures Lusographes; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Ponto & Vírgula Edições, 2012.

AAVV. **O Brasil na poesia africana de língua portuguesa**. MORAES, Anita de; MARTÍN, Vima Lia (Org.). São Paulo: Kapulana, 2019.

ABDALA JR., Benjamin et alii. **Literatura e história**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

ALMADA, José Luís Hopffer C. (Org.). **Mirabilis de veias ao sol**: antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

ALMEIDA, Sara. **Depois telefone**. Novela. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1993.

BARROS, Carlota de. **Na pedra do tempo**. Mindelo: Artiletra, 2017.

BUESCU, Helena; MATA, Inocência (Coord.). **Literatura-mundo comparada**: perspectivas em português. Lisboa: Tinta-da-China, 2017. 2 V.

COSTA, António da. **A mulher em Portugal**. Lisboa: Companhia Nacional, 1892.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. In: **Estudos feministas**. UFRJ/CIEC, 2º semestre, 1994. p. 373-382.

DUARTE, Vera. **O arquipélago da paixão**. Mindelo: Artiletra, 2001. Prefácio de Simone Caputo Gomes.

DUARTE, Vera. **Ejercicios poéticos**. Edição em espanhol, francês e português. Coleção Horizontes Insulares. PALENZUELA, Nilo (DIR.). S. l.: Septenio, Gobierno de Canarias, 2010.

DUARTE, Vera. **A palavra e os dias**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

DUARTE, Vera. **De risos & lágrimas**. Praia: Livraria Pedro Cardoso, 2018.

ÉVORA, Silvino Lopes (org). **I antologia dos poetas de Tarrafal de Santiago**. Praia: Editorial Sotavento, 2014.

FARACO, Carlos Alberto. **Português: língua e cultura**. 3. Série. Manual do Professor. 2.ed. Curitiba: Base editorial, 2010.

FERREIRA, Artemisia. **Gruta abençoada**: poesia. Praia: Livraria Pedro Cardoso, 2017.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. V.1.

FERREIRA, Manuel. **No reino de Caliban**: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Lisboa: Seara Nova, 1975. V. 1.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Venda Nova, Amadora: Livraria Bertrand, 1977.

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

FIGUEIREDO, Jaime (org). **Modernos poetas caboverdianos**: antologia. Praia: Edições Henriquinas Achamento de Cabo Verde, 1961.

FONTES, Francisco. **Destino de bai**: antologia de poesia inédita cabo-verdiana. Coimbra: Saúde em Português, 2008.

FONTES, Margarida. **De lírios**. Lisboa: Edições Almedina, 2013.

GOMES, Crispina. **Mulher e poder**: o caso de Cabo Verde. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2011.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde**: literatura em chão de cultura. S. Paulo; Praia: Ateliê Editorial; UNEMAT; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro de Cabo Verde, 2008.

GOMES, Simone Caputo; PEREIRA, Érica Antunes; FERNANDES, Maria de Fátima. **Cabo Verde**: 100 poemas escolhidos. Praia: Pedro Cardoso Livraria, 2016.

LABAN, Michel. **Cabo Verde**: encontro com escritores. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992. 2 V.

MUCAVELE, Amosse (Org.). **A arqueologia da palavra e a anatomia da língua**: antologia poética. Prefácio de Paulo Seben de Azevedo. 1.ed. Maputo: Revista Literatas, 2013.

MULHERES E HOMENS EM CABO VERDE – factos e números. Praia: Instituto Nacional de Estatística; Instituto Caboverdiano para a Igualdade e Equidade de Género, 2017.

NÉVADA, António de. **Atlântida. Revista de Cultura**. Poesia CV – Hoje, séc. XXI? Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, 2018. V. LXIII.

RISO, Ricardo. **Cabo Verde: antologia de poesia contemporânea**. Disponível em: **Revista África e Africanidades** - Ano IV - n. 13 – maio, 2011. <http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/ANTOLOGIA-CABO-VERDE.pdf>. Acesso em junho de 2019.

ROMANO, Luis (org). **Contravento**: antologia bilíngue de poesia cabo-verdiana. [Tauton – Mass.]: Atlantic Publishers, 1982.

SATO, Maria Helena. **Bonsais e haicais**: poesia. Monte Mor: {Autor}, 2000.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. De cânticos, rosas e desesperanças: algumas reflexões sobre a poesia em Cabo Verde no período da pós-independência. In: **Via Atlântica**, 10. São Paulo: USP, 2006, p. 43-57.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX**. V. 2: Cabo Verde. Rio e Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, 1999.

SEGÓVIA, J. Castro. **Panorama de la poésie du Cap-Vert**. Impaza: Université Nationale du Zaïre, 1980.

SILVA, Rui Guilherme (org). **DiVersos: poesia e tradução (26)**. *Águas Santas: J. C. Costa Marques*, 2009.

SILVA, Sara Alexandra Patrício e. **Como construir uma literatura nacional**: as antologias “henriquinas” de Baltasar Lopes e Jaime Figueiredo e a produção do cânone da literatura cabo-verdiana. Coimbra: Faculdade de Letras, 2011. (Dissertação de Mestrado).

TEIXEIRA, António Manuel da Costa (director). **Almanach luso-africano ilustrado para 1895**. Organização de João Lopes Filho e Alberto Carvalho. Coimbra: Edições Almedina, 2011a.

TEIXEIRA, António Manuel da Costa (director). **Almanach luso-africano ilustrado para 1899**. Organização de João Lopes Filho e Alberto Carvalho. Coimbra: Edições Almedina, 2011b.

VELHOTE, Jorge; SAIÃO, Nicolau; REBOCHO, Nuno. **Na liberdade: antologia poética 30 anos – 25 de Abril**. *Peso da Régua: Garça Editores*, 2004.



A POESIA DE ODETE SEMEDO: UMA INTRODUÇÃO

ODETE SEMEDO'S POETRY: AN INTRODUCTION

LA POESÍA DE ODETE SEMEDO: UNA INTRODUCCIÓN

Érica Cristina Bispo¹

RESUMO:

Odete Semedo é uma das principais escritoras da Guiné-Bissau, ela conta atualmente com quatro obras literárias publicadas, sendo duas de poesia e duas de prosa. Neste artigo, nossa intenção é apresentar a poesia da escritora guineense Odete Semedo. Para tanto, nosso ponto de partida é uma declaração da autora na introdução de seu primeiro livro, na qual ela se identifica como tendo uma “dupla pertença” cultural, o que a leva a escrever em português e em crioulo guineense. Acreditamos que esse trânsito cultural ultrapassa o uso das línguas e se reafirma ao longo de sua produção.

PALAVRAS-CHAVE: Odete Semedo; poesia; literatura guineense.

ABSTRACT:

Odete Semedo is one of Guinea-Bissau's leading writers, she currently has four published literary works, two of poetry and two of prose. In this article, our intention is to present the poetry of Guinean writer Odete Semedo. Therefore, our starting point is a statement from the author in the introduction of her first book, in which she identifies herself as having a cultural “double belonging”, which leads her to write in Portuguese and Guinean Creole. We believe that this cultural transit goes beyond the use of languages and is reaffirmed throughout its production.

KEYWORDS: *Odete Semedo; poetry; guinean literature.*

1 Doutora em Letras (UFRJ). Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro - IFRJ, Campus Pinheiral. E-mail: bispoerica@gmail.com



RESUMEN:

Odete Semedo es una de las principales escritoras de Guinea-Bissau, actualmente tiene cuatro obras literarias publicadas, dos de poesía y dos de prosa. En este artículo, nuestra intención es presentar la poesía de la escritora guineana Odete Semedo. Con este fin, nuestro punto de partida es una declaración de la autora en la introducción de su primer libro, en la que se identifica como teniendo una “doble pertenencia” cultural que la lleva a escribir en criollo portugués y guineano. Creemos que este tránsito cultural va más allá del uso de los dos idiomas y se reafirma a lo largo de su producción.

PALABRAS-CLAVE: *Odete Semedo; poesía; Literatura guineana.*

A vontade renasce

A esperança vive

Recordações surgem

O passado

As passadas...

Odete Semedo²

A Guiné-Bissau é o quinto país mais pobre do mundo. A sua produção literária enfrenta diversas dificuldades, a começar pela falta de leitores, além de escasso número de escritores, apesar do recente crescimento, nos últimos quinze anos (cf. SEMEDO, 2013, p.69-82). Em razão de questões sociais que sistematicamente excluem as mulheres dos bancos escolares ou das funções de chefia, há, na Guiné-Bissau, poucas escritoras mulheres, no entanto, a primeira obra em prosa publicada no país foi *A escola*, um livro de contos de autoria de Domingas Samy, lançado em 1993. Dentre as poucas mulheres que se destacam na literatura, Odete Semedo merece um olhar mais atento. E é esse o convite que fazemos nesse texto: conhecer um pouco mais da poesia guineense, a partir dos versos de Semedo. Para tanto, tomamos como ponto de partida uma declaração da autora na introdução de seu primeiro livro, na qual se identifica como tendo uma “dupla pertença” cultural, o que a leva a escrever em português e em crioulo guineense. Acreditamos que esse trânsito cultural ultrapassa o uso das línguas e se reafirma ao longo de sua produção.

Nesse sentido, começaremos por apresentar a escritora e cada um de seus livros. Em seguida, destacaremos dois poemas, de livros distantes cronologicamente, nos quais a poetisa identifica o que intuimos ser o seu projeto literário: preservar, pela via escrita literária, a memória cultural e ancestral guineense. A fim de verificar, na poesia de Odete Semedo, a cosmovisão guineense que, na nossa visão, é fixada na literatura, investigaremos a relação

² SEMEDO, 1996, p.39.

intrínseca entre homem e natureza, bem como a interferência dos Irans na vida cotidiana, por meio dos poemas “Um velho poilão”, da obra *Entre o ser e o amar* (1996) e alguns trechos de *No fundo do canto* (2007). Antes de terminarmos este texto, ainda comentaremos um trecho do poema “E fez um poema sem palavras”, que nos parece ser a possibilidade de estruturação de um sistema literário guineense.

Maria Odete da Costa Semedo nasceu em 7 de novembro de 1959, em Bissau. É licenciada em Estudos Portugueses – Línguas e Literaturas Modernas – na Universidade Nova de Lisboa, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Foi diretora da Escola Normal Superior *Tchico Té*, em Bissau, e também foi fundadora e membro do conselho de redação da revista *Tcholona*. Em 1997, assumiu a direção do Ministério da Educação, atuou também como Ministra da Saúde. Em 2003, recebeu o prêmio, na categoria escritor, de personalidade que contribuiu para o desenvolvimento global da Guiné-Bissau. Em 2010, doutorou-se em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, com a tese intitulada “*As mandjuandadi – cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura*”. É membro-fundadora, desde 2013, da Associação de Escritores da Guiné-Bissau, na qual ocupou o cargo de secretária-geral.

A escritora guineense Odete Semedo iniciou sua carreira literária em 1996, com o lançamento do livro *Entre o ser e o amar* (1996), em Bissau. A obra bilingue, escrita em português e crioulo guineense, contém 45 poemas, sendo 32 desses escritos em ambas as línguas, 8 registrados apenas em português e cinco se apresentam exclusivamente em crioulo. Tal configuração, segundo a poetisa, decorre de sua dupla pertença, em suas palavras, “considerando-me pertencente às duas culturas, senti-me encorajada a publicar alguns dos meus escritos em edição bilingue: português e kriol” (SEMEDO, 1996, p.7). De acordo com Carlos Lopes no prefácio do livro, Odete Semedo é “uma poetisa do sofrimento, da sofridão e da tristeza” (LOPES *Apud* SEMEDO, 1996, p.5). E nas palavras de Moema Augel, nesta obra de Odete Semedo “pode-se detectar a presença de uma linguagem que reflete a identidade feminina, com suas realizações simbólicas próprias” (AUGEL, 1998, p.278).

À edição integrante da coleção *Kebur*, seguiram-se duas obras ficcionais, a saber *Sonéá: histórias e passadas que ouvi contar I* e *Djênia: histórias e passadas que ouvir contar II*. Os livros lançados em 2000, também em Bissau, reúnem, ao todo, 10 contos, sendo cinco em cada coletânea, e têm como mote, já identificado no subtítulo, a recriação de narrativas.

Odete Semedo, nesses livros, não elabora uma série de recolhas, mas recria algumas narrativas da tradição oral, a exemplo do conto “Djênia”, elabora autoralmente alguns contos, a exempl de “Naquela noite...” e revisita um mito oral, outrora musicado, como ocorre em “Aconteceu uma noite em Gã-Biafada”. Um traço presente nos 10 contos é a presença do mágico, do mítico ou do fantástico, seja em maior ou menor grau. Sobre essa temática, é possível observar que, em algumas histórias, os personagens vivem situações em que é preciso se valer de um ritual religioso para solucionar o impasse experimentado, como se lê em “A morte do filho do régulo Niala”. Em outras narrativas, nota-se a preocupação por fixar pela escrita o rito

do casamento tradicional, bem como o *toka tchur* ou choro (ritual fúnebre), partes presentes no conto “Sonéá”, inserindo-os na exegese como partes da vida cotidiana. Outra constante nessas obras é a importância do mais velho para a vida em sociedade, em especial a obediência e a deferência aos pais. “Aconteceu em uma noite em Gã-Biafada” e “A morte do filho do régulo Niala” são enredos cujos conflitos têm início com a desobediência aos pais.

Em 2003, Odete Semedo lançou sua quarta obra literária, em Viana do Castelo, intitulada *No fundo do Canto*³. O livro ganhou edição brasileira em 2007, pela editora Nandyala. Em formato poético, *No fundo do canto* se configura como uma sequência narrativa, repleta de símbolos, elementos culturais e históricos claramente localizados na Guiné-Bissau. No posfácio do livro, Moema Augel declara que “não é de leitura fácil este livro. A todo momento o leitor e a leitora não guineenses se deparam com expressões e com fatos que exigem um conhecimento prévio, de fundo e de base, da cultura e da história da Guiné-Bissau” (AUGEL *Apud* SEMEDO, 2007, p.185).

Na apresentação da obra, a autora relata o surgimento da ideia da obra, quando, fugindo dos tiros que se intensificavam em Bissau em 7 de junho de 1998, ela avistou um poílão⁴:

Isto só pode ser um livro! Aliás, tudo aquilo era poesia – o desabafo escancarado de uma situação – tudo aquilo eram palavras de um livro que, se alguma vez escrito, seria o livro mais triste que alguém haveria de ler na Guiné-Bissau. (SEMEDO, 2007, p.13)

No fundo do canto não é uma tentativa de ficcionalizar a guerra civil ocorrida entre 1998 e 1999, mas se configura como uma espécie de poema narrativo mítico em que anunciadores, sejam poetas, mensageiros ou profetas, anunciam uma maldição, que se concretiza. A seguir, as entidades do mundo invisível intervêm no intuito de fazer cessar o embate, valendo-se, para tanto, de ritos tradicionais e da cosmovisão guineense.

Vale esclarecer o ocorrido que inspirou o livro de 2003, para tanto, optamos por usar a explicação de Moema Augel à época do episódio:

Um grupo de militares (muitos deles veteranos Combatentes da Liberdade da Pátria e companheiros de armas do presidente da República, General João Bernardo Vieira), rebelou-se contra a ordem estabelecida, culminando com um golpe militar [...]. Não contando com a fidelidade de grande parte das forças armadas, o presidente Nino Vieira, como é conhecido popularmente, apelou para a ajuda militar de países vizinhos, sobretudo do Senegal e, em menores proporções, da República da Guiné (Conakry). Tal apoio resultou na presença de um grande contingente de soldados desses países e o povo da

Guiné-Bissau constata que são os generais senegaleses que estão dirigindo as ações militares contra os rebeldes, soldados de outros países estão controlando estradas e quartéis. (AUGEL, 2000, p.5)

Observa-se, dessa forma, que a guerra de 1998-1999 teve implicações no que diz respeito à soberania nacional, além de colocar em risco a população da capital. Uma outra consequência da presença de militares estrangeiros foi a destruição de diversos espaços de memória, dentre eles os arquivos do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP), bem como os livros publicados pelo órgão.

Tendo apresentado a produção de Odete Semedo, queremos debater brevemente a poesia da escritora, considerando, em especial, o papel da escrita como meio para fixar a memória oral e a herança ancestral. Inferimos que a poetisa apresenta um projeto literário e de investigação cujo objetivo é o de garantir a transmissão às novas e futuras gerações das tradições dos povos que formam a Guiné-Bissau. Tal ideia já se apresenta versificada nos poemas “Em que língua escrever?” (1996) e “E fez um poema sem palavras” (2007). Em ambos, é possível observar o desejo de fazer sua mensagem ultrapassar os limites do seu tempo. Ouçamos o poema:

Em que língua escrever
Contando os feitos das mulheres
E dos homens do meu chão?
Como falar dos velhos
Das passadas e das cantigas?
(SEMEDO, 1996, p.11)

Nessa manhã
- ainda –
De lápis na mão
Quis deixar no poema
Figura de gente
Vivente sem encanto
Dos ímpios
O sangue derramado
Algures...
(SEMEDO, 2007, p.31)

Nos dois textos, nota-se o campo semântico da escrita, em palavras como “escrever”, “lápis”, “poema”. Tais vocábulos estão associados ao movimento de “contar os feitos”, “deixar no poema”, ou seja, há o desejo de fixar pela escrita. Os objetos a serem fixados, no entanto,

³ Usamos a edição brasileira para as referências neste trabalho.

⁴ Árvore corpulenta, com largo tronco, típica do território da Guiné-Bissau.

se distinguem: no primeiro poema, o eu lírico expressa o desejo de registrar a herança cultural do seu povo, presente nas *passadas* e cantigas. Já o texto de 2007 realiza o movimento de registrar para não esquecer, típico da memória diante do trauma (cf. SELIGMAN, 2000, p.9). Os livros de poesia de Odete Semedo se revelam com objetivos diferentes, contudo, se valem de caminhos e elementos semelhantes. Tais pontos de contatos advêm da cultura na qual está imersa a produção literária. A própria poetisa, em sua tese de doutorado, defende que a estética da tradição oral se presentifica na literatura escrita. Em suas palavras,

E esse papel é, deveras, significativo na “passagem de tocha”, de traços da tradição oral para a nova literatura guineense, pois esta muito se vale da memória coletiva, dali a presença bem visível de matizes da tradição na literatura da Guiné-Bissau. (SEMEDO, 2010, p.11)

A obra *Entre o ser e o amar* (1996) aponta para a assunção desse papel de “passagem de tocha” entre o oral e o escrito desde a opção pela edição bilíngue. Num processo que contraria a fala de Amílcar Cabral, para quem o português deveria ser a língua de escrita (cf. CABRAL, 1990, p.58), Odete Semedo entende que parte da herança cultural se faz presente na língua, é por meio da língua que a forma de ver o mundo se materializa. Nas palavras de Ecléa Bosi, “o instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem. [...] As convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva” (BOSI, 1979, p.18-19). Sendo assim, a memória é fixada de modo a englobar sua dupla pertença.

Para além da memória no âmbito do significante, o nível do significado também carrega a cosmovisão guineense. Observemos, a fim de compreendermos tal visão de mundo, o poema “Um velho poilão”

O tempo fez-me vergar
E as minhas raízes saltar
Agarro ao que de mim resta
E tento reconhecer a minha geração
Neste carnaval
De extrema solidão
No meu reino
Tenho pesadelos
Tractores de dentes aguçados
Ávidos lenhadores

De machado em punho
Meus oradores
Miram o meu tronco
Carcomido pelo tempo
À espera da queda fatal

Angustiado sonho com os belos tempos
Vejo os meus braços verdes
O meu tronco firme
Ostentando uma cabeça frondosa
De cabelos encarapinhados
Simulando perfis ociosos
De rostos apinhados

Ainda recordo
De sombras que dei
Histórias de amor, noites de fogueira...
Quantas não assisti?
Fui símbolo de amor proibido
Refúgio de namorados
Hoje é isto o que de mim resta

Tudo que em mim presta
O tempo levou
E o chão aprovou
Mas não choro
(SEMEDO, 1996, p.23, 25)

O título do poema faz referência a uma árvore típica do território guineense: o poilão. *Poilão* também é nome de um caderno de poesias publicado em 1973, que reuniu poetas guineenses e cabo-verdianos, organizado pelo Grupo Desportivo e Cultural dos Empregados do Banco Nacional Ultramarino. A capa do livro *Entre o ser e o amar* também traz a imagem de uma árvore que em muito se assemelha ao poilão.

O poilão é uma árvore considerada sagrada no país. Diversos grupos étnicos acreditam

que, em razão de seu tamanho, ela se torna a morada dos antepassados. Nas palavras de Teresa Montenegro, o poilão “é a tradicional morada de espíritos e local de cerimônias” (MONTENEGRO *Apud* AUGEL, 1998, p.93). Inserimos na sequência as imagens da capa do livro e do poilão.



Capa do livro *Entre o ser e o amar* (1996). Fonte: arquivo pessoal



Poilão. Fonte: arquivo pessoal.

O poema apresenta um sujeito lírico que se identifica como um poilão, ora com características antropomórficas, ora com traços arbóreos. Por essa razão, intui-se que a árvore é uma metáfora do eu lírico, que se iguala ao elemento da natureza. Tal opção não é gratuita. Não apenas dado à importância do poilão na cultura guineense, há também o modo como o mundo é concebido por essa população. Segundo Hampaté Bâ,

A “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem. (HAMPATÉ BÂ, 1982, p.183)

A concepção de que trata Hampaté Bâ ultrapassa os limites corpóreos do sujeito, fazendo crer que o homem e a natureza se ligam intrinsecamente. Na mesma linha de pensamento, Honorat Aguessy ensina que:

Diferentes níveis de existência e diferentes seres encontram-se unidos pela “força vital”. Esses diferentes seres são: o Ser supremo, os seres sobrenaturais (ídolos e espíritos), as almas dos defuntos (antepassados próximos dos homens), os homens vivos, os universos vegetal, mineral e animal e o universo mágico. (AGUESSY, 1980, p.98)

Sendo assim, o sujeito lírico e o poilão tornam-se um, em razão da força vital que os atravessa. Além da simbiose entre o homem e a natureza, chama a atenção a inserção da velhice no poema, presente desde o título, na adjetivação do poilão. A velhice da árvore é o fio condutor do poema.

O poema se estrutura de modo que as estrofes ímpares apresentam metáforas em que facilmente se identificam traços humanóides (solidão, cabeça, geração, rostos); enquanto as estrofes pares apontam para elementos arbóreos (machado, lenhadores, sombra). Na primeira estrofe, desde o primeiro verso, fica evidente a alternância entre traços humanos e arbóreos. Em “O tempo fez-me vergar”, nota-se a curvatura característica da velhice humana, não presente na avançada idade da árvore. Em contraponto a isso, o verso seguinte “E as minhas raízes saltar” identifica o sujeito lírico com o vegetal. Contudo, as raízes saltadas podem ser metáforas de calos nos pés, conquistados pelo envelhecimento e pelo cansaço.

Os versos “Agarro ao que de mim resta” e “De extrema solidão” sinalizam para a perda da identidade do eu poético que não consegue reconhecer a sua geração. A sensação de isolamento que, no poema, decorre da velhice, vai de encontro com o que fora explicado por Nsang Kabwasa, para quem “na maioria das sociedades africanas, os velhos são os alicerces da vida na aldeia” (KABWASA, 1982, p.14). Ao contrário da lógica de deferência, respeito e preservação do mais velho, o poema denuncia o abandono e a solidão.

Os versos “Tenho pesadelos / Tratores de dentes aguçados / Ávidos lenhadores / De machado em punho / Meus oradores / Miram o meu tronco / Carcomido pelo tempo / À espera da queda fatal”, na segunda estrofe, revelam a expectativa em torno da morte do poilão, além da constante ameaça de ter a vida ceifada por aqueles que o rodeiam. É interessante notar que a relevância cultural do poilão não dialoga com a ameaça de derrubada da árvore; da mesma forma que, na estrofe anterior, o abandono do velho não se encaixa com as tradições

africanas. Uma vez que o poilão é morada dos antepassados, o corte e, conseqüente, derrubada da árvore caracteriza o estabelecimento de um novo tempo que rompe, continuamente com o imaginário e a cosmovisão locais. Sobre isso, Kabwasa esclarece que:

Com o declínio dos valores tradicionais, a introdução da escola ocidental moderna e a progressão dos valores individuais da vida urbana, o espectro dos asilos para velhos começa a aparecer em certas cidades africanas. (KABWASA, 1982, p.15)

Dessa forma, infere-se que o poema não se limita a reclamar da velhice, mas é um instrumento de denúncia quanto à falta de cuidados relegados tanto aos velhos quanto às tradições. No contexto da Guiné-Bissau, a velhice na cidade pode significar, além do isolamento familiar, a ausência de amparo financeiro, uma vez que o país não conta com um sistema de previdência que consiga dar conta da população.

Apesar da denúncia e do tom menor com que o poema tem início, há uma mudança de direção com a evocação da memória dos “belos tempos”, quando o poilão contava com “braços verdes”, “tronco firme” e “cabeça frondosa”, elementos que apontam para a juventude, o vigor e a força.

A quarta estrofe conta com a retomada de uma canção bastante popular na Guiné-Bissau, de autoria de José Carlos Schwarz, que, por sua vez, é inspirada numa história oral conhecida em Bolama e em Kansala, em versões diferentes e cantadas pelas *mandjuandadis*⁵ locais. Em 2000, a própria Odete Semedo fixou o conto pela escrita sob o título “Aconteceu uma noite em Gã-Biafada”. Na narrativa, Lamarana e Saliu se amavam, mas não podiam se casar, pois Lamarana estava prometida em casamento a um velho, com quem o pai da moça havia tratado. Na versão de Semedo, o casal abraçado é transformado em uma árvore, como punição pela desobediência. No poema, o elemento central é o poilão, que é testemunha do amor proibido: “Fui símbolo de amor proibido / Refúgio de namorados”.

Ao leitor exógeno, as nuances, intertextualidades e referências a elementos da cultura local passam, na maior parte das vezes, despercebidos; o que se torna um desafio ao crítico. A esse respeito, Odete Semedo esclarece que:

A escrita moderna recorre aos símbolos, aos ritos e ditos populares no seu fazer narrativo ou poético; é muitas vezes de forma metafórica, por meio de alusões, de metonímias que os matizes da tradição oral se fazem presentes nos textos modernos. (SEMEDO, 2010, p.61)

O poema encerra sinalizando para a resistência, mesmo diante da provável morte. Os

⁵ Grupos de mulheres. A tradução da palavra seria próximo à “sororidade”.

versos “Tudo que em mim presta / O tempo levou / E o chão aprovou / Mas não choro” responsabilizam o tempo pelo envelhecimento e, conseqüente, morte do sujeito poético. Contudo, a negação do lamento diante da tragédia iminente aponta para a escrita como caminho alternativo ao pranto.

A memória ancestral atravessa as obras de Odete Semedo. Nota-se que a construção de *No fundo do canto* (2007) reforça a hipótese que levantamos sobre a existência de um projeto literário na obra de Odete Semedo. A sequência de poemas narra a dor da guerra de 1998 – 1999 e se estrutura em quatro partes: “O prelúdio”, “A história dos trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas”, “Consílio dos Irans” e “Os embrulhos”, sendo essa última parte subdividida em outras três, a saber: “O primeiro embrulho”, “O segundo embrulho” e “O terceiro embrulho”. Deste livro, queremos destacar o papel dos Irans, que têm especial destaque na obra.

Após a concretização da maldição anunciada na primeira parte do livro, o poeta pergunta sobre os Irans, onde estão e o que desejam, por meio do poema “Invocando os Irans”:

Tanto desespero
Tanta súplica
E evocação
Para dar em nada
Será provação
Praga
Ou promessa não paga?
(SEMEDO, 2007, p.83)

A pergunta que encerra a primeira estrofe do poema sintetiza a principal razão do diálogo estabelecido entre os vivos e os antepassados. O eu lírico se volta para si e pergunta aos Irans a causa do ocorrido. As opções “provação”, “praga” ou “promessa não paga” presentes na estrofe revelam três das razões que levam o guineense a buscar a orientação dos antepassados. Dentro da cosmovisão guineense, os Irans manifestam sua insatisfação por meio de pragas ou tragédias e requisitam rituais para abençoar seus filhos.

Sobre os Irans, Carlos Vaz ensina que:

Os irãs⁶, também denominados de forquilhas pelos etnólogos da administração colonial, são figuras sagradas, em peças de madeira esculpida, ostentada no terreiro junto às moranças⁷, e personificam a alma dos antepassados. Através

⁶ A palavra “iran” possui grafia flutuante, podendo ser encontrada: Yran, Yrã, Irã ou Iran.

⁷ Conjunto de casas pertencente a uma família extensa.

deles, os mandjacos praticam uma série de cerimônias de evocação, sob a forma de ritual. [...] No passado, estes irãs condicionaram todo o ciclo de vida do mandjacos e das etnias que coabitavam a mesma região. [...] Todos procuravam cumprir rigorosamente com os seus preceitos. Inclusive o Conselho dos Anciões da Tabanca não podia alterar nenhuma norma de conduta social entre o régulo e a população sem primeiro consultá-los. (VAZ, 1994, p.17)

Destacamos a seguir algumas imagens das representações de Irans de Bassarel.



Irans de Bassarel. Fotógrafo: Carlos Vaz. Fonte: Revista *Tcholona*, 1994.

No poema destacado e na sequência poética que se apresenta em *No fundo do canto*, a presença dos Irans é de importância central, são eles que anunciam a cerimônia que deve ser realizada, a fim de extirpar as consequências da maldição, bem como identificar as razões que a originaram. É costume dentre os mandjacos e em outras etnias perguntar aos Irans a razão de mortes inesperadas, maldições, desastres ou qualquer outra ruptura traumática na rotina. No conto Sonéá, que dá nome ao livro, assim como na obra de 2003, os Irans requerem o casamento de Sonéá, ainda criança, com o tio Kilin, a fim de acalmar-lhes a fúria. Tal cerimônia simboliza o retorno ao “djorson”, ou seja, um filho mais novo retorna ao seio da família por meio da união com um mais velho. Vale mencionar que esse casamento é um ritual sem consumação sexual.

O poema que abre a parte “Consílio dos Irans” apresenta a seguinte estrofe:

Há culpados...
Que não fiquem mudos
Nem impunes
Pois o consílio vai reunir-se
Os irans vão falar
É hora de ouvir a nossa djorson
E os nossos defuntos
(SEMEDO, 2007, p.87)

Nota-se, no trecho destacado, o desenho da solução da maldição: o retorno ao “djorson”⁸. Tal movimento nos faz lembrar de uma das máximas enunciadas por Amílcar Cabral, segundo a qual era necessário “Partir da realidade da nossa terra. Ser realistas” (cf. CABRAL, 2013), ou seja, as ideias e propostas políticas e/ou ideológicas não deveriam ser impostas ou implementadas no país sem uma adaptação que considerasse as peculiaridades locais. Sem aprofundar nos aspectos religiosos, Cabral defende o respeito às crenças étnicas, bem como as implicações da observância às orientações tradicionais. Em termos político-econômicos, pode-se inferir que o retorno ao “djorson”, além da observância de rituais religiosos, também passa pela criação de modos próprios de administração. Ao longo dos poemas da parte “Do prelúdio”, a figura da Velha Mumoa emerge como solução para o país, contudo, ela mantinha uma orelha no “silêncio das matas / e outra na *high society*” (SEMEDO, 2007, p.39). Mumoa é um “disfarce irônico dado à sigla da União Económica e Monetária da África Ocidental (UEMOA)” (AUGEL *Apud* SEMEDO, 2007, p.193), ou seja, uma solução externa, com implicações à soberania nacional. Na poesia, tal bloco econômico é um enigma, podendo ser o futuro ou um “simples monturo” (SEMEDO, 2007, p.39). O que observamos, portanto, é que o retorno ao “djorson” evocado na abertura do Consílio dos Irans passa também por olhar para as potencialidades do próprio país, adaptando os modelos exteriores às peculiaridades locais.

O poema “A kontrada começara” conta o primeiro acontecimento no Consílio dos Irans, fica claro na leitura que as divindades reclamam do abandono com que tem sido tratados.

Fazia tempo
Não sabiam o que era
Um pingo de cana derramado
Manta e esteira
Fazia tempo não sabiam

8 Linhagem.

O que era ser amado
 Pelos filhos
 Fazia tempo não sabiam o que era
 Punhado de arroz
 E água fria no chão
 (SEMEDO, 2007, p.89)

Tal qual “Um velho poilão”, este texto denuncia o afastamento da população nacional das tradições e dos ritos. Não apenas no aspecto ritual, mas também há aqui a alusão aos valores entranhados nas comunidades orais. O final do poema diz “Esses filhos desgraçados / porfiaram as suas raízes / renegaram a verdade / apostaram na mentira” (idem, p.90). Há aqui um processo de destruição dos aspectos tradicionais que tem implicações no âmbito físico e no espaço moral. Se o poema começa por apontar ações que têm a ver com comportamentos que revelam uma deferência aos antepassados por meio do mundo físico. Essas atitudes, na verdade, se configuram como reflexo de algo maior e anterior, que ocorre internamente ao sujeito: a descrença e o descompromisso com os valores éticos e morais, tais como o senso de verdade, justiça e cooperação, caros à tradição. Vale lembrar que “a maior parte das sociedades orais tradicionais considera a mentira uma verdadeira lepra moral” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p.186). Dessa forma, a mentira denunciada no poema se configura como ápice do processo de mudança de referenciais, que levam ao afastamento das tradições.

A ideia de dupla pertença indicado pela escritora na introdução do seu primeiro livro ultrapassa os limites do uso das línguas nacionais, bem como da herança cultural ancestral. Odete Semedo também se propõe a fazer dialogar a obra literária escrita de seu país. A fim de verificar essa questão, observemos outro trecho, diferente do já mencionado, do poema “E fez um poema sem palavras”:

Na mesma manhã
 - que dia teimoso -
 Sol tímido e mimoso
 Serkando a chuva
 A intenção era fazer
 Poemas
 Para não adiar a palavra
 Com ecos do pranto
 Transformados em canto

E gargalhadas alegres
 De mantinhas para crianças
 Teimosamente crianças
 ... que desilusão:
 Nem uma palavra aponte
 Era apenas mais um sonho
 (SEMEDO, 2007, p.32)

O trecho destacado acima pertence ao final do poema e alude a outras obras poéticas: *Não posso adiar a palavra*, de Helder Proença; *Ecos do pranto*, coletânea de poemas sobre infância organizada por Tony Tcheka; *Mantinhas para quem luta!*, primeira antologia poética da Guiné-Bissau após a independência; e o poema “Camarada Amílcar”, de Agnelo Regalla, que abre a antologia mencionada. Ao considerarmos o conjunto da obra *No fundo do canto*, é possível inferir que a memória ancestral guardada, referida, reconstruída e ressignificada é também ampliada pela elaboração escrita, representada pelos escritores retomados no poema.

Vale lembrar que *Mantinhas para quem luta!* e *Não posso adiar a palavra* trazem poemas que cantam a luta pela independência, bem como anunciam as esperanças para o novo tempo de construção de uma nação justa e livre. O poema de Agnelo Regalla, por sua vez, evoca o líder revolucionário Amílcar Cabral, dialogando com ele e prometendo-lhe que “as flores da luta [...] florescerão”. Contudo, as lembranças e menções são, para o sujeito poético, apenas um sonho que não se realizou. No misto de tensões entre o passado e o presente, o projeto e a realidade, as referências literárias também se configuram como possibilidades diante da maldição, no entanto, como as demais, também são abandonadas, fazendo parte apenas do sonho.

Odete Semedo tem um quinto livro publicado, intitulado *Guiné-Bissau – história, culturas, sociedade e literatura*. Esta obra traz uma parte da tese de doutorado da escritora e foi lançado em 2010, no Brasil. Seu texto defende que a cultura guineense é uma chave de leitura para a obra literária produzida no país. Nem neste livro, tampouco na tese, a escritora menciona a própria obra, sua análise se debruça sobre as aproximações e relações intertextuais presentes entre as cantigas de *mandjuandadi* nos poemas de Tony Tcheka, Carlos-Edmilson Marques Vieira (Nôni) e Nelson Carlos Medina. Todavia, nos parece que a produção literária de Odete segue a premissa preconizada por ela. Na verdade, diferentemente do que observamos em Tony Tcheka, por exemplo, em Odete Semedo, há uma intencional tentativa de preservação da memória ancestral oral, bem como seus elementos de crença, costumes, hábitos e cultura. O mencionado projeto literário de Odete Semedo merece, certamente, uma pesquisa mais aprofundada e atenta, que relacione prosa e poesia, além da discussão cultural que a escritora oferece em sua tese de doutorado.

Referências

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In.: SOW, Alpha et ali. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: Edições 70, 1980, p.95-136.

AUGEL, Moema. **A nova literatura da Guiné-Bissau**. Bissau: INEP, 1998.

_____. No ka pudi tapa sol k mon – o crioulo guineense como língua literária? *Papia – Revista de crioulos de base ibérica*. n. 10, 2000. Brasília: UnB, 2000, p.5-22.

CABRAL, Amílcar. “A questão da língua”. *Papia – Revista de crioulos de base ibérica*. n. 1, 1990. Brasília: UnB, 1990. p.59-61.

_____. **Obras escolhidas**. Volume 1. Unidade e luta: Arma da teoria. Textos coordenados por Mario de Andrade. Praia: Fundação Amílcar Cabral, 2013.

CONSELHO NACIONAL DE CULTURA (Org.). **Mantenhas para quem luta!** A nova poesia da Guiné-Bissau. Bissau: Conselho Nacional de Cultura/ INEP, Reprint; Bissau: União Nacional de Artistas e Escritores, 1977; 1993.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In. KI-ZERBO, J. (coord.) **História geral da África I**. Metodologia e pré-história da África. Tradução de Beatriz Turquetti et al. São Paulo/ Paris: Ática/Unesco, 1982.

KABWUASA, Nsang O’Khan. **O eterno retorno. O correio da Unesco**. Dez. 1982. Ano 10. n. 12, p.14-15.

SAMY, Domingas. **A escola**. Bissau: Editora escolar, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

SEMEDO, Odete. **Entre o ser e o amar**. Bissau: INEP, 1996.

_____. **Sonéá: histórias e passadas que ouvi contar I**. Bissau: INEP, 2000.

_____. **Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II**. Bissau: INEP, 2000.

_____. **No fundo do canto**. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

_____. **Guiné-Bissau: histórias, culturas, sociedade e literatura**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

SEMEDO, Rui Jorge. **Sem intenção**. Bissau: Corubal, 2013.

TCHOLONA. **Revista de letras, arte e cultura**. Bissau: GREC, Ano 1, n° 2/3, outubro, 1994.

VAZ, Carlos. “Os irãs de Bassarel”. In: TCHOLONA, ano 1, no. 2-3, out. 94, p.16-19.



É BRINCANDO COM POESIA QUE SE APRENDE A SER COMBATENTE

IT IS PLAYING WITH POETRY THAT ONE LEARNS TO BE A FIGHTER

ES JUGANDO CON POESÍA QUE SE APRENDE A SER COMBATIENTE

Marcos Aparecido Pereira¹

Epaminondas de Matos Magalhães²

Marinei Almeida³

RESUMO:

Este trabalho teve o intuito de analisar o *Poema da infância distante*, de Noémia de Sousa, com base nos apontamentos, principalmente, de Octavio Paz (2015) e Antonio Candido (2011), a fim de perceber como a autora é capaz de, utilizando a figura da criança, da infância, criar um chamamento à luta contra o regime de opressão de forma praticamente singela. Além disso, fundamentados em Sartre (2004) e Said (2005), sobretudo, buscou-se relacionar a figura de Noémia como intelectual engajada de sua época, produzindo uma arte com função de denúncia social.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, Noémia de Sousa, intelectual, resistência.

ABSTRACT:

This work aimed to analyze the Poema da infância distante, by Noémia de Sousa, based on, mainly, Octavio Paz (2015) and Antonio Candido (2011), in order to understand how the

1 Professor do Instituto Federal de Mato Grosso - IFMT - Campus Cáceres - marcos.pereira@cas.ifmt.edu.br

2 Professor do Instituto Federal de Mato Grosso – IFMT Pontes e Lacerda – Fronteira Oeste epaminondas.magalhaes@plc.ifmt.edu.br

3 Professora da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT - marinei@unemat.com



author is able, using the figure of the child, and childhood, to create a call to the fight against the regime of oppression in a practically simple way. In addition, based on Sartre (2004) and Said (2005), we sought to relate the figure of Noémia as an engaged intellectual of her time producing an art with a function of social denunciation.

KEYWORDS: *poetry, Noémia de Sousa, intellectual, resistance.*

RESUMEN:

Este trabajo tiene la intención de analizar el Poema da infância distante, de Noémia de Sousa, basado en los presupuestos teóricos, principalmente de Octavio Paz (2015) y António Cândido (2011), con la finalidad de constatar cómo la autora es capaz de, crear una llamada a la lucha contra el régimen de opresión de forma prácticamente sencilla utilizando la figura de los niños, de la infancia. Además, fundamentados mayormente en Sartre (2004) y Said (2005), se buscó relacionar la figura de Noémia como intelectual implicada de su época produciendo un arte con una función de denuncia social.

PALABRAS-CLAVE: *poesía, Noémia de Sousa, intelectual, resistencia.*

Introdução

Poema da infância distante⁴

A Rui Guerra

Quando eu nasci na grande casa à beira-mar,

era meio-dia e o sol brilhava sobre o Índico.

Gaivotas pairavam, brancas, doidas de azul.

Os barcos dos pescadores indianos não tinham regressado ainda

arrastando as redes pejadas.

Na ponte, os gritos dos negros dos botes

chamando as mamas amolecidas de calor,

de trouxas à cabeça e garotos ranhosos às costas

soavam com um ar longínquo,

⁴ Os versos do poema no original não são numerados. Nós, aqui, os numeramos para facilitar a indicação deles no decorrer de nossa análise do poema.

longínquo e suspenso na neblina do silêncio.

E nos degraus escaldantes,

mendigo Mufasini dormitava, rodeado de moscas.

Quando eu nasci...

– Eu sei que o ar estava calmo, repousado (disseram-me)

e o sol brilhava sobre o mar.

No meio desta calma fui lançada ao mundo,

já com meu estigma.

E chorei e gritei – nem sei porquê.

Ah, mas pela vida fora,

minhas lágrimas secaram ao lume da revolta.

E o Sol nunca mais brilhou como nos dias primeiros

da minha existência,

embora o cenário brilhante e marítimo da minha infância,

constantemente calmo como um pântano,

tenha sido quem guiou meus passos adolescentes,

– meu estigma também.

Mais, mais ainda: meus heterogêneos companheiros

de infância.

Meus companheiros de pescarias

por debaixo da ponte,

com anzol de alfinete e linha de guita,

meus amigos esfarrapados de ventres redondos como cabaças,

companheiros de brincadeiras e correrias

pelos matos e praias da Catembe

unidos todos na maravilhosa descoberta de um ninho de tutas,

na construção de uma armadilha com nembo,

na caça aos gala-galas e beija-flores,
nas perseguições aos xitambelas sob um sol quente de Verão...
– Figuras inesquecíveis da minha infância arrapazada,
solta e feliz:
meninos negros e mulatos, brancos e indianos,
filhos da mainata, do padeiro,
do negro do bote, do carpinteiro,
vindos da miséria do Guachene
ou das casas de madeira dos pescadores,
Meninos mimados do posto,
meninos frescalhotes dos guardas-fiscais da Esquadilha
- irmanados todos na aventura sempre nova
dos assaltos aos cajueiros das machambas,
no segredo das maçalas mais doces,
companheiros na inquieta sensação do mistério da “Ilha dos navios perdidos”
- onde nenhum brado fica sem eco.
Ah, meus companheiros acorados na roda maravilhada
e boquiaberta de “Karingana wa karingana”
das histórias da cocuana do Maputo,
em crepúsculos negros e terríveis de tempestades
(o vento uivando no telhado de zinco,
o mar ameaçando derrubar as escadas de madeira da varanda
e casuarinas, gemendo, gemendo,
oh inconsolavelmente gemendo,
acordando medos estranhos, inexplicáveis
das nossas almas cheias de xituculumucumbas desdentadas
e reis Massingas virados jiboias...)

Ah, meus companheiros me semearam esta insatisfação
dia a dia mais insatisfeita.
Eles me encheram a infância do sol que brilhou
no dia em que nasci.
Com a sua camaradagem luminosa, impensada,
sua alegria radiante,
seu entusiasmo explosivo diante
de qualquer papagaio de papel feito asa
no céu de um azul tecnicolor,
sua lealdade sem código, sempre pronta,
- eles encheram minha infância arrapazada
de felicidade e aventuras inesquecíveis.
Se hoje o sol não brilha como do dia
em que nasci, na grande casa,
à beira do Índico,
não me deixo adormecer na escuridão.
Meus companheiros me são seguros guias
na minha rota através da vida.
Eles me provaram que “fraternidade” não é mera palavra bonita
escrita a negro no dicionário da estante:
ensinaram-me que “fraternidade” é um sentimento belo, e possível,
mesmo quando as epidermes e a paisagem circundante
são tão diferentes.
Por isso eu CREIO que um dia
o sol voltará a brilhar, calmo, sobre o Índico.
Gaivotas pairarão, brancas, doidas de azul
e os pescadores voltarão cantando,

navegando sobre a tarde ténue.

E este veneno de lua que a dor me injectou nas veias

em noite de tambor e batuque

deixará para sempre de me inquietar.

Um dia,

o sol iluminará a vida.

E será como uma nova infância raiando para todos.

29/4/50

(SOUSA, 1988, p.51-54)

Introdução

O livro *Sangue Negro* reúne 46 poemas escritos, entre 1948 e 1951, por Noémia de Sousa que, popularmente, é tida como “mãe dos poetas moçambicanos”. Essa coletânea é constituída de cinco partes: *Nossa Voz*, *Biografia*, *Munhuana 1951*, *Livro de João*, *Sangue Negro* e *Dispersos* e seus textos, em sua grande maioria, são poemas de resistência ao regime colonial e de denúncia da situação do negro naquele espaço.

