

**Mulheres
Africanas
em Trânsito**

Homenagem a

Alda Lara

Organização: Ana Paula Tavares, Rosa Fina, Fabio Mario da Silva e Marco Bucaioni



Ana Paula Tavares. Doutorada em Antropologia da História pela Universidade Nova de Lisboa (2010), Mestre em Literatura Brasileira e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de Lisboa (1996), Bacharel e Licenciada em História pela Universidade de Lisboa (1982). Investigadora Integrada do CLEPUL, Colaboradora do AHNA (Arquivo Histórico Nacional de Angola), Professora Convidada da Universidade Agostinho Neto (Luanda), Colaboradora da RDP-África, Escritora. São suas principais áreas de Investigação a História e a Literatura do Continente Africano e de Angola. Possui livros, capítulos de livros publicados. Tem várias publicações no domínio da ficção e poesia.

Rosa Maria Fina. Doutoramento em História – Especialidade em História Contemporânea em 2016 pela Universidade de Lisboa Faculdade de Letras, Mestrado em Ciências da Cultura/ Cultura Artística em 2011 e Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses em 2003 pela Universidade de Lisboa Faculdade de Letras. Foi Bolseira de investigação do projeto “On violence: a violência nas literaturas africanas de língua portuguesa” na Universidade de Lisboa Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. Publicou artigos em revistas especializadas. Possui capítulos de livros e livros publicados. É Investigadora nuclear do Projeto de Investigação AfroLab – A construção das literaturas africanas, Instituições e Consagrações dentro e fora do espaço da língua portuguesa, 1960-2020 (PTDC/LLT-OUT6210/2020), Projeto financiado pela FCT e tendo como instituição de acolhimento a FLUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Mulheres
Africanas
em Trânsito
Homenagem a
Alda Lara

Organização: Ana Paula Tavares, Rosa Fina, Fabio Mario da Silva e Marco Bucaioni

hnmus

MULHERES AFRICANAS EM TRÂNSITO

HOMENAGEM A ALDA LARA

COORDENAÇÃO Ana Paula Tavares
Rosa Fina
Fabio Mario da Silva
Marco Bucaioni

CAPA Ivone Ralha
PAGINAÇÃO Margarida Baldaia

© Edições Húmus e Autores, 2023
End. Postal: Apartado 7081
4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão
Tel. 926 375 305
E-mail: humus@humus.com.pt
www.edicoeshumus.pt

IMPRESSÃO Papelmunde
1.ª EDIÇÃO Novembro de 2023
DEPÓSITO LEGAL 522111/23
ISBN 978-989-755-926-6

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P.,
no âmbito do projecto UIDB/00077/2020.

Índice

- 9 Introdução
ANA PAULA TAVARES | ROSA FINA | FABIO MARIO DA SILVA | MARCO BUCAIONI
- 13 Homenagem a Alda Lara
ANA PAULA BERNARDO
- 31 Na mística de Alda Lara
FRANCISCO SOARES
- 39 Alda Lara, outras Escritas
TANIA MACÊDO
- 51 Alda Lara e o que falta fazer: As achegas dos periódicos
FRANCISCO TOPA
- 59 A disjunção poética no trânsito colonial:
Potências da poesia atlântica de Alda Lara
ROBERTO VECCHI
- 77 Figurações de uma poética do olhar em Alda Lara
MARIA NAZARETH SOARES FONSECA
- 85 A imprensa no tempo de Alda Lara
ADRIANA MELLO GUIMARÃES
- 97 Alda Lara e a difusão da poesia negra:
O caso de um recital em Coimbra (1953)
ROSA MARIA FINA
- 129 As imagens e suas contradições no poema *Testamento*
de Alda Lara
ELISANGELA DA ROCHA STEINMETZ
- 137 Os ‘verdes anos’ na poesia de Alda Lara
MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA
- 153 Alguns aspetos da obra *Tempo de Chuva*, de Alda Lara
FABIO MARIO DA SILVA | PAULO GEOVANE E SILVA

- 165 Noémia de Sousa e Alda Lara: Poesia em diálogo
ISA MARGARIDA VITÓRIA SEVERINO
- 173 Dos trânsitos poéticos angolanos:
O mar, o rio e a maternidade na poesia de Alda Lara
SÁVIO ROBERTO FONSECA DE FREITAS
- 187 Lutas no feminino: Memória e reconhecimento
MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO
- 207 Deolinda Rodrigues: Literatura, memória e exílio
CARMEN LUCIA TINDÓ SECCO
- 221 Mulheres em trânsito:
A escrita poética feminina em Moçambique
ANA MAFALDA LEITE | SARA JONA LAISSE
- 239 As declinações de género, etnia e classe em Paulina Chiziane:
(Mais) Uma leitura de *Niketche*
INOCÊNCIA MATA
- 253 Conceição Evaristo e Chimamanda Adichie: Escrevivências
IARA CHRISTINA SILVA BARROCA
- 273 A libertadora narrativa de Paulina Chiziane no conto
“Quem manda aqui?” da obra *As Andorinhas*
ANGELA MARIA GASPARETTI
- 285 Uma escritora em trânsito das margens da periferia subalterna
para o centro do sistema literário mundial:
Em torno do caso de Paulina Chiziane
MARCO BUCAIONI
- 309 O elogio do fragmento: Mulheres, memória(s) e identidade(s)
nas crónicas e textos breves de Ana Paula Tavares
ANA MARGARIDA FONSECA
- 323 “Contarei de ti / o único segredo”: As diferentes faces da mulher
em *Como Veias Finas na Terra* de Paula Tavares
ANDREIA OLIVEIRA
- 331 Ler poesia: interpelar a vida? Ao encontro de respostas em
Como veias finas na terra de Paula Tavares
CARLA FERREIRA