Moçambique só conseguiu se libertar do poderio português em 1975, após mais de 10 anos de conflitos entre as Forças Armadas de Portugal e os combatentes da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique.

O “Poema da infância distante”, escolhido para este trabalho, faz parte da seção *Biografia* da coletânea em questão e sua construção tem um forte caráter biográfico, relacionando as lembranças de infância da autora com a situação vivida em Moçambique durante o regime ditatorial e a perspectiva de reestabelecimento da liberdade daquele povo. Consciente de que “toda criação poética é histórica” (PAZ, 2015, p.122), essa poetisa constrói nesse texto a articulação entre a leveza da infância e a dor da perda da liberdade, conseguindo um efeito metafórico quase ímpar que conduz o leitor com delicadeza pelos caminhos escuros de tempos sombrios e difíceis.

Noémia de Sousa foi uma intelectual de seu tempo que utilizou sua arte na tentativa de conscientização e transformação social. Sua poesia é exemplo de engajamento e de denúncia dando voz àqueles que viviam às sombras do regime de opressão e em situação de pobreza. E, sem perder a beleza e profundidade de uma poesia esteticamente bem elaborada, a autora foi capaz de deixar sua mensagem de luta, resistência e fraternidade entre os homens. Assim, utilizando a poesia como arma, a autora conseguiu fazer com que com seu brado ecoasse na

mente e no coração de muitos, incentivando, além da essência de combatente, a solidariedade e o espírito de colaboração em prol de causas como, por exemplo: o fim da escravidão, da exploração e da violência sociocultural contra o negro, a situação de perda de identidade dos povos africanos perante a hegemonia do paradigma da cultura ocidental (MIRANDA, 2001).

É brincando com poesia que se aprende a ser combatente

Noémia de Sousa foi poetisa e jornalista moçambicana, nascida em Catembe, “vila de pescadores situada em frente à cidade de Lourenço Marques – atual Maputo” (SANTOS, 2017, p.07). “Estudou no Brasil e morou em Paris quando teve que se exilar de Portugal devido à militância política contrária ao Estado Novo Português” (MARINGOLO; SILVA, 2017, p.106). Publicou pela primeira vez em 1948 um poema intitulado *Canção Fraterna*, no jornal *Mocidade Portuguesa*, e desde essa publicação, assinada apenas com as iniciais da autora, já se pode perceber o caráter de denúncia social, de luta pela liberdade e independência e, ainda, da forte noção de união do povo africano contra o sofrimento imposto pelo colonialismo no continente africano. Ou seja, de uma arte como forma de interferência na realidade político-social de seu tempo.

Sartre (2004) em *O que é literatura?* explana sobre uma literatura que seja “engajada” contrapondo-a à chamada “arte pela arte”. Noémia teve a primeira grandemente em conta em sua produção literária, pois sua poesia está intimamente relacionada com aquilo que Candido (2011) deixa claro quando fala de literatura engajada como sendo uma literatura capaz de relacionar-se com o período e condições sociais de uma época, demarcando, assim, a função política de obras e autores, bem como o intuito ideológico dessas produções numa integração dialética entre texto e contexto.

Nesta perspectiva “a literatura deveria contribuir para a conscientização de questões político-sociais por parte do público-leitor e para caracterizar os problemas da estrutura política, econômica e social da sociedade portuguesa” (ABDALA JUNIOR, 2007, p.296). Ao mesmo tempo, Said (2005, p.34) explica que: “a política está em toda parte; não pode haver escape para os reinos da arte e do pensamento puros nem, nessa mesma linha, para o reino da objetividade desinteressada ou da teoria transcendental. Os intelectuais pertencem ao seu tempo”. Logo, o fazer literário é inevitavelmente um fazer político; portanto, via de regra, o artista e intelectual engajado coabitam numa mesma existência, assim como em Noémia.

A poesia dessa autora apresenta a literatura como um espaço de resistência e de afirmação contra o domínio repressivo colonial, isso porque em seus textos:

aspectos biográficos, lutas políticas, desejos e tensões pessoais misturam-se de modo que a sua obra sustenta reflexões sobre a africanidade para o domínio da arte, usando, assim, uma forma poética que acentua os novos caminhos da poesia moçambicana, ainda quando os seus versos apontam para a construção de uma identidade cultural, a erigir-se nacional, por meio de um discurso de combate social, denunciador da precariedade socioeconômico e da exploração colonial (SOUSA, 2008, p.07).

Desta forma, a poesia engajada dessa autora é capaz de unir uma construção estética intensa em sentidos e reflexões com manifestações sociais comprometidas com o contexto social, político e econômico de Moçambique. Nesse viés, Santos (2017, p.07), explica que:

Noémia cresceu nesse ambiente de intensas lutas e se utilizava da poesia para convocar a sua geração de intelectuais para lutar contra o colonialismo português. Por isso, a literatura representou um instrumento utilizado em conformidade com a função social de promoção de valores, tais como a liberdade, a igualdade e a solidariedade, que foram de suma importância para a libertação nacional.

Sendo a arte e também a poesia manifestações do social (CANDIDO, 2000); (ADORNO, 2012), elas têm a função de representar o homem e revelar suas verdades (LLOSA, 2016), logo, ela tem, de maneira indissociável, a potencialidade de mobilizar o leitor, de provocar a inquietude transformadora e de impulsionar a tomada de decisões e atitudes individuais e coletivas. Afinal, a literatura atua na “*formação da pessoa*, uma formação que aparece ligada indissolúvelmente à construção da sociabilidade” (COLOMER, 2007, p.31, grifo da autora). Nesta perspectiva, é impossível deixar de relacionar o artista e, mais especificamente, neste caso, a poetisa, com a figura do intelectual, como porta-voz de verdades que precisam ser ditas na sociedade, contra a dominação e em prol daqueles que não têm voz (SAID, 2005).

Para Sartre (2004), o intelectual é aquele que reconhece as verdades históricas de sua época, um sujeito que ao mesmo tempo tem consciência da importância do seu posicionamento, de sua fala e de suas ações frente a essas verdades. Noémia jamais se esquivou dessa missão, afinal, através de sua obra é possível perceber que, assim como destacou Manuel Rui (2011): “escrever é viver. Escrever é lutar”. Em sua arte, seu discurso representa a fala de muitos, sua escrita dialoga com seu povo, convida-o à ação na tentativa de “fazer o maior bem e causar a mudança correta” (SAID, 2005, p.104). Haja vista que, ainda de acordo com Sartre, “o escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (2004, p.20, grifo do autor).

Dessa maneira, é notório que a poesia dessa escritora é engajada, grita por mudança, empunha bandeiras de resistência e sonha com a construção de um futuro diferente para

Moçambique, sobretudo. Mas, não apenas para ele, afinal, segundo Paz (2015), a poesia leva o homem para dentro e para fora de si ao mesmo tempo, num universo literário em que as fronteiras são mais amplas que as fronteiras geográficas. Logo, a luta de um homem não é a luta de um único homem e nem de um único povo, assim como, também, a poesia de um é a poesia de outro num processo intrinsecamente articulado. É por meio delas que dores, sonhos, sofrimentos e esperanças se encontram na busca de tessitura de sentidos e na tentativa de construção de uma nova realidade, já que “uma literatura nasce sempre frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade” (PAZ, 2015, p.126).

Conforme destaca Oliveira (2014, p.85):

A valorização do ritmo, da musicalidade, da repetição de termos e expressões, das sentenças, dos ditos e dos refrões, aspectos oriundos da oratura, enriquecem o fazer poético de Noémia de Sousa, que estabelece um pacto com o contexto, com a história local, o que reforça a autenticidade de sua poesia vincada na moçambicanidade.

Na obra *Sangue Negro* e, mais especificamente, no “Poema da infância distante”, não é diferente. Esse poema está essencialmente ligado à história de Moçambique e da própria autora, nascida em 1926, data também do golpe que implantou em Portugal a ditadura militar, cujos reflexos também incidiram sobre as colônias portuguesas na África, assim como, mais tarde, de 1933 a 1974, o Estado Novo também incidiu.

A voz que fala no poema nos remete a um tempo passado, ao momento de seu nascimento e é a partir desse ponto que toda a construção poética será tecida. Há um notório jogo autobiográfico no poema, passando pela voz feminina do eu lírico, o local de nascimento e a inferência do ano.

Dedicado a Ruy Guerra, moçambicano há muito radicado no Brasil, Noémia constrói no texto uma longa reflexão com base nas lembranças saudosistas dos tempos de infância. Deixando mensagens de denúncia, protesto e esperança de construção de um futuro, elaboradas em 08 estrofes e 97 versos que misturam o passado e o futuro, a autora nos coloca frente a um presente de questionamentos.

Logo no primeiro verso “Quando nasci na grande casa à beira mar,” é possível identificar Moçambique como sendo essa grande casa junto ao mar. “Casa”, provavelmente dando o sentido mais íntimo da palavra: lar. Noémia nasceu numa vila de pescadores, junto ao mar, e esse cenário permeia o poema da mesma maneira que, tacitamente, a época histórica – o início da ditadura militar em Portugal, cujos efeitos repercutem em Moçambique –, delimita o antes e o depois na voz do eu lírico.

Além disso, é preciso lembrar que a autora esteve fora de Moçambique, em 1949, por problemas políticos, e que o poema, datado de 1950, permite pensar em alguém que está ausente de casa e, por isso, lembra nostalgicamente essa nação-casa de sua infância.

Ainda na primeira estrofe, temos a imagem do sol brilhante que dá vida e ilumina todas as coisas. Para Platão (2012), o sol é a imagem do bem, aquele capaz de trazer conhecimento das coisas visíveis, desembaçando a visão e afugentando a obscuridade. No poema “era meio-dia”, logo tudo estava às claras, não havia sombras e nem situações ocultas pela escuridão.

Além disso, em “Gaivotas pairavam, brancas, doidas de azul”, a figura da gaivota reforça a construção da luminosidade, primeiramente porque são animais que vivem em locais com abundância de luz e, em segundo lugar, porque Chevalier e Gheerbrant (2018) explicam que há um mito primitivo em que a gaivota era a proprietária da luz do dia. É preciso acrescentar ainda que as cores branca e azul dão o tom de paz dos tempos de outrora, ao mesmo tempo em que o verbo “pairar” associado ao adjetivo “doidas” pode sinalizar a aparente felicidade daqueles tempos. Aparente porque se estão “doidas de azul” pode indicar que essa “paz” fosse uma paz alienada, ilusória. Ainda que a luz do sol esteja lá parece que as pessoas não são capazes de ver a realidade por baixo das aparências.

A paz que é pintada com um cenário de cotidiano: os barcos que ainda não regressaram com as redes fartas de peixes, esposas sendo chamadas pelos seus maridos dos botes, mulheres levando trouxas de roupas na cabeça e crianças às costas. Mas, tudo isso soando num ar longínquo e “suspenso na neblina do silêncio”, o que dá propriedades oníricas ao evento como se ele pairasse num tempo de lembranças interrompidas e/ou não vividas, pois na estrofe seguinte, entre parênteses, ao falar que o ar estava calmo, o eu lírico esclarece: disseram-me.

É necessário frisar que a autora joga com as imagens e aquilo que, à primeira vista, pode parecer uma boa lembrança da infância, não é. Há imperfeições na descrição da primeira estrofe: os homens ainda não regressaram, portanto, há o sentimento de falta de ausência de quem se ama. Esses homens foram buscar o alimento (o sustento) e se eles ainda não retornaram, o alimento também ainda não veio. As mamas (palavra que indica de forma respeitosa as mulheres) estão amolecidas de calor que deixa até os degraus escaldantes. Logo, o mesmo sol que afugenta a escuridão, deixa as pessoas cansadas pela alta temperatura do meio-dia. Os garotos são ranhosos, sujos com mucos das narinas. Por fim, há a imagem do mendigo rodeado de moscas, que indicam sujeira, podendo nesse caso indicar sujeira física ou de caráter. Haveria algo de podre? Algo não estaria cheirando bem naquele cenário?

O mendigo tem nome: Mufasini; portanto, não é um mendigo qualquer. Nomeado, ele cochilava. Possivelmente a imagem sugere as pessoas que, na sociedade, parecem dormir rodeadas de moscas, ou melhor: sem se dar conta da verdade dos fatos ao seu redor. No cenário pintado na primeira estrofe há elementos positivos e negativos, como se fosse uma balança,

nesse caso pendida para o segundo prato.

Na segunda estrofe, o fragmento “No meio desta calma fui lançada ao mundo” reforça seu depoimento pessoal que vinha sendo construído, desta vez, demarcado pelo travessão (verso 14). Enquanto isso, o verbo “lançar” (verso 16) se opõe ao adjetivo “calma/o” (versos 14 e 16) como quem anunciava a mudança de contexto; afinal, ela (eu lírico) já nasce com um “estigma”.

Ser lançada no mundo com um estigma, assim como a marca de Caim, dá-lhe uma distinção que não se pode ocultar. Ela está marcada para ser diferente, para não aceitar o que está posto, para enxergar além das aparências e para querer mais, algo melhor. Por outro lado, “ser lançada” significa que essa não foi uma escolha dela, que ela chegou ao mundo de forma abrupta. Reflexão que deixa a pergunta: se ela tivesse escolha, recusaria o estigma?

Nos versos seguintes ela depõe que gritou e chorou sem saber por que, ou seja, possivelmente sofria sem conhecer a causa de seu sofrimento herdado com seu estigma. Contudo, as “lágrimas secaram ao lume da revolta”. Assim, é possível compreender que não seria o choro que faria as mudanças acontecerem, não seria com ele que ela lutaria nas revoltas (guerras) que estavam por vir em sua vida. Da mesma forma que no poema *Criar*, de Agostinho Neto, que fala em “criar com os olhos secos”, não são as lágrimas e nem o lamento que movem o eu lírico, mas, sim, o entusiasmo do enfrentamento necessário e a esperança por princípio, ou seja, esperança de que a vida pode ser melhor do que é, como explica Abdala Junior (2014). Acrescenta-se a isso a palavra “lume” (verso 20) que indica fogo, portanto, a revolta seria uma chama que estava surgindo em meio à escuridão.

No verso 21, “E o Sol nunca mais brilhou como nos dias primeiros/ da minha existência”, claramente o poema se refere ao período da ditadura portuguesa (de 1926-1932) e ao Estado Novo imposto por Salazar (de 1933-1974) que se abateram sobre Portugal, ressoando, também, em Moçambique e em outras colônias. A palavra “Sol” com letra maiúscula pode simbolizar a liberdade que é a verdade que iluminaria novamente aquela nação que estava vivendo sob a força e o medo. É possível perceber que o contexto social não era perfeito, mas que algo, os efeitos da ditadura em Portugal, representada pela ausência do sol, piorou ainda mais a vida das pessoas.

E, apesar da escuridão em que a sociedade vivia, o cenário brilhante e marítimo da infância e os heterogêneos companheiros guiaram Noémia até a adolescência. Sem, contudo, que ela perdesse o estigma. Nessa segunda estrofe, percebemos que o cenário geográfico pouco mudou; já o cenário político se tornou bem diferente do dia do nascimento do eu lírico. Mais do que um dito, nessa estrofe, há um não-dito, um implícito marcado apenas pelo advérbio “embora”, que, aqui, oculta tudo o que não pode ser falado, que é reprimido.

Noémia tem a habilidade de tornar palavra até mesmo “o silêncio e os brancos do texto”

(PAZ, 2015, p.120); assim, essa é uma estrofe que fica suspensa entre o cenário “constantemente calmo como um pântano” e o próprio pântano: imagem figurativa de dificuldades, terreno alagado onde a massa orgânica se decompõe sob as águas. Ficam as perguntas: as águas seriam de lágrimas? E o que estaria se decompondo debaixo dessas águas?

Igualmente ao mendigo rodeado de moscas, aqui o pântano “calmo” deixa-nos a imagem da imperfeição velada por uma aparente tranquilidade. Há algo oculto que possivelmente cheira mal, que beira a podridão tal qual a famosa frase Shakespeare em *Hamlet*, mas que nem todos conseguem perceber.

Na terceira estrofe, a partir do verso 33, somos conduzidos pelos caminhos da infância em Catembe, local onde nasceu Noémia. Aqui estão apresentados e representados os locais, as brincadeiras, os animais, os sabores e, principalmente, os companheiros do eu lírico daquele período de infância. Uma verdadeira exposição e legitimação da cultura e das lembranças das pessoas daquela região em sua época de criança. Um recurso que tem a finalidade de seduzir o leitor fazendo-o identificar-se com o texto, afinal, todos temos territórios e brincadeiras infantis em nosso passado. Além disso, se a infância “tem a ver com revisitar certos lugares como se fosse a primeira visita” (KOHAN, 2007, p.99), somos convidados a fazer parte da infância do eu lírico e descobrir mundos com ele, o que cria com um leitor um laço profundo de identificação. Isso sem contar que “na dinâmica textual da comunicação, o jogo deve atingir o leitor, cuja práxis ideológica a enunciação procura sensibilizar para modelos de articulação dialética identificados com as aspirações sociais de nosso povo” (ABDALA JUNIOR, 2007b, p.23). Logo, Noémia consegue realizar esse jogo ao produzir uma arte capaz de arrebatá-lo comunicando-se diretamente com ele, com sua época e com o contexto social no qual está inserido.

Contudo, nos primeiros versos (especialmente do 30 ao 32) dessa estrofe, podemos perceber que os companheiros/amigos estão debaixo da ponte (verso 30), seus anzóis são de alfinete e a linha de guita/barbante (verso 31), eles são esfarrapados e de ventre redondos como cabaça (verso 32). A imagem sugere pobreza, doença e fome. Os companheiros/ estão “escondidos” sob a ponte. Se esta leva de um lugar ao outro e se eles estão embaixo dela, encontram-se, portanto, presos entre o passado e o futuro, num presente de clausura e retraimento.

Ainda se faz necessário salientar a heterogeneidade dos companheiros descritos na estrofe anterior. Em termos de classes sociais, personalidades, etnias e raças. As diferenças demonstram, primeiro, que na infância não existe preconceito e/ou separações construídas historicamente entre os homens. Na infância as diferenças não importam, somos todos iguais, ainda que sejamos todos diferentes, o que conta é estarmos “irmanados todos na aventura sempre nova” de cada brincadeira, de cada descoberta. O segundo ponto a ser observado é que esse contexto atinge a todos, independentemente das diferenças.

A terceira questão que pode ser pontuada é a utilização dessa imagem a fim de mostrar que unidos “nenhum brado fica sem eco”, ou seja, a mudança acontecerá apenas quando houver união entre as pessoas, somente assim suas vozes serão, de fato, ouvidas e produzirão efeito na coletividade, no brado que alcança a muitos. E, finalmente, é preciso destacar que foi o companheirismo de infância que ensinou o eu lírico o significado de fraternidade, que aparece no quinto verso, e da mobilização possível a partir dela. Afinal, “todo poema é coletivo” (PAZ, 2015, p.117), assim como todo movimento de transformação da realidade.

Ao contrário da fabricação, a ação jamais é possível no isolamento. Estar isolado é estar privado da capacidade de agir. A ação e o discurso necessitam tanto da circunvizinhança de outros quanto a fabricação necessita da circunvizinhança da natureza, da qual obtém matéria-prima, e do mundo, onde coloca o produto acabado. A fabricação é circundada pelo mundo e está em permanente contato com ele; a ação e o discurso são circundados pela teia de atos e palavras de outros homens, e estão em permanente contato com ela (ARENDR, 2007, p.201).

O tema da irmandade e suas aventuras continuam na quarta estrofe. Desta vez nas rodas de “Karingana wa karingana”, ou seja, na tradição oral de contar histórias, um tipo de “era uma vez” que cria a fantasia e faz germinar a imaginação de quem ouve. São histórias que encantam e ensinam. E é em meio a essas narrativas contadas pelos mais velhos (cocuana) e junto com seus companheiros que a insatisfação do eu lírico é semeada e cresce “dia a dia mais insatisfeita”.

É possível perceber, implicitamente, a importância da cultura popular e da literatura, afinal, a literatura, em qualquer de suas várias manifestações, auxilia em nossa formação pessoal e social (CANDIDO, 2011); (ZILBERMAN, 2008), pois, “somos construídos tanto pelos muitos textos que atravessam culturalmente os nossos corpos, quanto pelo que vivemos” (PAULINO; COSSON, 2009, p.69). Portanto, as interações e inter-relações na/da infância com as pessoas e com as narrativas orais aparecem como determinantes na formação pessoal da poetisa e/ou do eu lírico. Ao falar dessas histórias, elas não aparecem como positivas, nelas há “crepúsculo negro e terríveis tempestades” (verso 56), possivelmente indicando mais uma vez os percalços enfiados.

As telhas de zinco e as escadas de madeira (verso 57 e 58) sugerem o bairro de da Mafalala, em Maputo, onde a própria poetisa residiu. O gemido das árvores (verso 59 e 60) provavelmente são os gemidos das próprias pessoas que viviam naquela região, sob constantes ameaças de perderem suas casas. É impossível não perceber todo o contexto de medo descrito: os gemidos, a escuridão, a tempestade, o xituculumucumba (tipo de bicho papão), reis virando jiboias e, ainda, as reticências no final da descrição, indicando que os temores eram infinitos. Parece ser do medo que o eu lírico, através de união com seus companheiros, encontra forças

para seguir rumo a uma nova perspectiva.

A quinta estrofe tem relação com a demarcação do “disseram-me” na segunda estrofe. São as histórias contadas, unidas com as vivências “arrapazadas”, ou seja, como modos de rapaz que encheram “de felicidade e aventuras inesquecíveis” capazes de impulsioná-la a jamais se calar diante da realidade descrita nos contos dos antigos e das lembranças que se misturam num emaranhado de imagens. Podemos dizer que é daí que brota tanto a poesia quanto a força pra lutar.

As palavras “brilhou”, “luminosa”, “radiante”, “entusiasmo”, “camaradagem”, “sol”, “alegria”, “céu”, “azul”, “lealdade” e “felicidade” demarcam o tom positivo dessa quinta estrofe. Essas palavras envolvem o verso 71 que diz: “de qualquer papagaio de papel feito asa”. Ou seja, assemelhando todo o contentamento à esperança que surge tal qual uma pipa (papagaio) que é o mais próximo que um menino chega da sensação de voar em sua terra infância. E, apesar das asas de papel, a esperança, aqui simbolizada pela fragilidade da pipa, impulsiona à esperança e aos sonhos.

Na sexta estrofe, o poema demonstra como o eu lírico está atento, não se deixando adormecer, como o mendigo Mufasini da primeira estrofe. Ademais, seus companheiros guiam-na através da vida e é neste ponto que palavra “fraternidade” aparece demarcada entre aspas e explicada “não [como] mera palavra bonita, [mas como] um sentimento belo e possível”.

Ainda é preciso frisar que, no poema, a palavra “fraternidade” não é uma simples palavra escrita “a negro”, ou seja, não se limita ao povo negro africano, a verdadeira fraternidade é aquela que existe “mesmo quando epidermes e a paisagem circundante/são diferentes”, o que deixa claro que a “fraternidade” reconhecida e almejada pelo eu lírico é uma fraternidade de pessoas tão heterogêneas quanto os companheiros de infância dessa voz que nos conduz. Afinal, como já exposto anteriormente, o poema deixa claro que aquela situação não aflige um só povo.

Seria possível relacionar a construção poética de Noémia com o pensamento de Paz (2015, p.96) quando explica sobre a “transformação da sociedade em comunidade criadora, em poema vivo; e do poema em vida social, em imagem encarnada”. Ou seja, poesia e sociedade estão intimamente ligadas num processo de interdependência criadora. A fraternidade é também a irmandade que constrói o poema e seus sentidos completando o ato da criação que só é possível na consciência do leitor (SARTRE, 2004).

A sétima estrofe é marcada pela esperança do retorno aos tempos do nascimento do eu lírico, contudo, aqui sem os elementos negativos presentes na primeira estrofe, o que, por sua vez, sugere que tudo poderá ser ainda melhor. Os pescadores, aqueles que trazem o sustento para casa, voltarão cantando (verso 90), sugerindo felicidade, em oposição aos “gritos” (verso 06).

Contudo, mais do que esperança, a palavra “CREIO” vem escrita com letra maiúscula sinalizando um brado que ecoa ou algo que é mais que uma crença, um tipo de certeza fundamentada na luta para que essa crença se concretize. Apesar da indefinição de data limitada pela expressão “um dia” é possível compreender que o “creio” carrega a união de fé e ação capaz de retirar esse futuro do mundo das ideias e trazê-lo para a realidade.

Na oitava estrofe temos o testemunho da dor introjetada nas veias e da inquietude que a atormenta, uma dor derivada do “veneno de lua”, ou seja, da escuridão daqueles tempos. Uma dor que desaparecerá para sempre “em noite de tambor e de batuque”, ou seja, em noite de festa.

A última estrofe, por sua vez, é a estrofe da esperança, do retorno do sol que “iluminará a vida”. Esse dia “será como uma nova infância raiando para todos...”. Primeiramente, as reticências no final do poema demonstram que quando a “nova infância” chegar as possibilidades serão infinitas e que haverá uma nova história para ser escrita. Ademais, a palavra infância, aqui pode ser relacionada com a nação moçambicana livre do domínio colonial. As crianças são seres livres, felizes por natureza e têm as portas do próprio destino abertas, do mesmo modo que o desejo implícito do eu lírico para seu povo.

Assim, quando o tempo de paz e alegria chegar, os sonhos serão possíveis e a construção de uma “nova” nação, de novas vidas para todos terá finalmente seu lugar. Esse será um tempo em que as dores darão lugar às (re) descobertas, as possibilidades de brincar com o futuro serão como invenções infantis. Da mesma maneira que em Manuel de Barros que diz que “tudo o que não invento é falso”, na esperança e, por que não, na narrativa ouvida pelo eu lírico em “Karingana wa karingana”, esse será o momento de inventar novas histórias e novas formas de ser Moçambique. Será a hora de construir uma nação inventada pelo seu povo e, portanto, uma nação verdadeira. Esse será, de acordo com o que deseja o eu lírico, o lugar da heterogeneidade dos companheiros, da paz e da liberdade.

Por fim, voltemos ao título, Noémia apresenta uma infância distante tanto no passado quanto no futuro. A infância do passado é aquela que se perdeu, que foi usurpada e que talvez não volte jamais, pelo menos não exatamente da mesma maneira como era antes. O desejo é de que seja melhor! Quando voltar, ela será uma “nova infância”. Ao mesmo tempo, a infância do futuro é aquela que está por vir, que não se sabe quando chegará, mas que ainda parece distante, ou seja, ainda há muito a ser feito para que ela se torne realidade. Logo, essa é uma imagem que convoca à ação, afinal, é possível compreender no poema que essa é uma realização que só será possível através da união fraterna de todos em nome de uma mesma causa.

Considerações finais

Com base no pensamento de Candido (2011), temos a consciência de que a literatura atua diretamente no nosso subconsciente levando-nos a sonhar acordados e a refletir sobre nós mesmos e sobre nossas interações sociais, o que, por sua vez, está intrinsecamente relacionado com a nossa (trans)formação humana. Dessa forma, o poema de Noémia de Sousa tem a potencialidade de intervenção direta no leitor através da conscientização, levando-o à reflexão e à ação, efeito de uma potência criativa que nos convida a criar, recriar e reviver, literalmente, as imagens construídas no universo poético (PAZ, 2015).

Fanon (1968, p.193) afirma que: “o homem colonizado que escreve para seu povo deve, quando utiliza o passado, fazê-lo com o propósito de abrir o futuro, convidar à ação, fundar a esperança”. É o que ocorre perfeitamente em *Poema da infância distante*, visto que nesse poema Noémia utiliza-se do passado para abrir um leque de esperanças colorido de infância, contudo, não de esperanças ingênuas, mas, sim, com a certeza de que é a partir do desejo e da ação coletiva que as transformações podem acontecer.

Mais do que um poema de resistência esse é um poema que evoca o leitor a agir a fim de produzir uma “nova infância” e com ela uma nova vida para o povo moçambicano o que, por sua vez, serve de inspiração para outros povos e para outras situações em que se necessite dar uma basta em qualquer tipo de opressão. É preciso sair debaixo da ponte e atravessá-la rumo ao futuro, como na imagem deixada por Noémia.

Referências:

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Estudos literários e crítica política. **Revista Conexão Letras**, v. 09, n. 12, 2014. Disponível: <https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55128>. Acesso 05 jun. 2019.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2012.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: USP/ FFLCH/ DTLCC, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

COLOMER, Teresa. **Andar entre livros**: a leitura literária na escola. São Paulo: Global, 2007.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

KOHAN, Walter O. **Infância, estrangeiridade e ignorância**: ensaios de filosofia e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LLOSA, Mario Vargas. **La verdad de las mentiras**. Livro digital. Alfaguara, 2016.

MARINGOLO, Cátia Cristina Bocaiuva; FAIAD da Silva, Caio Ricardo. As tessituras de diálogoÁfrica-diáspora na literatura das escritoras negras Noémia de Sousa, Ntozake Shange e Conceição Evaristo. **Revista Litterata** – Revista do Centro de Estudos Hélio Simões, v. 07 jan.-jun, 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6132585> Acesso em 15 jun. 2019.

MIRANDA, Maria Geralda da. Quebrando o silêncio: a fala poética de Noémia de Sousa (poetisa moçambicana). **Revista Augustus**, v. 06, n. 12, 2001. Disponível em: http://apl.unisiam.edu.br/augustus/pdf/ed12/rev_augustus_ed_12_08.pdf Acesso: 03 jun. 2019.

OLIVEIRA, Jurema. Vozes femininas nas literaturas africanas de língua portuguesa. **Revista Contexto**. Vitória, n. 25, 2014/1 Disponível: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/viewFile/8685/6096> Acesso: 06 jul. 2019.

PAULINO, Graça; COSSON, Rildo. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In: ZILBERMAN, Regina; RÖSING, Tânia. (Orgs.). **Escola e leitura**: velha crise, novas alternativas. São Paulo: Global, 2009.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PLATÃO. **A república**. Brasília: Kiron, 2012.

RUI, Manuel. Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. Disponível em: <http://negritudeeliteratura.blogspot.com/2011/01/manuel-rui-eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em.html>. Acesso em: 20 jun. 2019.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências de Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Leonardo Alonso dos. **A poesia de combate em Noémia de Sousa**. Dissertação de Mestrado, 2017. Universidade Federal Fluminense. Disponível: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFF-2_59077e89b55058448c3bd45475057306 Acesso: 6 jul. 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **O que a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SOUSA, Carla Maria Ferreira. **Noémia de Sousa**: Modulação de uma escrita em turbilhão. Revista África e Africanidades - Ano 01, n. 01, Maio. 2008. Disponível em: http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Noemia_de_Sousa.pdf Acesso em 10 jun. 2019.

SOUSA, Noémia. **Sangue negro**. Prefácio de Carmen Tindó Secco. São Paulo: Ed. Kapulana, 2016.

ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro. **Literatura e pedagogia**: ponto e contraponto. São Paulo: Global, 2008.



**GLÓRIA DE SANT'ANNA:
PULSÕES DA ALTERIDADE EM TONS DE INTIMISMO E MELANCOLIA**

GLÓRIA DE SANT'ANNA: PULSIONS OF ALTERITY IN INTIMIST VOICE

*GLÓRIA DE SANT'ANNA: PULSIONES DE LA ALTERIDAD EN VOZ
INTIMISTA*

Luciana Leal Brandão¹

RESUMO:

Este artigo propõe uma leitura da lírica de Glória de Sant'Anna, poeta que nasceu em Portugal e viveu por mais de duas décadas em Moçambique. A elaboração estética de seus poemas revela-se em consonância com as novas propostas de poetas que produziram em Moçambique a partir da década de 1940, constituindo-se como uma “nova escritura”, o que se reflete nos temas escolhidos e no trabalho estético com a palavra: uma forma de lirismo mais intimista que se associa ao cuidado com a construção discursiva, fundamentada no rigor e no fingimento poético.

PALAVRAS-CHAVE: Glória de Sant'Anna, alteridade, lirismo, melancolia e silêncio.

ABSTRACT:

This paper proposes a reading of the poetic exercise of Glória de Sant'Anna, a poet that was born in Portugal and lived for more than two decades in Mozambique. The aesthetic elaboration of her poems show consonance with the new poetic production in Mozambique in the 1940s, being constituted of a “new writing”, mainly in the themes and in the lexical choices. A more intimate form of lyricism enhances discursive construction, grounded in the rigor and the poetic pretense.

KEYWORDS: Glória de Sant'Anna, otherness, lyricism, melancholy, silence.

¹ Docente da Universidade Federal de Viçosa, *campus* Florestal. luciana_brandao@hotmail.com



RESUMEN:

En este artículo se propone una lectura lírica de Glória de Sant'Anna, una poeta que nació en Portugal y vivió durante más de dos décadas en Mozambique. La elaboración estética de sus poemas se revela en consonancia con las nuevas propuestas de poetas que produjeron en Mozambique a partir de la década de 1940, constituyéndose como una "nueva escritura", lo que se refleja en los temas escogidos y en el trabajo estético con la palabra: una forma de lirismo más intimista que se asocia al cuidado de la construcción discursiva, fundamentada en el rigor y en el fingimiento poético.

PALABRAS-CLAVE: Gloria de Sant'Anna, alteridad, lirismo, melancolía, silencio.

A essência das coisas é senti-las

Tão densas e tão claras,

Que não possam conter-se por completo nas palavras.

A essência das coisas é nutri-las

Tão de alegria e mágoa, que o silêncio se

Ajuste à sua forma

Sem mais nada.

(SANT'ANNA in LEMOS, 1988, p.23)

Os poemas de Glória de Sant'Anna não figuram em muitas das antologias da literatura moçambicana e sua voz é considerada, em certa medida, menos expressiva se comparada à dos poetas que escreveram na segunda metade do século XX nesse espaço do continente africano. Entretanto, o vigor poético de sua produção literária e a elaboração estética de seus textos permitem refletir sobre a importância dessa voz feminina no cenário da moderna poesia moçambicana escrita em língua portuguesa.

O poeta Virgílio de Lemos faz diversas homenagens a Glória de Sant'Anna, citando-a em entrevistas e em referências significativas a seus poemas. Em entrevista a Carmen Lucia Tindó Secco, Virgílio fala sobre a poesia "sensual e sensível" (LEMOS in SECCO, 2014, p.163) de Glória de Sant'Anna, situando-a entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner. Também em seu ensaio "As pulsões do barroco estético", o escritor inclui essa poetisa entre Rui Knopfli, Patraquim e Sebastião Alba, definindo-os como poetas da extraterritorialidade, em que a escrita e a língua "são também sinais da reinvenção da vida, criação de espaços de liberdade para o nosso corpo, o cortar do cordão umbilical, o superar as rupturas com a língua-mãe, as raízes e a pátria" (LEMOS, 1999, p.104).

Curiosamente, o *Livro de Água*, escrito por Glória de Sant'Anna, que recebeu o prêmio "Camilo Pessanha", teve as provas corrigidas por Virgílio de Lemos. Virgílio e Glória eram bastante próximos, como revela a escritora: "Ele deslocava-se por vezes ao norte e passava por nossa casa para conversar". (SANT'ANNA, in LABAN, 1998, p.154). Tais visitas aconteceram quando Virgílio estava para ser julgado e condenado por "ofender" a bandeira portuguesa, chamando-a de "capulana verde e vermelha".

Outra homenagem a Glória de Sant'Anna encontra-se no livro *Para fazer um mar* (2001), no qual Virgílio de Lemos evoca os versos do poema "Afirmação" (SANT'ANNA, 1988, p.23), citados na epígrafe deste artigo, relacionando-os à pintura de Roberto Chichorro. No poema "Afirmação", veem-se indícios fundamentais da estética de Sant'Anna, que elabora uma "arte-poética-do-silêncio" (LISBOA, in SANT'ANNA, 1988, p.16). Dialogando com o texto de Glória de Sant'Anna, os versos de Virgílio Lemos (2001) sugerem: "Pudesse a língua ser o coração / da noite/ na embriagada luz do teu / silêncio e / a voz te bordasse de sonhos / a alegria" (LEMOS, 2001, p.25). O silêncio, temática elaborada por Glória de Sant'Anna e retomada por Virgílio de Lemos nos versos aqui transcritos é, também, o refúgio desses poetas; a primeira, por sua subjetividade exilada, o segundo, pelo próprio diálogo com a materialidade aquática e metaliterária.

Eugênio Lisboa, no prefácio para o livro *Amaranto*, afirma que "o silêncio é o refúgio, o limite para que tendem os poetas para quem a poesia é apenas o recurso-de-se-não-poder-ser-música" (LISBOA, in SANT'ANNA, 1988 p.16). Nos versos de Glória de Sant'Anna, o sujeito lírico enuncia-se assim: "pesa-me o silêncio de todas as palavras e a música" (SANT'ANNA, 1984, p.17). Em discurso performático, o silêncio é elaborado como música e se materializa no que é dito e nos vazios do texto.

O poeta moçambicano Eduardo White também declara sua admiração por Glória, que viveu em Moçambique de 1951 a 1974. White afirma que a conheceu ainda muito cedo, quando ele tinha entre sete e oito anos e lia os seus textos na biblioteca do avô. Em entrevista concedida a Michel Laban (1998), White afirma ser a poesia de Glória de Sant'Anna fascinante porque "é líquida, profundamente humana, fecunda. Fiquei louco com a poesia dela, isso mais ou menos em 70, 71" (WHITE, in LABAN, 1998, p.1197).

Glória de Sant'Anna nasceu em Lisboa, em maio de 1925. Como ela mesma escreve: "Minha terra é longe / longe noutra mar / de águas coloridas / de verdes sargaços" (SANT'ANNA, *apud* SPINUZZA, 2015, p.98). Esses versos são de um de seus poemas escritos em Moçambique, onde viveu e trabalhou por vários anos, antes de retornar ao seu país de origem. Parte da sua lírica é fundada na solidão e no silêncio, como interpreta Eugênio Lisboa, sentimento e condição que podem ser entendidos por meio da leitura de seus dados biográficos.

Ela se mudou para Moçambique para acompanhar o marido e a melancolia foi sua companheira pelos anos em que lá viveu. Ao analisar a obra de Sant'Anna, Carmen Lucia Tindó Secco (2008) conclui: nos dois primeiros livros, o campo semântico predominante é vago, as reminiscências do eu lírico parecem se direcionar a referencial nenhum, resgatando um território vazio de memórias, como nos versos de “Música ausente”, nos quais se lê: “Na minha lembrança as águas de vidro / com cheiro de frases e areia molhada / e meninos indo à conquista do mundo / de mãos dadas” (SANT'ANNA in SAÚTE, 2004, p.131). A temática do silêncio permanece em diversos poemas, como em “Poema pequeno”:

Silêncio erguido
De outro sentido.

A noite morta
Ronda lá fora
E nela
O meu oculto grito.
(SANT'ANNA, 1988, p.81)

Giulia Spinuzza reflete sobre “poética do silêncio” e o “lirismo intimista” de Glória de Sant'Anna e explica:

A poesia lírica intimista privilegia uma visão introspectiva, na qual a representação do mundo é, na maioria dos casos, associada à função de “espelho” do sujeito. O olhar introspectivo tenta definir os limites e percursos da própria intimidade a partir da imagem do mundo exterior. Todavia, no percurso poético introspectivo há algo que é silenciado, porque há uma luta constante entre o que é dito e o que não é dito; por esta razão, a poesia de Glória de Sant'Anna rasura o limite entre o dizível e o indizível. (SPINUZZA, 2015)

Nessa fase de “ausência” e “silêncio”, predominam os discursos melancólicos, próprios do sujeito descentrado, deslocado: “Na minha lembrança as águas de vidro / de um mar sem sentido”. A perda de sentido também é uma característica comum ao sujeito melancólico. A solidão absorve o sujeito lírico, que se volta para a sua interioridade, “à procura de elos emotivos capazes de equilibrarem sua subjetividade cindida entre duas pátrias” (SECCO, 2008, p.180). Nestes versos do poema “Elo”, pode-se ler: “Não sei de que distância fui trazida. / Não sei por que distância sou levada. / Os dias são os mesmos. / As noites, outro nada” (SANT'ANNA, 1988, p.75).

No poema “Solidão”, o eu lírico enuncia: “Pesa-me o silêncio de todas as palavras”. O “silêncio”,

metáfora e metonímia da solidão, ecoa pesado no discurso de Glória de Sant'Anna. Em “Segundo poema de solidão”, o *pathos* melancólico também persiste e podemos perceber, já pela sonoridade, a repetição do fonema /s/, uma voz que lamenta em sussurro e lembra o som das águas do mar:

SEGUNDO POEMA DE SOLIDÃO

Serei tão secreta
Como o tecido da água

E tão leve

E tão através de mim deixando passar
Toda a paisagem

E todo o alheio pecado
Do gesto, da presença ou da palavra

Que logo que a tua mão me prenda
Me não acharás:

Serei de água.
(SANT'ANNA in SAÚTE, 2004, p.136)

Aqui, a dicção aquática está em consonância com os mistérios profundos da alma humana. A água é um elemento essencial para a compreensão da lírica de Sant'Anna e é, também, o meio através do qual ela se identifica com o continente africano. “O mar calmo e estranho tornara-se presença fraterna, terapêutica, lisa, ominosa, às vezes trágica – densa, sempre vigilante” (p.18), diz Eugênio Lisboa no já citado prefácio do livro *Amaranto*. Glória de Sant'Anna assim descreve a imensidão do mar de Porto Amélia: “Pemba é uma península – um dos fechos da mais bela baía do mundo... Aquele ‘mar índico’ tocou-me profundamente” (SANT'ANNA, in LABAN, 1998, p.151). Ao contemplar as águas de Pemba, cidade onde viveu, a escritora se aproxima liricamente de Moçambique, enquanto pulsam suas saudades e a melancolia por estar distante de Portugal.

A poeta, em seus versos, reitera frequentemente a ideia subjetiva do exílio. Carmen Lucia Tindó Secco (2008) analisa tais vínculos e explica: “É pela contemplação do mar de Pemba e pelo exercício da poesia, que consegue alento para ultrapassar o desenraizamento provocado pela saída da terra natal para viver em terras alheias” (SECCO, 2008, p.180).

Ao contrário do que se pode pensar, os versos de Glória de Sant'Anna não se limitam

às temáticas subjetivas, eles se abrem à dimensão social moçambicana; seus poemas são como representações pictóricas que retratam, de forma sensível e humana, a população local. A comparação da sua escrita com as artes plásticas é feita pela própria autora, quando escreve: “Tudo isto um quadro (se eu pudesse) / traçado a cinza, sol e verde / e um só nome: / gente” (SANT’ANNA, *apud* SPINUZZA, 2015, p.98).

Em entrevista a Michel Laban, Glória de Sant’Anna fala sobre suas primeiras impressões ao chegar a Moçambique. Há, nessa entrevista, uma passagem bastante sintomática sobre a percepção que a escritora tem da Ilha de Moçambique e sobre seus habitantes, quando relata:

A Ilha de Moçambique é muito bonita. A gente da Ilha também é de uma grande beleza e alguma altivez. São makuas, da verdadeira região makuana, e têm sangue árabe. No entanto, onde tudo era novidade e me parecia de festa, um facto me magoou logo: o riquexó. Ser puxada em trote de um ser humano metido entre varais confrangeu-me e senti-me verdadeiramente envergonhada comigo mesma. Era o transporte tradicional da Ilha, mas só andei de riquexó duas vezes (...) E andei porque levava a intenção de conversar com o homem: ‘— riquexó, você tem filhos? — Sim senhora, dois. — E quando eles crescerem também vão ser riquexó? — Não senhora, eles vão ser carpinteiros. Serviço de riquexó não é bom’. (SANT’ANNA, in LABAN, 1998, p.148)

Nesse depoimento contaminado por significados de violência e exploração, a escritora expõe e questiona os hábitos validados pelo sistema colonial: “Sim, para algumas pessoas era naturalíssimo andar de riquexó” (SANT’ANNA, in LABAN, 1998, p.148). Os riquexós eram transportes de origem asiática, puxados por pessoas e não por animais. Eram puxados pelos negros da etnia makua da Ilha. Logo em suas primeiras impressões, Glória de Sant’Anna trata da brutalidade dos hábitos coloniais em Moçambique, expõe a exclusão da “gente makua”, que vive “em bairros de chão escavado, em palhotas agrupadas, de tecto escuro”; as outras casas de regiões “nobres” são descritas, em contrapartida, como “brancas e têm paredes de espessura que ultrapassa o meio metro”. A dualidade colonial está, aí, exposta da maneira mais cruel possível: corriqueira e legitimada nas relações cotidianas da Ilha de Moçambique.

Quando questionada por Michel Laban sobre suas concepções estéticas e literárias, além do caminho “totalmente” distinto que se percebe quando seus poemas são comparados aos de Noémia de Sousa e José Craveirinha — arautos da poesia de combate —, Glória explica que suas propostas são mesmo diferentes, “mas para atingir um ponto igual”. A escritora prossegue: “Enquanto a Noémia grita numa poesia aberta, dilacerada, atacante, de uma forma que eu chamo de panfletária; enquanto o Craveirinha se aproxima uma vez por outra dessa mesma atitude; eu sigo essa tal outra direcção. Eu analiso, e até sofro, e aviso, mas sem gritar” (SANT’ANNA, in LABAN, 1998, p.171).

Nos poemas de Sant’Anna, como ela mesma aponta, “a força do poema está contida, é preciso estar mais atento à leitura” (SANT’ANNA, in LABAN, 1998, p.172). Está aí a diferença entre “a poesia que grita e a que sugere”. Para ler e interpretar a poética de Glória, é necessário ler “para lá das palavras” (SANT’ANNA, in LABAN, 1998, p.172)

Pintando seus versos com as cores de Moçambique, tem-se neles um discurso crítico especialmente lúcido:

Um poema é sempre
uma qualquer angústia que transborda.

(E eu posso cantá-lo de amor
posso chamá-lo de ódio
posso cantá-lo de roda...)

Um poema é sempre
como um rebento novo que se desdobra.

(E eu posso cantá-lo ao sol
posso cantá-lo de água
posso cantá-lo de sombra...)

Um poema é sempre
como uma língua que se solta.
(E eu posso cantá-lo como quiser:
há sempre uma palavra que me esconda...)
(SANT’ANNA, *apud* SECCO, 2008, p.183-184)

O poema transcrito é marcado pela dicção metalinguística: a palavra se volta para ela mesma. A mulher europeia, em sua escrita, encena o encontro com o desconhecido: outros homens, outro espaço geográfico, outra maneira de se fazer poesia. As imagens pintadas no poema vão construindo “o outro”, o moçambicano, com um olhar sempre empático. O homem negro é valorizado, despido do cunho exótico, diferentemente da visão eurocêntrica sobre o africano, como se constata no poema a seguir:

POEMA PARA UM NEGRO

O que me prende é o que te prende:
largo horizonte de outros passados,
raízes fundas presas ao chão
e um mar tão largo.
Palavras soltas num vento agreste,
caminhos rudes determinados,
sombras e sonhos sem condição
e um céu tão vasto.
Meus passos breves não deixam rasto.
Teus passos fundos, fundos estão.
Mas entre o mar e o céu e os nossos passos,
a nossa humanidade é o mesmo laço
irmão.

(SANT'ANNA *in* SAÚTE, 2004, p.133)

O “Poema para um negro” tem como interlocutor um negro, indeterminado pelo artigo, que é metonímia do povo moçambicano. Já no primeiro verso, “O que me prende e o que te prende”, temos a ideia de similaridade, que se sobrepõe ao racismo e à exclusão por origem. Ambos têm suas raízes presas ao chão, ao seu povo e à terra natal, ainda que em diferentes espaços geográficos. Em terras moçambicanas, o negro está fincado, enquanto a poeta não deixa rastros. Embora haja as dessemelhanças raciais e de nacionalidade, ambos estão unidos pelo laço da irmandade. O amor fraterno aqui celebrado ultrapassa as fronteiras raciais e territoriais que separam o “eu” e o “tu” encenados no poema.

No belo poema “Maternidade”, é possível interpretar a mesma solidariedade presente em “Poema para um negro”. “Maternidade”, no entanto, tem como interlocutora uma mulher negra, com a qual a voz poética se liga pelo dom de ser mãe. Outro fato que as aproxima é a morte: “Quando soar a hora / determinada, crua, dolorosa / seremos tão iguais, tão verdadeiras”. Se a “indesejada das gentes” as aproxima, a possibilidade de gerar a vida também as torna iguais. Ambas serão chamadas de “Mãe”. Nesse texto, a diferença racial e étnica não as faz efetivamente diferentes; ao contrário: o que ergue o vestido da mulher branca e o que ergue a capulana da mulher negra é a mesma substância humana.

MATERNIDADE

Olho-te: és negra.
Olhas-me: sou branca.
Mas sorrimos as duas.
na tarde que se adeanta.

Tu sabes e eu sei:
o que ergue altivamente o meu vestido
e o que soergue a tua capulana,
é a mesma carga humana.

Quando soar a hora
determinada, crua, dolorosa
de conceder ao mundo o mistério da vida,

seremos tão iguais, tão verdadeiras,
tão míseras, tão fortes
e tão perto da morte...

que este sorriso de hoje,
na tarde que se esvai,
é o testemunho exacto
do erro das fronteiras raciais.

Dos nossos ventres altos
os filhos que brotarem
nos chamarão com a mesma palavra.

E ambas estamos certas
– tu, negra e eu, branca –
que é dentro dos nossos ventres
que germina a esperança.

(SANT'ANNA *in* SAÚTE, 2004, p.134-135)

A partir dessa leitura, o que se sobressai é um sentimento de partilha com a mulher negra. Partilha de experiências que aproximam o “outro” do campo de referências e experiências do eu

lírico.

Ainda neste eixo temático em que a poesia se volta para a alteridade, Glória de Sant'Anna denuncia o drama colonial:

DESDE QUE O MUNDO

A terra está ficando toda de sangue

toda de sangue

e mil olhos nos olham de lá do fundo

Cada corola que rompe vem cheia de sangue

cheia de sangue

e traz no centro um olho duro

As faces, as faces, as faces quietas

que eram de carne e são de terra

e os dentes, os dentes, os dentes dispersos

por entre de dentro no meio das pedras

E orelhas, orelhas deitadas escutando

escutando esperando escutando esperando

os passos e pulso e as vozes e o fumo

e o vento e a chuva e o rodar do mundo

E comendo a fome de sangue da terra

entre ossos e pele

entre ossos e pele

gusanos, gusanos, gusanos, gusanos

repartindo tudo.

(SANT'ANNA, in SAÚTE, 2004, p.135-136)

Em movimento cíclico, o sujeito da enunciação banha o texto de sangue, denunciando a violência reiterada da guerra colonial. O mar agora se torna ausente; o que aflora é o mar de sangue, evocado nos versos. A lírica de Glória de Sant'Anna, como toda grande poesia, se opõe à violência, à segregação e à desumanização. Essa mirada ao espaço e à condição do outro revela a consciência do que é humano e da função humanizadora própria da literatura. A percepção

individual revela os embates coletivos, em uma terra marcada pela dor e pela exploração: “A terra está ficando toda de sangue / toda de sangue / e mil olhos nos olham de lá do fundo”. Nesse momento, o discurso anunciado no título “Desde que o mundo” transforma-se em denúncia da violência colonial. Do gesto da escritora, nasce a “poesia solidária em sua nervosa dilaceração” (SILVA, 1996, p.60).

Como se vê, a lírica intimista de Glória de Sant'Anna suscita profundas reflexões sobre o espaço colonial moçambicano e propõe um peculiar encontro com o “outro”: esse “outro” encenado que reitera um dos mais radicais fundamentos da Literatura.

Referências:

LABAN, Michel. **Moçambique: encontro com escritores**. Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida. Volume I. 1998.

LEMOS, Virgílio de. **Para fazer um mar**. Lisboa: Instituto Camões, 2001. (Coleção Insularidades).

LISBOA, Eugénio. Prefácio. In: SANT'ANNA, Glória de. **Amaranto: poesias 1951-1983**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

SANT'ANNA, Glória de. **Amaranto: poesias 1951-1983**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

SAÚTE, Nelson (Org.). **Nunca mais é sábado: antologia de poesia moçambicana**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Uma poética de mar e silêncio. In: _____. **A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Afeto & poesia. Ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SILVA, Manuel Souza e. **Do alheio ao próprio**. São Paulo: EDUSP, 1996.

SPINUZZA, Giulia. Glória de Sant'Anna: uma voz feminina nos confins do Índico. *InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies*, v. 4.1, 2015. Disponível em: <<http://portuguese-diaspora-studies.com/index.php/ijpds/article/view/204>>. Acesso em: 10 out. 2016.

SPINUZZA, Giulia. “Uma poética do silêncio: a poesia intimista de Glória de Sant'Anna”. In: <https://litcult.net/2015/01/30/uma-poetica-do-silencio-a-poesia-intimista-de-gloria-de-santanna-2> Acesso em: 08/05/2019.



A POESIA DE GLÓRIA DE SANT'ANNA: UM ROTEIRO DE LEITURA DOS PRIMEIROS LIVROS¹

THE POETRY OF GLORIA DE SANT'ANNA: A STUDY GUIDE FOR THE EARLY BOOKS

LA POESÍA DE GLORIA DE SANT'ANNA: UNA GUÍA DE LECTURA DE LOS PRIMEROS LIBROS

Giulia Spinuzza²

RESUMO:

Através da análise aprofundada de aspectos temáticos da obra de Glória de Sant'Anna, poeta de origem portuguesa que viveu durante mais de duas décadas em Moçambique, analisaremos o imaginário poético fundado em elementos naturais, sobretudo aquáticos, que são retomados pela geração de poetas do pós-independência. A partir da articulação de elementos temáticos identificáveis com a água, pretendemos contribuir para a definição de um núcleo temático construído à volta do imaginário do Índico, que se vai afirmando desde o período colonial e que constitui um dos núcleos temáticos chave para entender a poesia moçambicana.

Neste ensaio pretendemos demonstrar que nos textos mais intimistas a poeta reelabora metaforicamente o imaginário oceânico, tornando-o num espaço universal de identificação entre o eu-lírico e a vastidão do horizonte do Índico.

PALAVRAS-CHAVE: Oceano Índico, Moçambique, poesia, Glória de Sant'Anna.

1 Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto NILUS-Narrativas do Oceano Índico no Espaço Lusófono (PTDC/CPC-ELT/4868/2014). Este texto reelabora um ensaio que será publicado numa colectânea de textos em homenagem a Glória de Sant'Anna (no prelo) e é fruto da investigação da tese de Doutoramento defendida em 2017.

¹*Este trabajo está financiado por fondos nacionales a través de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el ámbito del Proyecto NILUS – Narrativas do Oceano Índico no espaço Lusófono (PTDC/CPC-ELT/4868/2014). Este texto reelabora un ensayo que será publicado en una recopilación de textos en homenaje a Glória de Sant'Anna (aceptado para publicación) y es fruto de la investigación de la tesis de doctorado defendida en 2017.*

2 Doutora em Estudos Africanos. Bolseira de Investigação do Projecto NILUS-Narrativas do Oceano Índico no Espaço Lusófono, financiado pela FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PTDC/CPC-ELT/4868/2014). CEsa-Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento, ISEG, ULisboa.

E-mail: giuliaspin@yahoo.it



ABSTRACT:

Through an in-depth analysis of thematic aspects of the work of Gloria de Sant'Anna, a Portuguese poet who lived for more than two decades in Mozambique, we will analyse the poetic imagery inspired on natural – especially aquatic – elements, which are partly rewritten by the new generation of poets after independence. Considering the articulation of thematic elements identified with water, we intend to contribute to the definition of a thematic corpus related to the Indian Ocean imaginary, which is one of the key-element for understanding Mozambican poetry since the colonial period. In this essay we aim to demonstrate that in the most intimate texts the poet metaphorically re-elaborates the oceanic imaginary into a universal space of identification between the lyrical I and the vastness of the Indian Ocean.

KEYWORDS: Indian Ocean, Mozambique, poetry, Glória de Sant'Anna.

RESUMEN:

A través de un análisis de los aspectos temáticos de la obra de Gloria de Sant'Anna, una poeta portuguesa que vivió durante más de dos décadas en Mozambique, analizaremos el imaginario poético basado en elementos naturales, sobre todo acuáticos, que en parte son recogidos por la generación de poetas después de la independencia. Articulando elementos temáticos identificables con el agua, pretendemos contribuir a la definición de un núcleo temático construido alrededor del imaginario del Índico, que se ha ido afirmando desde el período colonial y que es uno de los núcleos temáticos clave para comprender la poesía mozambiqueña.

PALABRAS-CLAVE: Oceano Índico, Mozambique, poesía, Glória de Sant'Anna.

Porquê sempre o mar?

Porque é concreto

está cheio de mortos e certo.

Na pálida esteira

que vamos deixando

tudo é origem-mar-humano.

[...]

Porquê sempre o mar:

é isso

os mortos, as algas, as marés, os vivos.

Glória de Sant'Anna

Glória de Sant'Anna (doravante GSA) é uma poeta de origem portuguesa que viveu em Moçambique entre 1951 e 1974³. Após ter feito uma viagem de barco, GSA e o marido chegaram até a Ilha de Moçambique, de onde se deslocaram inicialmente para a província de Nampula, para depois se mudar para a cidade homónima, onde nasceram os dois primeiros filhos. Sucessivamente, a família foi para Porto Amélia (hoje Pemba), onde alguns anos depois, em 1959, GSA começou a leccionar. Antes de dar aulas colaborou com vários jornais e com o serviço regional de Cabo Delgado da *Rádio Clube de Moçambique*, actividade que manteve durante 16 anos (LABAN, 1998, vol. 1, p.157).

Antes de voltar para Portugal, de 1972 até 1974, também viveu em Vila Pery (hoje Chimoio), mas foi sobretudo a vivência na cidade de Pemba com a sua grande baía que marcou profundamente a poesia de GSA. O mar, a água e o oceano são elementos centrais da poética desta autora e constituem, como demonstraremos, um espaço imaginário de construção do sujeito poético identificado com o Índico.

Neste ensaio iremos focar os poemas mais intimistas da autora, nos quais o oceano é “desmaterializado” através de um processo de desconstrução metafórica. O Índico torna-se um espaço universalizante, um horizonte metafórico no qual o sujeito poético perde-se e, ao mesmo tempo, reencontra-se. Por esse motivo, não iremos mencionar o papel do Índico enquanto referencial histórico, cultural e geográfico (considerado o enquadramento teórico dos Estudos sobre o Oceano Índico), porque nos poemas analisados o espaço oceânico é um “mar absoluto”, ou seja, representa uma janela aberta para o universo íntimo do eu-lírico.

Apesar disso, é importante ressaltar que em outros textos a poeta evoca a paisagem do Índico a partir da representação de pescadores e mulheres à beira-mar, referindo também os elementos materiais que marcam esse espaço marítimo. Tal vertente poética, mais relacionada com a representação do(a)s outro(a)s no período tardo-colonial, foi objecto de estudo de um ensaio publicado em 2015 pela autora deste artigo.

A presença do mar na poesia de GSA, que começou a escrever os seus textos em Moçambique (o primeiro livro saiu em 1951), representa também um elemento de continuidade no âmbito da produção poética moçambicana. De facto, uma parte da produção poética da autora cria um diálogo intertextual com poetas seus contemporâneos como Virgílio de Lemos ou Fernando Couto. Ao mesmo tempo, verificamos que algumas das vozes poéticas que se afirmam após a independência (Eduardo White, Luís Carlos Patraquim, Júlio Carrilho, Ana Mafalda Leite, entre outros) tecem uma intertextualidade poética com GSA. Nesse sentido, pensamos que a presença de elementos naturais, especialmente o elemento aquático e a evocação de um imaginário marítimo costeiro, contribuem para esse prolífico diálogo nas margens do Índico. Assim, tencionamos focar parte da produção poética de GSA durante a sua vivência em

³ Neste ano voltou para Portugal, onde faleceu em 2009.

Moçambique (a nossa análise inclui alguns dos primeiros livros publicados pela autora), tendo em conta que a poesia desta autora de origem portuguesa se enquadra no contexto colonial moçambicano e, mais especificadamente, no período tardo colonial.

Por um lado, a poesia de GSA centra-se na representação da vida quotidiana durante a época colonial: apresenta um retrato da população local⁴, cuja ligação ao mar deve-se sobretudo a uma questão de subsistência, como é o caso das mulheres que recolhem marisco à beira-mar ou dos pescadores, que integram um núcleo significativo de textos da autora. Esta poesia, mais ligada à representação da vida quotidiana dos anos 50 até princípios de 70, inclui também os textos sobre o drama da guerra colonial⁵.

Por outro lado, a poesia de GSA centra-se num eu-lírico que se disperde no vasto horizonte do mar, é esta vertente do lirismo intimista que tencionamos aprofundar. Nesse sentido, iremos apresentar um roteiro de leitura dos primeiros textos publicados em Moçambique, focando em particular a representação do mar.

No núcleo de textos analisados, que inclui os livros *Distância* (1951), *Música Ausente* (1954), *Livro de Água* (1961) e *Um Denso Azul Silêncio* (1965), a temática da viagem, que está fortemente ligada ao mar, se coloca fora da retórica colonial por se apresentar sobretudo como um percurso existencial e intimista. Desta forma, pensamos que se a presença do mar é reconduzível a poetas portugueses como Sophia de Mello Breyner Andresen e, por alguns aspectos, a Camilo Pessanha, ou à brasileira Cecília Meireles, todavia há vários elementos relacionados com a temática aquática que são devedores de um imaginário poético em construção no território moçambicano.

Com efeito, era sobretudo na década de 50 e 60 que os poetas, em Moçambique, olhavam para o mar e para os locais insulares enquanto espaços de reconstrução, ponto de evasão para os sonhos, o amor, a liberdade. O mar representava também o espelho intimista de reflexões existencialistas. Reinterpretadas de forma singular por cada poeta, a imagem do Índico e da Ilha de Moçambique trespassam as obras dos autores moçambicanos desde Orlando Mendes, Virgílio de Lemos, Fernando Couto e Rui Knopfli⁶ (até aos mais recentes poetas, como é o caso de Sangare Okapi ou Adelino Timóteo).

É nesse contexto que se insere a poesia de GSA, que através de um múltiplo diálogo

4 Não iremos aprofundar aqui este aspecto, que foi objeto de estudo de um artigo publicado pela autora do presente texto em 2015.

5 No corpus aqui analisado iremos excluir os textos de GSA *Poemas do Tempo agreste* (1964), o *Cancioneiro incompleto (temas da guerra em Moçambique 1961-1971)* (Amaranto, 1988) e *Desde que o mundo e 32 Poemas de intervalo* (1972), visto que estas obras, relacionados com o tema da guerra colonial, foram objeto de estudo de um outro artigo publicado pela autora do presente texto em 2015.

6 No caso de Rui Knopfli, por exemplo, a representação poética da Ilha de Moçambique adquire uma dimensão anti épica, como demonstra Ana Mafalda Leite no recente ensaio “A construção do ‘Oriente’ em *A Ilha de Próspero* de Rui Knopfli”, *Cenografias Pós-Coloniais & Estudos sobre Literatura Moçambicana*, Lisboa: Colibri, 2019, pp.195-204.

intertextual reelabora, sob o espelho do Índico, outros imaginários poéticos relacionados com o mar. O oceano representado por GSA nunca é nomeado pelo seu nome, porque para a poeta a água do mar não pertence apenas ao Índico, é algo que transcende as contingências geográficas e abre-se para um espaço absoluto. É a presença desta dupla vertente ligada ao mar e à paisagem marítima moçambicana, num sentido de transfiguração, que permite elevar o canto da poeta para além dos territórios representados através de uma poesia existencialista que, todavia, não ignora o mundo que a envolve.

A temática do mar, no âmbito da poesia de GSA, pode ser vista enquanto “«substância» da representação literária” (SEIXO, 2001, p.471), ideia que remete para o estudo da “materialidade” do elemento poético. Por isso, faremos referência às análises do filósofo Gaston Bachelard, que analisa a relação entre elementos materiais e construções poéticas. Desta forma, será possível estudar a poética elemental⁷ que se desenvolve a partir das imagens engendradas pela água e pelo mar.

Bachelard aprofunda os discursos literários fundados na capacidade criadora da imaginação a partir dos elementos materiais e define uma “*lei dos quatros elementos*, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associam ao fogo, ao ar, à água ou à terra” (1989, p.4). Apesar das diferentes conotações que o mar pode estabelecer, pensamos que a sua força principal é constituída pela propriedade “criadora” que exerce sobre a imaginação (BACHELARD 1991, p.3). Tendo em conta os estudos do filósofo, queremos evidenciar de que forma o elemento aquático fornece a matéria poética para a criação de um espaço imaginário de representação e reconhecimento do sujeito poético. Pensamos que a poesia de GSA combina elementos e imagens aquáticas e aéreas que serão fundadoras de uma vertente poética do cânone poético moçambicano que se vai (re)construindo desde a época colonial.

A esse propósito, a perspectiva de Gaston Bachelard é-nos particularmente útil, porque permite-nos identificar os núcleos temáticos elaborados de forma original por cada poeta a partir de um repositório por assim dizer comum: neste caso um imaginário poético insular e Índico. Na poética do mar de GSA encontramos, por um lado, uma poesia existencial, na qual o mar é o espelho do sujeito poético além das coordenadas espaciais e temporais (é esta vertente que será objecto de estudo do presente texto) e, por outro lado, uma poesia sobre os/as “outros/as”, na qual o mar torna-se um elemento “concreto” da vida quotidiana, é esta a poesia sobre os pescadores e mulheres à beira-mar.

Se olharmos, em especial, para o elemento aquático⁸ podemos dizer que representa, nas

7 A expressão deve-se ao ensaio de Ana Mafalda Leite “Poéticas do imaginário elemental na poesia moçambicana” (2003, p.153-160). Há vários estudos críticos sobre a Literatura Moçambicana e o Índico, consultem-se, por exemplo, os textos de Isabel Hofmeyr, Francisco Noa, Nazir Can, Jessica Falconi e Elena Brugioni, entre outros.

8 Os estudos sobre a água de Gaston Bachelard centram-se sobretudo nas imagens produzidas a partir das águas doces.

palavras do filósofo, “um tipo de intimidade” (BACHELARD, 1989, p.6). Na poesia de GSA o mar constitui um recurso metafórico de representação do *eu* e remete para um percurso íntimo de afirmação e reconhecimento do sujeito poético: “Mar claro,/ tranquila água/ — por meu sorriso/ de mágoa” (1961, p.43).

Porém, a leitura íntima da poética do mar não se limita à dimensão introspectiva, porque este elemento adquire também uma dimensão expansiva: “Entre os meus braços/ desfazem-se teias de nuvens/ e alguém (ou qualquer coisa) me conduz/ ao extremo de todos os horizontes/ (que devem ser azuis)” (SANT’ANNA, 1965, p.85). Por vezes, essa força centrípeta causa o “naufrágio” da identidade e o sujeito lírico à deriva⁹ experiencia o exílio interior veiculado pelo Índico. Assim, o mar gera outras possíveis ligações temáticas com: a viagem; a dispersão; a memória; o naufrágio ou a morte. Podemos então dizer que esse elemento constrói um espaço dentro do qual o *eu* lírico estabelece de forma centrífuga ou centrípeta múltiplas e diferentes relações com o mundo à sua volta.

No primeiro livro publicado pela autora, *Distância* (1951), intuímos um percurso de afastamento que, biograficamente, coincidiu com a viagem de GSA de Portugal para Moçambique. Como veremos mais adiante, neste texto não predomina um olhar nostálgico, porque a ideia de afastamento, sugerida pelo título do livro, remete na verdade para a dispersão do sujeito poético. É o *eu* lírico que procura nos vastos horizontes marítimos um novo destino a alcançar. A viagem, que põe em relação o *eu* com o/as “outro/as”, implica também a consciência de perda de um centro fixo, o que provoca a disseminação e deriva do sujeito poético e a sua expansão em direcção à imensidão (BACHELARD, 2008, p.190). Nesse sentido, o mar representa o lugar onde o sujeito poético se vai perder mas, por outro lado, reencontra-se.

A errância marítima do sujeito poético é uma temática recorrente na poesia de GSA, no último livro de poesia publicado antes da partida, *Desde que o Mundo e 32 Poemas de Intervalo* (1972), o mar é o meio que veicula a viagem e funciona também como espelho do *eu* lírico. Por exemplo, em “Segundo Poema da Solidão”, através da comparação e da metáfora aquática, a poeta traça um auto-retrato no tecido instável da água. A fluidez da própria imagem remete para a ideia de transitoriedade:

Serei tão secreta
como o tecido da água

e tão leve

e tão através de mim deixando passar
toda a paisagem

⁹ Note-se a esse propósito que a introdução da dissertação de Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves sobre GSA, intitula-se “Uma poética à deriva” (2013).

e todo o alheio pecado
do gesto, da presença ou da palavra

que logo que a tua mão me prenda
me não acharás:

serei de água.
(SANT’ANNA, 1972, p.47)

Há também outras temáticas que estão aqui apontadas, o secretismo¹⁰ e o silêncio, indispensáveis para proteger a própria intimidade da violação perpetuada pela palavra, e o sentido de liberdade, associado ao facto de que o corpo é instável como a água e não se deixa prender. Também o vento e as nuvens são, como a água, elementos da natureza que remetem para o movimento metafórico do sujeito: “Não sei de mim, mais do que o vento sabe/ a causa porque sopra./ Surge e se lança e se desfaz,/ e entre nuvens serenas se desdobra” (SANT’ANNA, 1961, p.31). Neste poema a falta de uma ordem racional que regula as forças da natureza implica, para o sujeito poético, uma falta de sentido; mas, ao mesmo tempo, seguir um rumo indefinido permite a expansão para novos e desconhecidos horizontes.

Na verdade, a expansão aérea associa-se à temática marítima, porque os movimentos que as geram são os mesmos, ou seja, é a dinâmica da imaginação que move essas experiências. De facto, como salienta Bachelard, há um princípio de continuidade entre as imagens da água e as do ar (1989).

Vale a pena, quanto a este ponto, salientar um aspecto importante que caracteriza a poesia de GSA, ou seja, as forças de expansão e dispersão dos elementos naturais. Através das metáforas, metonímias e comparações, as imagens poéticas adquirem um movimento dinâmico de expansão e o sujeito, ao seguir esse percurso, vai das profundezas do mar até o céu e as estrelas. Assim, nesse imaginário de eixo vertical, a parte mais profunda e secreta do *eu* lírico enterra-se nos abismos do oceano — “Meu coração inteiro no fundo do oceano” (SANT’ANNA, 1951, p.43) — e, ao mesmo tempo, expande-se em plena liberdade no espaço infinito: “e eu hei-de pairar até às estrelas/ por cima do mar” (p.9). Combinam-se, mais uma vez, as cosmologias marítimas e aéreas, através da convergência da imensidão íntima com a expansão exterior.

Como escreve Bachelard, “nesse caminho do devaneio de imensidão o verdadeiro *produto* é a consciência dessa ampliação” (2008, p.190). Na verdade, no caso de GSA esse processo leva a uma disseminação do *eu* no espaço à sua volta. A expansão implica a consciência de uma “imensidão íntima” (BACHELARD, 2008, p.198), como provam os versos da autora: “Eu amo/ e trago o universo/ fechado nos meus braços” (SANT’ANNA, 1951, p.41). Como demonstra Bachelard, “a imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a

¹⁰ Os versos iniciais do poema são citados no título da tese de Laís Naufel Fayer Vaz, *Tão secreta como o tecido da água: Um estudo sobre Glória de Sant’Anna* (2015).

prudência detém, mas que retorna na solidão” (2008, p.190).

Tendo em conta este percurso de imensidão cósmica e íntima, quais são as consequências para o sujeito poético?

No primeiro livro de GSA identificamos as marcas de uma origem que se constrói a partir dos elementos cósmicos, de facto é assim que a poeta define o próprio percurso existencial: “Eu venho do brado das quedas da água,/ e da melodia das ondas do mar,/ e do céu infindo,/ quando há lua cheia” (1951, p.9). A origem identificada com a água e com o mar remete para as ideias de purificação e protecção¹¹, subtilidade e delicadeza; mas se por um lado o mar é um princípio de criação, por outro é também um elemento de dissolução¹²: “Força esta/ que me dispersa...” (p.9). Assim, o sujeito está colocado entre forças cosmogónicas através das quais o mar permite o acesso à plenitude do horizonte e o céu à amplitude do cosmos, provocando a dissolução e dispersão do *eu*.

Essa temática da dispersão remete para o tópico romântico do “*emportez-moi*” (SEIXO, 1998, p.27) que tem, no caso da literatura de viagens, a sua variante marítima, e se pode associar àquilo que, como veremos a seguir, é o naufrágio da identidade.

Então, podemos dizer que a viagem na poesia de GSA é um percurso interior de procura e identificação com e através da água; mas, enquanto elemento fluido e instável, esta não consegue fixar e definir a imagem reflectida. O mar, que inicialmente é um elemento exterior ao sujeito poético, vai gradualmente englobar o *eu* lírico graças a uma mútua fusão: “Mar calmo hoje/ e branco até ao horizonte./ [...] Mar de prata em meus olhos/ até ao horizonte.../ Que há entre mim e ti de humano/ e verdadeiro?” (1951, p.43).

A aproximação entre o sujeito e o mar conduz ao exílio; então, o livro *Distância* leva a marca de um afastamento que não é territorial, mas, sobretudo, interior. Na verdade, o afastamento não é lido tanto em termos geográficos, mas sobretudo em sentido existencial e temporal. Assim, a memória representa algo que, como uma terra ao longo da viagem, o sujeito deixa para trás: “Eu descí dum caminho mais distante/ perdido na memória” (SANT’ANNA, 1951, p.45).

Ao longo dessa viagem a “*deslocação*” abala a entidade “*situada*” (SEIXO, 1998, p.23), causando uma perda da origem e do destino; por esta razão a paragem configura-se enquanto “consciência simultânea da deslocação e da detenção”, mais do que como “acto que suspende o movimento de prosseguir” (p.23). É nesse sentido que devemos ler o poema “Paragem”, no qual a poeta, lembrando as epopeias clássicas, pede o consentimento para continuar o seu canto e a sua viagem: “Deixa-me seguir só pela terra adiante,/ que um dia voltarei vinda do mar” (SANT’ANNA, 1951, p.45). E a seguir promete: “Eu cantarei saudades docemente/ quando o vento surgir das noites de luar” (p.45); nesta invocação prefigura-se o cumprimento da missão poética, que

¹¹ Porque a água é também um símbolo cosmogónico que remete para a origem uterina (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, pp.43-45).

¹² “A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.42).

interliga a viagem existencial, espacial e temporal no avançar do canto poético.

Como vimos, neste texto não encontramos as referências a uma viagem concreta, mas a uma viagem existencial, imaginária e de auto(des)conhecimento. Enquanto percurso existencial, a viagem implica a consciência de um destino sem rumo e alheio à própria vontade, e os dedos, ao substituírem os remos, permitem delinear um novo caminho através da escrita poética. Então, a poesia torna-se a fonte que nutre a viagem imaginária, como podemos ler no poema “Destino”:

Quebrei os remos à minha barca
por sobre as ondas que se baloçam.

...E agora que o vento não me serve:
porque não tenho velas [...]

...E agora hei de encher os olhos de infinito,
hei-de continuar a encher as mãos vazias
do vazio da água,
até que os dedos se cansem
e não queiram ser remos.

(SANT’ANNA, 1951, p.13)

Nesta viagem à deriva que não tem “Nem timoneiro,/ nem marinagem” (SANT’ANNA, 1951, p.73), o corpo naufragado deixa-se levar pelas ondas do mar e a alma é transportada até a praia, “Sobre a areia mole/ minha alma caída” (p.47).

Relativamente à temática do naufrágio, reencontramos essa referência num poema de *Música Ausente* (1954), no qual o corpo emerge da água transportando consigo resíduos da viagem marítima: “Meu rosto é sereno,/ exactos meus olhos. Mas há algas mortas/ nos meus cabelos” (SANT’ANNA, 1954, p.81¹³). Os primeiros dois versos contrastam com os versos finais que remetem para a morte, a dispersão e a tragédia ligadas ao elemento aquático. Noutro poema do mesmo livro a água confere pureza e transparência ao sujeito poético: “Do fundo da noite e do vento/ meu rosto transparecendo,/ trazido sem abrigo/ da margem do tempo./ Trazido inacabado e branco/ por sobre o azul, vogando” (SANT’ANNA, 1954, p.33). A cor branca, aqui referenciada, está presente em vários poemas de *Música Ausente* e remete para a ideia de pureza e para um estado de transição, pois o branco “é um valor limite” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.128). Relacionada com a cor branca, a água causa uma acção de dissolução do corpo e, como esta, simboliza a mudança e a regeneração, veiculadas por um novo nascimento (pp.41-46; 128-130). Desta forma, as forças de anulação são contrariadas por

¹³ O naufrágio identitário, bem como a ideia da vida enquanto rota marítima, perpassa a obra de Camilo Pessanha.

forças de reconstrução e o corpo, como fénix renascida das cinzas, reencontra na água uma nova vida.

Tendo em conta os aspectos analisados, verificamos que a imagem do “naufrágio” da identidade ligada a uma “deriva” existencial remete para a literatura trágico-marítima baseada numa viagem que, em vez de representar um ganho, se revela uma derrota, com o indivíduo abandonado nas mãos de um destino que lhe é alheio. O drama de um país à deriva reconverte-se assim no drama íntimo e existencial do sujeito poético.

Em suma, verificamos que se em *Distância* (1951) os temas predominantes são o afastamento, a dispersão, o naufrágio e a falta de rumos, em *Música Ausente* (1954) há a tentativa de reencontro do *eu* consigo mesmo, através de um processo de reconhecimento. O rosto, que é o meio através do qual o sujeito se representa e reconhece, perde o perfil e a consistência: “No tempo quieto da tarde/ meu rosto desfaz-se/ [...] Hoje não tenho história,/ nem presença – nada” (SANT’ANNA, 1954, p.49). Tal como se desvanece o perfil do rosto, também a origem do sujeito se perde no tempo, porque a sua génese é atemporal e, portanto, eterna: “Vim de qualquer noite densa/ tombada sem data/ sobre o tempo” (p.37). A aniquilação das origens provoca o inevitável desmoronamento das coordenadas temporais e geográficas, e o oceano também perde a sua dimensão movediça e se cristaliza em “águas de vidro/ dum mar sem sentido” (p.67).

A dissolução das origens e do destino torna-se dramática no poema “Gravura”, que é um auto-retrato que testemunha a tentativa falhada de fixar e cristalizar o rosto na gravura da medalha. Neste poema, o sujeito toma consciência da ausência da memória e da impossibilidade de definir um rumo existencial, num processo de aniquilação total:

Aqui estou inteira:
de memória ausente,
sem fisionomia
— como uma medalha.

Aqui estou inteira
para ser guardada
no fundo do tempo
onde não há nada.

(SANT’ANNA, 1954, p.61)

A indefinição espaçotemporal está relacionada com a temática aquática, porque a água

metaforiza a falta de “enraizamento”¹⁴ do sujeito poético, o que provoca uma deriva existencial nos espaços abertos do céu e do mar. Com efeito, é a viagem marítima que causa, como o tempo e a memória, tal deriva existencial. Nesse sentido, a água não serve apenas para reflectir narcisicamente um sujeito em busca de si, mas também para alimentar a viagem que origina a deriva do sujeito poético, devido à indefinição das coordenadas temporais e existenciais do *eu* lírico. Privada de sua origem e destino a poeta pede, no poema “Recado”, que após a morte o seu corpo seja devolvido à água: “Se eu morrer longe/ sepulta-me no mar/ dentro das algas ignorantes e lúcidas” (SANT’ANNA, 1954, p.97)¹⁵. Esta imagem opõe-se à ideia bíblica do homem enquanto *húmus*, fruto da terra que após a morte voltará a ser pó. O túmulo marítimo explicita a recusa de uma identificação terrestre e reivindica a pertença ao mar que permite alcançar outros tipos de ligações.

Para além disso, a poesia de GSA convida-nos a repensar a relação entre o sujeito e o mar numa dimensão geográfica e histórica (real ou imaginária). Se *Música Ausente* (1954) acentua a perda das coordenadas temporais e espaciais determinadas pela dispersão do sujeito, *Livro de Água* (1961) oferece novos imaginários alimentados pelo horizonte marítimo. Com efeito, nesse texto o mar define dois eixos temáticos que se desenvolvem paralelamente.

Em primeiro lugar, como já referido anteriormente, o sujeito poético olha estaticamente para os/as “outros/as” que têm uma ligação com o mar. Para os pescadores, marinheiros, crianças ou mulheres que vivem à beira-mar, a água é um meio de sustento, ou seja, o mar e a costa são recursos naturais essenciais para a sobrevivência da população local.

O segundo ciclo poético ligado à água e ao mar, que temos aprofundado no presente texto, desenvolve-se a partir da relação íntima entre o *eu* lírico e a água. Todavia, tal relação não se pode resumir a um simples esquema binário, porque muitas vezes o mar adquire significações contrastantes. Por exemplo, ao contrário de outros textos, em que a água é um veículo de dissolução e dispersão, no poema “Paralelo” a água é um meio de recolhimento e identificação do próprio corpo: “Dentro da água eu sou exacta[...]/ meu corpo não é morto/ mas se deslissa/ A mesma transparente identidade/ brota de mim e da água” (SANT’ANNA, 1961, p.12). O corpo deixa-se transportar pelas vagas do mar, porém, aqui, a água não remete para a ideia de derrota inerente ao naufrágio. Ao contrário, a água permite o reconhecimento e identificação do próprio corpo e da “transparente”, pura e límpida identidade. Enquanto noutro poema de

¹⁴ Podemos dizer que esta ideia se aproxima das noções de rizoma e de desterritorialização elaboradas por Guattari e Deleuze e também da noção de coral e de identidade coralina do poeta Khal Torabully. Na poética de GSA a água e o mar reflectem a consciência da existência humana em que a origem e o destino são indefinidos. Por isso, o modelo do rizoma, do coral e a noção de desterritorialização podem reflectir a identidade do sujeito poético.

¹⁵ Todavia, no *Livro de Água*, GSA, ao citar os mesmos versos, acrescenta estas palavras: “mas guarda, envolve meu coração intacto/ junto à raiz das acácias rubras” (1961, p.27). E, com estes versos, a poeta reata uma ligação afectiva com a terra moçambicana, representada pela imagem da acácia rubra, elemento recorrente na sua poética (SANT’ANNA, 1961, pp.14, 47, 48, 49 e 1965, p.75).

Livro de Água coloca-se novamente, como em *Música Ausente*, a problemática indefinição da origem e do destino do *eu* lírico que se deixa levar pelo mundo marítimo; veja-se, por exemplo, o poema “Elo”:

Não sei de que distância fui trazida.

Não sei por que distância sou levada.

Os dias são os mesmos.

As noites, outro nada.

[...]

Não sei de mim, mais do que o vento sabe

A causa porque sopra.

surge e se lança e se desfaz,

e entre nuvens serenas se desdobra.

[...]

O mesmo longo fio inexplicado,

Me liga ao vento, ao mar

e à gaivota.

(SANT'ANNA, 1961, p.31)

A viagem de dispersão segue o perfil indefinido do vento e do mar. Desse modo, o sujeito expressa a impossibilidade de determinar a sua essência interior através das coordenadas temporais e geográficas, porque, como o vento e a água, a sua essência lhe escapa continuamente.

É nesta viagem sem espaço e sem tempo, mas ao longo dos perfis indefinidos do mar e do céu, que se coloca o sujeito: “Sou como o leito/ dum manso rio/ por onde as águas azuis deslizam/ Sou como a ponte,/ de dois limites: marcam-me os passos, e eu fico” (SANT'ANNA, 1965, p.29¹⁶). A imagem do leito do rio, metáfora do sujeito poético, continuamente atravessado pelo movimento constante e perpétuo da água contrasta com as metáforas aquáticas que remetem para a transitoriedade do sujeito que encontramos noutros poemas. Todavia, é precisamente na ambivalência das metáforas construídas a partir do elemento

16 Emerge destes versos a ideia de entre-lugar, local intersticial identificado como lugar de fronteira, por um lado, mas também de diálogo cultural, por outro; a ponte evoca o terceiro espaço que, embora inserido no jogo desigual do poder colonial, manifesta a tomada de consciência do sujeito enquanto ponto de contacto (cultural e identitário) entre as duas margens do rio.

aquático que se define a dualidade do *eu* lírico: sua transitoriedade enquanto ser humano e sua permanência, através da identificação com os elementos naturais como o vento e a água que se transformam, mas nunca se destroem. O mar, por sua vez, representa algo de intemporal e ao mesmo tempo transitório, devido às ondas, que prefiguram um movimento constante mas fugaz.

Em conclusão, verificamos que as temáticas do mar e da viagem permitem um encontro entre o mundo interior e o exterior; e se a viagem pode ser definida enquanto “reconversão do conhecimento do mundo em conhecimento de si” (SEIXO, 1998, p.28), nos poemas de GSA a viagem proporcionada pelos elementos aquáticos e aéreos problematiza e abala a identidade do sujeito poético. Porque o mar, como o vento, contribui para a deriva existencial do *eu* lírico.

Então, o mar veicula um diálogo entre a imensidão íntima, o Microcosmo, e a imensidão infinita, o Cosmos. E a água possibilita essa viagem imaginária em direcção expansiva e introspectiva, através do movimento constante de transformação; por um lado, o mar é um meio da dispersão e, por outro, permite o reencontro consigo próprio. Desta forma, GSA alimenta, através do mar, um percurso poético “elemental”¹⁷ de construção de um espaço interior em que o Índico é transfigurado num imaginário ligado à interioridade, à dimensão poética expansiva porventura mística e ao encontro com os/as “outro/as”. Nesse sentido, a poesia de GSA desprende-se das raízes que a ligam à terra para procurar, através do mar, o infinito e a plenitude existencial. Vozes poéticas moçambicanas como Eduardo White, Júlio Carrilho ou Ana Mafalda Leite, entre outros, irão revitalizar o legado poético de GSA ao olhar para o oceano e os espaços insulares como uma fonte temática inesgotável para a poesia nas margens do Índico.

Referências:

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989 [1ª ed. 1942].

_____. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. Tradução de António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **A poética do espaço**. Tradução de António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHEVALIER, Jean, e Alain GHEERBRANT. **Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos,**

17 Ver *supra* (nota n. 7).

costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Lisboa: Teorema, 1994.

GONÇALVES, Guilherme de Sousa Bezerra. **Para inventar um balé marinho: Glória de Sant'Anna.** Dissertação de mestrado orientada pela Professora Dr.^a Carmen Lucia Tindó Secco, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/GoncalvesGSB.pdf>

LABAN, Michel. Encontro com Glória de Sant'Anna. In: LABAN, Michel (Org.) **Encontro com escritores: Moçambique:** 3 vols. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, vol. 1, p.129-181.

LEITE, Ana Mafalda. "Poéticas do imaginário elemental na poesia moçambicana entre mar ... e céu". In: LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais.** Lisboa: Colibri, 2003, p.153-160.

SANT'ANNA, Glória de. **Distância.** Lisboa: Edição de autor, 1951.

_____. **Música ausente.** Santa Maria de Lamas: Edição de autor, 1954.

_____. **Livro de água.** Lourenço Marques (Maputo): Edição de autor, 1961.

_____. **Um denso azul silêncio.** Lourenço Marques (Maputo): Edição de autor, 1965.

_____. **Desde que o mundo e 32 poemas de intervalo.** Lourenço Marques (Maputo): COOP-Divulgação Cooperativa, 1972.

_____. **Amaranto: Poesia 1951-1983.** [Antologia]. Prefácio de Eugénio Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

SEIXO, Maria-Alzira. Poéticas da viagem na literatura. In: SEIXO, M. A. (org.). **Poéticas da viagem na literatura.** Lisboa: Cosmos, 1998, p.11-34.

_____. A questão temática: o tema como problema em literatura. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira, e Manuel GUSMÃO (org.). **Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada.** Lisboa: Dom Quixote, 2001, p.459-499.

VAZ, Laís Naufel Fayer. **Tão secreta como o tecido da água: um estudo sobre Glória de Sant'Anna.** Dissertação de mestrado orientada pela Dra. Carmen Lucia Tindó Secco. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da F. Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2015. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/VazLNF.pdf> Acesso: 12 de julho 2019.



ESPELHOS E MAPAS: A POESIA EM ITINERÂNCIA

MIRRORS AND MAPS: ITINERANT POETRY

ESPEJOS Y MAPAS: POESÍA EN ITINERANCIA

Sara Jona Laisse¹

RESUMO:

Com este texto pretendo contribuir com a construção de linhas de significação etnográficas culturais, históricas e antropológicas que podem ser interpretados a partir dos símbolos representados na obra *Outras Fronteiras Fragmentos de Narrativas*, de Ana Mafalda Leite. A base teórica desse exercício centra-se no preconizado por Moxey (1994), que defende a liberdade que o leitor tem de, mesmo reconhecendo que a linguagem codificada numa obra de arte é uma mimesis da realidade e não a própria realidade, poder apontar abertamente significados criados em função das suas expectativas sociais e políticas, num processo de desconstrução da obra em análise.

PALAVRAS-CHAVE: nação, texto etnográfico, itinerância.

ABSTRACT:

*I intend to contribute to the construction of cultural, historical and anthropological ethnographic lines of meaning that can be interpreted from the symbols represented in the book *Outras Fronteiras Fragmentos de Narrativas (Other Borders Narrative Fragments)* by Ana Mafalda Leite. The theoretical basis of this exercise focuses on Moxey (1994), who defends the freedom of the reader – even recognizing that the codified language in a work of art is*

1 Doutora em Letras . Docente da Universidade Politécnica de Moçambique.

E-mail: saralaisse@yahoo.com.br



a mimesis of reality and not reality itself – to be able to openly point out meanings created according to their social and political expectations, in a process of deconstruction of the work under analysis.

KEYWORDS: nation, ethnographic text, itinerancy.

RESUMEN:

*Con este texto pretendo contribuir a la construcción de líneas de significado etnográficas culturales, históricas y antropológicas que puedan interpretarse a partir de los símbolos representados en la obra *Outras Fronteiras Fragmentos de Narrativas*. La base teórica de este ejercicio se centra en la propuesta de Moxey (1994), que defiende la libertad del lector, incluso reconociendo que el lenguaje codificado en una obra de arte es una mimesis de la realidad y no la realidad misma, para señalar abiertamente los significados creados de acuerdo con sus expectativas sociales y políticas, en un proceso de deconstrucción de la obra bajo análisis.*

PALABRAS-CLAVE: nación, texto etnográfico, itinerancia.

[...] the work of interpretation lies on the surface of the sixteenth-century image, for it is there that, at the end of the twentieth century, that we and others have to brought to its understanding can be reworked and reused in the production of new cultural meaning. (MOXEY,1994, p.143-144)

Breves notas biográficas sobre a autora

Ana Mafalda Leite nasceu em Portugal e cresceu em Moçambique. A sua publicação é vasta e, para os propósitos deste trabalho, irei apenas deter-me na sua obra literária, da qual destaco: *Em sombra acesa* (1984); *Canções de alba* (1989); *Mariscando luas* – em colaboração com Luís Carlos Patraquim e Roberto Chichorro (1992); *Rosas da China* (1999); *Passaporte do coração* (2002); *Livro das encantações* (2005); *O amor essa forma de desconhecimento* (2010); *Livro das encantações, Antologia:1984-2005* (2010) e *Outras fronteiras: fragmentos de narrativas*, primeiro editado pela Kapulana no Brasil (2017), e em 2019 pela Cavalo do Mar, em Maputo. É por causa destas obras e outras produzidas para enaltecer a literatura, para além do seu trabalho humanístico, que a autora recebeu o prémio “Femina Lusofonia de Literatura”, edição de 2015.

Ainda relativamente aos dados pessoais sobre Ana Mafalda, permito-me falar sobre a ambiguidade relativa à nacionalidade da autora que, por vezes, tem sido questionada. Devo dizer que cientificamente a questão da nacionalidade é indiscutível, se nos ativermos aos

pressupostos de definição de nação secundados por Graça (2005), em referência a Fichte que na sua obra *Discursos à Nação Alemã* (1808), define este conceito utilizando dados objectivos e Renan, na sua obra *O Que é a Nação?* (1882), define nação, com recurso a questões subjectivas. O primeiro segmento, o objectivo, que é sobejamente conhecido por todos nós e que considera o nativo de uma nação, aquele que nasceu num determinado espaço geo-político, é portador do Bilhete de Identidade desse espaço, no qual também cumpre com obrigações políticas. O segundo segmento, o subjectivo, defende que um cidadão pode escolher, com recurso a determinada afinidade, sentir-se nativo de um certo lugar, e agir como alguém desse ambiente.

Tal como João Paulo Borges Coelho, escritor moçambicano, não discute a sua nacionalidade, eu não discuto a de Ana Mafalda; lembrando ainda que muitos moçambicanos, nascidos na África do Sul ou na Tanzânia e que, por viverem em Moçambique, têm que se identificar como moçambicanos, muitas das vezes, vêem-se na ambiguidade de se assumirem como pertença do local no qual nasceram, por motivos tão fortes quanto o facto de terem o núcleo familiar ou os antepassados do outro lado da fronteira, portanto, nesses países “estrangeiros”.

Lendo este último livro de poemas de Ana Mafalda, deparamo-nos com enigmas, chamo-lhes assim, porque é preciso estar-se atento para entender o sujeito poético num texto que utiliza máscaras, imagens ou fantasia para passar a sua mensagem. Existem, nesta obra em análise, muitos trânsitos, tanto temporais quanto histórico-geográficos e culturais. Há muitas fronteiras por ultrapassar e a reflectir, entre as quais, quem não tem passaporte não as transpõe. Refiro-me especialmente aos códigos culturais e históricos ligados ao *nyau*, representados por Ana Mafalda neste livro e que devem ser lidos à luz de conhecimento histórico-antropológico.

Tratarei então de derivar sentidos ou conceber uma rede deles, lembrando Barthes (1966:43-70); para isso, irei socorrer-me dos quatro momentos que compõem o livro, a saber: “Como se a manhã do tempo despertasse”; “Poemas de Moatize”; “Outras fronteiras: fragmentos de narrativas” e “o Índico em Marrakesh”. Assim para estudar cada uma das partes vou organizar e desenvolver o meu texto em quatro partes/ títulos que sistematizam o conteúdo de cada uma delas, nomeadamente 1) Espelhos e mapas: questionamentos e revelações; 2) Máscaras, memórias e sonhos: da infância e da Humanidade; 3) Mapas e viagens: História e Antropologia; 4) Viagens e itinerância: sonhos e tratados eróticos.

Espelhos e mapas: questionamentos e revelações

O livro começa com o poema “Como se a manhã do tempo despertasse”, em que há um sujeito poético que indaga e procura: “Saberei porventura os lugares de onde fala esta voz? Os/ enigmáticos espelhos de (onde se olha)?”/ [...], (p.13). Para além da pergunta em si, há um símbolo, neste verso, *o espelho*, que inevitavelmente transporta consigo significações

sobre identidade, auto-conhecimento, imagem de si. No mesmo poema, podem ser encontrados mais símbolos com um sentido similar, nomeadamente: *sonho, cegueira, surpresa*, propondo-se talvez o sujeito dramatizar a noção do ser, num desdobramento de si como personagem: “pareces uma paisagem com uma janela dentro, *contas*, [...]” (p.13).

Além disso, são referidas partes do corpo humano no poema, com o propósito de despertar sensações. São elas: os olhos, o nariz, as mãos, a boca e o coração. Estas partes do corpo são algumas vezes representadas pelos respectivos sentidos: visão, olfacto, tacto, paladar; quando não mencionados objectivamente, são transmitidos por imagens que os substituem, tal como no verso “pelo ar corre uma secreta ânsia/talvez de */beber* inteira, (os itálicos são meus)” (p.13).

No segundo poema, a dimensão interrogativa continua e sugere algumas das revelações do *espelho*. Além de ser apresentado como algo que nos questiona, é colocado *como revelador*, através do recurso a cores e a luzes:

[...] “vês? Estendo aqui a paisagem. Para que vás comigo até lá/, fátuo incêndio astrolábio/ breve passagem/ é uma janela que se abre/ em fogo queimada ao longe ardendo/noite cheia de estrelas iluminada noite acesa/ obscuro mundo festa” [...]. (LEITE, 2019, p.17-18).

Há imagens de uma espécie de cenografia ou palco, em que uma janela é poeticamente a abertura para a nova paisagem, que se dá a ver e que se faz ouvir, ou que permite a entrada em espaços outros, que se iluminam e acendem. É a mesma voz aludida no poema anterior e que neste começa a ser revelada.

Não estando explicitamente presente o espelho, no terceiro poema, há imagens e temas que o representam, ao apresentar-se o conhecimento inicial das cores, o nascimento da visão e dos trâmites que irizam as paisagens da infância. Assim, surge um tratado de cores e leia-se nesta linha de pensamento as páginas 19 e 20 [...] “newton escreveu Que a luz/consiste em pequeninas partes de matéria que saem de um/corpo lúcido em todas as direcções[...]; [...] caem os raios da luz maior é a/ refração [...]”. Estas passagens reforçam, no fundo, a função de revelação e de auto-revelação do sujeito e do espaço, a que me referi anteriormente.

Há também, nesta primeira parte do livro, imagens do planeta azul e da ozonosfera com as suas diferentes cores luminosas, incluindo o preto do buraco negro, um conhecimento que surge da infância, em que a paisagem se torna escola e sonho. Há viagens e trânsitos entre o céu, a terra e as minas de Moatize, que nos permitem reflectir sobre a formação das cores, com ênfase no azul e a alusão a Newton, por ter sido ele quem descobriu o espectro visível. Leiam-se ainda os seguintes versos no poema “Estudando o mapa estelar em Moatize no princípio fomos todos azuis”, (p.22), diz-se: “[...] o virgílio dizia negra azul eu digo somos todos azuis/mas interessa saber a cor do universo?” A referência ao título do poeta Virgílio de Lemos, parodiza as distinções demasiado plenas, subvertendo o esquematismo das diferenças das cores, e

porventura também raciais, e apela à irização do olhar enquanto diferença e amplitude cultural.

No poema “Estudando o mapa estelar em Moatize: no princípio fomos azuis”, não estando claramente mencionado o espelho, encontramos um derivativo com similares funções, *o mapa*, que orienta, situa, guia, revela, mostra, ou integra a imagem/ identidade no espaço. A tónica dos poemas que se seguem é a mesma, a do interrogar e a do revelar, há lexemas e expressões indicadoras desse processo de revelação entre sujeito e espaço, e embora haja a referência à noite, ela surge iluminado-se, e as palavras e expressões de força, nesses versos, são os que convidam ao despertar e à visão/ revelação.

Máscaras, memórias e sonhos: da infância e da Humanidade

O segundo momento deste livro socorre-se do recurso à memória. Há tentame de reconstrução da infância e de mitos de origem da Humanidade. Em “Poemas de Moatize” encontramos um sujeito poético que, continua a questionar a origem, mas, desta feita, pretende ser guiado em parte pela memória. Há representações da sua infância matriz, desse espaço identitário (procurado nas cenografias do espelho em mutação) em revelação/visão. Há também imagens desfocadas por recuperar, daí afirmarmos que há um recurso à memória. Os dados observados são fragmentados, tal como a narrativa que os “conta”.

Senão vejamos: no primeiro poema, “Moatize: onde tudo começa”, a origem, o gênesis pessoal é afirmado, aí o sujeito poético dá início a tudo aquilo em que ele se vai tornar; no segundo poema, “Moatize: campo de ténis” há um sonho, uma imagem de movimento e trânsito simbolizadas pelo saltar da bola de ténis: [...] “Ai eu de um lado para o outro sou jogada/ Ai eu que me olho a ir e a vir [...]” (p.30); ainda no poema “Moatize: casa sem número ou inumerável casa” há a confirmação de que esta parte do texto aborda a infância: “misturo tudo nesta infância sem trégua” (p.31), permitindo-nos entender a interpenetração dos fragmentos da memória dessa infância, actualizada nos textos.

O poema “Rio Moatize” traz-nos imagens de uma sensação que se tem, quando se é criança, como correr ao lado de um rio ou de uma árvore, fica-se com a percepção de que estes espaços e paisagens correm à medida que o sujeito corre, no entanto há a indicação da permanência de alguns elementos como o imbondeiro e o da mutação e passagem como o do rio e do próprio sujeito. Veja-se o verso: [...] “ele e o crocodilo conhecem o sortilégio do tempo/ não correm como eu e o pequeno rio moatize” (p.32). Na verdade, o apelo à meninice começa no agrupamento anterior, no qual o poema da p.25, intitulado “Em Moatize um primeiro caderno: o livro dos azuis” e o ritmo sugerido é o de brincadeira de crianças, pelo brincar experimental e lúdico com as palavras e com as cores.

Esta é a parte do texto que essencialmente representa o passado, não apenas do sujeito

poético, relativamente a algo que tenha vivido, mas também o da Humanidade, leiam-se os versos que seguem dos poemas intitulados “A lenda da criação”, “Quando o camaleão e deus deixaram a terra” e “Poemas do Nyau, a grande dança”, p.33, 35 e 36, respectivamente que dizem: “[...] as rochas ainda mostram as antigas pegadas, uma cesta uma enxada e um pilão/em harmonia sagrada [...]”; “O homem sentado brincou com as varetas/e delas surgiu o fogo [...]”. O apelo ao antanho e à memória são essencialmente metáfora de viagem pelo conhecimento cultural de uma memória do lugar, e é isso que a terceira parte do texto aborda, retoma-se o passado, acrescentando-se-lhe elementos que permitam a reconstituição da história e da antropologia deste lugar matricial, vivenciado pelo sujeito poético.

No que respeita à Antropologia, por exemplo, o sujeito poético, recorre à dramatização das falas das máscaras, algumas das quais nos remetem à discussão sobre uma sociedade igualitária, em termos de género. Há, por exemplo, a referência ao *nyau*, que é, na vida real, uma dança de uma sociedade secreta de homens, que em 2005, foi elevada a Património Cultural e Imaterial da Humanidade. É uma dança feita com recurso a diferentes máscaras. Os homens dançam, por várias razões referidas em Manjate (2014, p.15-21), que refere que o *nyau* tem três aspectos que o explicam: a exibição do poder político, a fome e as brincadeiras infantis.

No que se refere ao poder político, esta dança é considerada como a que se supõe tenha surgido na altura da formação do Estado Undi, por volta do séc. XVI, com a supremacia dos Undi sobre os Kafula. Quanto à questão da fome, o autor refere que terá sido a escassez de alimentos que criou uma cisão na harmonia social entre as mulheres e os homens. Elas, que controlavam o poder pela comida, pedindo aos homens que fossem à procura de alimentos. Eles, inspirando-se na lenda *kaphirintiwa*, faziam-se passar por animais, para assustarem as mulheres e terem o que comer. Encontramos na página 36 uma representação deste aspecto que vale a pena citar: “[...] danço a noite toda Venho assustar os dias Venho assustar as /mulheres Roubar-lhes a comida/elas fogem espavoridas chegaram os monstros, os espíritos dos animais, dos homens misturados/centauros quizumbas [...]”.

No que diz respeito à versão sobre as brincadeiras, a dança surge inserida nos ritos de iniciação, através dos quais são transmitidas normas sociais de vária índole (religião, os mitos, a música e a dança, tradicionais, leis, sexualidade, restrições à vida sexual ligada a rituais fúnebres, administração de recursos, etc.). Ao fazer a representação do *nyau* e das máscaras, o texto nos remete para a questão ligada à passagem de conhecimento, por via dos ritos de iniciação, na sociedade chewa: “[...] olha os meus trejeitos ouve a minha voz e segue-me/os meus olhos faiscam e trazem luz eu sou a máscara *kapoli*/ espírito antigo/ que dança ensina e adornece” (p.35). A p.37 é também representação de uma brincadeira de crianças que pode ser integrada nesta categoria do *nyau*-rito de iniciação.

A autora deste livro deixou nestes poemas também um mapa cultural que nos ajuda a trilhar o caminho para o conhecimento de parte da cultura dos grupos étnicos do Complexo

Zambeze e Marave.

Mapas e viagens: História e Antropologia

Em *Outras fronteiras: fragmentos de narrativas* somos convidados a fazer uma reflexão sobre os tratados e marcos históricos que dividiram o mundo: o tratado Tordesilhas e o mapa cor-de-rosa são os referentes que nos levam de viagem para outras épocas do passado histórico e para a questão da demarcação de fronteiras histórico-políticas, sobretudo às demarcações das fronteiras de Moçambique. Como sabemos, não obedecendo a questões culturais, houve com o colonialismo a criação de fronteiras artificiais que fizeram a separação de culturas e de grupos étnicos, que sendo os mesmos, do ponto de vista socio-cultural, passaram a ser distinguidos por demarcações político-históricas. E o poema “Fronteiras, de que lado pergunto-me”, ajuda-nos a compreender a sugestão acabada de dar:

[...] em ponto pé de roseta ziguezague em duplo nós elos em cadeia raiz quadrada/ nove fora sempre indago a matemática sem resultado será que é indígena?/ será que é alienígena? Será que é? [...] dádiva nas mãos em concha vem uma mudança no tempo alimentar o espírito/ diz a sua boca nyau que me fala através das pedras. (LEITE, 2019, p.44- 45).

A demarcação que constitui as fronteiras é tão questionável que o sujeito poético, neste poema, preferiu consultar os ossículos divinatórios, foi “bater pedras”, tal como se tem dito em linguagem popular, para saber que mistério norteou a divisão de África ou do mundo. Os primeiros versos do poema são disso uma ilustração: “Onde terá começado a fronteira do dia e da noite? a fronteira da água com a terra? A do azul com o lilás? Porque tão dividido.” [...] (p.43).

Além da demarcação territorial de África e de Moçambique, os poemas de Ana Mafalda Leite nos remetem para a reflexão sobre o mapeamento do ouro nesse país que, sugestivamente, o sujeito poético refere ter sido realizado num momento em que as populações em Tete se deliciavam ao ritmo de tambores e embebecidos pelo pombe:

Em 1798 em Tete olhando as estrelas Lacerda e Almeida/ pensava [...]/ Sentado e expectante meditava as difíceis caminhadas que o levariam até kambeze/ a reinos desconhecidos, a outros povos e costumes/ Ouvia os tambores tocando noites sem fim, o pombe enlangescendo os corpos./ os vultos do silêncio caminhando/ Entontecido com milho fermentado/ apenas o coração de Lacerda de almeida/ se ouvia [...]. (LEITE, 2019, p.46).

Há também um convite para o conhecimento de questões antropológicas que permitem extrapolar ideias sobre como é que alguns africanos se terão livrado das amarras dos colonos. O poema “Outras viagens, outras fronteiras” faz-nos essa sugestão:

[...] os caminhos são sempre outros, bocas línguas pombeiros sertanejos informantes/ desapareceram nos caminhos/ zuartes, missangas e espelhos/ os escravos fumavam mbangui e entram em debandada/ outras margens se mostram com espíritos locais que se levantavam abruptos [...]. (LEITE, 2019, p.50-51).

Continuando nessa região habitada pelo designado grupo étnico Complexo-Zambeze, a questão antropológica mencionada não termina por aí, pela maneira como eram e viviam as populações da região de Tete. Ana Mafalda leva-nos a uma outra viagem para o cruzamento entre a História e a Antropologia. É assim, que qual bússola, a nossa imaginação é levada ao norte do rio, onde havia prazos e prazeiros.

Desta feita, o grupo étnico Marave é destacado de forma curiosa, pouco comum, relativamente aos outros grupos étnicos moçambicanos. Diz o poema:

[...] “dos Marave guardo a importância dessa à linhagem das mulheres/ São minhas ainda as terras de fatiota chipasse bomboe nhancoma pande e insufa (...)/ casei muitas vezes e muitas outras envievei, já nem me lembro bem quantas/ os meus fios brancos entranham na cabeça muitas estórias” [...] Posso mais de dois mil escravos em trabalho doméstico, agrícola/ nas actividades de defesa na segurança das minhas terras/ a perder de vista” [...]. (LEITE, 2019, p.54).

E no final da obra, na sua quarta parte, designada “O Índico em Marrakesh” há um outro conjunto de trânsitos e de deslocamentos de e para diferentes lugares: Marrakesh, Ponta do Ouro, Ibo, Quirimbas.

Viagens e itinerância: sonhos e tratados eróticos

Há uma voz, no início da obra, que se questiona e é procurada pelo sujeito poético: “Saberei porventura os lugares de onde fala esta voz?” (p.13). Ao ler-se o poema “Visitação do Índico em Marrakesh” (p.67-68), fica-se com a sensação de se ter encontrado de novo a procurada voz. Entretanto, no discorrer do poema, percebe-se que há uma espécie de enigma sobre o lugar de onde vem a voz, porque ela, parece estar em Marrakesh, ou antes no Índico, em simultâneo nos dois espaços, num trânsito que nos despista.

Parece ser uma voz do além ou do infinito, espiritualizada, a julgar pelos versos que se seguem: “Vês, vejo, entretanto começo a ver, vejo entre o azul a /revelação a voz sem som talvez uma palavra um azul intenso/ um céu sem nuvens ou um índico oceano? Que anuncia este/trilho para o deserto/um oásis no caminho de um sonho de pura verdade [...]” (p.68). Não se sabe, portanto de onde vem essa voz que, para além de enigmática, é itinerante. É uma

voz múltipla no espraio pelos espaços.

Do que se pode depreender, na verdade, é que toda esta última parte do livro é um tratado do amor e do erotismo; a linguagem utilizada socorre-se de sensações, hipérbolos e metáforas, levando o leitor a compreender a dimensão de mestria da autora do livro em enlaçar o corpo nos enredos amorosos do erotismo, num espaço múltiplo em que a matriz índica se revela “espelhada” em todos os outros lugares.

A alusão ao “Cântico dos Cânticos” sugere a reflexão sobre o facto de que o amor mais puro, mais genuíno, carnal ou lascivo poder ser exaltado de modo elegante e sedutor. Sobre as sensações, vale recordar os versos que nos remetem à paixão e uma das suas consequências imaginárias, a viagem o reencontro dos inícios, das origens, amorosas, que se fundem e se espalham pelo espaço múltiplo, deserto e/ou mar, calor e/ou frio, figuração da intemporalidade, como se lê na página 67:

em Marakesh diz-me o meu amor/ que o céu sem nuvens anuncia o deserto. Olho para o azul/ intenso e para as montanhas que debruam a paisagem ao/ longe, cobertas de neve e sinto/ como o sol arde/ arde o coração com ele o céu imperturbável no seu azul/ mirífico espraia-se sem fim/ olho para os teus olhos e vislumbro o deserto longe/ uma viagem profética? Um desejo/ que ondula com as areias sem/ fim encontrar-me sem onde/ encontrar-me no tempo de muitos anos, areias sopradas [...]. (LEITE, 2019, p.67).

Os dois poemas que seguem e que se encontram entre as páginas 69 e 71 vão na linha do que acabei de referir: “aqui em sossego alagoada/ dizes-me que o sol queima. É verdade, tanto como aquela/ neve mais atrás/ escondemo-nos sob a sombra das oliveiras e a sombra/ escalda ainda/ aquele pavilhão seria o lugar perfeito/ para nos teus lábios a água escorrer de desejo” [...].

A celebração do amor é em especial significada através de um poema do género epitalâmio, um hino para celebrar o casamento, intitulado “o chamamento (Azaan)”, cujos versos, mais do que nos sugerirem aspectos ligados à fé e à reza mulçulmana e católica romana, nos recordam o Cântico de Salomão, o “Cânticos dos Cânticos”, que aparece no poema sobre forma de imagens:

É hora de rezar/ é hora de kutub, o livro/ é hora de reler o manuscrito do tempo/ é hora de olharmos um para o outro, aqui, precisamente/ neste lugar que nos trouxe de longe tão perto/ (eu sou do eu amado seu desejo o traz até mim...)/ a um outro chamamento, estranho chamamento, prece/ encantamento/ aazan do coração [...]. (LEITE, 2019, p.73).

Para terminar diria que a poesia de *Outras Fronteiras Fragmentos de Narrativas* é feita de enigmas, de viagens e de sonhos. Os quatro momentos que compõem o livro interrogam-nos

sobre as origens, as identidades e o amor, entrelaçando as temáticas. Sobretudo, está contada a representação de Moçambique, com a menção a nomes concretos de lugares e de grupos étnicos e culturais, lugar matriz da autora. Do ponto de vista cultural o país é exaltado com recurso ao seu património imaterial da humanidade, o *nyau*, por exemplo.

Há ainda a indicação de acervos históricos que provavelmente possam ser os mapas para descortinar a divisão territorial realizada nesse espaço geográfico, que é actualmente a nação política moçambicana, e a referência do que terá facilitado a entrada dos portugueses no país. Há alusão a documentos que podem ser consultados para reconstituir determinados fragmentos históricos sugeridos, nomeadamente o Tratado de Tordesilhas, o Diário de Lacerda de Almeida, bem como a questão histórico-cultural sobre os prazeiros.

A obra está envolta de citações in(directas) sobre a História, que são reveladas a partir do pano de fundo da memória da infância do sujeito poético, e da reconstituição de uma história de amor idílico, através do ponto de vista do sujeito poético que a conta. Puro amor, que se procura, pela infância, pela terra e pelo corpo, que se tornam mapas, mar, desertos e sonho.

E porque uma história ou memória não são completas, existe o alerta, através do título, que nos indica que leremos parte de uma riqueza que ainda precisa de ser desvendada, ou seja, temos fragmentos daquilo que se deve saber sobre a História e Antropologia de Moçambique. Há questionamentos e algumas revelações, ficam-nos os mapas para seguir alguns trilhos e criar outros, como, por exemplo, a leitura aqui realizada.

Referências :

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Edições 70: Lisboa, 1966.

GRAÇA, Pedro. **A construção da nação em África**. Coimbra: Almedina, 2005.

LEITE, Ana. **Outras fronteiras fragmentos de narrativas**. Maputo: Cavalos do Mar, 2019.

MANJATE, Fernando. *Nyau*. Gule Wamkulu: património oral e intangível da humanidade, 2014.

Disponível em: http://www.arpac.gov.mz/images/livros/livro_Nyau.pdf Acesso: maio, 2019.

MOXEY, Keith. Critical theory and the cultural life of historical images. In: **The point of theory: practices of cultural analysis**. New York: Continuum, 1994, pp.138-144.



OS ÂNGULOS DA CASA QUE HABITA EM MIM: A POÉTICA DE HIRONDINA JOSHUA

*THE ANGLES OF THE HOUSE THAT LIVES IN ME: THE POETRY OF
HIRONDINA JOSHUA*

*LOS ÁNGULOS DE LA CASA QUE HABITA EN MÍ: LA POESÍA DE
HIRONDINA JOSHUA*

Jairo da Silva e Silva¹

Maria D’Ajuda Alomba Ribeiro²

RESUMO:

Entre quatro paredes. Entre sala, quarto, escadas, corredor, cozinha, varanda e banheiro, Hirondina Joshua (2017) tece *Os ângulos da casa*, conduzindo-nos subjetivamente para a casa que habita em nós. E essa é a pretensão deste texto: refletir sobre como os sentidos intimistas da poética dessa jovem escritora moçambicana se revelam como uma vivência para além do espaço físico habitado, abrindo-se à moradia dentro e fora de si; ou conforme crava Mia Couto (p.7): “afiar a palavra na pedra, aguçar o murmúrio que, na aparência doce, redesenha com uma lâmina o seu mundo interior”; ou ainda noutro dito: “o poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos” (PAZ, 1996, p.54), inclusive o nosso. Em suma, será analisado o ser em edificação enquanto espaço privilegiado de constante construção, lapidado pela poesia, também.

PALAVRAS-CHAVE: poética, Hirondina Joshua, *Os ângulos da casa*.

1 Docente do Instituto Federal do Pará, Mestre em Letras pela Universidade Federal do Pará, doutorando em Letras na UESC. E-mail: jairo.silva@ifpa.edu.br

2 Docente da *Universidade Federal de Roraima (UFRR)* e Professora Emérita da *Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)*. E-mail: profdajuda@gmail.com



ABSTRACT:

Between four walls. Between living room, bedroom, stairs, hallway, kitchen, balcony and bathroom, Hironidina Joshua (2017) weaves “Os ângulos da casa”, subjectively leading us to the house that dwells in us. And this is the pretension of this text, to reflect on how the intimate senses of the poetics of this young Mozambican writer reveal themselves as an experience beyond the inhabited physical space, opening for the dwelling inside and outside itself, or according to Mia Couto (p.7) “To sharpen the word in the stone, to sharpen the murmur that sweetly redraws its inner world with a blade,” in another said, “the poet speaks of the things that are his and his world, even when he speaks of others worlds” (PAZ, 1996, 54), including ours. In short, will be analyzed the uplifting being as a privileged space of constant construction, stoned by poetry, too.

KEYWORDS: poetic, Hironidina Joshua, Os ângulos da casa.

RESUMEN:

Entre cuatro paredes. Entre la sala, el dormitorio, las escaleras, el pasillo, la cocina, el balcón y el baño, Hironidina Joshua (2017) teje “Os ângulos da casa”, llevándonos subjetivamente a la casa que habita en nosotros. Y esta es la pretensión de este texto, reflexionar sobre cómo los sentidos íntimos de la poética de esta joven escritora mozambiqueña se revelan como una experiencia más allá del espacio físico habitado, abriéndose a la morada dentro y fuera de sí misma, o según Mia Couto (pág. 7) “Afilan la palabra en la piedra, aguzar el murmullo que, aparentemente dulce, vuelve a dibujar su mundo interior con una cuchilla”, o en otro dicho, “el poeta habla de las cosas que son suyas y de su mundo, incluso cuando habla de otros mundos” (PAZ, 1996, 54), inclusive el nuestro. En resumen, será analizado el ser en edificación en tanto que espacio privilegiado de construcción constante, lapidado, también, por la poesía.

PALABRAS-CLAVE: poética, Hironidina Joshua, Os ângulos da casa.

Uma das escritoras que tem alcançando um espaço privilegiado de atenção na poética contemporânea em Moçambique é a jovem autora Hironidina Joshua. Nascida no ano de 1987 em Maputo, capital do país, 30 anos depois estreia no Brasil com a publicação de *Os ângulos da casa*, obra poética que se constitui como objeto de estudo deste artigo, o qual está estruturado da seguinte maneira: considerações baseadas em conceitos de teoria literária, especialmente, reflexões sobre a compreensão da poesia contemporânea a partir do pensamento de Octavio Paz (1984, 1996); apresentação da autora e da obra em epígrafe; e, na derradeira seção, um gesto de análise da poética de Hironidina Joshua em *Os ângulos da casa*.

A começar pelo baldrame: edificando a casa a partir de conceitos de Octavio Paz

“Hironidina chegou. E a poesia já estava nela.” (JOSHUA, 2017, p.7). Assim finaliza Mia Couto seu prefácio ao livro *Os ângulos da casa*, ao nos apresentar a poetisa Hironidina Joshua. E, como pontuou no início de seu texto, Couto afirma em relação à Hironidina que sua “poesia de natureza pessoalíssima” demarca a intenção primeira de qualquer poeta: alcance de sua própria voz. No entanto, antes de adentrar ao universo da poética de Joshua, consideramos oportuno tecer breves considerações, porém relevantes, sobre a constituição da poesia contemporânea; para tanto, recorreremos ao poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz.

Dentre suas obras, talvez *O arco e a lira* (escrito em 1955 e reeditado em 1967; aqui, utilizamos a edição de 1984) seja a opção mais profícua para compreender a noção de poética para o autor. Nesse livro, Paz busca explicar tanto a origem dos poemas quanto a relação da história e do poeta com a poesia, bem como entender as origens e o significado da inspiração. Destarte, ele relaciona suas reflexões teóricas com suas experiências pessoais para explicar a literatura pelo ponto de vista da poesia – entendida como fundação da própria sociedade.

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. [...] Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. [...] Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. (PAZ, 1984, p.15)

Paz expressa a definição de poético relacionado à poesia; segundo ele, a experiência é a poesia e, o poético, a multiplicidade de conteúdos. A poesia está para além das condições materiais de corpo e alma, ou para além de quaisquer outros pares binários, como bem e mal, por exemplo. Ao apresentar a poesia em seu trato com o poema, Paz levanta as seguintes questões:

Há um dizer poético – o poema – irredutível a qualquer outro dizer? O que dizem os poemas? Como se comunica o dizer poético? [...] Se é certo que em toda tentativa de compreender a poesia se introduzem resíduos alheios a ela – filosóficos, morais ou outros -, também aquilo que é o caráter suspeito de toda poética parece como que redimido quando se apoia na revelação que, em certo momento, durante algumas horas, um poema nos proporcionou. (PAZ, 1984, p.30-31- grifos nossos)

Perante a dificuldade de responder a estes três questionamentos principais sobre a essência do fazer poético – grifados na citação anterior –, sob uma tentativa de resposta, o autor divide

O arco e a lira em três partes principais: o poema, a revelação poética, a poesia e a história.

Paz nos convida a conhecer o *ser* da poesia mediante o trato com o poema. Ao indagar ao poema pelo *ser* da poesia, distingue o poema do poético; enquanto o primeiro pode ser compreendido a partir de sua construção sob as formas de suas materialidades literárias, como métrica, rimas, estrofes, por exemplo, o que o tornará poético não são estes elementos constituintes, mas o fato de ter sido atravessado pela poesia: “Cada poema é um objeto único, criado por uma ‘técnica’ que morre no momento exato da criação. A chamada ‘técnica poética’ não é transmissível porque não é composta de receitas e sim de invenções que só servem ao seu criador” (PAZ, 1984, p.25). Sendo assim, ratifica-se que a poesia não está na métrica, na composição dos versos, mas na condição que lhe cabe ao tocar o homem em sua profunda consciência.

Ressalta-se que, para a natureza do poema, seus componentes são imprescindíveis. Na primeira parte de *O arco e a lira*, Paz discorre sobre a essência do poema, diferenciando o verso da prosa, e analisa seus elementos constituintes: a linguagem, o ritmo e a imagem.

Sobre a linguagem, diz o poeta: “O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar a linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo” (PAZ, 1984, p.41-42), e o poema é o encontro entre a poesia e o homem. Esclarece Paz que o homem não consegue escapar à linguagem, pois a palavra o constitui enquanto homem; afinal de contas, somos feitos de palavras e delas somos inseparáveis. Não há pensamento e nem conhecimento a não ser mediante a linguagem.

Quanto ao ritmo, postula Octavio Paz que este está imbricado com a origem da linguagem, ou seja, todo ritmo pressupõe uma linguagem. Considerando, também, as materialidades constituintes da prosa, todas as expressões verbais são ritmos. À vista disso, esse elemento nos orienta quanto à distinção entre poema e prosa: “Para o poema o ritmo é essencial, ao passo que o ritmo não condiciona a existência da prosa. Sem ritmo não há poema. Só com ritmo não há prosa. O ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente” (PAZ, 1984, p.82).

Ao tratar da questão da imagem, Paz a concebe como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema”, e que preservam a “pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou conjunto de frases” (PAZ, 1984, p.119). Ou seja, toda imagem possui uma multiplicidade de significados, por vezes, contraditórios à nossa compreensão; no entanto, a imagem acerca realidades diferentes entre si. Ao aproximar significados contrários, a imagem transita pelo (in)consciente. A realidade poética da imagem não aspira à verdade, pois o poema não pretende dizer o que é, mas o que poderia ser, na medida em que se abre a múltiplos significados.

Na segunda parte da obra, no tocante à revelação poética, Octavio Paz traça um paralelo entre a religião e a poesia para tratar de nossa condição original e determinante, por termos nascido despidos e desamparados, cercados pelo desconhecido. De início, a religião ajuda ao homem aceitar-se como realmente é, mortal, mas, em seguida, tenciona ocultar o sentido dessa revelação, ou seja, é “uma resposta que nos encobre aquilo que, em seu primeiro movimento, nos revela” (PAZ, 1984, p.176).

Assim também ocorre com a poesia, que parte da condição humana original e dos fatos que a tornam fortuita: temporalidade e finitude. A poesia trata da vida desse tempo, do agora, pois a arte poética não procura interpretar a situação humana, mas revelar esta condição: “O ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo é a poesia”. (PAZ, 1984, p.189). Não interessa o que a palavra poética tem a significar; o enunciar poético é ritmo e temporalidade constante. E, na condição rítmica, é imagem que interpela os opostos num só dizer. A poesia, portanto, afirma simultaneamente a vida e a morte, “nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo” (PAZ, 1984, p.189).

Quanto à inspiração, Paz retoma as questões apontadas por Schiller em *Poesia ingênua e sentimental* (1795), o qual divide os poetas em dois grupos: ingênuos e sentimentais. Os ingênuos estão filiados à natureza e seus elementos, nos quais a palavra poética surge naturalmente; eles não se preocupam com os resultados intelectuais e/ou éticos do enunciado poético e seus sentidos; já os poetas sentimentais parecem ter consciência do fazer poético, das técnicas utilizadas e de seus percursos trilhados. Assim, ao poeta ingênuo, tanto fez ou tanto faz a percepção do mundo; ao poeta sentimental, tudo que se percebe é motivo de inquietação, é questionável, inclusive seus próprios sentidos.

Na terceira parte de *O arco e a lira*, Octavio Paz teoriza sobre a relação poesia e história. A suma deste capítulo é: ao mesmo tempo em que as palavras pertencem ao poeta, por outro lado, também pertencem a um povo e suas manifestações histórico-sociais. O poema foi escrito em determinado tempo, mas, a cada (re) leitura, é, de certa maneira, refeito por quem lê, permitindo que seja sempre atual, esteja sempre no tempo presente. A título de exemplo, ao analisar a história dos amores de Safo e a própria Safo, diz Paz (1996, p.53): “São irrepetíveis e pertencem à história; mas seu poema está vivo, é um fragmento temporal que [...] pode reencarnar-se indefinidamente [...] pois já é um mundo completo em si mesmo, tempo único, arquetípico, que já não é passado nem futuro, mas presente”.

Pelos cômodos da edificadora: considerações sobre a poetisa Hironidina Joshua

É no *site* moçambicano *Mbenga Artes e Reflexões*³, também coordenado pela própria

³ Disponível em: <<https://mbenga.co.mz/>>. Acesso em 01 jul. 2019.

poetisa, que encontramos uma síntese do trabalho dessa jovem escritora: Hírdina Juliana Francisco Joshua (Maputo, Moçambique, 31 de maio de 1987), mais conhecida por Hírdina Joshua, é uma das escritoras moçambicanas de relevante destaque na nova geração de autores moçambicanos. Em entrevista concedida em 2017, afirmou que seu contato com a literatura ocorreu por intermédio da Filosofia, ainda no começo de sua adolescência:

Entrei na literatura pela mão da Filosofia. Comecei a ler livros de Filosofia quando tinha 12 anos, mas não num sentido de estudar Filosofia, era uma curiosidade infantil por aqueles livros serem para adultos e os meus pais dizerem que eu não tinha idade para lê-los. A adolescência – a ideia de invasão, “desobediência” e curiosidade. Nestas idades o livro transformou-se de contos de fadas, quadrinhos, para uma coisa que não tinha um final feliz, nem o contrário, mas um processo de conhecimento, uma abertura para outros mundos não transcritos, transpostos por outras pessoas. Uma lente minha a ver o mundo e a lente dos outros. (JOSHUA, *online, blog Tomo Literário*⁴)

Com participação em várias antologias na África, América Latina e Europa, Joshua tem publicado em jornais e revistas de Moçambique, Portugal, Angola, Galiza e Brasil, dentre as quais se destacam as revistas: *Caliban, Zunái, Òmnira, Acrobata, Sirrose, Soletras, TriploV, Courrier des Afriques, Literatas*. Colaborou também com a revista *Missanga*, de Moçambique, e atualmente escreve para as revistas *Pazes, Raízes, Por Dentro d’África, Conti Outra* (Brasil), *Sermos Galiza, Palavra Comum* (Galiza), *Pessoa, Literatura & Fechadura, Mallarmagens* e plataforma cultural *Mbenga Artes e Reflexões* (criadora da coluna *Os Dedos da Palanca* sobre literatura angolana).

São diversas as obras coletivas com participação da autora. Em 2005, a peça de teatro (co-autora), *O Grasnar dos Corvos*. Em 2006, a antologia moçambicana *Esperança e Certeza I*, repetindo sua participação no volume II da mesma antologia em 2008. No ano de 2012, Joshua participa da antologia *A minha Maputo é...*, já no ano de 2014, participa da antologia espanhola *Alquimia del Fuego*. Nesse mesmo ano, recebeu a menção extraordinária do *Premio Mondiale di Poesia Nòsside*, na Itália.

No entanto, é de sua obra individual que nos interessamos com mais precisão neste texto. Sob a égide de Mia Couto, no ano de 2016, em seu país, com um prefácio igualmente poético do próprio Couto, Hírdina Joshua lançou *Os ângulos da casa*, publicado pela editora Fundação Fernando Leite Couto; no ano seguinte, 2017, foi a vez do Brasil, tendo esse livro publicado pela editora paulista Penalux.

Logo de início, na composição das epígrafes, Joshua apresenta nominalmente suas

⁴ Disponível em: <<https://tomoliterario.blogspot.com/2017/10/entrevista-hirondina-joshua.html>>. Acesso em 01 jul. 2019.

referências literárias: Fernando Pessoa, Eduardo White, Herberto Helder e Mia Couto, em cujas obras a representação literária da casa é abordada. No *Livro do desassossego* (1982), de Bernardo Soares (um dos heterônimos de Fernando Pessoa), em *Janela para oriente* (WHITE, 1999), em *Poemas completos* (HELDER, 2014) e, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (COUTO, 2014), a casa é representada como um lugar distinto para a imaginação poética.

Os ângulos da casa está dividido em duas partes: “interna” e “externa”. A primeira, que recebe o nome do título da obra, é composta por sete poemas, nos quais, as percepções, as emoções são exploradas pelos ângulos da casa, materialidade poética do eu lírico; a segunda parte, sem nome definido, trata de várias temáticas, representadas pela poesia surrealista de Joshua, na qual os sentimentos ultrapassam as quatro paredes, rumo ao mundo externo, ao universo dos pássaros, do fogo, da pedra, do sol, da água, do céu, entre outros elementos que, em sua totalidade, não cabem dentro de uma casa.

“Visitemos, pois, os ângulos desta casa que ela construiu com o redondo da palavra: convite aceito!” Ou um gesto de análise de *Os ângulos da casa*

O convite acima, que nos serve de subtítulo, nos é feito por Mia Couto no prefácio de *Os ângulos da casa*; é um convite a um passeio poético: “Estes poemas convidam-nos a um passeio pelas ruas que às vezes são nossas, uma visita a um quotidiano que, sendo familiar, nos é estranho porque nele se fala um idioma a que Hírdina chama “a língua dos céus” (JOSHUA, 2017, p.7).

Nosso percurso dar-se-á por tão somente a primeira parte *d’ Os ângulos da casa*, pois, conforme já exposto, são os poemas que abordam a representação corpórea, material, mimetizada, de uma residência. Destarte, entremos por onde começa a ambientação enquanto representação, a sala:

Há uma sala pequena que leva ao voo
a cabeça inclina-se devagar
confronta o lado insano da parede
na sala
os móveis desarrumados tornam-se imóveis
diante dos olhos e suas veias
na estante, o tempo rói o dorso do osso
Ai! Que vem a ser isto?
Os móveis mobilizaram suas energias para um ser tão pequeno e

quase sem alma.

Sim, diga-se: *petit* ou minúsculo tanto faz.

Aqui nomes não alteram a combustão do solo.

A terrena condição, fusão da química e física ou electrões e a gravidade. Bem se vê: a verdadeira gravidade e a porta que canta com tons graves a aguda substância da existência. E quem aí está para ouvi-la?

Quem aí está para senti-la? Os dedos se foram, a cabeça se foi, toda biologia se foi. Toda ciência se foi. Resta a “aicnêic”, cá por mim o inverso vale, se é que a isto podemos chamar de: conhecimento sistemático; pondo a coisa motora da metafísica abaixo.

(JOSHUA, 2017, p.17).

Logo no primeiro poema, ao recusar a metafísica [pondo “a coisa motora da metafísica abaixo”], Joshua introduz o leitor em sua poética, a começar pela sala, que, neste contexto ambivalente, não prescinde do seu significado mais primário: espaço de recepção aos convidados, ou ainda, para o jantar. A palavra poética traz em sua esteira uma multiplicidade de significados dispostos a surgir com um simples toque.

Se por obra da poesia a palavra recupera sua natureza original, isto é, sua possibilidade de significar duas ou mais coisas ao mesmo tempo, o poema parece negar a própria essência da linguagem: a significação ou sentido. A poesia seria uma empresa fútil e ao mesmo tempo monstruosa: despoja o homem de seu bem mais precioso, a linguagem, e lhe dá em troca um sonoro balbucio ininteligível. Que sentido têm, se é que têm algum, as palavras e frases do poema? (PAZ, 1984, p.58).

Nessa combinação estética feita com muita originalidade, para imprimir sentimento um tanto ou quanto inquietante ou, no mínimo nostálgico, os sentidos deste ângulo da casa ultrapassam as quatro paredes que comportam o encontro dos moradores – ou com seus visitantes, “pondo a coisa motora da metafísica abaixo”. E, neste lugar de encontros, também há desencontros; neste lugar de presença, a ausência tem voz de destaque: “E quem está aí para ouvi-la? Quem está aí para senti-la?...?”.

O quarto é segunda representação corpórea, materializada como ângulo da casa:

Como se estivesse num quarto todo desarrumado, gavetas

postas ao tecto, janelas ao chão, e o chão fosse parede, e a roupa estivesse estendida dentro do coração, que é a lareira gélida. Essa porta abrirá ao abismo, mas será um abismo do abissal, onde se vê o fundo desse quarto, antes de ser aquilo. (JOSHUA, 2017, p.18).

Ora, em qualquer casa por nós conhecida, a porta que dá acesso ou saída está na sala. Sob os ângulos de Joshua, não! É a porta do quarto que logra dimensão ao desconhecido: “Essa porta abrirá ao abismo, mas será um abismo do abissal”. “O poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos” (PAZ, 1996, p.54). Nesse ângulo da casa – quarto bagunçado, a porta que dá acesso às profundezas do abismo, como disse Paz, nos leva a outros mundos, que, mesmo sendo para fora, leva-nos de volta para nossa própria residência interna, à nossa (re) existência enquanto ser humano.

É nesse “quarto todo desarrumado” que se encontra a imagem da lareira “ardente”, não de calor, mas de frio, “o coração, que é a lareira gélida”. É a tessitura poética intimista de Joshua enunciando as reações humanas de encantos. O poema sobrepuja-se à linguagem. Na práxis poética do escritor, “o poeta não quer dizer: diz”. (PAZ, 1984, p.134); a força criadora da palavra reside em quem a enuncia – aquele que põe a linguagem em movimento, que, tocada pela poesia, imediatamente, deixa de ser vista como um conjunto de signos composto por seus significados e significantes.

No terceiro ângulo da casa, o espaço privilegiado é constituído pelas escadas:

As escadas deslocam-se para onde o Sol dorme. Atravessam as idades vivas das coisas. Esquecem-se do meio. Matéria orgânica. Para cima e para baixo deslocam corpos do silêncio, apoiando-se nas lâmpadas e nas grandes campainhas da loucura. A imagem vai e volta. Solta a brancura da cura do outro lado. Inclinado um pouco, inclinado o dorso do universo; fala comigo a voz dos olhos do mundo. (JOSHUA, 2017, p.19).

Nesse terceiro poema, os ângulos em xeque são as escadas da casa, essa “imagem [que] vai e volta” é também “matéria orgânica”. Ora, como imagem e materialidade se coadunam? No fazer poético, é imperioso apreender os sentidos da imagem poética: “A imagem explica-se a si mesma” (PAZ, 1984, p.134).

Quando não compreendemos o sentido de determinada palavra, logo procuramos

relacioná-la a outros universos; com o intuito de compreensão, buscamos outros já ditos. Na esteira poética, ocorre o contrário, o sentido da imagem é a própria imagem, não são outras palavras que atribuem sentidos à imagem.

Joshua escreve sobre os compartimentos da sua própria moradia incorpórea e, nessa casa, os moradores “esquecem-se do meio”; essa inquietação leva-nos de volta para dentro da nossa própria existência, para dentro da *casa que habita em nós*. No fazer poético, as palavras e as imagens nos dizem sobre o mundo do poeta, mas dizem também sobre nós mesmos e esse dizer revela o que somos.

O corredor é a quarta representação mimetizada em *Os ângulos da casa*:

O corredor.

Haverá dentro dele uma grande corrida?

Ou cores ou corrimões ou coringas ou cordeiros ou cordas ou concordâncias?

A mão apressa-se para chegar entretanto não há destinos.

A mão é solitária por natureza. E na sua solidão exerce o mundo. O mundo exerce nela a matéria da incompletude. Não é do escuro que a mão tem medo. A mão teme a cegueira da parede. A visão atômica da coisa branca.

A mão em eterna construção cai no tempo. O tempo em eterna construção cai na mão.

(JOSHUA, 2017, p.20).

No exercício analítico empreendido até aqui, sob a ótica de Octavio Paz, compreendemos o poeta como artesão dessa palavra, que a cose, a sutura sob a linha da imaginação. O *corredor* poético de Joshua não cabe na materialidade física de um ângulo da casa,

Quando a palavra é um instrumento de pensamento abstrato, o significado devora tudo: o ouvinte e o prazer verbal. Veículo de intercâmbio, ela se degrada. Nos três casos, se reduz e se especializa. E a causa dessa comum mutilação é que a linguagem se torna para nós utensílio, instrumento, coisa. Toda vez que nos servimos das palavras nós as mutilamos. Mas o poeta não se serve da palavra. É um servo delas. (PAZ, 1984, p.55).

A citação em epígrafe nos esclarece o inescrutável universo de sentidos dados a uma mesma palavra. A reflexão sobre a mutilação, realizada por Paz, carrega em sua esteira a fragmentação, a pluralidade de interpretação a tal palavra. Mesmo na construção da subjetividade do seu eu interior, Joshua inquieta-nos com a possibilidade paradoxal de nos enxergar correndo dentro

deste corredor: “Haverá dentro dele uma grande corrida?” Essa provocação intimista constitui-se como demasiada significação, quando lembramos da liquidez dos dias atuais (BAUMAN, 2006): “A mão apressa-se para chegar, entretanto não há destinos”, em meio a tanta correria, em meio a essa constante fluidez das relações, sintetizamos as impressões poéticas de Joshua a partir da célebre máxima de Oscar Wilde em *O retrato de Dorian Gray*: “Hoje em dia as pessoas sabem os preços de tudo e o valor de nada” (WILDE, 2014, p.61).

A próxima representação corpórea, materializada é a cozinha:

Peneiras e taças nos grandes bebedeiros.

Viciam lá onde posso beber sem as mãos.

A visão que trespassa a matéria táctil.

As rugas da clandestinidade se voltam contra o tempo: o fogão fala, a água ruge.

A paixão aparecem-me dentro como se o meu interior fosse de carne.

Dava os dedos para obter a atenção terrestre.

Ou a luz da Terra toda o ensinamento do símbolo.

Com o cheiro da cacana estonteio no grande espaço desordenado.

Fiz a água que me passa nos dedos.

No fundo do copo, o corpo pesadela.

Há enormes pesos nos pés quando se anda sentado.

A ambição nada vale para um espírito sedento.

Indago-me: onde posso chegar neste lava-louça?

No fundo da parede, uma voz:

— “It is not about quantity...”

(JOSHUA, 2017, p.21).

Esse ângulo poético é representado pelo cruzamento de artifícios de linguagens, principalmente de jogos metonímicos materializados nos móveis e utensílios domésticos: “o fogão fala, a água ruge”, por exemplo. Para Octavio Paz, na criação poética, “Quando um poeta encontra sua palavra, logo a reconhece: já estava nele. E ele já estava nela. No momento da criação, aflora à consciência a parte mais secreta de nós mesmos. A criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis ao nosso ser. (PAZ, 1984, p.53).

Nessa mesma esteira proposta por Paz, é que compreendemos as mais variadas figuras de linguagem utilizadas na estética da escrita dos poemas de Hironidina Joshua, aqui alcançadas

por um eu-lírico, que divide com seu leitor os segredos do dizer poético, mesmo que estas palavras rumem para “dentro como se o meu interior fosse de carne”; afinal, essa é a proposta deste passeio poético: encontrar a si próprio, na casa que em nós habita. Assim caminhamos para a varanda, o penúltimo ângulo (re) visitado na casa.

Na varanda.
A testosterona agita os espaços comprimidos.
Alguém nos acuda.
Ou nos suicidamos neste mistério.
Inferno.
Condição invertida.
Vertida.
Na zona mais fina da densidade.
(JOSHUA, 2017, p.22).

Sem se deslocar tanto do lugar, *Os ângulos da casa* recicla nosso interior com tamanha poesia. “A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem - esse perpétuo chegar a ser - é. A poesia é entrar no ser”(PAZ, 1984, p.138).

Ao adentrar no ser, na construção da subjetividade do eu interior, entre vários caminhos percorridos e abordados, Joshua trilha pela poética da sexualidade também⁵: “A testosterona agita os espaços comprimidos.” “Os laivos de erotismo, presentes em alguns poemas da autora, dão conta de um universo desprovido do feminino emotivo, tendendo mais à manifestação do desejo desromantizado” (PINHEIRO, 2018, p.161).

No derradeiro poema da primeira parte de *Os ângulos da casa*, a representação é dada pela descrição do banheiro:

O vaso sanguíneo se mistura com o vaso sanitário e forjam a
estupidez da merda. Ninguém está a salvo se calhar o encalhado
vaso à esquerda.
Por isso respiro depressa e com os pulmões a ferver.
Temo que me roubem a capacidade para ver os vasos. Ver é se
salvar por via de uma espécie de cegueira.

⁵ Em vários poemas da segunda parte de *Os ângulos da casa*, a autora retoma a essa temática, muito bem analisada nos estudos de Vanessa Rimbau Pinheiro (2018).

O mal da liberdade: ver depressa e temer o esquecimento.

— Experimento a segunda forma:

Vaso sanitário no fundo
com a matéria do mundo.
Órbita demasiado acesa.
Cega.
Entope os canais que levam
à sabedoria ancestral.
Prefiro o fogo
um mundo de caudas flamejantes
e a peremptória raiz da lei geral.
(JOSHUA, 2017, p.23).

À guisa de conclusão, a partir deste último poema da primeira parte de *Os ângulos da casa*, em que “O vaso sanguíneo se mistura com o vaso sanitário e forjam a estupidez da merda”, gostaríamos de afirmar que os sete ângulos descritos, poeticamente intimistas, por Hironcina Joshua seguem a um só batimento: levar-nos de volta para nossa própria residência interior, ou melhor, à nossa (re) existência, de tal modo a nos revelar a essência das coisas, de balde, debaixo sol.

Desta feita, através do “ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo [que] é a poesia” (PAZ, 1984, p.189), com a palavra poética em mãos, e ao tratar de aspectos intimistas, Joshua se apresenta ao mundo, reconstrói a casa com o poder do verso e propõe uma reflexão do próprio eu, convidando-nos a visitar a casa que habita em nós outros.

Referências:

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COUTO, Mia. Desnudar o vazio. In: JOSHUA, Hironcina. **Os ângulos da casa**. Guaratinguetá: Penalux, 2017. p.7.

HELDER, Herberto. **Poemas completos**. Lisboa: Porto Editora, 2014.

JOSHUA, Híronina. **Os ângulos da casa**. Maputo, Moçambique: Fundação Fernando Leite Couto, 2016.

JOSHUA, Híronina. **Os ângulos da casa**. Guaratinguetá: Penalux, 2017.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: _____. **Signos em rotação**. 7. ed. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. p.51-62.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego por Bernardo Soares**. Organização de J. P. Coelho e transcrição de M. A. Galhoz e T. S. Cunha. Lisboa: Ática, 1982.

PINHEIRO, Vanessa Neves Riambau. Entre fronteiras marítimas e corpóreas: apontamentos sobre os rumos da poesia moçambicana contemporânea. **Soletras**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – PPLIN/UERJ, Rio de Janeiro, n. 36, p.148--165, jul./dez., 2018.

SCHILLER, Friedrich. Poesia ingênua e sentimental. In: PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.194-196.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Lígia Junqueira. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

WHITE, Eduardo. **Janela para oriente**. Lisboa: Editora Caminho, 1999.



DA CASA AO VÁCUO: A CARTOGRAFIA DO ESPAÇO NOS POEMAS DE HIRONDINA JOSHUA E MBATE PEDRO

FROM HOME TO VACUUM: SPACE CARTOGRAPHY IN HIRONDINA
JOSHUA'S AND MBATE PEDRO'S POEMS

DE LA CASA AL VACÍO: LA CARTOGRAFÍA DEL ESPACIO EN LOS
POEMAS DE HIRONDINA JOSHUA Y MBATE PEDRO

Ana Mafalda Leite¹

Vanessa Riambau Pinheiro²

RESUMO:

Este artigo pretende elaborar uma reflexão acerca do fazer poético nas obras *Os ângulos da casa*, da poeta moçambicana Hironдина Joshua, e *Vácuos*, do também moçambicano Mbate Pedro. A partir da categoria espaço – na primeira, representado pelo imaginário da casa; no segundo, a partir da ausência de *locus* –, analisaremos as representações imagéticas nos poemas, bem como o modo como essas imagens manifestam-se e expandem-se na produção lírica destes poetas. Para embasar nosso estudo, recorreremos a Bachelard (1989) e Freud (2015, 1920).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura africana, poesia moçambicana, espaço.

ABSTRACT:

*This article intends to elaborate a reflection about the poetic craft in Mozambican poet Hironдина Joshua's *Os ângulos da casa* (The house's angles), and the also Mozambican author Mbate Pedro's *Vácuos* (Vacuums). From the category space – in the first oeuvre represented by the home's imaginary; and, in the second, from the absence of locus – we will analyze the*

1 Professora com Agregação Universidade de Lisboa. Email: anamafaldaleite@gmail.com

2 Professora da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: vanessariambau@gmail.com



poems' imagetic representations, as well as how these images manifest themselves and expand in the lyrical production of such poets. To support our study, we turned to Bachelard (1989) and Freud (2015, 1920).

KEYWORDS: African literature, mozambican poetry, space.

RESUMEN:

Este artículo intentará elaborar una reflexión sobre el trabajo poético en las obras *Os ângulos da casa* (*Los ángulos de la casa*), de la poeta mozambiqueña Hírdina Joshua y *Vácuos* (*Vacios*), del mozambiqueño Mbate Pedro. El punto común entre los dos es la representación del espacio: en la primera, representada por el imaginario de la casa; en el segundo, a partir de la ausencia de locus. Analizaremos las representaciones de imágenes en los poemas, así como la manera en que estas imágenes se manifiestan y expanden en la producción lírica de estos poetas. Para apoyar nuestro estudio, utilizamos Bachelard (1989) y Freud (2015, 1920).

PALABRAS-CLAVE: Literatura africana, poesía mozambiqueña, espacio.

Introdução

Sob o signo da descoberta, o gênero lírico, na forma de poesia, constitui-se como um artefato artístico do qual, não por acaso, oriundam-se todos os demais gêneros literários. Desta feita, é mister salientar o cariz epifânico que a poesia possui, visto que o sentido adquirido através da leitura é um processo de revelação que se dá através da nomeação da palavra.

Uma das características da poesia contemporânea, que vem a ser um traço comum que acompanha a produção poética desde o século XX, é a reflexão acerca da poesia como materialidade da linguagem. Desta feita, podemos afirmar que a poesia contemporânea vive da obsessão pelo seu próprio discurso, num exercício metapoético. Tal ocorre porque, desde o romantismo, houve o arrefecimento do rigor que definia o fazer poético, com a supressão de rimas, dos encadeamentos de estrofes, etc. Esta liberdade trazida pela contemporaneidade levou à discussão a respeito do próprio fazer poético; afinal, o que é poesia?

Tal questionamento configura-se num discurso de esfinge. Quem pode decifrar a poesia? A noção de meditação e contemplação sobre o real adequa-se à poesia. Sobre o real, o que vemos? Sobre o imaginário, o que sonhamos? Sobre as emoções, o que sentimos? Podemos, então, chegar a dois pólos que de certa maneira fundamentam o discurso poético: um que está ligado à sacralidade e outro à inutilidade. Há uma dimensão quase sacral na poesia, a relação com o inefável, com o que nos é des(vendado), com o desconhecido que se vai revelar de múltiplas formas. E vai revelar-se para quê? Para que serve a poesia?

Podemos inferir que escrever poesia é dar forma ao informe, ao indescritível e ao sonho, no sentido de concretização da imagem em matéria verbal. A autonomia da voz poética, portanto, torna-se um elemento importante, a busca de todo poeta. A materialidade da linguagem é um aspecto que deve ser reiterado: a poesia não é inefável, apesar de aspirar ao inefável. A poesia é material de palavra a ser trabalhado, tal qual a madeira na escultura. Na sua materialidade, importa a disposição gráfica dos versos, o ritmo, a relação entre o espaço e a página: tudo ganha sentido na página de um poema. Ao mesmo tempo, cada leitor, ao entrar em contato com o poema, pode atribuir vozes diferentes ao poema, ressignificando-o ou mesmo desconstruindo-o, como um *puzzle*. Assim, a poesia cumpre sua vocação cantante, que acaba por impor-se ao próprio sujeito.

Neste sentido, trazemos à análise dois livros de poemas que cumprem este critério de organicidade e trazem em sua composição notas autorais que os diferenciam. Por acaso, são dois autores que não possuem formação literária. Hírdina Joshua é advogada e Mbate Pedro é médico; entretanto, qual seria a relação entre os livros *Os Ângulos da casa*, daquela, e *Vácuos*, deste? Através da leitura encontramos uma relação paradoxal construída pelo imaginário do espaço. No livro de Hírdina temos os percursos móveis da casa, e no livro de Mbate Pedro, há quase a vacuidade da ausência de espaço. Em termos de física, o vácuo é aquilo que não ocupa espaço.

A partir da epígrafe de Eduardo White que nos é dada no livro de Joshua (“A casa é um interminável território de coisas, um lugar para que as memórias a ela afluam e vivam por vezes e morram”), podemos estabelecer uma relação com o livro de White *Uma janela para o Oriente*; este foi organizado dentro de casa onde o autor andava de um compartimento para o outro para depois expandir-se através da janela para um oriente que iria inventar. A poeta, por sua vez, na primeira parte deste livro, faz este movimento dentro da casa: escada, corredor, cozinha, varanda. Por vezes aparece uma porta – é a porta que dá passagem à relação com outros sentidos.

O filósofo Gaston Bachelard, no livro *A poética do espaço*, afirma:

Para um estudo do fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado. Sob a condição, bem entendido, de tomarmos, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá, simultaneamente, imagens dispersas e um corpo de imagens; num e noutro caso, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas em que já desejamos morar, é possível isolar uma essência íntima e

concreta que seja uma justificativa para o valor singular que atribuímos a todas as nossas imagens e intimidade protegida? (1989, p.24)

(...) Todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção da casa. Veremos, no decorrer da nossa obra, como a imaginação trabalha neste sentido quando o ser encontrou abrigo, a imaginação a construir paredes com sombras impalpáveis (...). Em suma: o ser abrigado sensibiliza-se com os limites de seu abrigo, vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade através do pensamento e dos sonhos. (1989, p.26)

A casa natal a que se refere Bachelard, mais do que um protótipo de casa, é um corpo de sonhos. Basta pensarmos como uma criança desenha sua casa: coloca uma chaminé, uma varanda, a porta... A casa é o local da intimidade do sujeito e espaço de recolhimento. Bachelard, no decorrer do seu estudo, pontua os diferentes tipos de imaginários da casa e como os poetas vivem suas casas. Em uma delas, a casa é imaginada como um ser vertical: ela se eleva. Outro tipo de imaginário mostra a casa como um ser concentrado. Na primeira parte do livro de Hírdina Joshua, ela anda pelos interiores da casa, que são desarrumados e, a partir do fim desta parte do livro, a casa vai expandir-se e concentrar-se em elementos como o sol, que aparece com muita intensidade imagética em sua obra. Pensamos aqui o sol com tudo que ele representa: a luz, o fogo. A casa está em expansão, é uma casa existencial, uma casa do mundo, como podemos ver no poema “In (de) composição”:

Põe alma na boca da palavra: o sangue,
a sua centrífuga fuga

põe ardor em redor do ventre

flui fruindo

põe luz

e jazz

no jazz

traz

na asa

a casa

do mundo.

(JOSHUA, 2017, p.64).

Como constatamos, este livro começa oferecendo o imaginário da casa como espaço de intimidade para abrir-se a uma casa do mundo. Mais do que uma casa do mundo: ela vai tentar chegar ao momento anterior ao mundo. Como um mito de origem, prenuncia o que vai nascer:

o fogo, o sol, a luz. Essa dimensão da existência dá-se através da tentativa de captação do ritmo que antecede o verbo, da energia criadora que se faz nomeação, a exemplo do versículo da Bíblia: “no princípio era o verbo”.

Existe, nos poemas da autora, um percurso que passa por vários imaginários atribuídos à casa: casa sacral, casa do mundo, casa existencial, casa anterior (útero do mundo).

Mesmo a temática do sexo, que aparece em alguns poemas, tem a função de estabelecer uma relação com este fecundar do mundo, com a urgência da criação, que também é criação poética, como no poema a seguir:

Espero a tradição milenar de um pênis sedento. Para vingar a febre mundana. Há metafísica invisível no cimo do ministério. Morre-se de várias formas: ou se ignorando os dias, ou lendo-se o interior dos séculos. Cumpre-se a lei do movimento. E ninguém pode ultrapassar a sina do inabalável. A carne.

(JOSHUA, 2017, p.71)

Assim como este poema, há outro que se singulariza pela ausência das marcas de erotismo visível, humano, mas preenchido de uma combustão permanente do ato criativo e do sujeito nessa procura do espaço e da integração neste espaço. “Minha voz entra no fundo/ e fode o espaço/ este selvagem animal/ o fogo aberto do orgasmo/esperma maduro/a descer para o útero/ vocação carnal/clitóris duro/no compasso rubro/onde estremece o corpo/de volúpia. O leite, o suco, a vida.” (JOSHUA, 2017, p.70).

Em outro poema, “O Alto-Maé que mora em mim” (2017, p.35), o sentido da casa abarca o bairro. E o bairro todo encontra sua dimensão espacial dentro do sujeito. “[...] nem um bairro existe quando não se tem por existir/ repito: cada um com seu alto-maé, e este meu é altíssimo em/mim.”

Mesmo os poemas da primeira parte do livro, que se passam no interior não-expandido da casa, antecipam essa ideia de ascensão, do voo, aspecto recorrente da imagética lírica da poeta. “Há uma sala pequena que leva ao voo/ a cabeça inclina-se devagar/confronta o lado insano da parede/na sala” (JOSHUA, 2017, p.17). Este voo mencionado no poema tem uma dimensão ascensional e sacral, e leva-a a desejar abarcar o mundo em si, como um prenúncio da segunda parte do livro. Também neste poema de abertura vamos encontrar a primeira porta: “[...] Bem se vê: a verdadeira gravidade é a porta que canta/ em tons graves a aguda substância da existência./ E quem aí está para ouvi-la?”. Dentro da casa, as portas vão se abrindo para outras divisões, para dentro do sujeito e para fora do mundo.

A casa amplia-se além de sua materialidade e vai ganhando dimensões de sonho e

utopia. “As escadas deslocam-se para onde o Sol dorme. Atravessa as/ idades vivas das coisas. Esquecem-se do meio. Matéria orgânica.” (JOSHUA, 2017, p.19). Tal qual o escritor italiano Italo Calvino em *Cidades invisíveis* ou o artista holandês Maurits Cornelis Escher com suas ilustrações labirínticas, imprevisíveis ou impossíveis, a poeta sabe que o irreal compõe também o imaginário da casa. Fixemo-nos na imagem da escada, presente no excerto destacado: elas provocam a alteração do espaço, pois a partir delas tanto podemos subir quanto descer. “[...] Para cima e para baixo deslocam corpos do silêncio, apoiando-se/ nas lâmpadas e nas grandes campainhas da loucura”. Observemos que, mesmo no interior da casa, a expansão já é anunciada. Neste sentido, o movimento ascensional das escadas vai levar à combustão, à sacralidade que se pode refletir na origem do mundo. Aqui cabe-nos um pequeno parêntese: a poeta é da etnia chope. Para essa cultura, a casa é um espaço de muita intimidade, que não deve ser aberta para desconhecidos. Podemos perceber que Joshua amplia esta percepção à casa metafísica, como elemento inviolável do eu. A poeta parte aparentemente da casa física, que revela forte apelo simbólico e amplia essa dimensão espacial tangível ao incognoscível.

Ainda nesta perspectiva de amplitude, chegamos à poesia de Mbate Pedro. Inicialmente, chama-nos atenção o deserto, a vastidão. O mesmo espaço que em Hírdina crescia e transmutava-se de matéria para metafísica, em Mbate expande-se como ausência. Temos aqui extensões que não são propriamente espaços: o deserto é uma continuidade vasta de areia que configura-se como um não-espaço.

O livro, que se divide em seis partes (“os desertos”/ “ex-poemas ou o livro das contradições”/ “sombras no vácuo”/ “Z”/ “algumas canções sobre a angústia”/ “vastidões”/ “a escrita circular”) revela-se um monólogo dramático em que se percebe a permanência de uma voz, melancólica e hesitante. Essa voz aparece de forma fragmentada, não se mantém linear, mas preserva a mesma nuance de sentido. Essa voz fala, durante todo o livro, de um vazio interior muito próximo à morte. Esta relação do vazio com a morte estabelece-se como o lugar último onde não se encontra mais nada, a morte como a dissolução do eu e de tudo que o rodeia fisicamente. Na morte, toda a materialidade é perdida, todos os espaços são inúteis.

Podemos perceber que a obra é construída de forma circular; e o fio condutor desta circularidade que permeia os versos do poeta é a angústia e a solidão, alegorizando a morte do ego – íntima e socialmente – e a falta de esperanças num eu em devir: “sou apenas a extensão do medo e da renúncia” (PEDRO, 2017, p.27). As imagens recorrentes, de deserto e vastidão, coadunam-se com os sentimentos de solidão e melancolia, presentificados nos versos do poeta. Tal relação com a ausência e com o vazio aparece-nos também no próprio fazer poético, como podemos ver nestes excertos: “há o poema descolorido para ser levantado/do chão como a ave à janela da noite”; “ocorre-me agora o poema torto/ para escrever nas costas da mão” (PEDRO, 2017, p.65). Este nascer da poesia não surge para ocupar o espaço vazio, antes torna-se mais um fator de angústia. “porque eu sei/não há verso que abra a porta e entre nos olhos de um gato/ e o silêncio é um rio que transborda” (PEDRO, 2017, p.17). A folha em branco

encontra equivalência com o deserto, a vastidão e a morte, temas recorrentes na obra: “e há um poema sentado prestes a escrever/a hora exacta em que chega a tristeza/num corpo envelhecido...” (PEDRO, 2017, p.24).

O eu-lírico porta-se, assim, como um ser indagador de suas próprias aflições, dando corpo e imagem a esse não-espaço, a partir da nomeação indefinida dos espaços amplos (névoa/deserto/vastidão/nevoeiro/lama/água/vazio) e abstrata dos sentimentos (mágoa/angústia/medo/solidão) que vão ganhando corpo a partir das imagens poéticas. Existe, por parte do sujeito enunciativo, uma constante sensação de inadequação ao próprio espaço (“o lodo cada vez mais denso tem a forma da angústia/ o lodo cada vez mais denso// e dentro não caibo” (PEDRO, 2017, p.48)) e de falta de pertencimento, que se reflete na ausência de fixação de um espaço físico e nos sentimentos de solidão e finitude: “procuro então um lugar onde guardar as rimas/ e aos pés chegam indecifráveis os caminhos” (PEDRO, 2017, p.34). O espaço que se acha é o da própria escrita e da materialidade da palavra. Essa ausência de espaço físico, representável, também reflete-se nas lacunas inseridas no próprio texto, como se as palavras não fossem capazes de promover o sentido esperado:

[...] houve tempos em que éramos uma **casa**
 - uma casa com suas altas paredes –
 e como tudo **durávamos a absurda eternidade de uns minutos**
 e na cama os lençóis esticados (e brancos) para dois **corpos**
 junto às fronhas que **morriam** um no outro
 como duas **solidões** enlouquecidas
 e despertávamos à revelia do corpo com os olhos
 mais _____ do que a inocência
 (PEDRO, 2017, p.57, grifos nossos).

A casa, lançada ao verso como espaço imagético possível e retomando a ideia de eu ampliado, possui duração efêmera (“absurda eternidade de uns minutos”) e não basta para acolher o eu-lírico, que mesmo acompanhado sente-se só (“como duas solidões enlouquecidas”). Existe, entretanto, além da passividade do eu-lírico, uma movência em seus poemas de teor amoroso, caracterizado por um retraimento e aproximação – “porém quando mais me procuro em ti menos quero/ser encontrado e com efeito/ há em mim a busca infundável de ti” (PEDRO, 2017, p.55), o que anula o progresso da tentativa. “porque os passos da dança são infinitamente esquivos” (PEDRO, 2017, p.41). Logo, mesmo o amor não é capaz de amenizar a sensação de vazio. O ser amado, aqui identificado como o interlocutor a quem os versos são dirigidos, imiscui-se ao próprio poema. Este movimento sincrônico de recuo – avanço pode ser evidenciado também no excerto a seguir:

...por isso digo não abras os olhos dentro do desejo
abre-os fora
para que sejas azul e terna como uma
libélula no charco
lanço-me aos teus braços
antes que saias do interior do afecto
peço-te que te detenhas na imagem do abacateiro a desfolhar-se
no meu rosto
porque no amor há paisagens que aparecem e desaparecem
sem nos entrarem nos olhos [...]
(PEDRO, 2017, p.51)

Freud (1915;1920) identifica duas forças antagônicas que constituem o ego: Eros, a pulsão de vida e Thanatos, a pulsão de morte. “o amor que devoto ao rosto do morto/como se contemplasse uma flor murcha” (PEDRO, 2017, p.62). Enquanto Eros procura unir e preservar a vida, além de satisfazer a libido, Thanatos procura satisfazer impulsos destrutivos, visando a dissolução da matéria e o retorno ao estado inorgânico. “penso o que em mim não tem substância” (PEDRO, 2017, p.37). Da mesma forma que Eros é uma força que gera dinamismo, Thanatos é caracterizado por gerar retiro e passividade. “mês a mês vão-se os amigos/como folhas caídas de um livro antigo//a tristeza assenta-me bem/ não é?” (PEDRO, 2017, p.39). Thanatos não é guiado pelo princípio do prazer, como Eros, mas na direção ao fim, buscando o retorno ao nada. A pulsão de morte, em *Vácuos*, aparece atrelada ao amor. Entretanto, Eros está subjugado a Thanatos. “oh como são inúteis e reluzentes os materiais do amor/ Estou desmedidamente só/ entre o abismo e a luz os deuses convocam-me” (PEDRO, 2017, p.42). Ou seja, sozinho ou acompanhado, o poeta está condenado ao seu próprio vazio interior, e Thanatos supera Eros. “E vens encher-me do que tens e tristemente/ dócil te rejeito” (PEDRO, 2017, p.41). Ainda de acordo com Freud, essas forças apenas se equivalem na consumação do ato sexual, quando se coadunam. Neste momento, o arrefecimento do corpo após a sexo equivale-se a uma pulsão de vida que desencadeou uma pulsão de morte, o que também pode ser observado nos versos de Mbate (2017, p.39): “agora nada mais sobe ao corpo rijo e seminu/ para além dos estertores do próprio coração/e então entramos os dois na morte [...].”

Ambos os autores possuem uma organicidade em seus versos que tornam suas obras poéticas um grande verso único, de questionamento existencial e ampliação do eu. Os dois livros começam e terminam coerentemente ritmados de uma escrita que se procura em múltiplos espaços ou vazios de significação. No caso de Mbate Pedro, a ausência de espaço reflete seu vazio interior, e esta indagação vai conduzi-lo ao ensimesmamento e à dissolução do

eu, amor e morte interligados; já Hironidina parte da casa, do ambiente mais seguro possível, e de lá expande-se criativamente ao mundo, e multiplica-se, da casa física à casa metafísica. Os dois autores apresentam perspectivas diferenciadas em relação aos conflitos do eu: enquanto Hironidina quer ocupar o espaço abstrato inteiro, tornando-o parte da matéria do mundo como vida humana, Mbate Pedro denota a negação do espaço físico e o desejo da morte, simbólica ou real, como fim possível da matéria. Neste movimento de amplitude e recuo percebemos dois poetas autônomos, que encontraram sua voz poética e irão – de formas diferentes, mas igualmente legítimas – galgar seu lugar na poesia contemporânea moçambicana.

Referências:

BACHERLARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (Antonio de Pádua Danesi, trad.).

FREUD, Sigmund. (1915). “Pulsões e destinos da pulsão” In: **Escritos sobre psicologia do inconsciente**: obras psicológicas de Sigmund Freud, vol. I. (Luiz Alberto Hanns, trad.). Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FREUD, Sigmund. (1920). “Além do princípio de prazer.” In: **Escritos sobre Psicologia do Inconsciente**, vol. II. (Luiz Alberto Hanns, trad.). Rio de Janeiro: Imago, 2006.

JOSHUA, Hironidina. **Os ângulos da casa**. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2017.

PEDRO, Mbate. **Vácuos**. Maputo: Cavalo do Mar, 2017.



**RAÍZES DO MICONDÓ, DE CONCEIÇÃO LIMA: CONSTRUÇÕES
IDENTITÁRIAS PARA ALÉM DA ESTABILIZAÇÃO**

*ROOTS OF THE MICONDÓ, BY CONCEIÇÃO LIMA: IDENTITY
CONSTRUCTIONS BEYOND STABILIZATION*

*RAÍZES DEL MICONDÓ, DE CONCEIÇÃO LIMA: CONSTRUCCIONES
IDENTITARIAS MÁS ALLÁ DE LA ESTABILIZACIÓN*

Hector Rodrigues Feltrin¹

RESUMO:

Partindo da análise do poema “Canto obscuro às raízes”, inserido no segundo livro de poemas publicado pela são-tomense Conceição Lima, conduzimos uma reflexão sobre como o lirismo aí presente se relaciona de modo singular com uma busca por matrizes identitárias. Lançando mão da problematização de Gayatri Spivak, no que tange à representação do sujeito subalterno, procuramos demonstrar como a poeta evita incorrer em um discurso de estabilização, conseguindo evidenciar a identidade do grupo subalterno, ou seja, sua própria diferença, sem investir em uma proposta estabilizadora.

PALAVRAS-CHAVE: identidade, diferença, subalternidade, representação.

ABSTRACT:

Starting from the analysis of the poem “Obscure verse to the roots”, inserted in the second book of poems published by the citizen of São Tomé Conceição Lima, we conducted a reflection on how the lyricism present there relates in a singular way to a search for identity roots. Taking into account the problematic of Gayatri Spivak, with regard to the representation

¹ Mestrando em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
hectorfeltrin@gmail.com



of the subaltern subject, we try to demonstrate how the poet avoids incurring a discourse of stabilization, being able to show the identity of the subaltern group, that is, its own difference, without investing in a stabilizing proposal.

KEYWORDS: identity, difference, subalternity, representation.

RESUMEN:

A partir del análisis del poema “Canto oscuro a las raíces”, publicado en el segundo libro de poemas de la santotomense Concepción Lima, conducimos una reflexión sobre cómo el lirismo allí presente se relaciona de modo singular con una búsqueda por matrices identitarias. Apoyándonos en la problematización de Gayatri Spivak sobre la representación del sujeto subalterno, intentamos demostrar cómo la poeta evita incurrir en un discurso de estabilización, logrando evidenciar la identidad del grupo subalterno, es decir, su propia diferencia, sin caer en una propuesta estabilizadora.

PALABRAS-CLAVE: identidad, diferencia, subalteridad, representación.

O pensamento ocidental e suas implicações culturais e sociopolíticas

É inegável que o mundo ocidental quase sempre exerceu influências no pensamento de inúmeras sociedades, assim como sabemos que tal predominância se constituiu por meio dos mais variados tipos de violência: simbólica, epistemológica, física, moral, cultural, política, econômica, etc. Por isso, em grande parte, nossas referências artísticas e intelectuais são advindas do pensamento ocidental, sendo este, na maioria das vezes, advindo de homens brancos; circunstância mais uma vez reveladora do distanciamento e desinteresse com relação ao mundo não ocidental, sobretudo no que diz respeito aos papéis das mulheres na sociedade. As Literaturas Africanas, ainda pouco evidenciadas, comprovam a influência da cultura hegemônica eurocêntrica, pois diante das rasas inclusões bibliográficas das manifestações artísticas ditas do “terceiro mundo” no currículo acadêmico, na educação básica e sua discreta presença no campo literário, é claramente visível que tal literatura é minimamente exposta, estudada, discutida e valorizada, sobretudo quando falamos da escrita feminina e, principalmente, quando esta é produzida por uma negra. Toda esta violência, silenciamento, apagamento e marginalização ao longo da história fazem emergir um espaço de tensão: a poética de Conceição Lima torna-se um impulso para múltiplas experimentações estéticas de contracultura e resistência, dando relevância político-social às manifestações artísticas contra-hegemônicas.

Com base no poema “Canto obscuro às raízes”², inserido no segundo livro de Conceição Lima, refletiremos sobre de que modo o lirismo da autora se articula com questões identitárias. Durante a análise do poema, será possível verificar que Conceição utiliza o próprio apagamento e lacunas causados pelos colonizadores/escravistas para levantar conjecturas em relação à identidade de seu avô e, conseqüentemente, tentar evidenciar também traços singulares junto às respectivas diferenças da própria identidade do eu lírico do poema, enunciando também traços autobiográficos da poeta.

A conhecida professora indiana Gayatri Spivak³, em seu artigo *Pode o subalterno falar?* (2010), reflete sobre o protagonismo dos intelectuais do mundo ocidental, os quais constituem um grupo hegemônico, cujos discursos representam o sujeito subalterno de maneira estereotipada, silenciando, desta forma, o indivíduo do “terceiro mundo” ou simplesmente constatando suas experiências sem que o Outro possa falar por si mesmo. A crítica de Spivak se baseia naqueles que apenas diagnosticam a episteme do Outro, “criando uma teoria acrílica” (Spivak, 2014, p.30). O discurso que a professora defende é o de que os significantes devam ter condições de falarem e agirem por si mesmos; seu argumento vai contra a descentralização implícita do sujeito, visando a um desprendimento do subalterno em relação ao efeito do discurso dominante. Para Spivak, o desinteresse dos intelectuais ocidentais quanto às ideologias necessárias à compreensão das relações de poder, desejo e interesse da subjetividade múltipla do Outro confirma que “a prática concreta ‘aplicada’ é um tanto apressada e descuidada” (SPIVAK, 2014, p.31). Spivak também é uma intelectual que nada na contracorrente, pois é nascida num país cujo contexto cultural e político-social nunca proporcionou muitas saídas para a maioria das mulheres, obliterando a representatividade de grande parte delas na sociedade, sempre sem fornecer muitas aberturas para sua articulação e emancipação.

Dada a complexidade para representar o sujeito subalterno, não se deve deixar o assunto intacto ou fugir dele, mas pelo contrário, também é imperativo apontarmos a pertinência dos artistas e intelectuais que conseguem romper a linha do “pensamento abissal”⁴, cuja estrutura sustenta um sistema excludente por parte do mundo ocidental. Perante este fato, o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos reflete:

O pensamento ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de divisões visíveis e invisíveis, sendo que estas últimas fundamentam as primeiras. As distinções invisíveis são estabelecidas por meio de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o ‘deste

² O poema é reproduzido na íntegra no **Anexo** ao final, para que as reflexões apresentadas ao longo de nosso artigo possam ser melhor acompanhadas.

³ Docente na Columbia University.

⁴ Conceito de SANTOS, B. C., 2007, p.71.

lado da linha' e o 'do outro lado da linha'. A divisão é tal, que o 'outro lado da linha' desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical, porque permanece exterior ao universo que a própria concepção de inclusão considera como o 'outro'. (SANTOS, 2007, p.71)

Por serem mulheres e representantes críticas da pobreza existentes em diversas camadas sociais de seus países, tanto a intelectual Gayatri Spivak quanto a poeta Conceição Lima, a princípio, estavam somente do outro lado da linha, isto é, do lado excluído e tido como inexistente segundo a concepção de Boaventura de Sousa Santos. Contudo, se hoje a poeta santomense tem certo reconhecimento no campo literário, ela então deixou de ser subalterna? De um lado, sim; embora o mais importante seja o fato de que Conceição não faz parte do eixo intelectual e artístico do cânone ocidental, até porque, considerado o contexto político e social do local de origem da autora, as chances de conseguir ser ouvida eram realmente ínfimas, fato que impede a articulação do sujeito subalterno, impactando seu deslocamento no espaço social, dadas as precárias condições de vida desses sujeitos e à falta de políticas públicas que possam ajudar a equalizar tais comunidades.

Diante de todo o horizonte sócio-histórico, político e econômico de São Tomé e Príncipe, Lima não logrou de subsídios em sua terra natal para ter condições de ingressar na academia, foi necessário se graduar em Portugal, no curso de Jornalismo. Em seguida, retornou a seu país e atuou como jornalista em alguns veículos de comunicação. Sua relação com a literatura se estreitou quando Conceição se licenciou em estudos afro-portugueses, na Inglaterra, tendo trabalhado na BBC de Londres.

O impacto da colonização portuguesa, que teve seu fim somente em 1975, é protagonista da realidade social do país de Lima. Mesmo não sendo possível escapar totalmente das interferências ocidentais, a poeta toma como armas para si as próprias injunções do mundo eurocêntrico para fazer sua literatura, como, por exemplo, sua própria poesia, na qual está escrita em Língua Portuguesa, língua imposta como oficial nos países africanos colonizados por Portugal, assim como também ocorreu no Brasil.

Conceição Lima assimila o risco de falar pelos outros em sua poesia. Entretanto, se ela também veio desta mesma esfera, ou seja, daqueles que foram silenciados, então a autora hoje, quando lida, acaba por ser ouvida. Sua poesia não é uma abertura somente para si, mas também para o Outro. Sabemos que qualquer arte – a Literatura aqui em específico – quando evidenciada, escapa a todo o tipo de controle e chega a ser parte de experiências coletivas, tornando-se uma ferramenta de engajamento político-social, dando voz àqueles que outrora não eram ouvidos, tidos como excluídos da realidade social. Devemos compreender a abertura para

o Outro em Conceição Lima não como a representação estabilizadora do Outro, e sim como o efeito de sentido que a sua obra gera nesse Outro que a lê. Isso leva sua poética a gerar afetações que passam a equivaler a uma força que impulsiona o Outro a ter condições de falar e agir por si mesmo.

A fim de demonstrar sua identidade na diferença, Conceição Lima rompe, portanto, com o paradigma daquele que pretende investigar suas raízes, mas que acaba somente por estereotipá-las. A autora, por sua vez, vai mais longe e evidencia o distanciamento do indivíduo em relação ao seu passado. Vejamos como isso acontece, por intermédio de uma cuidadosa análise do poema.

Perscrutando as raízes: passado, presente e futuro

Logo nos primeiros versos do poema “Canto obscuro às raízes”, o sujeito lírico anuncia sem pretextos a não descoberta da aldeia do primeiro avô. Conceição se espelhou na obra do escritor norte-americano Alex Haley (1921-1992), autor de romance cujo personagem central logrou a busca por resgatar as raízes de seu avô, Kunta Kinte, protagonista de *Negras raízes* (1976), levado da aldeia Juffure para a América, onde foi escravizado. Há, de modo bastante claro, uma relação intertextual entre o romance de Haley e o poema de Conceição Lima, já que, no decorrer de vários versos, o nome de Kunta Kinte e até mesmo o do escritor Alex Haley são mencionados repetidamente para conferir unidade à seleção de contextos do poema.

É relevante apontar que o poema de Lima é marcado inúmeras vezes por palavras no modo subjuntivo, cujas cargas semântica e morfológica expressam incerteza, dúvida, possibilidade e lacunas. Em vista disso, na 3ª e 4ª estrofes, o sujeito lírico especula qual poderia ter sido o nome de seu avô: “O meu primeiro avô / que não se chamava Kunta Kinte / mas, quem sabe, talvez, Abessole” (LIMA, 2012, p.11). Primeiro, podemos notar como o poema propõe certo dialogismo com o romance de Haley; em seguida, o advérbio *talvez*, que aparece em outros momentos no poema, confirma a inferência quanto ao modo subjuntivo. A poeta atribui essas incertezas e hipóteses expressas pelo subjuntivo como resultado da diáspora africana, responsável por exilar determinados grupos africanos de suas terras nativas, conforme se vê na 5ª e 6ª estrofes: “O meu primeiro avô / que não morreu agrilhado em James Island / e não cruzou, em Gorée, a porta do inferno / Ele que partiu de tão perto, de tão perto / Ele que chegou de tão perto, de tão longe” (LIMA, 2012, p.12). Os versos da 11ª estrofe também apontam para a circunstância do apagamento e do distanciamento entre o eu lírico e seu avô: “O meu oral avô / não legou aos filhos / o nativo nome do seu grande rio perdido” (LIMA, 2012, p.12). Nestes versos é possível identificar um duplo apagamento, visto que o “oral avô” se perde do seu rio, isto é, ele é tirado do seu lugar de origem, assim como seus descendentes se perdem das memórias do avô.

Conceição não recorre somente aos indícios historiográficos para engendrar seus poemas; com a falta de arquivos, documentos entre outros recursos mnemônicos, ela agrega suas conjecturas ao imaginário, assim como Aristóteles definiu a fantasia (*φαντασία*), sendo esta também um símbolo de lugar da memória. A imaginação é o lugar (*Locus*) da memória e da invenção que, em si, funcionam como um ordenamento de imagens, tal como uma estrutura sintática, porém na imaginação do artífice a partir da sua elocução. Pela fantasia, o lirismo do poema enuncia uma caminhada por vários lugares através de imagens. O pensamento do sociólogo francês Maurice Halbwachs sobre a memória coletiva mostra-nos como a própria memória individual não deixa de estar articulada a uma memória com outros indivíduos e espaços: “Diremos que não há, com efeito, grupo, nem gênero de atividade coletiva, que não tenha qualquer relação com um lugar, isto é, com uma parte do espaço [...]” (HALBWACHS, 1990, p.144).

Já na 14ª estrofe, a voz poética apresenta-se como uma voz feminina, indicada pelo pronome demonstrativo “a”, responsável por sinalizar certo traço autobiográfico: “e por isso eu sou ‘a’ que agora fala” (LIMA, 2012, p.13). Além de marcar a importância da presença autobiográfica dentro do poema, o verso também tem a finalidade de chamar para si a responsabilidade de se posicionar politicamente, pois o número de escritores homens evidenciados é muito maior do que o de mulheres, sobretudo a respeito de escritoras africanas negras.

Com relação à sua genealogia, o sujeito lírico revela o apagamento dos traços identitários e das particularidades de seus ancestrais. O próprio título do poema simboliza este distanciamento, visto que são cantos vertiginosos, conforme os seguintes versos da 19ª estrofe demonstram: “e na impiedosa lavra de um vindouro tempo / emergia uma ambígua palavra / para devorar o tempo do seu nome” (LIMA, 2012, p.13). A “devoradora palavra” pode ser vista como a violência e imposição do sujeito colonizador, quer dizer, o cidadão ocidental que escravizou, matou e com isso apagou boa parte da identidade, memória, cultura, costumes e diferentes idiossincrasias de incontáveis povos africanos.

Em meio a tantas dúvidas do eu lírico, o poema coloca o leitor em inúmeros lugares e tempos, fazendo-o percorrer por suposições quanto à identidade e à peculiaridade da etnia e aspectos socioculturais dos familiares e antepassados do eu lírico. Esta inferência converge para a identidade na diferença, o que valida a defesa de Spivak a favor da compreensão da estrutura micrológica da tessitura social, penetrando do global ao local, pois o poema não é oriundo de um artista ou intelectual eurocêntrico, e sim engendrado por uma artista vinda de fora da cultura hegemônica. Por isso, mesmo diante das incertezas que o eu lírico encontra para investigar as raízes de seus antepassados, ao mesmo tempo tal dificuldade surge como um *leitmotiv* capaz de evidenciar as redes de desejo e interesse por perscrutar raízes bastante heterogêneas. Percebemos, então, que Conceição Lima enxerga a estética como o caminho mais viável para

quebrar o silêncio dos subalternos, pois somente a arte, assim como Jacques Rancière afirma, é o recorte do visível e do invisível que articula o “*comum*” com a própria diferença:

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p.15).

Rancière, com sua reflexão, mostra-nos que as microestruturas da sociedade estão sempre se articulando, estando sob constantes mudanças, incorporando e criando novas realidades, manifestações culturais e políticas capazes de legitimar e dar voz a essas comunidades, sem deixar de rebuscar e ressignificar o passado.

A desterritorialização, ou seja, o desenraizamento do sujeito lírico, marcada na 24ª estrofe, propõe certo aspecto melancólico por não saber de onde vêm suas raízes: “Perdi-me na linearidade das fronteiras” (LIMA, 2012, p.14). Essas “fronteiras” podem ser entendidas como a soleira da comercialização de escravos africanos. Notamos que a própria crise de identidade é o fio condutor da unidade poética, pois a crise permite abordar o problema que já vem a ser um dos caminhos para enfrentar os obstáculos da violência histórica que se reflete no período pós-colonial.

Na 32ª estrofe, Libreville⁵ é apresentada como palco de sangue, da escravidão e da colonização: “Eu que em cada povo confundi o som da fonte submersa / encontrei em ti, Libreville, o injusto patrimônio a que / chamo casa: / estas paredes de palha e sangue entrançadas / a fractura no quintal, este sol alheio à assimetria do prumos / a fome do pomar intumescida nas gargantas” (LIMA, 2012, p.15). Intumescer significa “inchar”, “dar volume”, ou seja, a fome do pomar significa o inchaço das vozes silenciadas e pressas à garganta, mas que conseguem escapar tendo a poesia de Conceição como ponte.

É interessante notar como a poeta ilustra os espaços (lugares) para se apropriar deles e utilizá-los em sua poesia como artefatos para evidenciar os traumas e consequências do contexto histórico escravagista, de forma que a 34ª estrofe aponta: “Por isso percorri os becos / as artérias do teu corpo / onde não fenecem arquivos / sim palpita um rijo coração, o rosto vivo / uma penosa oração, a insana gesta / que refunda a mão do meu pai / transgride a lição de minha mãe / e narra as cheias e gravanas, os olhos e os medos / as chagas e destertos / a vez e a demora / o riso e os dedos de todos os meus irmão e irmãs” (LIMA, 2012, p.15). Os referidos becos e artérias seriam, no caso, de Libreville. A personificação do espaço é uma prosopopeia tida como metáfora para incorporar a dor e os sofrimentos dos habitantes de Libreville.

5 Capital do Gabão.

Os caminhos e descaminhos do sujeito lírico consistem numa fragmentação da subjetividade dessa voz, da mesma forma que o sujeito poético busca pelas suas matrizes genealógicas. A peregrinação por outras etnias, tradições e culturas pelas quais o eu lírico transita constrói sua unidade temática e evidencia uma memória coletiva e cultural que, igualmente, ocorre na passagem dos Griots: “Os velhos griots que na íris da dor / plantaram a raiz do micondó / partiram / levando nos olhos o horror / e a luz da sua verdade e das suas palavras” (LIMA, 2012, p.14). Por não se ater a um só lugar e a um só tempo, o “Canto obscuro às raízes” almeja investigar e questionar a formação intercultural da diáspora africana, assim como o historiador britânico Paul Gilroy problematiza e argumenta:

Sob a ideia-chave de diáspora, nós poderemos então ver não a “raça”, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem. (GILROY, 1993, p.25)

Com o decorrer da leitura do poema fica cada vez mais visível como Conceição utiliza a própria inacessibilidade do Outro para poder quebrar os silêncios, uma vez que seu lirismo não se resume a investigar um só lugar. Ela não quer encontrar somente suas raízes identitárias, sua poesia se engaja em abraçar a presentificação, os traços e as ambivalências de variadas matrizes africanas, tal como marca a 35ª estrofe: “Que nenhum idioma nos proclame ilhéus de nós próprios / vocábulo que não és / Mbanza Congo / mas podias ser / Que não és / Malabo / poderias ser / Que não és / Luanda / e podias ser / Que não és / Kinshasa / nem Lagos / Monróvia não é, podias ser (LIMA, 2012, p.15-16). Indo de encontro a este raciocínio, Jeanne Marie Gagnebin em seu artigo, “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, mostra a importância da procura pelos restos e rastros da memória e identidade coletiva:

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima, mas imprescindível do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de *Apokatastasis*, esta reunião paciente e completa de todas as almas no Paraíso, mesmo das mais humildes e rejeitadas [...] (GAGNEBIN, 2002, p.133).

Conceição Lima, com sua sensibilidade, apresenta as possíveis condições da constituição e representação do Outro, sem cometer uma violência epistêmica, uma vez que a poeta se apropria do próprio silenciamento, pois até mesmo o silêncio ecoa algo. Sua poesia, porquanto, é uma fuga das propostas e dimensões estabilizadoras. A voz poética, que preambula pelos cantos obscuros do poema de Conceição Lima e que não consegue encontrar as raízes de seu avô, não significa algo negativo, mas, pelo contrário, a intenção da poeta não é fechar uma

identidade ou buscar a essência de uma tradição, Conceição quer mostrar ao leitor que não existe uma identidade concluída e unificada; seu poema confere um tom de ambiguidade, tornando impossível quaisquer rotulações identitárias encerradas em uma só essência, conforme podemos notar nos seguintes versos: “Eu que libertei como carta de alforria / este dúbio canto e sua turva ascendência” (LIMA, 2012, p.18).

O poema analisado, além de efetuar críticas aos imperialistas/escravistas responsáveis por causar o apagamento de outros povos, culturas, costumes e etnias diferentes umas das outras, também denuncia como os colonizadores lucraram com essa violência, conforme se vê na 39ª estrofe: “Medram quarteirões de ouro / nos teus poros – os diurnos, desprevenidos / Medra implacável o semblante das mansões / Medram farpas na iníqua muralha / e um taciturno anel de lama em seu redor” (LIMA, 2012, p.16). Não obstante, a voz poética insinua também uma certa aculturação entre colonizador e colonizado, o que pode ser apontado na 42ª estrofe: “e nascida a 8 de Dezembro / tenho de uma madona cristã o nome”. Nestes versos é possível perceber a herança católica que, mesclada a crenças e religiões africanas locais, gerou um sincretismo religioso.

O poema de Conceição perpassa referências sócio-históricas e, a partir disso, traz à tona certo vigor de resistência, tal como a 49ª estrofe sugere: “Eu que dobrei o Cabo das Tormentas / Eu que presenciei o milagre das rosas / Eu que brinquei a caminho de Viseu / Eu que em Londres, aquém de Tombuctu, / decifrei a epopeia dos fantasmas elementares” (LIMA, 2012, p.18). Estes versos põem em questão os indícios da crise de identidade do sujeito subalterno, denunciando criticamente como determinados traços ocidentais estão atrelados e se articulam à vida e aos costumes dos povos africanos em meio ao contexto da época colonial, algo que acarretou a construção de uma identidade fechada a partir do século XVI.

A experiência estética e seus efeitos de sentido

Conceição Lima consegue legitimar sua poesia e o seu lugar de fala, escapando do discurso hegemônico para tentar enunciar, por meio de sua voz, as vozes apagadas de seus antecessores, mostrando que o próprio esquecimento também tem vida. Sua obra traz no apagamento o próprio reconhecimento, fornecendo indícios da sua identidade e sua diferença. Ainda que em Libreville não tenha encontrado o caminho para Juffure⁶, sua poesia se torna transformadora e não só descritiva, visto que Conceição vislumbra a arte como um instrumento importante para despertar e articular sentidos na realidade, ao engendrar sua potência poética junto com seu anseio pela mudança.

A literatura provoca um movimento importante de significação crítica na sociedade, o que

6 Povoação da Gâmbia, próxima à margem direita do rio Gâmbia.

gera um choque de sentidos estéticos e políticos. Gumbrecht alega que o potencial da literatura pode conceber estímulos de atmosferas que não excluem, mas vão além da hermenêutica. Isto é, a literatura é capaz de criar uma ambiência sensorial, por intermédio da qual o leitor incorpora uma suspensão da realidade “de modo afetivo e corporal” (GUMBRECH, 2014, p.30). A imagem, ou seja, a imaginação, está intimamente ligada à sensação.

A poesia de Conceição Lima emana uma voz que se presentifica e sonda o mundo, nunca deixando de o interpelar. Dessa forma, no último verso do seu poema, ela se define como uma errante: “Eu, a nómada que regressará sempre a Juffure” (LIMA, 2012, p.19). Se o avô do eu lírico não retornou à nascente do rio Ogoué, cabe ao imaginário dessa voz enveredar-se pelas possíveis reminiscências de seus antepassados a fim de presentificar os povos que sempre lutaram por sua liberdade. Assim, o lirismo da autora transita entre múltiplas raízes, demonstrando que sua identidade não pertence a um lugar fixo.

Não podemos negar que o passado, sendo pretérito, também está em movimento, pois ele será ressignificado sempre que revisitado. Ao lidar com a falta de pertencimento de um lugar para chamar de seu, a poeta perpassa a transitoriedade de seus antepassados, buscando o não esgotamento de suas matrizes. Portanto, o “Canto obscuro às raízes”, assim como a obra completa de Conceição Lima, empreende uma experiência estética que necessita de ser cada vez mais evidenciada, uma vez que recorre ao passado, lançando uma proposição de mundo para o futuro.

Referências:

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. Jaime Bruna. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”. **Pro-Posições**, vol. 13, Nº 3, São Paulo, 2002. Disponível: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643942/11398> Acesso em: 24 jan. 2019.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 1993.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, stimmung**: Sobre um potencial oculto da Literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

LIMA, Conceição. **A dolorosa raiz do micondó**. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. Trad. 2. ed. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Das linhas globais a uma ecologia dos saberes”. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP, julho de 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/250047951_Para_alem_do_Pensamento_Abissal_Das_linhas_globais_a_uma_ecologia_de_saberes Acesso em: 17 nov. 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Anexo:

CANTO OBSCURO ÀS RAÍZES

Em Libreville

não descobri a aldeia do meu primeiro avô.

Não que me tenha faltado, de Alex,
a visceral decisão.

Alex, obstinado primo

Alex, cidadão da Virgínia

que ao olvido dos arquivos

e à memória dos griots Mandinga

resgatou o caminho para Juffure,

a aldeia de Kunta Kinte -

seu último avô africano

primeiro na América.

Digamos que o meu primeiro avô

meu último continental avô

que da margem do Ogoué foi trazido

e à margem do Ogoué não tornou decerto

O meu primeiro avô

que não se chamava Kunta Kinte

mas, quem sabe, talvez, Abessole
O meu primeiro avô
que não morreu agrilhado em James Island
e não cruzou, em Gorée, a porta do inferno
Ele que partiu de tão perto, de tão perto
Ele que chegou de tão perto, de tão longe
Ele que não fecundou a solidão
nas margens do Potomac
Ele que não odiou a brancura dos algodoads
Ele que foi sorvido em chávenas de porcelana
Ele que foi comprimido em doces barras castanhas
Ele que foi embrulhado em chiques papéis de prata
Ele que foi embalado em caixinhas
O meu concreto avô
que não se chamava Kunta Kinte
mas talvez, quem sabe, Abessole
O meu oral avô
não legou aos filhos
dos filhos dos seus filhos
o nativo nome do seu grande rio perdido.
Na curva onde aportou
a sua condição de enxada
no húmus em que atolou
a sua acossada essência
no abismo que saturou
de verde a sua memória
as águas melancolizam como fios
desabitadas por pirogas e hipopótamos.

São assim os rios das minhas ilhas
e por isso eu sou a que agora fala.
Brotam como atalhos os rios
da minha fala
e meu trazido primeiro avô
(decerto não foi Kunta Kinte,
porventura seria Abessole)
não pode ter inventado no Água Grande
o largo leito do seu Ogoué.
Disperso num azul sem oásis
talvez tenha chorado meu primeiro avô
um livre, longo, inútil choro.
Terá confundido com um crocodilo
a sombra de um tubarão.
Terá triturado sem ilusão
a doçura de um naco de mandioca.
Circunvagou nas asas de um falcão.
Terá invejado a liquidez de caudas e barbatanas
enquanto o limo dos musgos sequestrava os seus pés
e na impiedosa lavra de um vindoura tempo
emergia uma ambígua palavra
para devorar o tempo do seu nome.
Aqui terá testemunhado
o esplendor do pôr do sol, o luar, o arco-íris.
Decerto terá pressentido a calidez dos pingos
nas folhas das bananeiras.
E terá sofrido no Equador o frio da Gronelândia.

Mas não legou aos estrangeiros filhos
e aos filhos dos filhos dos estrangeiros filhos
o nativo nome do seu grande rio perdido.

Por isso eu, a que agora fala,
não encontrei em Libreville o caminho para a aldeia de Juffure.

Perdi-me na linearidade das fronteiras.

E os velhos griots
os velhos griots que detinham os segredos
de ontem e de antes de ontem

Os velhos griots que pelas chuvas contavam
a marcha do tempo e os feitos da tribo

Os velhos griots que pelas chuvas contavam
a marcha do tempo e os feitos da tribo

Os velhos griots que dos acertos e erros
forjavam o ténue balanço

Os velhos griots que da ignóbil saga
guardavam um recto registo

Os velhos griots que na íris da dor
plantavam a raiz do micondó
partiram
levando nos olhos o horror
e a luz da sua verdade e das suas palavras.

Por isso eu que não descobri o caminho para Juffure
eu que não dançarei sobre o pó da aldeia do meu primeiro avô

meu último continental avô
que não se chamava Kunta Kinte mas talvez, quem sabe, Abessole

Eu que em cada porto confundi o som da fonte submersa
encontrei em ti, Libreville, o injusto património que chamo casa:

estas paredes de palha e sangue entrançadas,
a fractura no quintal, este sol alheio à assimetria dos prumos,
a fome do pomar intumescida nas gargantas.

Por isso percorri os becos
as artérias do teu corpo
onde não fenecem arquivos
sim palpita um rijo coração, o rosto vivo
uma penosa oração, a insana gesta
que refunda a mão do meu pai
transgride a lição de minha mãe
e narra as cheias e gravanas, os olhos e os medos
as chagas e desteros, a vez e a demora
o riso e os dedos de todos os meus irmãos e irmãs.

Que nenhum idioma nos proclame ilhéus de nós próprios
vocábulo que não és

Mbanza Congo
mas podias ser

Que não és
Malabo
poderias ser

Que não és
Luanda

e podias ser

Que não és
Kinshasa

nem Lagos

Monróvia não és, podias ser.

Nascente e veia, profundo ventre
conheces a estrutura que sabota os ponteiros:
novos sobas, barcos novos, o conluio antigo.

E consumes a magreza dos celeiros
num bazar de retalhos e tumultos

Petit Paris!

Onde tudo se vende, se anuncia
onde as vidas baratas desistiram de morrer.

Medram quarteirões de ouro
nos teus poros - diurnos, desprevenidos.
Medra implacável o semblante das mansões
Medram farpas na iníqua muralha
e um taciturno anel de lama em seu redor.

A chuva tema agora a cadência de um tambor
outro silêncio se ergue
no vazio dos salões das *coiffeuses*.

E no rasto do tam-tam revelarei
o medo adolescente encolhido nas vielas
beberei a sede da planta no teu grão.

Eu que trago deus por incisão em minha testa
e nascida a 8 de Dezembro
tenho de uma madona cristã o nome.

A neta de Manuel da Madre de Deus dos Santos Lima
que enjeitou santos e madre
ficou Manuel de Deus Lima, sumu sun Malé Lima
Ele que desafiou os regentes intuindo nação -
descendente de Abessole, senhor de abessoles.

Eu que encrespei os cabelos de san Plentá, minha três vezes avó
e enegreci a pele de san Nôvi, a soberana mãe do meu pai

Eu que no espelho tropeço
na frente dos meus avós...

Eu e o temor do batuque da puíta
o terror e fascínio do cuspidor de fogo

Eu e os dentes do pão que da costa viria me engolir
Eu que tão tarde descobri em minha boca os caninos do antropófago...

Eu que tanto sabia mas tanto sabia
de Afonso V o chamado Africano
Eu que drapejei no promontório do Sangue

Eu que emergi no pacote Império

Eu que dobrei o Cabo das Tormentas

Eu que presenciei o milagre das rosas

Eu que brinquei a caminho de Viseu

Eu que em Londres, aquém de Tombuctu
decifrei a epopeias dos fantasmas elementares.

Eu e minha tábua de conjugações lentas
Este avaro, inconstruído agora
eu e a constante inconclusão do meu porvir

Eu, a que em mim agora fala.

Eu, Katona, ex-nativa de Angola

Eu, Kalua, nunca mais em Quelimane

Eu, nha Xica, que fugi à grande fome

Eu que libertei como carta de alforria
este dúbio canto e sua turva ascendência.

Eu nesta lisa, escarificada face
Eu e nossa vesga, estratificada base
Eu e a confusa transparência deste traço.

Eu que degluti a voz do meu primeiro avô
que não se chamava Kunta Kinte
mas talvez, quem sabe, Abessole

Meu sombrio e terno avô
Meu inexorável primeiro avô
que das margens do Benin foi trazido
e às margens do Benin não tornou decerto

Na margem do Calabar foi colhido
e às águas do Calabar não voltou decerto

Nas margens do Congo foi caçado
e às margens do Congo não tornou decerto

Da nascente do Ogoué chegou um dia
e à foz do Ogoué não voltou jamais.

Eu que em Libreville não descobri a aldeia
do meu primeiro avô
meu eterno continental avô

Eu, a peregrina que não encontrou o caminho para Juffure
Eu, a nómada que regressará sempre a Juffure.

(LIMA, Conceição. **A dolorosa raiz do micondó**. Lisboa: Caminho, 2006.
pp.11-19)



NOVOS ANGOLANOS E A POÉTICAS DAS *POSTAGENS*

NEW ANGOLANS AND THE POETICS OF POSTS

LOS NUEVOS ANGOLEÑOS Y LA POETICA DE LOS POSTS

Francisco Soares¹

RESUMO:

Neste ensaio, se estuda a poética das *postagens* de novos escritores angolanos no *facebook*. Ao mesmo tempo se contextualiza o aparecimento desta geração e se relaciona com o uso das redes sociais na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: *postagens, poética, redes sociais.*

ABSTRACT:

In this essay, we study the poetics of the posts of new Angolan writers on facebook. At the same time we contextualize the appearance of this generation in relation with the use of social networks nowadays.

KEYWORDS: *posts, poetics, social networks.*

1 **Francisco Manuel Antunes Soares** é Prof. Associado, com Agregação, da Universidade de Évora. Também Prof. Titular pela Universidade Agostinho Neto em Angola e na Universidade Katyavala Bwila. Atualmente, atua como professor visitante no Brasil, no Instituto de Letras e Artes, no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande- FURGP, no Brasil.

E-mail: fmasoares2@gmail.com



RESUMEN :

En este ensayo, estudio la poética de las publicaciones de los nuevos escritores angoleños en facebook. Al mismo tiempo contextualizo la aparición de esta generación y relaciono con el uso de las redes sociales en la actualidad.

PALABRAS-CLAVE : posts, poética, redes sociales.

Contexto geracional

Até pelas autoridades é reconhecido que mais de uma geração em Angola se está a tentar formar em um contexto de completa falência do sistema de ensino a todos os níveis. Isso, compreensivelmente, conduziu vários escritores e pesquisadores mais velhos a preocuparem-se com a qualidade dos textos dos emergentes, os seus erros ortográficos e dificuldades de expressão (quer em português, quer em línguas nacionais), a total ausência de cultura geral e certo alheamento por figuras do passado literário ou artístico nacional, hoje desconhecidas para a maioria dos jovens. A resposta, porém, dos escritores que a esse título (ainda nobiliárquico entre nós) se vêm candidatando foi saudável e surpreendente.

Em primeiro lugar, a maioria deles encontrou formas de associação inicialmente espontâneas e depois, em muitos casos também, se criaram associações, como o *Litteragris* e o *Lev'Arte*, algumas existindo já na prática antes da sua institucionalização, ou criação oficial, com data e documento.

Esta espécie de autogestão do desespero, do desconhecimento e da partilha de inquietações estéticas e intelectuais dinamizou surpreendentemente a sociedade literária angolana. Esses jovens organizavam sessões, quer de *trova* (e, portanto, de improviso), quer de declamação (quase sempre mais dramatizada que atenta aos ritmos dos versos), misturando-se ambas ou não em *performances* só por vezes programadas – quer, ainda, de esclarecimentos acerca de poesia, crítica, teoria, escrita, literatura, filosofia. Tais sessões, realizadas nos mais variados locais e ambientes, atraíram muita juventude, reavivando o interesse por literatura e poesia.

Para tais jovens, as redes sociais constituíram oportunidade ímpar. Mesmo com acessos intermitentes à rede pública mundial, agora podiam ver respostas às suas dúvidas, completar uma formação deficiente, se não mesmo realizar, *ab initio*, uma formação literária no mínimo informada. Por elas – e graças à sua persistência – tiveram acesso a títulos famosos no mundo mas que não circularam em Angola, ou circularam só no período colonial. Por aí tomaram conhecimento da literatura universal, que lhes forneceu uma gama variada (embora aleatória) de recursos, procedimentos, efeitos e sugestões experimentadas depois em ‘quintal’, por assim dizer, em terreno próprio, local, em escrita, arte e lavra caseiras.

As redes sociais e a curiosidade, juvenil ou permanente, permitiram-lhes também diálogos frutíferos com escritores e críticos mais velhos, angolanos e estrangeiros. Alguns desses diálogos redundaram em cursos de escrita criativa em linha (*on line* se preferem). Em todos os diálogos trocaram (trocaram) experiências, recolheram (recolhem) informações, apreenderam e apreendem conteúdos a partir de memórias vivas, ensinamentos e truques (não receio palavras simples) dos mais experimentados, bem como questões fundamentais e desafios novos mas espalhados pelo mundo. Isso lhes permitiu um nível de conhecimento muito mais amplo do que o proporcionado pelo colapso do sistema de ensino e pela escassa variedade de títulos que a sociedade angolana lhes oferecia. Tratou-se de um conhecimento feito sem a disciplina a que estamos acostumados, nós, que tivemos escola formal (e o adjetivo é muito significativo). Daí que se notem ingenuidades e amadorismos ainda, principalmente ao nível dos enquadramentos das informações, por lacunas que não sustentam uma adequada contextualização. Mas a autoformação, tendo essa desvantagem (a mesma de personagens hoje muito discutidas na política brasileira e mundial), pode ter a vantagem de, com isso, permitir ligações que não nos ocorreriam, aos que tivemos ensino formal, por estarmos condicionados a conotações automatizadas. As involuntárias inconformidades e os improvisos na reflexão, que são perigosos para governar um país, em campo literário se tornam férteis e poucas vezes tóxicos.

Os paradigmas e conceitos estéticos e filosóficos, de que estes jovens tiveram notícia, diversificaram uma semiose de fronteira já de si complexa, a das cidades atuais de Angola, variada e com rápidos processos de crioulização, hibridação, síntese e sincronia, colagens e sobreposições, transplantes e transposição de limites conceptuais, genológicos e periodológicos.

O legado surrealista, por exemplo, que foi rejeitado até muito tarde na nossa literatura, por ser adjetivado como alienante pela crítica partidária, contribuiu para a reformulação dos procedimentos característicos destes jovens, injetando-lhes uma indisciplina metafórica produtiva e transicional. O concretismo também, adotado na sua face mais dura talvez, a da experimentação de segmentações morfológicas, ou mesmo arbitrarias e lúdicas, aliando a prática extremada da cesura, do corte rítmico e versicular e da desnudação dos radicais e dos étimos, reconectados para constituição de novas sugestões analógicas e de reconceptualizações inesperadas. Os influxos de tais correntes aproveitaram-se, porém, pelos procedimentos que as caracterizaram e sem o devido contexto histórico, ou melhor, pulando a cronologia e adotando, com sentido criativo, o que podia ser útil, surpreendente, o que tivesse resultados estéticos eficazes, que prendessem o leitor, ou auditor, que lhe chamassem a atenção sem o desiludirem depois.

Em parte, o contributo filosófico recebido, mesmo em Luanda, chamava também a atenção para o trabalho filológico – no sentido que a filosofia traz ao termo. A situação cultural de Luanda, Benguela e de outras cidades, onde se confrontam e convivem línguas diferentes

e com diferentes origens (africanas e europeias esmagadoramente), executadas por falantes cujos padrões de conhecimento são, no mínimo, oscilantes e cruzados, estimulava igualmente a reestruturação de palavras a partir das figuras de corte e costura radicalizadas por poetas concretistas e pensadas por filósofos de várias tendências do século XX (heideggerianos, alguns existencialistas, pensadores da chamada “filosofia portuguesa”, José Enes e um numeroso grupo, etc.).

Igualmente as diferenças e padrões entre gêneros, literários ou discursivos, e modos de apresentação (com “modos de apresentação” refiro conceitos como os de *verso* e *prosa*, distribuição gráfica das palavras, criatividade gráfica), ao mesmo tempo, se desfizeram ou se transformaram.

Todas essas mudanças, operando-se ao longo de um processo de autoformação, em uma esfera semiológica fortemente interativa e intensamente globalizada, ao mesmo tempo que agregando e expandindo redes de contactos locais, algumas resilientes, permitem-nos verificar hoje quais os condicionalismos e as características da nossa literatura anterior que se prolongam nesta. Por isso as tomo enquanto manifestações, não sei se de traços idiossincráticos, mas de inclinações, ou disposições cujo *tônus* é suficiente para que se mantenham por, pelo menos, mais uma geração à tona de água.

É antiga, entre nós, a vertente testemunhal (não partidária ou militante, mas testemunhal – o que permite incluir os testemunhos pessoais e heterodoxos, alguns desideologizados). Ela foi muito fortemente marcada pelos paradigmas estéticos das duas primeiras gerações nacionalistas (autores nascidos nas décadas dos vinte e dos trinta do século passado), as das *Cultura* e das *Mensagem* (de Luanda e de Lisboa). Republicada constantemente, inserida em manuais escolares, essa poesia continuou constituindo a referência inicial de muitas crianças e jovens que sentiam inquietações e aspirações literárias ou, de forma geral, artísticas. Por isso, talvez, mesmo quando os critérios principais de composição e os paradigmas estéticos se foram transformando, ao inscrever um texto na série testemunhal, o autor, por mais jovem que fosse, tinha consigo a marca da literatura militante revelada nas primeiras décadas do nosso nacionalismo. Fosse por resposta à tal marca, ou por continuidade, ela estava presente.

As gerações mais recentes (e vão duas) me parece que, embora sabendo da existência de um poeta que foi o primeiro presidente e escreveu “qualquer coisa” (um livro, um poema, um título) chamada *Sagrada esperança*, leram já muito pouco da literatura nacionalista e militante. Aliás, durante anos e anos não leram quase nada. Quando muito retiveram alguns versos ou imagens de poemas dispersos nas antologias escolares e dos entornos assegurados por uma leitura partidária imediata e panfletária. Além de conhecerem muito pouco dessa literatura, no começo da sua carreira (pois, entretanto, foram lendo essas e outras obras), a recepção não seria acompanhada por uma preocupação crítica, ou artística, mas apenas pela repetição de *slogans*

políticos muito básicos, por parte dos professores, a maioria deles também já sem formação para aprofundarem as análises em sala de aula. Isso trouxe por consequência que, hoje, quando escrevem peças testemunhais, ou as esboçam nos murais do *facebook* e de outras redes, os paradigmas e critérios de composição militantes tenham a mesma força (ou menos força ainda, porque desgastados pelas repetições) que outros valores e critérios de composição posteriores na nossa história literária e na história das nossas leituras literárias. De maneira que o horizonte de recepção, do qual partem para redigir uma peça testemunhal, bem como a expectativa dos leitores a que se dirigem, não condicionam sua produção verbal a um paradigma ao qual se responde negativa ou positivamente. O paradigma foi pulverizado pela fraqueza do sistema de ensino, somada ao acesso livre a redes sociais em linha e leituras por elas possibilitadas. Esses horizontes tornaram-se, por consequência, heteróclitos, irregulares, diversificados e oscilantes. O que, por sua vez, aumentou as possibilidades de recriação da espécie.

A postagem

As possibilidades de recriação da espécie foram também potenciadas pelo fato de ela se inserir numa prática nova, a da *postagem*, gênero discursivo sem definição prévia (se formos além da necessária brevidade do texto, por vezes também não respeitada). Convém, por isso, pensar ainda no que é uma *postagem* nas redes sociais.

Não me preocupam todos os tipos de postagem, somente aqueles que se prendam com preocupações estéticas. Uma postagem pode ser um poema, uma anotação mais cuidada, uma crônica, um lamento, enfim, a *postagem* pode ir buscar a qualquer um gênero ou espécie anteriores o seu modelo. Isso lhe traz uma característica partilhada com o gênero lírico.

Para me explicar, é preciso lembrarmos-nos de que o lírico era o gênero onde se colocava tudo o que não fosse epopeia, nem drama, mas fosse arte verbal. A sequência das frases é (por isso talvez) aleatória. Não se choquem os clássicos e resilientes, é aleatória porque não tem de ser encadeada nem muito logicamente nem cronologicamente, nem por relações de causa e consequência, tem que ser encadeada só pelo funcionamento das analogias que produzem o sentido e o efeito. Claro, se por exemplo o poeta renascentista português escrevesse uma alegoria, tinha de seguir uma sequência minimamente estruturada, que parecesse lógica e natural, sobretudo quando compunha num tempo no qual a produção literária se condicionava por padrões rígidos e coletivos. Ainda nesses casos, porém, a sequência de imagens visuais e sonoras que projetava sobre nós não tinha que obedecer a um plano de exposição regulado por mais do que a sugestão imediata que se pretendia criar no leitor e tal sugestão, visto que o pacto de leitura do gênero era regulado por analogias imprevistas, não precisava nem de relações causais, nem de sequências cronológicas. A sugestão era apenas condicionada por um padrão básico (nem sempre bem definido) próprio a cada espécie (não próprio do gênero, que não

unificava as suas espécies ou tipos). Por exemplo, na alegoria, metade do poema consagrada à sugestão de um quadro ou episódio e a outra metade concentrada na descodificação moral desse episódio – algo semelhante ao que sucedia nas estórias da oralidade com lição de moral no fim.

A *postagem* tem a mesma característica do lírico hoje. Tudo o que não seja narrativo nem dramático, desde que seja poético, ou literário (selecione o leitor a etimologia que preferir) é, hoje, considerado lírico. A *postagem* não tem de ser lírica, nem dramática, nem crônica jornalística, nem notícia, nem fragmento de diário, é só uma *postagem*, um pequeno conjunto de palavras alinhadas para leitura rápida, seja sob que forma for.

Sendo estes jovens formados em contextos híbridos, onde resiliência e globalização convivem aleatoriamente na maioria dos casos, ativadas por pulsos divergentes de um *self* ou *ego* desorientado no trânsito urbano, e tendo estudado num sistema de ensino que não lhes transmitia padrões discursivos rígidos ou bem definidos, a *postagem* tornava-se espécie discursiva própria para se expandirem livremente. Por ela não tinham de responder como poetas e podiam continuar a tentar sê-lo, falando na qualidade de escritores ou candidatos a escritores movidos ali só por um motivo pessoal, uma queixa, um testemunho, uma revolta contra qualquer acontecimento. Ou seja: exprimiam tudo o que quisessem, na sequência que lhes ocorresse no momento, mas demonstrando as suas aptidões para o que, em umbundo, se chama ‘as belas palavras’ – e isto foi Raúl David que me ensinou, conversando, em Benguela, não dá lugar a citações, ainda que haja dicionários de umbundo-português disponíveis em rede e com acesso aberto.

Não podendo falar de tudo ao mesmo tempo e tendo já definido, em termos gerais, a *postagem*, passo à análise dos textos escolhidos. Vou considerar apenas *postagens* testemunhais de dois destes candidatos a poetas para verificar o ‘estado da questão’.

Fica pressuposto que:

1. estudo similar voltado para a poesia lírica em verso de matriz amorosa, ou simplesmente não testemunhal, acarretaria possivelmente resultados diferentes;
2. a análise foi reduzida a dois autores, ou seja, dois exemplos; logo, não será exaustiva. Pese embora isso, a pesquisa inicial foi mais vasta, tendo-se reduzido as *postagens* para efeitos deste ensaio;
3. na pesquisa geral e anterior, interessei-me por autores cuja definição literária, estética, padece de acentuada variação, quero dizer, ainda não cristalizou um perfil ao qual o *posteiro* se mantenha fiel. Outros há que, das mesmas gerações ou muito próximos delas (pelas datas de nascimento), avançaram antes e já revelam hoje maior estabilidade na seleção e uso de critérios e procedimentos estéticos.

Além disso, recorri a uma rede social apenas, a que neste momento me parece registrar

uma frequência maior de jovens candidatos a escritores e de seus leitores. Outras há. Qualquer estudo que se pretenda sistemático e generalizador necessitará de consultar essas outras redes também (blogues, por exemplo, ou vídeos no *youtube*). O que fica, desse modo, é a análise de uma sinédoque.

Dois exemplos

Um primeiro exemplo, ou seja, um nome a considerar aqui é o de Fridolim Kamulakamwe (ou Kamolakamwe). Tem hoje quarenta anos, portanto não é muito novo. No entanto, o seu perfil coincide com o que venho dizendo. Além disso, deve ter nascido em 1979, ou seja, nasceu, cresceu e viveu, até há poucos anos, sendo Angola governada pelo mesmo partido e pelo mesmo presidente. Sofreu os mesmos efeitos de um sistema de ensino deficiente, embora nos seus primeiros anos o sistema ainda funcionasse. É certo que foi condicionado por uma ideologia restritiva, com circulação bibliográfica reduzida e policiada, mas funcionava.

Fridolim tem já longa experiência da *trova*, bem como da recitação dramática e performática de poemas. Os seus textos foram seguindo um percurso oscilante mas, de forma geral, ascendente. É nas mensagens colocadas na sua página do *Facebook* (uma delas: <https://www.facebook.com/fridolim>) que podemos encontrar exemplos do tipo de testemunho que menciono. Bem que, no seu caso, o testemunho tende a ser vincadamente político e, mesmo, partidário (manifestando simpatias pelo partido UNITA, de oposição, como também por Abel Chivukuvuku, antigo militante do mesmo partido e opositor destacado). O que me interessa, porém, não são tanto os conteúdos que veicula quanto os procedimentos que utiliza. Os conteúdos são discutíveis, sem dúvida, e não me refiro à sua simpatia partidária particularmente. Todos os conteúdos, aliás, são discutíveis. Mas eu não compreendo a crítica como um exercício de discussão de conteúdos, ou de fixação e revelação de conteúdos implícitos e explícitos que nos caberia julgar. Entendo que o crítico deve julgar as conexões entre os conteúdos veiculados e os truques, ou recursos, usados para os veicular.

Para não irmos além dos limites deste ensaio, passemos à análise de uma *postagem* de Fridolim, irônica sem dúvida, como a quase totalidade dos seus textos:

Deixo-vos a paz. A paz que eu e somente eu arquitetei. Não a dou como o mundo a dá: de bandeja. Deixo-vos a cadeira. Minha por direito-natural. Mas deixo os cofres vazios. Para que jamais alguém esqueça que a paz tem dono. Assim no princípio como no fim, o nada será convosco, até a consumação dos séculos, amém! (KAMULAKAMWE. “Marimbondo”, 28: 8, 2019)

A *postagem* foi colocada no dia 6 de abril deste ano, às 14:04. O texto nos atira para diversas contextualizações. Começemos pela literária.

Esta espécie de fábula ou de ironia, claro que não é desconhecida na história da literatura. A sua orquestração é que talvez seja, mais ainda em Angola, onde a literatura militante (o nosso termo de comparação) não se inclinou muito para ela. Vejamos como funciona.

O intertexto é bíblico (“Deixo-vos a paz, dou-vos a minha paz” – João, 14:27) e cristão (“*Sicut erat in principio, et nunc, et semper et in saecula saeculorum, Amen.*” – oração ‘Glória’). A personagem que fala coloca-se no lugar do salvador. Era disso, justamente, que se acusava José Eduardo dos Santos, o anterior presidente. Em conversas quotidianas se chegava a referir, por exemplo, o presidente como “Deus” e trabalhar com ele, ou com os seus amigos e próximos, era ‘trabalhar com Deus’, ou ‘estar perto de Deus’. Isto na ironia popular e quotidiana, claro.

Deus não assina, a *Bíblia* fala por ele. Em vez de assinar ou de localizar o contexto político, no lugar da localização e da assinatura aparece uma referência também ela imitação das menções à escritura sagrada. Em vez de um dos livros da *Bíblia*, coloca-se “Marimbondo 28: 8”. O ex-presidente nasceu a 28 de agosto de 1942 (28/08/1942) e todos os anos a celebração do seu aniversário dava azo a muitos festejos, organização de concursos, provas e desafios, enfim, ao mais variado tipo de comemoração, incluindo o habitual beija-mão para manifestar a fidelidade ao chefe, cerimônia que reunia uma despropositada fila de gente. Isso acontece em todas as ditaduras prolongadas e com culto de personalidades. Angola cultivava esse tipo de ditadura, quer no tempo do partido único, quer sob a máscara do multipartidarismo – condicionado pela continuação dessas e de outras práticas monopartidárias.

Quando o seu sucessor subiu ao poder e se comprometeu a limpar a administração do Estado, combater a corrupção e o nepotismo, uma das frases alegóricas que usou e se tornou viral foi: “é preciso destruir o ninho do marimbondo”. Por isso aparece ali, em vez do livro da *Bíblia* e do número do versículo, “Marimbondo 28:8”.

José Eduardo dos Santos foi também chamado e cultuado pelo seu partido – o mesmo do novo presidente – “o arquiteto da paz”. O texto reorganiza ironicamente essa referência, continuando a intertextualizar com a *Bíblia*.

As intertextualizações ligam a postagem, simultaneamente, a um contexto específico e a uma referência largamente globalizada. A *Bíblia* é referência de muitos angolanos, dada a popularidade das igrejas cristãs no país. Ela tem, portanto, condições para estabelecer uma ligação para o povo e outra para o usuário do *Facebook* em qualquer parte do mundo. Parte dessa postagem, porém, apela a uma compreensão meramente local, a parte que venho a explicar e que diz respeito ao “Marimbondo”. Porém, quem se interessa por literatura angolana e acompanha as redes ou grupos em que Angola se constitui referência temática, já conhece estes particularismos. Quem não conhece, pesquisa.

A peça não foi das mais sugestivas esteticamente que Fridolim publicou. Esta saiu já meses

depois de se ter dado a substituição de um presidente pelo outro. O clima tinha se distendido e a peça vê reduzido o seu potencial dramático e acentuada a carnavalização dos intertextos. O mesmo não sucedia em postagens do autor nos últimos anos da presidência de José Eduardo dos Santos. As peças anteriores aproximam-se de uma publicada dois dias antes desta, a 4 de abril, às 21:34:

Abro a janela. É manhã. Aleluia. Faz sol. Não há água para beber. Quem precisa disso, com tanta paz no copo? Bebo da paz. Para espantar a sede. Amém.

A fome é teimosa. Mas temos paz para comer. Graças a Deus & Suas excelências. Viva a sábia orientação! Chegamos lá. Ao zero. Zero é número. Princípio e fim. Estamos endividados até ao pescoço. Dizem os invejosos. Felizmente a paz cura endividamento. Cura malária. Cura bronquite aguda. Cura colonialismo PRETUGUÊS. Aleluia.

A paz é estrada. Dá para navegar de olhos fechados. Bocas trancadas. Ouvidos encerrados. Quem precisa de estrada? A paz faz milagres. Oremos. O relógio tem pressa. Eu também. O futuro é perto. Com tanta paz, quem precisa de escola? Transporte público para quê? Hospital? Com paz ninguém mais fica doente. Aleluia. A paz é avião. A pé ou de táxi, com o dinheiro que falta, chegaremos ao futuro. Onde fica o futuro?

Pego no binóculo. Viro-o ao contrário. E o futuro é já qui. Aqui mesmo. Por trás do sanatório. Aleluia. A paz é tudo. Quem tem paz não precisa de emprego. Não precisa de roupa. Até pode andar nu. A paz é açúcar e sal é feijão. A paz é passaporte para as estrelas. Perguntem ao satélite que bazou. Preparar o lugar para a gente morar. A paz é medicamento é cobertor. Haja paz! Aleluia.

A paz não tem colesterol. Pode comer-se com garfo e faca. Mas com as mãos também dá. Com cebola picada, jindungo² e nfumbwa³, a paz cuia⁴. Não causa ressaca e faz bem ao coração. Amém. Deus abençoe.

Anoiteceu. Século XXI. Não tenho luz elétrica. Mas isso não preocupa. Quem tem paz tem tudo. Até o nada. Aleluia. É um luxo chorar, com tanta paz para sorrir. Não é justo reclamar, com tanto 4 de Abril para meter na panela.

(KAMULAKAMWE. “#Viste como?”, 04: 04, às 21:34, 2019)

Em seguida ao “#Viste como?” reproduz-se uma das famosas caricaturas (ou *cartoons*) publicadas regularmente pelo não menos famoso Sérgio Piçarra nas páginas do semanário

² Piri-piri, malagueta, pimenta vermelha.

³ Folhas comestíveis.

⁴ Sabe bem, cai bem, dá gosto.

Novo jornal. A caricatura refere o problema da corrupção nos hospitais e, portanto, ilustra um dos aspetos apontados por Fridolim. Mas vamos ao texto, muito próximo do padrão de certas crônicas jornalísticas, em que a nossa história literária foi bem sucedida.

Ele se realiza também no mesmo tom irônico e fabulador da postagem do dia 6 de abril. Precisamos igualmente contextualizá-lo, porque ele nos atira para o 4 de abril, o dia em que se assinou a paz definitiva entre a UNITA e o MPLA, pouco depois da morte de Jonas Savimbi. O anterior presidente foi compreensivo e até generoso com os vencidos (na verdade, esse acordo foi uma rendição da direção do partido opositor, que estava cercada e faminta). A partir daí se foi construindo essa propaganda que o apodava de ‘Arquiteto da Paz’, uma função quase divina, muito próxima da do Grande Arquiteto do Universo. Porém, depois da paz, os problemas mais graves que afetavam as populações, e que antes eram dados como consequência da guerra, ou sabotagem dos opositores, continuaram, quando não se agravaram. O aspeto geral das cidades melhorou um pouco pela construção de prédios novos, a limpeza das ruas dos centros das cidades, o incremento comercial. Mas a água, os cuidados de saúde, a higiene ambiental, o fornecimento regular de energia elétrica, a manutenção das estradas (apesar de muitos quilômetros asfaltados precariamente), isso tudo e mais alguma coisa continuou falhando no quotidiano do povo. A corrupção, por sua vez, com o incremento dos grandes negócios, ganhou uma dimensão gigantesca. O projeto de pôr em funcionamento um satélite angolano, feito na Rússia, já depois do seu lançamento foi abortado, por uma sequência de falhas de comunicação inexplicáveis. Para segurança dos restantes satélites, o fabricante russo teve de cancelar o projeto e comprometeu-se a pôr em circulação novo satélite até 2020, sem custos adicionais para Angola. Por isso diz a postagem: “perguntem ao satélite que bazou”.

Esta postagem, apresenta, em parte, os mesmos traços básicos da que primeiro transcrevi (intertextualizações com o discurso bíblico e a propaganda governamental, ironia, personificações). Ganha no entanto em ritmo e colorido, nas alusões pela sonoridade e não só por via lexical (por exemplo, aproveitando o som de “Zero” – que se pronuncia /Zeru/ – e “Zédú”, nome popular do antigo presidente; a frase, no entanto, remete para a «Renúncia impossível» de Agostinho Neto). Faz um jogo mais variado e sugestivo de ironias sobre dificuldades quotidianas e seu encobrimento pela propaganda oficial, adota muitas expressões de rua e recorre com maior frequência a figuras de estilo para macaquear a repetição mecânica da propaganda. O conjunto ganha também dimensão cronológica definida: um dia, desde a manhã até à noite.

Eu disse que esta postagem se aproximava mais das antigas, dos últimos anos da presidência de José Eduardo dos Santos. Ainda assim, as diferenças são notórias. Ao cuidado do leitor, transcrevo uma, de 20.2.2013:

fartei-me de me fartar das coisas das descoisas das loisas dos usos e abusos de com que então. E sem medo do medo, rumei ao encontro de todos encontros,

no mais rio de mim. padeço de uma busca, cuja vontade abeira a loucura. mas diante dos espelhos sou uma cidade em ruína: já não creio no que me dizem esses profetas de papel. vou-me embora para dentro de mim. à vós deixo: esta música apátrida, colorida com as virtudes de um engano maiúsculo, esta feira dolorida timbrada com os instintos de noturno soprano. demito-me da dança que me ofereceis solícitos: vou-me embora para bem dentro de mim: à vós deixo as mulheres que me roubastes, as igrejas que acalmaram minha rebelião diante do vosso vício de roubar sem remorso, sem nada deixar aos cães q fazem a arte das cidades, deixo-vos este verso inverso para gáudio de perverso universo. fartei-me de me fartar das mentiras agudas q fazem ciência ao cancro dos jornais, das vossas aulas magnas de ensinso falsiformes para consumo de defuntos no cano da pátria. vou-me embora: para República do eu.

(KAMULAKAMWE, “República do eu”, postagem em 20.2.2013)

De tal forma são notórias as diferenças que não suscitam chamadas de atenção. Somente sublinho:

1. as aproximações a modelos de ‘escrita automática’, feitas pela ausência de pontuação, ou pela pontuação caótica, ou pela palavra sem maiúscula inicial a seguir ao ponto final;
2. a renovação desses sinais acrescentando-lhes uma grafia própria de quem escreve com muita pressa (por exemplo, reduzindo “que” a “q”, como nos apontamentos dos universitários; ou também sem ter tido tempo de corrigir o “à” pelo “a”, como no caso da anáfora “à vós deixo”, ambigüizada assim a frase [à voz deixo]);
3. o gosto pelo jogo de palavras alicerçado na sonoridade e na morfologia;
4. a intensidade metafórica, vivificada por metáforas vivas e analogias de longo alcance;
5. a carnavalização do discurso político pelo uso abusado e impróprio, ou descontextualizado, de palavras nele comuns, agora aplicadas à rejeição personalista, ou individualista, da falsificação da vida.

Mas o que mais me interessa aqui é o próprio recorte literário da postagem. Se virem bem, não é uma crônica, seria quando muito uma crônica poética; não é exatamente um poema em prosa, embora seja poético e tenha características de prosa; não é também um panfleto ou denúncia política e não deixa de ser isso tudo, como ainda arte literária. Este caráter de magma, associado à surrealização da linguagem, contida e viva ao mesmo tempo; a sua potencial imprevisão; a sua intensidade metafórica ao serviço (também) do propósito político renovam completamente, não só o nosso padrão do texto-testemunho, também o nosso padrão de poesia

5 bazou significa “foi embora”.

política. O testemunho da postagem, sem deixar de apontar claramente alvos políticos, atém-se a uma estesia que os mais velhos, dos tempos do nacionalismo, consideravam necessariamente alienada, hermética, distante do povo e da verdade. Postagens como esta nos mostram que não, que justamente ela pode constituir o contrário de um discurso alienado ou solipsista, renovando o paradigma testemunhal. A viragem para dentro da “República do eu” não passa de simulação que visa rastejar o adversário, atirar-lhe areia para os olhos. Agostinho Neto fez uma simulação parecida logo no primeiro dactiloscrito de «Renúncia impossível», anulando-se, ou declarando que se anulava. Tais simulações, aparentemente levando-nos para nós próprios e rejeitando o mundo, ou pelo contrário aparentemente anulando-nos para não termos de aceitar esse mundo, são na verdade rejeições e denúncias do estado de coisas, afundando a dignidade e a sobrevivência do coletivo país. São maneiras figuradas de declarar a vida impossível assim.

Passo ao segundo exemplo, a outro *posteiro* do *Facebook*, “Gonçalves Handyman Malha (Kizela)”, como se apresenta na sua página. A *postagem* anterior nos mostrou o caráter híbrido dessa espécie nova, com tom surreal e intensificação de metáforas vivas, muitas delas de longo alcance. O que transcrevo em seguida apresenta-se no modo versicular, em sugestão de ‘poema’ (continuamos a usar este vocabulário impreciso). A razão que me levou a trazê-lo foi demonstrativa: pretendo mostrar que o novo procedimento abre uma via com dois sentidos rumo ao que habitualmente chamamos de poesia. Não só as práticas poéticas anteriores, especialmente as que vinham dos anos 80 do século passado, influíram sobre estes jovens; não só as leituras da literatura global, antes desconsiderada pelos realistas, influíram sobre eles; também a premência da *postagem* tornou funcionais os procedimentos estéticos alternativos aos do neorrealismo, como a fragmentação, a metaforização violenta, a colagem, revertendo-os a favor do texto testemunhal. Assim, por essa tabelinha, o texto testemunhal regressa em força ao poema, continuando uma linha de montagem surrealizante e fortemente analógica, inaugurada nos últimos anos do período colonial e vincada nos poetas revelados em livro só após a independência (revelados, ou seja: nunca tínhamos ouvido falar neles antes, eram novos demais para isso). Característica, ainda, comum às duas *postagens*, mas muito mais marcada nesta, é a do despudor da linguagem, também constante em muitas outras postagens de jovens poetas, ou candidatos a poetas, nessa rede social. Os nossos autores neorrealistas e seus seguidores evitavam, geralmente, esse despudor, tal como o disfemismo bruto. Não deixa de ser interessante que, por um lado, a linguagem se vista com analogias surpreendentes e, por outro, se dispa com disfemismos exatos e palavras cruas. Ambos os fatores, afinal, concorrem para tornar o testemunho uma denúncia, cada um por sua via.

Fica o poema, com seu *quê* de crônica, em postagem publicada a 29 de abril, às 17:51 no mural do poeta (<https://www.facebook.com/goncalveshandyman.malha.7>):

corre-me o coração entre os dedos
vilas sobressaltam no meu umbigo

sou catástrofe amarelo no vento
escravo da enviesada paz
uma insólita miséria se multiplica
no esconderijo dos meus versos
grito
tal grito invade o gemido de uma
mulher com costas viradas ao deserto
volto a gritar dentro do meu eco
finjo ser palavra enigmática na
cachoeira hermética desta pátria
agora mijo
inconsciente do rio que me aleija
nascem em mim pedras com
[braços aguçados
cabeças de águas engripadas
são anjos demônios⁶
miseros dedos de poder teso
trocam seus sonhos pelo meu mijo
seus pénis apodrecem por dentro
-- é isso que somos
sacos de seca nos pratos mudos
inquilinos artesãos de fome nas
pontas dos seios inundados
obrigam-me escrever sobre a pele
da zunga⁷ a última tesão de mijo
de olhos vendados como a justiça
mijo
abro a boca vomitando hienas⁸

6 Repare-se que a palavra demônios está com acento brasileiro (demônios), o que parece indiciar uma prática de corte e colagem (hoje diz-se *copy-paste*), muito frequente entre poetas...

7 Venda ambulante. Do verbo *kúzunga*, andar às voltas, circular, rodopiar. *Zungueiras* são as vendedoras ambulantes.

8 Na tradição banto (ou *bantu*) a hiena figura o mal, a brutalidade, a força (por vezes a cobardia), mas também a sagacidade (graças ao olfato apurado e à dentadura afiada).

minha alma se levanta sobre
minhas terras abandonadas
como se a esperança encarnasse
nas reticências dos meus versos...

[a última tesão de mijo]

(MALHA, Handyman, in “livro dos açoites”, 29 de abril de 2019, às 17:51)

Referências:

BÍBLIA SAGRADA on line. <https://www.bibliaonline.com.br/acf>

KAMULAKAMWE, Fridolim. **O altar dos infiéis**. Luanda, 2018.

<https://www.artelogy.com/pt/store/o-altar-dos-infiéis-de-fridolim-kamolakamwe>

KAMULAKAMWE, Fridolim. “Marimbondo”, 28: 8. Postagem, em 6/04/2019, às 14:04.

<https://www.facebook.com/jornaldadasemana/posts/930969163724185/>

MALHA, Handyman Gonçalves (KIZELA), in **Livro dos açoites**, 29 de abril, às 17:51 no mural do poeta. Disponível em: <https://www.facebook.com/goncalveshandyman.malha.7>

MALHA, Handyman Gonçalves (KIZELA) e GOMÇALVES, Adilson. **Nós e a poesia. Antologia poética digital**. Colaboração do Movimento literário Litteragris. Luanda: UEA, 16/02/2019.



**TESES E DISSERTAÇÕES BRASILEIRAS SOBRE POESIA AFRICANA
DE AUTORIA FEMININA EM LÍNGUA PORTUGUESA**

*BRAZILIAN THESES AND DISSERTATIONS ON AFRICAN POETRY OF
WOMEN AUTHORS IN PORTUGUESE LANGUAGE*

*TESIS DE DOCTORADO Y TESINAS DE MAESTRIA BRASILEÑAS SOBRE
LA POESÍA AFRICANA DE AUTORÍA FEMENINA EN
LENGUA PORTUGUESA*

Ricardo Luiz Pedrosa Alves¹

RESUMO:

O artigo discute as investigações brasileiras sobre a poesia africana de autoria feminina em língua portuguesa. Através do Catálogo de Teses e Dissertações, plataforma da CAPES, foram selecionadas pesquisas que tratam das poetisas africanas. A análise se deu a partir de duas categorias: o modo como as dissertações e teses tratam da poesia como gênero literário e o modo como dialogam com os estudos de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia africana, autoria feminina, gênero, Catálogo de Teses e Dissertações.

ABSTRACT:

This article discusses the Brazilian researches on African poetry of women authors in Portuguese language. Through the Catálogo de Teses e Dissertações, platform of CAPES, researches dealing with African poets were selected. The analysis was based on two categories: the way dissertations and theses deal with poetry as a literary genre and how they dialogue with gender studies.

KEYWORDS: African poetry, female authorship, gender studies, Catálogo de Teses e Dissertações.

¹ Doutor em Letras pela UFPR. E-mail: ricardopedralves@gmail.com



RESUMEN:

Este artículo analiza las investigaciones brasileñas sobre poesía africana de autoría femenina en portugués. A través del Catálogo de Teses e Dissertações, de la plataforma CAPES, se seleccionaron investigaciones que tratan sobre las poetisas africanas. El análisis se basó en dos categorías: la forma en que las tesis de maestría y las tesis de doctorado abordan la poesía cómo género literario y como dialogan con los estudios de género.

PALABRAS-CLAVE: *poesía africana, autoría femenina, género, Catálogo de Teses e Dissertações.*

“Nós somos sombra para os vossos olhos, somos fantasmas.” (SOUSA, 2016, p.34) O verso pertence ao poema “Passe”, da moçambicana Noémia de Sousa, que no texto dirige-se diretamente aos colonizadores, assumindo, de modo orgânico, solidariedade com os “despojados”. O verso seguinte é a resposta virulenta e otimista àquela percepção de despojo: “Mas, como estamos vivos, extraordinariamente vivos e desertos!” Fazemos referência aos dois versos em nome de uma analogia possível com a pesquisa brasileira em teses e dissertações sobre a poesia africana de autoria feminina em língua portuguesa. Não exatamente para relacionar a recepção acadêmica brasileira ao papel do colonizador, ainda que isso também mereça ser discutido no escopo dessa relação, mas principalmente para destacar um ponto significativo sobre as teses e dissertações produzidas no Brasil e sobre a poesia ali estudada. Nosso entendimento é de que a vitalidade e a potência daquela poesia de mulheres africanas no âmbito (não só) da língua portuguesa talvez ainda estejam envoltas em sombras se considerarmos grande parte da recepção brasileira. As sombras se dão principalmente se pensarmos na condição diminuta que, tanto a poesia enquanto gênero literário, como as escritoras africanas e suas questões de gênero, ocupam no quadro geral das pesquisas brasileiras sobre literaturas africanas.

Será a partir desta constatação que faremos a discussão neste estudo. Iniciamos por uma pesquisa maior por nós realizada entre outubro de 2018 e junho de 2019, intitulada “Panorama dos estudos de literaturas africanas na pós-graduação brasileira”. Através do Catálogo de Teses e Dissertações, disponibilizado pela CAPES, levantamos 840 investigações defendidas sobre autores literários africanos. A perspectiva é inédita em se tratando de sociologia e teoria literárias no Brasil, pois o Catálogo ainda não foi utilizado para qualquer reflexão semelhante. Ao oferecer um quadro da produção de pós-graduação em literatura, nosso estudo abre inúmeras possibilidades de discussões teóricas, desde aquelas sobre o campo das literaturas africanas no Brasil, até as temáticas como a literatura-mundo, as questões do pós-colonial – particularmente quanto às comunidades simbólicas lusófonas e suas tensões, solidariedades e contradições –, a teoria afrodiaspórica dos estudos decoloniais – como na aproximação oficial à África através de legislação afrodescendente afirmativa (a lei 10639/03), etc. São temas, porém, que escapam ao foco mais imediato deste texto.

Há evidentes dificuldades no acesso ao Catálogo da Capes. Para além das diminutas possibilidades de cruzamento de dados, há ausência de indexação de pesquisas e equívocos na indexação de outras. Os trabalhos pioneiros, além disso, não constam do Catálogo. Nesse sentido, nossa pesquisa é incompleta, sendo ainda um trabalho em construção, uma vez que o Catálogo foi nossa fonte principal. A presente amostra, portanto, não é conclusiva.²

Iniciaremos este artigo com os dados mais gerais do “Panorama dos estudos de literaturas africanas na pós-graduação brasileira”, descrevendo métodos e resultados. A seguir, faremos recortes mapeando os trabalhos sobre poesia, os sobre autoras africanas e, por fim, os sobre poesia africana de autoria feminina em língua portuguesa, quando comentaremos as principais premissas e eixos de investigação nas teses e dissertações, com especial atenção às questões de gênero poético e de gênero enquanto identidade sexual e performance social, culturalmente construídas e significadas. Como há um predomínio de análises de ficção nas pesquisas de literaturas africanas no Brasil, usualmente com enquadramentos a partir da História (romance como representação de nação e ficção como expressão discursiva pós-colonial) e das Ciências Sociais (ficção como expressão de identidade e os temas do hibridismo), de um lado, e uma hegemonia de análises sobre autores homens, interessa-nos verificar se as abordagens da poesia escrita por mulheres africanas trazem discussões sobre poesia enquanto escrita esquivada à própria ideia de representação histórica ou sociológica/antropológica, e também se/como abordam os temas de gênero. Este artigo, portanto, propõe uma dupla entrada: um mapeamento descritivo, ao perguntar quem são as poetisas estudadas, como e quando foram estudadas, se o foram de modo exclusivo ou comparado, etc., e uma discussão sobre categorias, apresentando questões sobre gênero poético e estudos sobre mulheres às teses e dissertações.

Panorama dos estudos de literaturas africanas na pós-graduação brasileira

O mapeamento sobre o campo da pesquisa literária no Brasil ainda engatinha. Há investigações como as de Regina Dalcastagné (2018), por exemplo, analisando, num recorte dos periódicos acadêmicos mais gabaritados, quais os autores mais estudados e sob que correntes teóricas, ou seja, realizando um mapa estrutural do campo de investigação literária, revelando hierarquias, dinâmicas e linhas de força. No caso dos trabalhos sobre literaturas africanas, há alguns balanços pessoais, como o de Laura Padilha (2010), destacando linhas de pesquisa e orientações teóricas, mas ainda carecemos de um retrato mais sistemático de um campo de pesquisas ao mesmo tempo tão recente e tão pujante. Um retrato assim pode ser traçado a partir de diferentes objetos. Não há entre nós, por exemplo, um estudo como o feito por Pires

² Um dos problemas do *Catálogo da CAPES* é a indexação. A pesquisa por “Ana Paula Tavares”, por exemplo, não retorna vários trabalhos indexados em “Paula Tavares”, infelizmente ausentes neste artigo. A autora assina seus livros de poesia como Paula Tavares e suas obras de crônicas como Ana Paula Tavares.

Laranjeira (1995), comentando os textos clássicos dos estudos de literaturas africanas em língua portuguesa. Faltam-nos ensaios que discutam as contribuições teóricas e analíticas de nossos nomes pioneiros (Maria Aparecida Santilli, Jorge Fernandes da Silveira, Simone Caputo Gomes, Rita Chaves, Maria Nazareth Fonseca, Laura Padilha, Carmen Lúcia Tindó Secco, Tania Macêdo, Benjamin Abdala Júnior, Mário Lugarinho, entre outros) dando conta das principais questões epistemológicas, do repertório literário manipulado, das vinculações interdisciplinares e institucionais, dos percursos intelectuais, etc. Falta-nos também um estudo sobre o estado da arte, repertório e categorias manipuladas nos periódicos acadêmicos. Além de dissertações e teses, é notável no país o crescimento da produção de artigos acadêmicos sobre as literaturas africanas, mas tal campo de recepção também ainda não foi pesquisado e discutido. É possível dizer que houve, na primeira década do século XXI, uma consolidação institucional da recepção crítica às literaturas africanas, seja na produção de dissertações e teses, seja na ampliação do espaço para aquelas literaturas nos periódicos brasileiros, quando algumas revistas com foco e escopo em literaturas de língua portuguesa foram fundadas. A entrada dos Estudos Literários nas questões africanas se dá mais fortemente a partir do fim dos anos 1990, num relativo atraso em relação a áreas como as Ciências Sociais e a História. Se as revistas são espaços potenciais para a multiplicidade de autores(as) dos países africanos, a realização de dissertações e teses costuma ter maior dependência com certa sedimentação, seja de pesquisas sobre os nomes e livros investigados, seja com a presença dos livros no mercado editorial brasileiro, o que em grande parte explica a enorme concentração de análises em nomes como Mia Couto, Pepetela, Ondjaki e Agualusa. Essa dependência de sedimentação para as teses e dissertações, mesmo que em muitos dos casos também prevaleça o trabalho quase artesanal que vai do contato com os livros raros à pesquisa de nomes ainda sem presença na academia brasileira, entra em choque com o caráter engajado da própria área de investigação. Estudar literaturas africanas, afinal, é um procedimento de resistência e do cultivo da diversidade e do arejamento do cânone em língua portuguesa. Nesse sentido, pode-se dizer que passamos a ser, também, e de um modo ainda não definido, pós-coloniais ao estudarmos literaturas pós-coloniais africanas. Laura Padilha (2010, p.13), explica que o gesto dessas pesquisas é de resistência e desconstrução do cânone eurocêntrico:

A fim de brevemente concluir, devo dizer que se, por sua parte, a neocolonialidade insiste em não ceder seu espaço, nós, os que a ela nos opomos, insistimos também em enfrentá-la, pondo em circulação novas vozes, que assim se deixam ouvir; outras matrizes culturais, que afinal afloram; diferentes formas de olhar, que ganham espaço. Enfim, objetivamos, como nossos estudos, contribuir para que o múltiplo cultural que somos tome seu lugar.

Nosso panorama mostra que apenas em parte acontece o sucesso da utopia do “múltiplo cultural”, havendo concentração excessiva em poucos nomes, num perverso contraponto ao

empreendimento de resistência que representam tais estudos (ainda mais se considerarmos a Lei 10639/03 como impulsionadora de mais atenção às culturas africanas). Este contraponto, queremos sugerir, é a permanência do colonial através de uma visão orientada pelo mercado global e pela reapropriação contemporânea da noção de literatura mundial. A discussão não cabe aqui, mas não podemos nos furtar ao que escreve Pires Laranjeira (2016, p.207):

Escolhas como as de Agualusa, elevado a representante da literatura angolana (e já ouvi chamar-lhe escritor português e brasileiro!), criam um novo cânone, que pode resvalar para uma espécie de neo-paternalismo ou mesmo neo-colonialismo cultural, com o consentimento de uma parte generosa dos actores institucionais.

O estudo sobre dissertações e teses foi realizado através de consultas ao Catálogo de Teses e Dissertações, entre 01-10-2018 e 01-06-2019. Verificamos 1222 nomes das literaturas africanas no sistema de busca da plataforma da CAPES, sendo 298 dos países lusófonos e 924 dos não-lusófonos. Consultamos também inúmeras expressões como “literatura africana”, “literatura moçambicana”, “poesia angolana”, etc. A partir da consulta, selecionamos pesquisas que, de modo exclusivo ou comparado, citassem o nome de escritor(a), o que se confirmou caso a caso pelo acesso aos resumos dos trabalhos (na quase totalidade deles, pois alguns poucos não se encontram *online*). Da consulta dos 298 nomes da África lusófona, 117 foram confirmados (39,3%), e 180 nomes não. Dos 924 nomes da África não-lusófona, houve menção a apenas 47 autores (5,1%). Há, portanto, intensa concentração de investigações na literatura dos países que sofreram colonização portuguesa, demonstrando o peso do repertório lusófono nas análises brasileiras. São 33 nomes de Angola, 33 de Cabo Verde, 23 de Moçambique, 20 de Guiné-Bissau e 8 de São Tomé e Príncipe. Neste artigo, discutiremos somente os resultados quanto aos países de língua oficial portuguesa.

Selecionamos os dados em duas ordens diferentes: a) a quantidade de dissertações e teses, com subclassificações de ano, instituição de origem, área acadêmica, etc.; b) a quantidade de menções de cada autor(a), igualmente subclassificadas em ano e tipo, isto é, se pesquisa exclusiva ou comparada, permitindo traçar cruzamentos de autores(as), dividindo-os(as) em subcategorias, como comparações com nomes do Brasil, de Portugal, de ambos, de outras nações africanas, etc.

Com relação ao número de dissertações e teses, entre 1979 e 2018, encontramos 840 trabalhos sobre literatura africana dos PALOP (mas também comportando algumas poucas comparações fora da lusofonia), com 613 dissertações (73%) e 227 teses (27%). Dividimos a evolução da produção acadêmica em três patamares temporais, tendo como marco central a edição da lei 10639/03. Consideramos também fatores como o incremento de programas de pós-graduação e o aumento expressivo de bolsas de estudo no país após o ano 2003.

Os três períodos mostram um crescimento consistente: a) 1979 a 2004 – um período formativo, pioneiro, com produção ininterrupta desde 1990, e que resultou em 109 trabalhos (13% do total, média de 4,2 pesquisas/ano); b) 2005 a 2012 – escolhemos o ano 2005 como marco para as primeiras dissertações produzidas já sob a vigência da lei 10639/03, sendo um período de consolidação, com 275 trabalhos defendidos (32,7% do total, 34,4/ano); c) 2013 a 2018 – período de disseminação dos estudos em universidades de todo o país e também período de confirmação acadêmica, com muitos mestres em literaturas africanas defendendo agora suas teses de doutorado, sendo realizadas 456 pesquisas em apenas 6 anos (54,3% do total, 76/ano). O último período é também o de descoberta de novos autores. Será nesse último período que se dará a maioria das dissertações e teses exclusivamente voltadas às autoras africanas.

Quanto às menções de escritores(as), existe grande quantidade de nomes citados, se compararmos com a pesquisa feita sobre os não-lusófonos. Temos na pós-graduação das investigações de literaturas africanas apego à diversidade e discussão de materiais sempre renovados, incluindo-se aí a retomada de nomes do passado (como ficará evidente quanto às pesquisas sobre Noémia de Sousa), embora sob enorme concentração na África de língua oficial portuguesa. Também há concentração exagerada na recepção de alguns poucos nomes. Assim, um dos problemas mais significativos demonstrados pelo panorama é o da contradição entre diversidade e concentração, sendo possível pensar num possível sequestro de interesses acadêmicos pela diminuta disponibilidade de nomes africanos no mercado editorial brasileiro, o que revela um dos aspectos de nossa herança colonial e também da nossa submissão à literatura do capitalismo global, das casas editoriais multinacionais, etc. De outro lado, temos demandas políticas que também orientam a dinâmica das pesquisas, como é o caso do crescimento bastante recente de análises de escritoras africanas, a partir das discussões de gênero, como nos casos mais evidentes de Paulina Chiziane e de Chimamanda Adichie, além das demandas que põem em intersecção ativismos afirmativos transnacionais, como os estudados por Sérgio Costa (2006). O próprio estudo da recepção brasileira às literaturas africanas pode ser pensado nesse último enquadramento.

Concebemos um ranking de escritores(as), tendo como critérios o número de pesquisas, número de teses, número de dissertações, investigações exclusivas, presença no período 2013-2018 e trabalhos de 2018. O número de citações de nomes (1012) é naturalmente maior que o de pesquisas defendidas (840), já que as análises comparatistas são mais de um terço do total. No plano mais geral, dos 117 nomes confirmados, apenas 50 estão em 3 ou mais pesquisas, compondo 92% do total de registros. Para se dimensionar a concentração, há no fim da lista outros 50 nomes que constam com apenas uma menção nos estudos, usualmente em teses e dissertações comparatistas. Já no topo, se ficarmos apenas nos 20 mais citados, a concentração é de 78,5% das menções, com muitos trabalhos exclusivos. Pesquisas exclusivas, como as que discutiremos sobre as poetisas africanas, abordam em geral mais de um livro de mesma autoria.

É o caso, naturalmente, de Mia Couto. Editado e reeditado todos os anos no Brasil, o moçambicano lidera o ranking de menções acadêmicas, tendo 24% do total de citações. Um autor sozinho, note-se, com um quarto das referências. Em seguida vêm Pepetela, Paulina Chiziane, Agualusa, Luandino Vieira, Ondjaki, Boaventura Cardoso, Ruy Duarte de Carvalho, João Melo e Ana Paula Tavares. Os 10 primeiros concentram 67,1% das referências. Trata-se, porém, de um quadro dinâmico, pois, até 2003, Luandino Vieira era o mais analisado. Entre 2004 e 2007, Pepetela era o mais citado, sendo que Mia Couto assumiu a liderança em 2008, disparando à frente dos demais.

Na base da lista, dos 50 nomes com 1 menção, 16 são de Guiné-Bissau, 12 de Cabo Verde, 10 de Angola, 7 de Moçambique e 5 de São Tomé e Príncipe, o que mostra que as literaturas guineense e cabo-verdiana foram estudadas preferencialmente em moldes comparativos, incluindo, em geral, 3 ou mais nomes numa mesma pesquisa. Autores angolanos têm 454 menções (44,8% do total), numa média de 13,8 menções/autor. Os moçambicanos têm 393 menções (38,8%), mas com média de 17/autor (devido, basicamente, a Mia Couto). Autores de Cabo Verde têm 106 menções (10,5%), média de 3,2/autor; de Guiné-Bissau 41 (4,1%), média de 2/autor; e de São Tomé e Príncipe 18 (1,8%), média de 2,2/autor.

Três questões são as mais problemáticas da relação entre a recepção brasileira e a produção literária africana: a orientação dos estudos pela disponibilidade dos livros enquanto mercadoria, na medida em que os autores mais presentes no mercado tendem a ser os mais pesquisados – situação gritante no caso de Mia Couto; a concentração nas narrativas, em nome de um enquadramento usual a partir da leitura histórica ou cultural dos textos literários, objetivando a descrição de retratos de nação ou de discussão de identidade nas obras; a concentração na lusofonia, tanto em função da condição autocentrada e isolada da academia e da literatura brasileira, quanto em razão do projeto imperialista de baixo impacto que o Estado e o mercado cultural brasileiros representam e fazem funcionar sobre a produção africana. De outro lado, três pontos podem ser vistos como extremamente positivos: a profusão de nomes analisados em paralelo ao processo de concentração nos mais pesquisados, havendo de fato uma pulverização cartográfica bastante significativa nas investigações, em particular naquelas comparatistas; a predominância, ainda que não tão vantajada, dos estudos exclusivos sobre autores africanos e daqueles sob perspectiva intra-africana, mesmo que muito restrita ao espaço lusófono, o que denota uma atenção específica e um possível aprimoramento das ferramentas analíticas pelo acúmulo crítico e teórico; o crescimento avassalador da área de estudos, com intensa concentração das análises nos anos mais recentes, o que promete incorporação de novos nomes, consolidação profissional de mestres que também façam suas teses sobre as literaturas africanas, num horizonte de diversificação das análises a partir da reflexividade proporcionada pela autonomização do campo de investigação, contribuindo para a oxigenação dos repertórios lidos no Brasil.

Poesia africana em língua portuguesa

A poesia é um gênero pouco estudado nas dissertações e teses. São 95 (11,3%) das 840 pesquisas catalogadas. É preciso, porém, relativizar o dado, uma vez que não dispomos de comparativos com a presença de pesquisas sobre poesia no quadro de outras literaturas. A concentração em análises que leem as literaturas africanas como construção de retrato de nação e discussão de identidade faz com que se privilegie o romance, em primeiro plano, e o conto, em segundo. Se é diminuta a presença da poesia nas pesquisas, o que diremos do teatro, com uma ou outra análise sobre a dramaturgia de Pepetela ou Abdulai Sila, por exemplo, e com apenas um autor mais destacado, o angolano Mena Abrantes? O mesmo ocorre com a literatura infantil e para relações entre literatura e outras produções simbólicas, como o cinema. Pode estar acontecendo, portanto, que a concentração nas narrativas se dê em nome de uma expectativa brasileira representacional da história e da cultura africanas, o que tanto despolitiza a relação crítica entre a recepção e a produção, quanto reifica de modo cultural e histórico (e menos literário) a literatura estudada. Despolitização e, paradoxalmente, desestetização. Apesar da profusão de investigações, parece haver um fechamento crítico da recepção literária, na medida em que o impulso que orienta os trabalhos é predominantemente histórico e cultural.

Dos 95 trabalhos com poesia, 61 (64,2%) são com poetas homens e 34 (35,8%) com poetas mulheres. Se tomarmos o número de pesquisas com poetas mulheres, as 34 representam apenas 4% do total. Já as 61 pesquisas com poetas homens são 7,3% do total. No plano geral, as escritoras são nitidamente menos investigadas que os escritores. São 130 pesquisas (15,5%) das 840 catalogadas. Nas 130 análises, ocorre predomínio da ficção, com 96 investigações (73,8%), sobre os 34 estudos de poesia (26,1%). Como se nota, nas análises de escritoras, o índice da poesia (26,1%) é bem superior ao do índice de poesia em geral sobre o total das 840 (11,3%). Também é muito superior ao índice de pesquisas com poetas homens (61 ou 8,6%), se tomarmos apenas o número de pesquisas com homens (710). Constata-se um paradoxo no cruzamento de dados. No espaço diminuto das pesquisas com poesia, conclui-se que há mais poetas homens sendo estudados que poetas mulheres, mas entre os trabalhos que analisam escritoras, o índice de análise de poesia é muito superior. Na esfera universal, portanto, homens são mais lidos enquanto poetas que mulheres, mas na esfera específica destas, há proporcionalmente mais presença de poetas. A contradição, dita de modo simples, enuncia que, enquanto gênero, poesia é mais lida nos poetas homens, mas, de outro lado, no gênero feminino há proporcionalmente mais leituras de poesia. Obtivemos também um dado interessante para a discussão da recepção brasileira às literaturas africanas. Tanto nos países lusófonos, como nos não-lusófonos, o autor mais estudado é homem branco (Mia Couto e J. M. Coetzee) e a autora mais estudada é mulher negra (Paulina Chiziane e Chimamanda Adichie). De outro lado, são predominantemente mulheres (cerca de 75%) as autoras de pesquisas sobre literaturas africanas no Brasil.

Entre os 10 nomes mais citados, há três que são poetas, além de ficcionistas (Mia Couto, João Melo, Ruy Duarte de Carvalho). Todos têm, no entanto, pouquíssimas leituras de suas obras poéticas. Naqueles mais explicitamente identificados à poesia, destacam-se 4 nomes entre os 20 mais mencionados: Ana Paula Tavares, José Craveirinha, Agostinho Neto e Noémia de Sousa. Deles, apenas Ana Paula Tavares também é estudada para além da poesia, pois seus contos e crônicas já receberam análises na pós-graduação brasileira.

A busca por “Ana Paula Tavares” retorna 16 pesquisas (10 dissertações e 6 teses), contando com 5 dissertações exclusivas sobre sua obra. A poeta tem menos pesquisas a partir de 2013 (37,5%), sendo o trabalho pioneiro defendido em 2000. Há, contudo, outras teses e dissertações sobre a poeta. Infelizmente, por questão de espaço, foram, neste artigo, selecionadas algumas em detrimento de outras. Por exemplo, na Faculdade de Letras da UFRJ, dois estudos exclusivos sobre Paula Tavares foram defendidos em 2014: a dissertação de Pamela Maria do Rosário Mota sobre a metáfora do sangue na poesia de Paula, abordando o sangue menstrual, o sangue dos rituais míticos, o sangue da guerra e o sangue da escrita; e a tese de Fernanda Antunes Gomes da Costa que versou sobre a poética dos sentidos na obra toda da referida poeta.

José Craveirinha, por sua vez, é citado em 14 pesquisas (8 dissertações e 6 teses), sendo mais estudado a partir de 2013 (64,3%). Recebeu 3 dissertações exclusivas e uma tese. O perfil de Agostinho Neto é semelhante ao de Tavares, pois tem 14 menções (13 dissertações e uma tese), com menor ênfase após 2013 (35,7%). Por fim, o perfil de Noémia de Sousa se assemelha ao de Craveirinha, sendo citada em 10 pesquisas (9 dissertações e uma tese), tendo 6 dissertações exclusivas e concentração após 2013 (70%). Há, pois um crescimento nos nomes moçambicanos, que se faz inclusive pelo resgate de poetas fundadores(as). Parece mesmo estar ocorrendo uma transição da recepção de escritores(as) de Angola para os de Moçambique, pois, além de Tavares e Neto, também Pepetela, Boaventura Cardoso e Luandino Vieira têm menos de 50% das análises a partir de 2013 (mas há exceções, como Ondjaki e João Melo), enquanto, a exemplo de Sousa e Craveirinha, Mia Couto (60%), Paulina Chiziane (61,8%) e João Paulo Borges Coelho (100%) são nomes de Moçambique com maior concentração a partir de 2013. À falta de melhor explicação, pode-se creditar a transição para a recepção da literatura moçambicana em função do predomínio avassalador de Mia Couto e mesmo à produção mais tardia da literatura moçambicana (sendo Craveirinha e Noémia de Sousa notáveis exceções).

Poesia africana de autoria feminina em língua portuguesa

Para esta discussão, optamos por um corte radical naquelas 34 análises que envolvem poetas africanas mulheres, reduzindo nossa abordagem às 16 pesquisas sobre poesia africana de autoria feminina. Há um significativo número de trabalhos comparatistas, o que é característica das análises sobre poesia (assim como sobre as literaturas nacionais de São Tomé e Príncipe

ou de Guiné Bissau). A perspectiva panorâmica permite relacionar três ou mais nomes, com prejuízo para o estudo de obras em favor da análise de poemas específicos. Opta-se bastante também pela perspectiva da lusofonia, com poetas de diferentes países. Assim, Ana Paula Tavares, a poeta mais mencionada, é estudada em conjunto a nomes como Manoel de Barros, Marilza Ribeiro, Olga Savary, Ricardo Aleixo, Edimilson de Almeida Pereira, Ronald Augusto, Hilda Hilst, Conceição Evaristo, Seu Beto, Luís Carlos Patraquim, Ruy Duarte de Carvalho e Adília Lopes. Já Noémia de Sousa recebeu investigações em conjunto a Landê Onawale, Clã Nordestino, Cyro dos Anjos, Orlando Mendes, Paulina Chiziane, Agostinho Neto e Fernando Pessoa. Nota-se, entretanto, a inexistência de dissertação ou tese que trate de Tavares e Sousa, as duas poetas mais citadas, em conjunto. Perceba-se, igualmente, que nenhuma das duas recebeu teses de doutorado exclusivas. Também há comparações envolvendo poetas como Vera Duarte, Conceição Lima, Alda Espírito Santo e Odete Semedo. Nesse sentido, delimitamos nossa discussão ao conjunto das 14 dissertações e 2 teses que tratam especificamente, mesmo que no viés comparativo, de poetas africanas mulheres. A escolha deixa de fora muitos dos trabalhos dedicados a Ana Paula Tavares, na medida em que é um nome bastante investigado nas pesquisas comparatistas.

Nos 16 trabalhos selecionados, o dado mais evidente à primeira vista é a condição recentíssima da maioria deles, pois 10 dissertações foram defendidas apenas entre 2017 e 2018 (e somente 4 trabalhos foram defendidos antes de 2014), apontando, numa perspectiva otimista, para possíveis continuidades de análise da poesia feminina africana em futuros doutoramentos. A poesia africana de autoria feminina em língua portuguesa é um campo praticamente em aberto. Será sobre esses 16 trabalhos (1,9% das 840 teses e dissertações catalogadas sobre literaturas africanas lusófonas) que nos debruçaremos a seguir, apontando de forma breve as características de cada um deles. Dezesesseis pesquisas são “sombras para os vossos olhos”, como no verso de Noémia de Sousa, podendo-se mesmo falar numa quase invisibilidade da poesia africana de autoria feminina. É sugestivo, nesse sentido, que Homi Bhabha (1998, p.78) discuta a questão pós-colonial, ao tratar do legado de Frantz Fanon, a partir da ideia de “invisibilidade”, citando o poema de Meiling Jin. Invisibilidade que o próprio poema de Sousa desmente, num gesto pós-colonial (“extraordinariamente vivos e despertos”). De fato, é pela devolução de um olhar que vigie e assombre (como no poema citado por Bhabha) que a mulher pós-colonial, invisibilizada, se defende e agencia sua condição de sujeito. Não à toa, tal agenciamento se dá pelo olhar, ou como descreve Judith Butler (2003, p.7) a respeito da intrusão repentina das mulheres na cena patriarcal, por uma “intervenção não antecipada, de um ‘objeto’ feminino que retornava inexplicavelmente o olhar, revertia a mirada, e contestava o lugar e a autoridade da posição masculina.” Nesse sentido, não buscamos avaliar as dissertações e teses, mas traçar delas um resumo que se oriente principalmente pela discussão que fazem de poesia e pela referência que trazem (ou não) dos estudos de gênero.

O trabalho pioneiro foi a dissertação de Marcelo Pereira Machado (2006), com análise sobre o livro *O lago da lua*, de Ana Paula Tavares. Machado, sob guarida da teoria pós-colonial e dos estudos de gênero, pensa a poesia da autora a partir da negociação temporal, haja vista, no seu entender, a dupla condição da mulher angolana, elo com a memória e abertura para a transgressão. Isso se daria por “piscadelas” (que o autor associa ao olhar feminino), e não de modo panfletário, engendrando discussões matizadas e sensíveis sobre a identidade nacional e a identidade feminina. A poesia de Tavares é caracterizada como transformadora, dando conta da multiplicidade cultural angolana e aproximando a identidade nacional das margens e do feminino, subvertendo a norma colonial. Predomina na análise a discussão da nação e da cultura, orientada a partir da escrita feminina.

De 2010 é a dissertação de Mara Regina Ávila de Ávila, também sobre a relação entre a poesia de Ana Paula Tavares e a nação angolana. Analisando um conjunto de poemas retirados dos livros *Ritos de passagem*, *O lago da lua* e *Ex-votos*, a pesquisa relaciona a poesia de Tavares à reconstrução histórica pós-colonial, principalmente no plano identitário e com ênfase no resgate da tradição de africanidade ou negritude. Há uma atenção ao gênero poético, contrapondo “lírica moderna” e “lírica pós-colonial”. Ávila faz a discussão da poesia de Tavares a partir das questões de identidade, e sua abordagem dos temas de gênero é bastante tributária das reflexões de Homi Bhabha.

Também de 2010 é a tese de Érica Antunes Pereira, analisando em conjunto as obras iniciais das poetas Alda Espírito Santo, Alda Lara, Conceição Lima, Noémia de Sousa, Ana Paula Tavares e Vera Duarte. Para Pereira, há unidade entre elas na construção social do sujeito feminino. Os poemas são lidos à luz da hermenêutica do cotidiano feminino e por informes oficiais sobre a situação social das mulheres nos contextos em que se inscrevem. A perspectiva é a da condição feminina (nas “submissões”, “encruzilhadas” e “resistências” da subjetividade) como voz subalterna e envolta no cotidiano, mas de pungente potencial transformador. O trabalho apresenta discussão de gênero, citando várias autoras, com destaque para Elaine Showalter e Joan Scott. Pereira enfatiza a ruptura que o cruzamento de cotidiano (casa, família, ancestralidade) e gênero, operado nos poemas estudados, realizou sobre os cânones nacionais, por exemplo, ao relacionarem maternidade e pátria ou ao explicitarem a subjetividade desejante e erótica (como em Ana Paula Tavares e Vera Duarte), além de dignificar o lugar das mulheres na construção de nação.

Vera Lúcia da Silva Sales Ferreira, em tese de 2011, usa a imagem do “carpir”, seja como choro da dor do outro (as carpideiras), seja como marca textual (a capina), para apresentar, também em perspectiva panorâmica, a construção de poemas nas escritoras Alda Lara, Amélia Dalomba, Ana Paula Tavares, Maria Alexandre Dáskalos, Yolanda Morazzo, Odete Semedo, Noémia de Souza, Alda Espírito Santo e Conceição Lima. Ao selecionar nomes dos cinco países africanos de língua portuguesa, Ferreira pensará os poemas como retratos da condição

feminina e da condição nacional, em diálogo com a tradição e com a oralidade. De outro lado, a pesquisadora aponta para a condição de deslocamento e hibridismo nos poemas em tela. Ao investigar a construção do gênero poético (figuras de linguagem, intertextualidade, sintaxe da oralidade), porém, Ferreira praticamente não toca nos temas de gênero a partir de bibliografia específica.

A dissertação pioneira sobre Noémia de Sousa foi defendida em 2014, por Carla Maria Ferreira Sousa. A pesquisadora estudou o livro *Sangue negro* a partir do engajamento político dos poemas, destacando, além do ambiente estético no qual Noémia se formou, a condição resistente dos textos da poeta moçambicana. Além de ler os poemas à luz das ideias de militância e engajamento social, a estudiosa apresenta a trajetória da poeta a partir da noção de “Atlântico Negro”, cunhada por Paul Gilroy, em particular na análise do poema dedicado a Jorge Amado e naqueles que tratam da música estadunidense (o blues, o jazz), enfatizando, portanto, a aderência à negritude na poesia de Noémia de Sousa. Ainda que bastante se mencione na dissertação a intersecção de raça, classe e gênero, não há abordagem específica das questões quanto à autoria feminina.

A poesia de Odete Semedo é analisada na dissertação de Karina de Almeida Calado (2015). Sob a perspectiva da imaginação de nação através da obra *No fundo do canto*, Calado discute a noção de “cantopoema” enquanto forma discursiva de imagens da ancestralidade guineense. No “cantopoema” estariam conjugadas identidade nacional e identidade da voz poética. A pesquisa de Calado se orienta pelos Estudos Culturais, mostrando a diversidade étnica e linguística a partir da exposição das relações entre oralidade e literatura. A análise do gênero poético peculiar de Semedo se dá, além da problemática social e histórica do contexto, pela discussão das influências das cantigas de *mandjuandadi* na obra e pela análise do épico e do lírico em *No fundo do canto*. Como a pesquisa discute nação e identidade, a temática do gênero não é considerada.

Noémia de Sousa também foi a escolha de Leonardo Alonso dos Santos (2017), em dissertação sobre a condição de resistência solidária presente na poesia da intelectual moçambicana. Discute-se a presença colonial e sua subjugação de identidades para, em contraponto, apresentar nos poemas de *Sangue negro* uma literatura de combate ancorada em princípios humanistas novos. Destacando a função social da literatura, Santos se apoia em Boaventura de Sousa Santos e em Hannah Arendt para rever epistemologicamente a situação da poesia, apontando sua condição de libelo da resistência moçambicana. De outro lado, ainda que haja uma seção da dissertação sobre a “voz feminina”, não se discutem questões de gênero no trabalho, pois a poesia de Noémia é analisada na sua condição de luta coletiva e de solidariedade a partir da negritude.

Lília Maria Santiago de Lira também tratou da poeta de *Sangue negro* em dissertação defendida em 2017. Além da contextualização do processo histórico no qual emergiram os poemas de Noémia de Sousa, a pesquisadora enfatiza o “eu lírico feminino”, com a expressão “feminino” citada nas palavras-chave do trabalho. O referencial é pós-colonial (Edward Said, Homi Bhabha), feminista (Simone de Beauvoir), mas também parte da intersecção de gênero e subalternidade proposta por Gayatri Spivak. A estudiosa propõe que a condição feminina do eu lírico seja lida na integração à voz coletiva, no resgate da altivez da negritude e na solidariedade com os despojados pelo processo colonial. Ainda assim, mencionam-se poemas expressando tanto a voz feminina silenciada quanto a revolucionária, com a presença de imagens como a Mãe-África, a irmã Lua e as “moças das docas”, o que não resulta, entretanto, em análises propriamente a partir dos estudos de gênero.

Em dissertação defendida em 2017, Élen Rodrigues Gonçalves trouxe a primeira análise exclusiva da poesia de Conceição Lima. O trabalho de Gonçalves, amparado em teóricos como Gayatri Spivak e Édouard Glissant, discute a formulação identitária na poeta, contrapondo-a à homogeneização do discurso colonial e apontando a condição diaspórica e crioulezada como característica dos poemas de Conceição Lima. Nas palavras-chave há tanto “literatura de autoria feminina” como “escritas de gênero”. Investigando os livros *O útero da casa*, *A dolorosa raiz do Micondó*, e *O país de Akendenguê*, Gonçalves destaca, em seus termos, a subjetividade multicultural e diaspórica das mulheres negras dos países periféricos, tal como expressadas nos poemas, em particular associando a mulher africana à resistência, à ideia de “mátria” e à desconstrução do conceito de lar, quando a tensão entre a lembrança do passado e o combate ao presente ressignificam o papel social da mulher.

Daniela de Souza Vianna pesquisou a poesia de Noémia de Sousa em dissertação defendida em 2018. A pesquisa inova ao trazer a leitura de *Sangue negro* a partir dos espaços geográficos contemplados nos poemas, articulando história e política aos lugares. Pensando os poemas de Noémia como orientados para o devir, para a transformação, Vianna mostra como os espaços sociais marginais de Moçambique, mesmo que também sejam lugares de manifestação da opressão, articulam a utopia e a resistência, propondo uma geografia anticolonial. Ao propor a intersecção de Geografia e Literatura, Vianna aponta uma perspectiva de investigação inovadora, evitando a abstração na leitura dos poemas de Noémia de Sousa. Se o poético é lido como rediscussão da história, não se faz, porém, qualquer menção à condição feminina da poesia da autora moçambicana.

Também de 2018 é a dissertação de Maysa Morais da Silva Vieira, analisando em contraponto os poemas de *Sangue negro*, de Noémia de Sousa, e os de *Imaginar o poetizado*, de Sônia Sultuane. A partir de referencial feminista (BELL HOOKS, Simone de Beauvoir, Michelle Perrot), o trabalho propõe a análise do “eu feminino” nas duas poetisas moçambicanas, pensando no lugar social da produção dos poemas, seja no espírito combativo em Sousa, seja na abertura

à subjetividade em Sultuane. A perspectiva analítica é interessante, na medida em que aborda as poetisas a partir da discussão de gênero, mas também na diferença cronológica e social que informam os poemas de ambas. Identificando Sousa à voz coletiva e aliada à tradição e Sultuane à voz individual e aliada à modernidade, a investigação ressalta pontos comuns às poetisas, como a expressão das vivências e a busca de significar e dar lugar de fala à condição feminina. De outro lado, Noémia de Sousa identificaria a mulher à noção de África, enquanto Sultuane, através da subjetividade, expressaria uma condição mais descentrada, aberta e indefinida em termos identitários.

A poesia do livro *O lago da lua*, de Ana Paula Tavares, foi objeto da dissertação de Michel Augusto Carvalho da Silva (2018). O pesquisador destaca as componentes da oralidade como matriz dos poemas engajados na denúncia e na resistência das mulheres angolanas. Discutindo as identidades africanas à luz da teoria pós-colonial, Silva aponta para uma reinscrição do papel feminino na tradição, onde ritos culturais das mulheres (casamento, maternidade) e cotidiano (os trabalhos domésticos) são ressignificados enquanto estratégia discursiva da memória poética. A subjetividade feminina, porém, encontra-se articulada à voz coletiva, por exemplo ligando o corpo feminino à terra angolana. Há um esforço hermenêutico dedicado aos poemas e ao desvendamento do sujeito lírico de Paula Fernandes, mas o trabalho não adentra às discussões dos estudos de gênero sob bibliografia específica.

Mariana Alves Barbosa (2018) também fez sua dissertação sobre *Sangue negro*, de Noémia de Sousa. A pesquisa destaca a noção de africanidade presente nos poemas sob escrutínio, apontando a dupla exclusão, racial e cultural/colonial, contra a qual eles foram escritos. Barbosa faz a leitura dos poemas selecionados considerando o diálogo com a negritude e com a noção de “máscaras brancas”, não tratando, portanto, da exclusão de gênero. Nesse particular, o contexto histórico da produção artística e intelectual de Noémia de Sousa é ressaltado, apontando para o viés universalista da noção de Mãe-África.

Sob a ótica da resistência feminina, as poetisas Alda Espírito Santo e Conceição Lima são analisadas conjuntamente na dissertação de Paulo Sérgio Gonçalves (2018). Da primeira, são tratados os poemas de *É nosso o solo sagrado da Terra – poesia de Protesto e Luta*, e de Conceição Lima são lidos poemas dos livros *O útero da casa*, *A dolorosa raiz do Micondó* e *Opais de Akendenguê*. A resistência feminina é acompanhada enquanto conscientização possível pela literatura, apontando para a representação social assumida pelas poetisas de diferentes gerações, sendo a poesia de Alda vista como legado na obra de Conceição Lima. Combinando apresentação histórica e análise interpretativa dos poemas, a pesquisa não traz discussões junto aos temas de gênero. Para Gonçalves, a poesia de Alda Espírito Santo apresenta o papel das mulheres no processo de libertação do colonialismo, em particular no pan-africanismo e na ideia de Mãe-Terra. Já Conceição Lima traria a continuidade daquela discussão, expressando de modo feminino o “sentimento africano”.

A dissertação de Roseleine Vitor Bonini (2018) aborda a poesia de Noémia de Sousa, no livro *Sangue negro*. A investigação se concentra na temática da identidade, observada à luz do processo histórico moçambicano, particularizando a condição das mulheres naquele quadro, como na análise do “corpo feminino colonizado” (embora também o “homem colonizado” seja discutido). A experiência de mulher mestiça teria sido ponto essencial para a postura engajada da poeta. Ainda que não traga referenciais dos estudos de gênero, a dissertação se destaca ao analisar alguns poemas à luz dos mecanismos de dominação patriarcal. A temática da identidade, portanto, aparece no trabalho entrelaçada pelas noções de gênero e nação.

Por fim, a dissertação de Camila Dias de Souza Christo Aleixo (2018) pesquisou a poesia de Conceição Lima, no livro *A dolorosa raiz do Micondó*. Ressaltam-se, no trabalho, as noções de raiz e de testemunho, mostrando como a poética de Lima trata a catástrofe histórica. Sob a imagem da exposição da raiz da violência e da catástrofe, Aleixo trata os poemas como reflexões sobre a dignidade e como elementos de conscientização social. O movimento crioulo que os poemas fazem sobre a tradição explicita a denúncia da violência colonial e aponta para a reestruturação do presente. O testemunho, desse modo, presente nos poemas, é um convite à organização coletiva, revertendo a herança catastrófica.

Os trabalhos acima arrolados, como advertimos, são bastante recentes, mas nota-se neles já algumas saturações e redundâncias, como no caso das análises sobre Noémia de Sousa. No plano geral, as análises de literaturas africanas na pós-graduação brasileira não abdicam da contextualização, usualmente traçando percursos biográficos dos nomes estudados e, principalmente, retratos históricos do percurso das nações africanas do colonialismo à independência, destacando sempre as questões de identidade (tanto a negritude quanto o hibridismo, numa tensão algo irresolvida em termos analíticos) e de nação (o contradiscurso literário em nome do múltiplo e dos subalternos).

Considerações finais

Se a discussão da poesia está presente em todas as pesquisas selecionadas, ela não se faz de modo homogêneo, havendo análises via imaginário, leituras de poesia como mimese do percurso histórico de nação, investigações estruturais dos poemas e propostas de politização da leitura do poético. Insiste-se, porém, na abordagem de poesia em moldes muito próximos da leitura de ficção, buscando-se na palavra poética uma representação dos mesmos moldes da prosa, o que certamente demanda mais estudos críticos sobre as diferentes condições miméticas entre a poesia e a prosa literária.

Quanto às discussões de gênero, elas estão presentes em pelo menos metade das dissertações e teses selecionadas, mas raramente com atenção teórica às especificidades das

mulheres africanas. As teses e dissertações que trazem referencial dos estudos de gênero, muitas vezes se apropriam da discussão a partir de nomes do pós-colonial, como Homi Bhabha, Stuart Hall e Gayatri Spivak. Em outros casos, citam-se e discutem-se nomes mais característicos daquelas propostas epistemológicas, como Simone de Beauvoir ou Judith Butler. Ainda que as pesquisas não pensem as mulheres africanas, enquanto autoras e enquanto parte da sociedade representada nos poemas, como uma essência, reificando-as no papel colonial a elas atribuído (reprodutoras do atraso, do exotismo e do erotismo), não há, entretanto, investigações mais profundas sobre as relações entre patriarcado e matriarcado na especificidade das nações e povos africanos. Nota-se a ausência de referências teóricas do feminismo negro (bell hooks, Angela Davis) e, principalmente, das teóricas africanas, como, por exemplo, da nigeriana Ifi Amadiume (1997) e da moçambicana Isabel Maria Casimiro (2014). Casimiro tem significativa discussão sobre as lutas das mulheres moçambicanas a partir do processo de independência, contrariando imagens deturpadas de subordinação e inação política. Já fora do continente, mas com reflexões pertinentes para a recepção brasileira das literaturas africanas, teríamos a contribuição de Lila Abu-Lughod, tratando dos limites do relativismo cultural a partir do posicionamento ocidental (em particular das mulheres ocidentais) quanto às mulheres muçulmanas. A autora insiste na diferença entre as mulheres do mundo, algo que já se evidenciara na década de 1970, quando a ONU passou a coordenar reflexões e ações globais visando as mulheres. Assim, quando falamos de poesia africana de autoria feminina, um dos pressupostos é que se reflita sobre o que é poesia “africana” e o que entendemos por autoria feminina “africana”. O caminho sugerido em algumas das dissertações e teses é o da leitura cultural, entendendo a poesia de autoria feminina como elo indispensável com as tradições africanas, correndo-se o risco do anacronismo ou de uma correspondência essencial entre mulheres e ancestralidade, desconsiderando o permanente jogo de forças entre modernidade e tradição inerente aos processos colonial e pós-colonial.

Referências:

ABU-LUGHOD, Lila. “As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação? Reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus Outros”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, mai./ago.,2012.

ALEIXO, Camila D. de S. Christo. **Do Micondó ao Mangue: desenterrar a dolorosa raiz de Conceição Lima**. Mestrado em Letras. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2014.

AMADIUME, Ifi. **Re-inventing Africa. Matriarchy, religion and culture**. London & New York: Zed Books, 1997.

ÁVILA, Mara Regina Ávila de. **Pela poesia de Ana Paula Tavares: vozes e ecos de Angola em África**. Mestrado em Letras. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2010.

BARBOSA, Mariana Alves. **Sangue negro – máscaras brancas: a negritude moçambicana em Noémia de Sousa**. Mestrado em Estudos da Linguagem. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BONINI, Roseleine Vitor. **A poética de Noémia de Sousa: História e identidade em Moçambique colonial**. Mestrado em Letras. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALADO, Karina de A. **Ancestralidade e imagens de nação no cantopoema “No fundo do canto”, de Odete Semedo**. Mestrado em Letras. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2015.

CASIMIRO, Isabel Maria. **Paz na terra, guerra em casa: feminismos e organizações de mulheres em Moçambique**. Recife: Editora da UFPE: 2014.

COSTA, Fernanda Antunes Gomes da. **Paula Tavares e a poética dos sentidos**. Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DALCASTAGNÉ, Regina. “A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos”. **Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 54, p.195-209, maio/ago. 2018.

FERREIRA, Vera Lúcia da S. Sales. **Lembrar e carpir: estratégias de construção de poemas escritos por mulheres nas literaturas africanas de língua portuguesa**. Mestrado em Letras. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2011.

GONÇALVES, Élen R. **Escritas indelévels em veredas distópicas: manifestações de identidade e subjetividade na obra poética de Conceição Lima**. Mestrado em Letras. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

GONÇALVES, Paulo Sergio. **A literatura santomense e a resistência feminina por Alda Espírito Santo**. Mestrado em Letras. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

LARANJEIRA, Pires. “Bibliografia crítica essencial”. **Revista Discursos**, n. 9, 1995.

LARANJEIRA, Pires. “Universos das literaturas africanas: epistemologias variadas, rizomas como raiz, glocalizações e levantados do chão”. In: __ GARCÍA, Flavio; MATA, Inocência (orgs.). **Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

LIRA, Lília M. S. **Identidade e resistência na escrita de Noémia de Sousa**. Mestrado em Letras. Teresina: Universidade Estadual do Piauí, 2017.

MACHADO, Marcelo Pereira. **As piscadelas poéticas e o corpo feminino como vislumbramento de um espaço selvagem em Paula Tavares**. Mestrado em Letras. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006.

MOTA, Pamela Maria do Rosário. **Entre as veias finas da escrita: metáforas do sangue na poética de Paula Tavares**. Mestrado em Letras. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

PADILHA, Laura Cavalcante. (2010). “O ensino e a crítica das literaturas africanas no Brasil: um caso de neocolonialidade e enfrentamento”. **Revista Magistro**, v. 1, n. 1.

PEREIRA, Érica Antunes. **De missangas e catanas: a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses**. Doutorado em Letras. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

SANTOS, Leonardo A. **A poesia de combate em Noémia de Sousa**. Mestrado em Letras. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2017.

SILVA, Michel A. C. **O lago da lua: a poesia de tradição africana de Paula Tavares**. Mestrado em Letras. Teresina: Universidade Estadual do Piauí, 2018.

SOUSA, Carla M. F. **Sob o signo da resistência: a poética de Noémia de Sousa na história de Moçambique**. Mestrado em Estudo de Linguagens. Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2014.

SOUSA, Noémia de. **Sangue Negro**. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.

VIANNA, Daniela da G. S. de S. **As geografias anticoloniais em Noémia de Sousa**. Mestrado em Letras. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

VIEIRA, Maysa M. da S. **Os percursos estéticos e ideológicos em Noémia de Sousa e Sónia Sultane: uma análise do eu feminino na poesia moçambicana**. Mestrado em Letras. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2018.



COM TENSÕES VERBAIS
(subsídios de memória)

WITH VERBAL VOLTAGES
(memory allowances)

CON TENSIONES VERBALES
(subsídios de memoria)

Lopito Feijóo¹

RESUMO:

Memórias acerca do panorama estético-cultural do período pós-independência em Angola. Testemunho do poeta angolano Lopito Feijóo sobre a Brigada Jovem de Literatura de Luanda, no final dos anos 1970 e início de 1980, e sobre o projeto *Ohandanji*, em 1984-1985, movimentos de que fez parte, ativamente. Memórias e reflexões sobre a importância desses movimentos literários no quadro da Poesia Angolana.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, Angola, Brigada Jovem de Literatura de Luanda, Projeto Ohandangi, Lopito Feijóo

ABSTRACT:

Memories about the aesthetic-cultural panorama of the post-independence period in Angola. Testimony of Angolan poet Lopito Feijóo about the Luanda Youth Literature Brigade, between late 1979 and early 1980, and about the Ohandanji, project between 1984 and 1985,

¹ Poeta angolano, crítico literário e professor de Literatura Angolana é membro fundador da Brigada Jovem de Literatura de Luanda (BJLL) e do Coletivo de Trabalhos Literários Ohandanji. É membro da União de Escritores Angolanos (UEA). E-mail: lopitofeijo@hotmail.com



movements of which he was actively involved. Memories and reflections on the importance of these literary movements in the framework of Angolan Poetry.

KEYWORDS: Poetry, Angola, Luanda Youth Literature Brigade, Ohandangi Project, Lopito Feijóo

RESUMEN:

Memorias del panorama estético-cultural del período posterior a la independencia en Angola. Testimonio del poeta angoleño Lopito Feijóo sobre la Brigada Jovem de Literatura de Luanda, en 1979-1980, y sobre el proyecto Ohandangi, en 1984-1985, movimientos de los que formó parte activamente. Memorias y reflexiones sobre la importancia de estos movimientos literarios en el marco de la poesía angoleña.

PALABRAS-CLAVE: Poesía, Angola, Brigada Jovem de Literatura de Luanda, Proyecto Ohandangi, Lopito Feijóo

EXTRATO DE LIVRO

(...) no liceu, influenciados pelas intensas actividades culturais realizadas pelo comité do bairro nos anos 74/75, descobrimos o vírus do universo nas entranhas do espírito: A POESIA. (FEIJÓO)

Saltou para dentro de nós o vício da versificação e das poéticas quando, enquanto aluno do Professor Baltazar na disciplina de Português, fomos por ele aconselhados e autorizados a escrever versos em vez da habitual redação da composição que (em regra) nos era solicitada no fim das provas. A elaboração das provas obedecia a uma estipulada estrutura que continha, numa primeira parte, as questões de análise e interpretação de textos, depois as questões da gramática da língua e num terceiro grupo, pediam-nos a elaboração de uma composição ou redação. Escrevemos muita “suposta” poesia no liceu. A classificação foi sempre a melhor. O professor encantava-se com os nossos “supostos” manuscritos poéticos que, logo depois, fazíamos questão de dactiloscrevê-los em casa, pois, com a conclusão do ensino primário, havíamos recebido de oferta uma máquina de escrever com o teclado do tipo *azert*, da marca Olivett e que, ainda hoje, sobrevive, mas só como peça de museu porque foi nela (ou com ela?) que dactilografamos as plaquetes *semi-brevés* que editamos nos anos 80 e os nossos quatro primeiros títulos publicados.

Bem no final da década de 70 e princípio dos anos 80, fomos encaminhados e chegamos ao curso pré-universitário, de acordo com o projecto de reformulação do ensino já no período pós-independência. Logo, alargaram-se os nossos horizontes. Encontramos, igualmente, professores e colegas «mais velhos» que admiraram, estimularam e sempre incentivaram a

nossa veia artístico-literária. A Isabel Costa, o Carlos Chicola (o médico e não o músico), o Jerry Lewis, a Natália do Espírito-Santo e o João António Caiato, naquela fase do aprendizado, da maturação e do conseqüente crescimento, foram fundamentais para nós.

Na condição de colegas encontramos e conhecemos gente adulta, responsável e fantástica de lidar. Gente com família já constituída e ocupando lugares ou pastas de direção e chefia nos órgãos e organismos do estado e do Partido/Estado. O Luís Gonzaga Wavuti, o Bartolomeu Ferreira Neto, o Bernardo Baptista «Ngá Mbala», a Miraldina dos Prazeres Veríssimo da Almeida, os irmãos Teles (Mário e Cândido), a Suzana Inglês, o Virgílio de Fontes Pereira, o João Mendes, o Alberto Estevão, a Balbina Malheiros, o «Camarada?» Capita, a Suzana Camunhoto, a Alzira Maria Mendes Campos Van-Dúnen, o Francisco Barbosa Sobrinho, a Irinna Bubka Tchekov (filha do então embaixador búlgaro em Angola), o Deolindo Casimiro Chongolola, o José Renato Peres Mamede, o Ndondele Santos André, a Bernardeth da Assunção e Silva Cadete, a Ana Maria Policarpo, o (Filo) Meno Merlat, o Lourenço Adão Agostinho, o João Leal Cordeiro a Domingas Nel e sua irmã Antónia, estão entre as pessoas com quem fraternal e amigavelmente partilhámos as carteiras.

Com o professor Jerry Lewis, vimo-nos estimulados a ler mais e muito mais. Silenciosamente e em alta voz. Com a professora Isabel Costa cimentámos o nosso gosto pela interpretação e análise dos textos literários que já trazíamos do liceu e acabamos por nos apaixonar pelo exercício do ensaio e da crítica literária. O professor Carlos Chicola, motivou-nos para analisar e questionar os recursos estilísticos e semióticos nos textos artístico-literários, de acordo com a teoria geral das representações, levando em conta que todas as formas e manifestações se assumem sempre de acordo com a estrutura de cada texto. Com ele aprendemos também a identificar o estilo dos autores.

Algo demais importante para nós, também, aconteceu naquela época. Iniciamos ali os nossos estudos da filosofia marxista. Mergulhámo-nos, embrulhámo-nos, compreendemos e assumimos o materialismo dialético e, paralelamente, estudámos o materialismo histórico. Estudámos a economia política do capitalismo e do socialismo tendo como base *O Capital*, de Karl Marx. Tivemos também algumas incompreensíveis aulas de comunismo científico com o qual, em boa verdade, não nos simpatizávamos. A prova provada de que não acreditávamos naquilo que se ensinava é o facto de nos termos desinteressado por estas matérias a tal ponto de, numa prova final, termos simplesmente alcançado a proeza de conseguir alguns 5 valores sobre os habituais 20 possíveis. Entretanto, era necessário transitar academicamente e, para tal, convocados para uma outra prova em recurso de 2ª época, depois de mais uma ou duas leituras dos cadernos, «rebetámos» com 20 sobre os 20 valores possíveis e nunca mais quisemos ouvir falar no assunto. Tudo pura utopia. Filosófica conversa da treta: sociedade sem classes. Sem propriedade privada. O Estado deixaria de ser um instrumento dominante. Deixaria mesmo de existir, pensando-se numa completa igualdade entre todos os Homens. Sonho. Simplesmente uma quimera.

A fase pré-universitária foi de muita e diversificada leitura. Filosofia, política, história, geografia económica e leituras de todo um conjunto de obras literárias de autores angolanos editados pela União dos Escritores Angolanos, num momento de «boom» editorial, com destaque para a prosa literária de Luandino Vieira, Manuel Rui, Uanhenga Xitu e Pepetela e para a grande poesia angolana de sempre.

Na verdade, estávamos nos preparando para o acesso ao ensino universitário e não podia ser de outra maneira. Todos os conselhos que recebíamos resumiam-se em: Muita leitura! O ramo académico do Direito exigia muita disposição para a leitura.

Estávamos em 1980 quando foi proclamada a Brigada Jovem de Literatura da qual fomos cofundadores. Éramos um grupo de jovens escritores e amantes da literatura decididos em homenagear o poeta e presidente Agostinho Neto, num momento de dor e luto, em razão do seu passamento físico ocorrido em setembro de 1979.

A ocorrência da morte de Agostinho Neto transformou-se num grande motivo de inspiração para a maior parte dos artistas e de todos os amantes das artes. Os músicos e compositores, com destaque para José de Figueiredo, Elias Diá Kimuezo, Matadidi Mário, Tabonta, Nonó Manuela, Pepé Pepito, Belita Palma e outros compuseram e cantaram interpretando de forma muito sentida a dor dos angolanos.

Os Homens das belas Artes desenharam e pintaram Neto. Os escritores e os simples amantes da literatura foram sublimes e criaram os mais profundos e significativos textos poéticos de acordo com a circunstância. Nostalgicamente todos os angolanos foram tocados e, como não podia deixar de ser, escrevemos e publicámos em 1979 os dois poemas que aqui transcrevemos e que passámos a considerar um marco do início da nossa publicação de poesia na imprensa, pois, antes, havíamos já publicado variadíssimos textos em programas da rádio, como o *Para Jovens* e o *Boa Noite Angola* da Rádio Nacional.

1

AINDA VIVE

É vida morte

e morte vida

morreu vivo

e vive morto

quem desabrochou

A BELA PÁTRIA!

Set/1979.

2

ETERNO PRESIDE/ENTE

Desejado irmão. Bem-amado pai,
filho esperado

NETO salvador

esperança sagrada amigo sonhador
com bico de lacre

e assas de condor

estrela luminosa no seio dos seus.

Eterno presidente

resistente, consistente e persistente

destino de unitário sentimento

destinatário de fino trato.

Candeia que ao povo sofrido alumia e seduz

renascente cruz espiritual

Kilamba nobre guia com fulgor

clamam os operários, camponeses e intelectuais

sempre foste, és e serás a luz

que nos conduz

NETO. NETO. NETO... no fundo de infindos corações!

Jan/80

A Brigada foi para nós uma autêntica escola literária. Nela, vivemos e convivemos com jovens na faixa dos vinte e poucos anos, relativamente, mais velhos e mais instruídos que nós. Gente que aparentava (...e como aparentava?) possuir um consolidado conhecimento do fenómeno literário e que, maioritariamente, já frequentava cursos superiores nas Faculdades de Engenharia, Medicina, Arquitectura e Economia.

O São Vicente, o Buca Boavida, o Carlos Ferreira, o Victor Fontes, o Rui Quartim, o Gastão Rebelo, o Job Graça, o Armando Cadete, o Carlos Silva (Bissau-guineense), o Bento Bento, o António Fonseca, o Eduardo Pimenta, a Irene Alexandra, a Domingas Nel, o Paulo

Ramos, a Maria Imaculada, o Fragoso Daniel, o Luís Rita, o Quim Neto, o Cisco Ministro, o Salvador Enoque (Canjamba) Soares, o Cândido Cândido e, um pouco mais tarde, o Luís Kandjimbo, vindo da Huíla, e o Nicolau Kudijimbe, vindo do Huambo, eram alguns dos mais dedicados e dos que maior protagonismo tinham.

O universo cultural académico crescia e, por isso, pensamos ser este o motivo que levou o então reitor da universidade, única no momento, a autorizar a utilização de um espaço na antiga Casa das Beiras, onde funcionava o Centro Cultural Universitário de Angola, para lá instalarmos a sede da nossa jovem instituição, nascida com autonomia e independência, mas guiada com a orientação, o apoio e sob o atento olhar clínico da União dos Escritores Angolanos.

No Centro Cultural, funcionavam também o orfeão da universidade, um grupo teatral afecto à Faculdade de Medicina e uma escola de música com as especialidades de canto e guitarra, todos frequentados pelos estudantes pré-universitários e universitários do momento. Aquele foi, realmente, um espaço cultural por excelência. Havia uma vida cultural universitária e, para além dos membros brigadistas já citados, outros ali também conviveram e cito: o Orlando Sérgio, a Anacleto Pederneira, o Xavier Jorge, o Lino Vieira, a Armanda, a Ana Major, a Inês Primo, o Manuel Victória Pereira, o Benza, o Carlos Lopes, o Castelhana e o Mário Rui Pires.

Em setembro de 80, realizámos, com muita emoção, a nossa primeira assembleia geral de membros, com interessantes debates de temas ligados à educação estética da juventude e a outros assuntos, que contaram com a participação de alguns ilustres e já consagrados autores membros da U.E.A. Nela, tiveram participação activa os escritores Luandino Vieira, Eugénio Ferreira, Pepetela, Manuel Rui, Costa Andrade e contou também com a presença ilustre do mais velho e «camarada» Lúcio Lara. Deste, lembramo-nos de uma intervenção em que manifestava a sua tamanha indignação pelo facto de nalguns círculos académicos e literários falar-se de alguns escritores angolanos que, sendo nacionalistas, acabaram por «trair a revolução», abandonando a luta que nos possibilitou alcançar a independência.

Ao longo da conversa ficou-nos a recomendação político-ideológica para que, admitindo-se a possibilidade da publicação de textos poéticos de um Viriato da Cruz, por exemplo, nos manuais escolares, a publicação devia fazer-se acompanhar de uma esclarecedora nota de rodapé com a referência: “Traidor da revolução e/ou da pátria”. Tal facto (relativo à nota de rodapé) nunca aconteceu e ainda bem que nunca.

A primeira assembleia geral de membros da Brigada foi um marco e uma grande festa para nós. Foi a primeira reunião de vulto e de carácter intelectual em que participávamos, depois da geral desmoralização juvenil na sequência dos acontecimentos de Maio de 77. A referida assembleia tinha também um ponto eleitoral. De lá saíram os primeiros corpos gerentes da instituição e nela fomos eleitos para o cargo de Secretário para a Administração e Correspondência. Aumentou a nossa responsabilidade. Humildemente, tivemos que vestir e

assumir calções, arregaçar as mangas das camisas e partir para o trabalho. Sim, para o trabalho! Trabalho administrativo e trabalho de prática literária. Com entrega total e muito prazer, transformamo-nos em uma espécie de pau para toda obra. A experiência valeu e ainda hoje nos serve.

Sempre ouvimos dizer que «não há presente sem passado». Por isso mesmo, quando ainda «simples?!» amantes da literatura, consciencializamo-nos do nosso desejo de sermo escritores conhecidos e reconhecidos em Angola, em África e quiçá no mundo; sabíamos que árduas horas de leitura nos esperavam e nada mais tínhamos para fazer senão investir nesse campo. O da leitura.

Então, nos primeiros anos da década de 80 e, pouco tempo depois, já no âmbito do projecto estético-literário OHANDANJI a que estivemos sempre ligados, propusemo-nos a ler, a conhecer e estudar a literatura angolana produzida e publicada por grandes nomes das gerações que nos antecederam. Lemos obrigatoriamente todos ou quase todos os autores que haviam publicado livros e outros que simplesmente publicaram em revistas jornais e mesmo em simples boletins informativos que continham algumas páginas literárias e/ou culturais. Lemos, estudamos, discutimos e polemizamos sobre José da Silva Maia Ferreira, sobre Joaquim Dias Cordeiro da Mata e sobre a Geração de 1900. Estudamos os textos de: «A voz de Angola Clamando no Deserto». Esgravatamos e curtimos os jornais do Século XIX.

Não podíamos olvidar António de Assis Júnior, Castro Soromenho e Óscar Ribas. Passamos pelos autores do «Vamos descobrir Angola» e pelos demais movimentos e publicações que se seguiram e, dentre as quais, se destacam a «MENSAGEM» e a «CULTURA». O «Roteiro da Literatura Angolana» do Carlos Ervedosa foi material de estudo obrigatório e foi por esta via que aprofundamos os nossos básicos conhecimentos relativos à cultura e à literatura tradicional oral.

Aprendemos a valorizar as adivinhas, os provérbios e contos que não raras vezes nos servem para escrever a poesia que escrevemos e publicamos hoje.

A nossa sede e vontade de saber obrigou-nos a ler os poetas guerrilheiros e os da geração silenciada dos anos 70 ao mesmo tempo em que líamos autores doutras paragens. Alguns dos clássicos franceses, russos, brasileiros e portugueses. Os grandes africanos e os maiores da América Latina, dentre outros. Em Luanda, o Instituto Nacional do Livro e do Disco - INALD editou e publicou duas conseguidas coleções de livros com importantes autores: **Vozes da América Latina** e **Vozes de África**. Entretanto, nunca nos esquecemos dos grandes nomes da literatura dos outros países africanos de língua portuguesa.

Resta-nos, neste parágrafo, referir que tudo o que escrevemos e publicamos não deixa de ter, voluntária ou involuntariamente, a marca e as influências de todo um passado activo

que contribuiu para a formatação do nosso carácter e para a formação da nossa personalidade. A biblioteca municipal de Luanda, no edifício-sede do governo da província, foi tacitamente eleita como o espaço local de frequência para as nossas leituras. Foi lá que lemos livros como a *Divina Comédia*, o *Contrato Social*, *Os Maias*, os *Retalhos da Vida de um Médico* e a *Morgadinha dos Canaviais*.

A função que exercemos nos corpos gerentes da BJJ possibilitou-nos o contacto com centenas e centenas de jovens escritores e amantes da literatura espalhados por todo o país e, inclusivamente, em países estrangeiros, onde havia estudantes bolseiros angolanos. O Movimento brigadista, iniciado em Luanda, criou as suas raízes e espalhou-se por quase todas as províncias do país, onde, posteriormente, foram sendo proclamadas brigadas locais, tendo tido actividades e maior destaque as fundadas na Huíla, no Huambo, no Kwanza Norte, no Uíge e na Lunda Norte. Apareceram também com algum destaque as brigadas da União Soviética (ou da Rússia?), de Cuba, da Checoslováquia e da Polónia.

Testemunhando, debitamos aqui um curto episódio da “verdadeira” História da literatura angolana. Quando, em 1983, rompemos com a instituição (BJJ), estávamos inconformados com o rumo do discurso «cantalutista» que perseguia e tomava o que publicavam os jovens escritores e amantes da literatura maioritariamente enquadrados na Brigada Jovem de Literatura em Luanda, a BJJ. Optamos pela preparação e publicação de um MANIFESTO estético-literário que, em um domingo, dia 22 de abril de 1984, viria a apanhar de surpresa toda a sociedade literária na urbe luandense.

Foi, de facto, uma pedrada no charco, o surgimento do projecto estético-literário do Colectivo de Trabalhos Literários OHANDANJI, em torno do qual estávamos (e estamos!) com Luís Kandjimbo, Domingos Ginginha, Aníbal Simões (Baladar) Diníz Kakinda, Joca Paixão, Frederico Ningui e António Panguila, dentre outros confrades que viriam mais tarde a aderir (ainda que silenciosamente, assumindo o projecto) até pelas amostras das suas práticas literárias.

O Américo Gonçalves era o coordenador/fundador do *Vida & Cultura*, então Suplemento Cultural do *Jornal de Angola*. Inesperadamente, dele recebemos toda a atenção, o apoio e uma abertura de invejar, em termos de espaço, na consagrada folha dominical de Cultura. Sábado após sábado, estávamos lá na redação do Jornal, editando, fotocompondo, escolhendo as ilustrações e, com toda a liberdade, montando os fotolitos dos textos que publicávamos ao domingo para a nossa satisfação, fruição e consagração.

O Américo sabia da nossa base instalada em um quartito do terceiro andar da antiga residência universitária, na rua Rei Katiavala, onde residia o Luís Kandjimbo e realizámos históricos encontros (alguns dos quais reportados no próprio *Jornal de Angola*) da nossa tertúlia.

O Américo sugeriu e aconselhou-nos um profundo sigilo nas ações que precederam a

publicação do nosso MANIFESTO, pois, na altura, ao contrário do que hoje acontece, o segredo era a alma dos negócios. No nosso burgo capitalino, a simples opinião era um «caso sério» e de segurança do Estado. Escasseavam as folhas, os espaços e os palcos culturais. A democracia estava centralizada e, supostamente, caminhávamos rumo ao socialismo.

O Américo esteve sempre conosco e com Rui Duarte de Carvalho que, igualmente, sem pestanejar, aceitou. Abraçou-nos e foi o nosso suporte intelectualmente consagrado, a quem tivemos a oportunidade de entrevistar, também sob proposta dele mesmo (A.G.), para publicamente calar os nossos detractores de então. E outros factos seguiram-se. pois vivíamos em um tempo, em que queríamos fazer valer as coisas que (como havia dito o Joca com alguma «Paixão») já dizíamos, quando ainda não falávamos. As coisas que agora repercutem-se “intensas em timbres cavernosos nos labirintos dos espaços ora descobertos”.

Dolorosamente é de um cúmplice que vos falamos. De um cúmplice da nossa proposta OHANDANJI. E não podemos deixar de lembrar, para o Américo, o que havia, em um oportuno momento, dito o confrade Paixão: «A proposta mantém-se agora com mais vigor do que nunca. Com preocupações de exercitação da escrita em quadrantes vários de experimentação permanente... em busca de um núcleo conteudístico das coisas cá da terra e não só, ...procurando engravidar a perfeição em luarentas noites de sunguilar² sobre os motivos sempre nossos e sempre novos; amassar com as mãos o barro de Talamungongo com as águas do Kwanza, reproduzir no ar o quadro natural gerado na Chela e exposto na Tundavala. Apreciar o membro erecto do homem investido de beleza ali em Kilimandjaro».

O projecto Ohandanji foi..., é... e continuará sendo um motivo de reflexão estética e cultural. Por via dele, em 1983/84, rompemos com a tendência «cantalutista» da literatura e principalmente da poesia angolana. Introduzimos uma acentuada marca Experimentalista e Concretista nos nossos escritos. Os esforços dos leitores nem sequer correspondiam a 50% do esforço que despendíamos para escrever e lembro-me que, há trinta e cinco anos, fomos por muitos acusados de escrever difícil. Escrever de forma ilegível. De maneira incompreensível. Fomos acusados de praticar uma escrita obscura. Alguns críticos até ousaram sugerir represálias políticas para nós, pois desconfiavam existir uma «escura e oculta mão» por trás de tudo o que publicávamos, graças ao avançado nível de compreensão do «nosso» grande herói do jornalismo cultural angolano, que era o Américo Gonçalves, editor e coordenador do suplemento *Vida & Cultura*, único e regular espaço na imprensa cultural dos anos 80. Entretanto, infiltraram agentes dos serviços de segurança no nosso meio, frequentaram as nossas tertúlias e alguns de nós, conseqüentemente, acabámos por ser proibidos de publicar no *Jornal de Angola* os nossos textos por sugestão da então direcção da União dos Escritores Angolanos que havia endereçado uma carta à direcção do referido matutino, cujo director era o «mais velho» jornalista e escritor

² A palavra sunguilar, do kimbundo de Angola, significa: seroar, passar a noite, quer cavaqueando, quer narrando passatempos, como histórias, adivinhas, quer folgando ..

Mário Guerra. Mas, ainda assim, continuamos fazendo as nossas publicações sob pseudos nomes. Eu era o João Lopes de Ave-Zedo.

Na verdade, estava acontecendo uma revolução no universo literário angolano. Estávamos renovando o processo e a **coisa** literária local. Assumindo uma certa continuidade, corajosamente estávamos rompendo com o *modus faciendi* que vigorava até ali.

Incentivados pelo Rui Duarte de Carvalho, chegamos a fazer exposições de poesia, no âmbito do nosso Colectivo de Trabalhos Literários OHANDANJI. A primeira de todas que se fez em Luanda, em 1984, foi organizada por nós, no Centro Cultural Universitário.

Hoje, mais do que nunca, o projecto segue seguro e com raízes por toda a escrita dos mais novos autores e, principalmente, dos mais sérios e atentos. A prova pode ser encontrada nas demais redes sociais. Modéstia à parte, a nossa marca está bem patente na melhor poesia e prosa que ali se publica. É visível o enraizamento cultural espesso que advogamos para a nossa prática literária. São bem visíveis os traços de uma moderna angolanidade e africanidade que também advogamos. Alguns laivos de prática Experimentalista e Concretista estão sendo assumidos pelos mais representativos elementos dos novíssimos **movimentos** e **grupos** literários juvenis que vão surgindo um pouco por todos os cantos de Angola e que se estão dando a conhecer, principalmente, nas redes sociais, por via da internet que consideramos ser o maior ganho humano dos tempos modernos.

J.A.S. LOPITO FEIJÓO K.

Odivelas, 2019

Referências:

Algumas Obras de Lopito Feijóo:

FEIJÓO, Lopito. **Entre o écran e o esperma**. 1985.

_____. **Doutrina**. Luanda: UEA, 1987.

_____. **Cartas de amor**. Luanda: UEA, 1990, 47p.; Pontevedra: Fundação Europeia Viqueira Braga; Instituto Internacional da Lusofonia, 1990; reedição 1ª ed., Vila Nova de Cerveira: Nóssomos, 2013.

_____. **O brilho do bronze: haikais**. [prefácio Lourenço José; edição Mateus Volódia]. 1ª ed., Luanda: Kilombelombe, 2005.

_____. **Marcas da guerra, percepção íntima e outros fonemas doutrinários**. Vila Nova de Cerveira: Nóssomos, 2011.

_____. **Lex e cal doutrina**. Vila Nova de Cerveira: Nóssomos, 2011.

_____. **Desejos de Aminata - poesia erótica**. [apresentação António Panguila; ilustrações Luandino Vieira]. Vila Nova de Cerveira: Nóssomos, 2014.

_____. **Coração telúrico | Coure tellurico**. Edição bilingue. Brasil: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, 98p.

_____. **Andarilho e doutrinário - Luanda 50 anos ... poemas**. (reúne notas, recensões críticas, ensaios e opiniões dos mais distintos professores universitários sobre a obra do autor e celebra os 50 anos de Lopito Feijóo).. [apresentação Amélia da Lomba]. Luanda: Triangularte, 2013.



COM A PALAVRA O ESCRITOR MOÇAMBICANO MAURO BRITO

WITH THE WORD THE MOZAMBICAN WRITER MAURO BRITO

CON LA PALABRA EL ESCRITOR MOZAMBICANO MAURO BRITO

Eliane Santana Dias Debus¹



RESUMO:

Entrevista digital realizada com o escritor Mauro Brito em 20 de outubro de 2017. Ele pertence a nova geração de escritores de Moçambique que tem se dedicado a escrever para crianças. Seu livro *Passo de Magia ao sol*, ilustrado por Bárbara Marques e publicado em 2016 pela chancela da Editorial Escola Portuguesa de Moçambique, reúne um conjunto de 13 poemas no miolo do livro e mais um na quarta capa, totalizando 14 poemas. Um livro construído de versos livres, de palavras afetivas e gestos ternurizantes, em que o elemento água (chuva, rio, mar) faz parte de nove deles.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, infância, Moçambique.

¹ Doutora em Lingüística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora no Departamento de Metodologia de Ensino, Programa de Pós-Graduação, em Educação e Estudos da Tradução, da na UFSC. E-mail: elianedebus@hotmail.com



ABSTRACT:

*Digital interview with the writer Mauro Brito on October 20, 2017. He belongs to the new generation of Mozambican writers who has been dedicated to writing for children. His book *Passo de Magia ao Sol*, illustrated by Bárbara Marques and published in 2016 by the seal of the Portuguese School of Mozambican Editorial, brings together a set of 13 poems in the core of the book and another one in the fourth cover, totalizing 14 poems. A book constructed of free verses, affective words and ternurizing gestures, in which the element water (rain, river, sea) is part of nine of them.*

KEYWORDS: *literature, childhood, Mozambique.*

RESUMEN:

*Entrevista digital realizada al escritor Mauro Brito el 20 de octubre de 2017. Él pertenece a la nueva generación de escritores de Mozambique que se ha dedicado a escribir para niños. Su libro *Passo de Magia ao Sol*, ilustrado por Barbara Marques y publicado en 2016 por el sello de la Editorial Escola Portuguesa de Mozambique, reúne una colección de 13 poemas en el núcleo del libro y otro más en la contraportada, haciendo un total de 14 poemas. Un libro construido de versos libres, de palabras afectivas y gestos tiernos, en que el elemento agua (lluvia, río, mar) forma parte de nueve de ellos.*

PALABRAS-CLAVE: *literatura, infancia, Mozambique*

O jovem escritor moçambicano Mauro Brito nasceu na cidade de Nampula em 1990, estudou contabilidade e auditoria, “porém tem sobre o céu o olhar pousado e nas nuvens “viajandeiras” os pés calçados, daí o desejo de ser aviador, no que já tem o seu *brevet* para aeronaves leves” (DEBUS, 2018, no prelo). Ele tem colaborado em diversos jornais e revistas do continente africano e brasileiro, entre eles *Cultura*, *Blecaute*, *Debate*, *Missanga*, *Literatas*. Sua produção literária tem focado diferentes gêneros (conto, crônica e poesia), sendo a poesia a sua preleção.

Embora tenha vários textos a aguardar publicação, tem até o momento um título publicado. O livro de poemas para infância *Passos de magia ao sol* que “reúne um conjunto de 13 poemas no miolo do livro e mais um na quarta capa, totalizando 14 poemas. Um livro construído de versos livres, de palavras afetivas e gestos ternurizantes, em que o elemento água (chuva, rio, mar) faz parte de nove deles” (DEBUS, 2018, no prelo).

O livro foi publicado pela Escola Portuguesa de Moçambique, que tem como coordenadora editorial a escritora Teresa Noronha. Não poderíamos deixar de demarcar a importância desse fazer editorial em um país em que as dificuldades editoriais são grandes e as de circulação mais ainda

A entrevista com Mauro Brito dialoga com um conjunto de outras entrevistas que buscam conhecer a produção contemporaneíssima para crianças naquele país. Entre elas a publicada pela Revista *Mulemba* (DEBUS, 2018) com Pedro Pereira Lopes.

ED: A escola em que você estudou contribuiu para o teu exercício de leitura e escrita? Quais os/as autores/as de literatura que contribuíram para tua formação literária?

MB: A escola em que estudei (Escola Primária Parque Popular) em Nampula, Moçambique, contribuiu de certa forma para o meu exercício de leitura e escrita, ainda que não tivessem um plano de leitura nem estrutura para isso. Isto aconteceu de várias formas: tive professoras exigentes e dedicadas, que davam tarefas escolares e mandavam fazer cópia e leitura em todas aulas que tínhamos e também sendo através de acções desenvolvidas à volta das celebrações do 1 de Junho. Nestas apresentávamos canções, desenho livre, desfile, e declamação de poesia. Os autores que contribuíram para minha formação literária são Monteiro Lobato, Pepetela, Lopito Feijoo, Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo, António Cabrita, Fernanda Angius, Calane da Silva, Lília Momplé, Carlos dos Santos, Pedro Pereira Lopes, José Craveirinha, Teresa Noronha, Jorge Amado, Justino Cardoso, Malangatana, e muitos outros.

ED: Fale um pouco sobre sua produção literária, como ela se constitui? Em quais gêneros literários tens transitado? O que tens publicado e como?

MB: : A minha produção literária está ligada a um processo ocasional, tudo por acaso, nunca tive a pretensão de me tornar um escritor ou de publicar um escrito. Iniciei-me no teatro ligado ao activismo social como um exercício de pensar, pensar-se, falar, dialogar, manobrar o discurso. A partir daí, começo a aproximar-me da escrita: revistas, almanaques, revista de quadrinho e enciclopédias que tinha em casa. Posso dizer que fui altamente impulsionado pelo teatro, através dum grupo ligado a uma associação juvenil por um lado e na oralidade por outro.

O meu avô João Rodrigues de Brito contava-me histórias de vida e de viagem, impulsionava-me sempre a ler, fazer cópias, falar bem, passávamos muitos momentos juntos, e é uma grande referência para mim.

Ela também é muito ligada às vivências, quase autobiográfica, muito assente na minha infância, e a conjugação com um tempo presente; se constitui pela combinação desses processos, e acima de tudo a necessidade de se curar dos males sociais e de ultrapassar as mazelas da vida.

Os gêneros literários pelos quais tenho transitado são poesia, conto e crônica, sobretudo a poesia, que é o meu género de eleição. Tenho publicado poemas e crônicas, através de colaborações com jornais e revistas locais e internacionais; às vezes troca de textos com amigos, escritores e esporádicas publicações no meu mural do Facebook.

ED: Por que o interesse pela literatura infantil e juvenil?

MB: O interesse pela literatura infantil e juvenil surge um pouco por rebeldia, por impulso de querer provocar o ambiente corrente, de querer contribuir para essa literatura e, por outro lado, deixar a voz interior expressar-se, essa voz pura, imaginativa, criativa, sonhadora, que nos acompanha desde a infância. Havendo uma inquietação de querer dar voz às outras crianças de modo a se ligarem à literatura e à oralidade que têm a sua volta, pois muitas vezes não têm noção da existência e do valor estético, moral e cultural dela. As literaturas infantil e juvenil são literaturas não só de partida nem de chegada, mas literatura de continuidade, de revisitação, ao contrário do que se pensa é muito mais rica, muito mais elaborada, e contêm sempre estes elementos indispensáveis ao crescimento humano.

ED: Como você avalia o mercado editorial moçambicano? Ele é receptivo à publicação de livros para crianças e jovens?

MB: O mercado editorial moçambicano é ainda algo novo, que se está a constituir. Há poucas editoras especializadas em certas literaturas, como a literatura infantil e juvenil, muitas delas fazem livros por encomenda, de há três anos até esta parte a produção destes livros aumentou. Uma das referências é a Escola Portuguesa de Moçambique, o Projecto Formiga Juju que tem publicado continuamente livros infantis e juvenis. Até há alguns anos não era muito receptivo, focavam-se mais na produção de outra literatura; mesmo porque Literatura Infantil e Juvenil ainda não está estruturada como uma subcategoria de literatura, actualmente o livro infanto-juvenil começa a ganhar mais espaço e valor, com a publicação de vários títulos por diversas editoras, e acaba por originar uma espécie de competição. Tenho dúvidas se isso será uma constante ou não, porque, infelizmente, aqui muito funciona por tendências de mercado e pelo que vende mais e rápido.

ED: Qual a recepção dos seus livros junto às crianças e adolescentes moçambicanos?

MB: A recepção do meu livro junto às crianças e adolescentes moçambicanos é boa, positiva. O que sinto é que muitos deles encontram-se nos textos, identificam-se com o eu poético, com a história, com a narrativa. É surpreendente porque como autor não tive pretensão de escrever toda uma história orientada para um determinado contexto, mas ela acaba decantando isso quase de forma mágica; o que ele deixa no papel são resquícios do que absorve à sua volta e nas suas leituras. A abordagem do leitor estende-se ao nível tanto gráfico como a nível do conteúdo, há bons comentários e os leitores adoram as imagens desde a capa, que faz uma combinação boa com os textos.

ED: Quais outros novos escritores para o público infantil e juvenil circulam pelo mercado editorial de Moçambique? Você os conhece? Existe alguma associação de escritores? Ou projeto comum?

MB: Outros autores são Alex Dau, Alexandre Dunduro, Dany Wambire, Lucílio Manjate, Rogério Manjate, Celso Cossa, Pedro P. Lopes. Eu os conheço e estabeleço uma boa relação com eles. Existe sim uma associação, que é a Associação dos Escritores Moçambicanos que reúne os vários escritores espalhados pelo país, mas pouco activa. Há também outros movimentos e associações espalhadas pela cidade virados para a literatura, como o Movimento Literário Kuphaluxa, Associação Kulemba.

ED: Poderias falar um pouco sobre o/a ilustrador/a do seu livro infantil?

MB: A ilustradora do livro é a professora de Artes Visuais Barbara Marques, que foi convidada a trabalhar na ilustração deste livro, tendo sido sua primeira experiência fora de sala de aulas. Julgo que foi igualmente um desafio ilustrar poemas de um autor desconhecido, jovem, com o qual nunca teve contacto, e também por se tratar de um género visto como bastante complexo. Esteve em vantagem na medida em que ela leciona classes iniciais e isso ajudou sobremaneira na edição das ilustrações, o público infantil já é habitual para ela. Ambos ficamos muito satisfeitos com o resultado final.

Referências:

BRITO, Mauro. **Passos de magia ao sol**. Ilustração de Bárbara Marques. Maputo: Editorial Escola Portuguesa de Moçambique, 2016.

BRITO, Mauro. **O luminoso voo das palavras**. Ilustração de Bárbara Marques. Maputo: Editorial Escola Portuguesa de Moçambique, 2019.

DEBUS, Eliane. **Passos de magia ao sol: do humano que habita em nós**. (2018, no prelo).

DEBUS, Eliane. Entrevista com Pedro Pereira Lopes. **Mulemba**. Revista do Setor de Literaturas Africanas da UFRJ. Vol. 10, número 18., jan.-jun. 2018, pp.185-189.