- 341 O lugar da nação e o lugar na nação: Deolinda Rodrigues e Eva
Rap Diva – o diário, o microfone e a voz feminina
SOLANGE LUIS
- 363 Personagens femininas nos ditames da tradição em *Totonya*
ESPERANÇA MADALENA LUIECA FERRAZ
- 373 Versos do avesso: A nação tecida em cantopoemas
KARINA DE ALMEIDA CALADO
- 383 Os trânsitos políticos de Odete Semedo para a construção
de uma identidade nacional de Guiné-Bissau:
Uma leitura a partir de *no fundo do canto* (2007)
RAYRON LENNON COSTA SOUSA
- 395 Da rosa que não desabrochou:
A encenação de mortes anunciadas
FRACIANE CONCEIÇÃO DA SILVA
- 409 A presença de Eneida Nelly na poesia cabo-verdiana:
engajamento e mundivivência na escrita feminina
CLAUDIA LETÍCIA GONÇALVES MORAES
- 421 Paradigmas interculturais e relações dialógicas na voz poética
feminina de Vera Duarte in *O Arquipélago da Paixão*
MARIA RAQUEL ÁLVARES
- 437 Memória e identidade na poesia de Conceição Lima
MARIA GABRIELA COSTA
- 453 Mulheres negras que narram a luta pela liberdade individual
e/ou coletiva: Uma leitura das obras *Quarto de Despejo* da
brasileira Carolina Maria de Jesus e *Diário de um exílio sem
regresso* da angolana Deolinda Rodrigues
ENI ALVES RODRIGUES
- 471 Chimamanda e seus diálogos
REGINA FATIMA OLIVEIRA DE SÁ
- 483 O sujeito mulher em *The Invention of Women: Making an
African Sense of Western Gender Discourses*, de Oyeronke
Oyewumi
ÁUREA REGINA DO NASCIMENTO SANTOS
- 489 Violência e relações de gênero: Avanços e retrocessos
ROGÉRIA ALVES FREIRE

Introdução

ANA PAULA TAVARES | ROSA FINA | FABIO MARIO DA SILVA | MARCO BUCAIONI

Mulheres Africanas em trânsito. Homenagem a Alda Lara é o resultado em livro do Colóquio Internacional realizado nos dias 15 e 16 de novembro de 2018, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, organizado pelos investigadores do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL) Ana Paula Tavares, Ana Paula Bernardo, Fabio Mario Silva, Rosa Maria Fina e pelo investigador da Universidade de Coimbra Paulo Geovane e Silva.

Numa tentativa de refletir sobre os eixos temáticos que existiram no colóquio, dividimos este volume em duas partes: a primeira exclusivamente dedicada aos estudos sobre Alda Lara, com diversos textos de investigadores dos estudos africanos que aceitaram o desafio de revisitar a obra da poetisa angolana, como Roberto Vecchi, Francisco Soares, Tania Macedo ou Maria Nazareth Fonseca; e uma segunda parte em que outras escritoras africanas são estudadas, destacando, por exemplo, os criteriosos trabalhos de Margarida Calafate Ribeiro sobre as lutas femininas em África, Ana Mafalda Leite e Sara Jona Laisse sobre a escrita feminina em Moçambique, Inocência Mata sobre Paulina Chiziane ou Carmen Tindó Secco sobre Deolinda Rodrigues. Assim este colóquio e, consequentemente, este livro conseguiu pôr em diálogo especialistas em Literaturas africanas de Portugal, Angola, Moçambique, Brasil e Itália, numa proposta diversificada e simultaneamente reveladora da fertilidade dos estudos sobre a autoria feminina africana. Entre as autoras estudadas, para além da homenageada Alda Lara, encontramos Lina Magaia (Moçambique), Chimamanda Adichie e Oyeronke Oyewumi (Nigéria), Conceição Evaristo (Brasil), Maria Carolina de Jesus (Brasil), Rosária da Silva (Angola), Noémia de Sousa (Moçambique), Paulina Chiziane (Moçambique), Deolinda Rodrigues

(Angola), Eva Rap Diva (Angola), Odete Semedo (Guiné Bissau), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe), Eneida Kelly, Orlanda Amarílis e Vera Duarte (Cabo Verde).

A homenagem a Alda Lara num colóquio dedicado a mulheres africanas em trânsito surge naturalmente, não só porque ela foi efetivamente uma mulher em trânsito – principalmente entre Angola e Portugal – mas também porque desse trânsito resultou um grande aprofundamento de si, da sua relação com os outros e do conhecimento do mundo, aspetos que se refletem de forma clara na sua obra. Por outro lado, esta palavra que desejámos inspiradora de reflexões – trânsito – refere-se também à circulação e influência de obras de autoria feminina, histórias de vozes que ousaram levantar-se porque viram outros exemplos de mulheres, tantas vezes silenciadas, ter espaço e presença na literatura. Alda Lara além de poeta, era sobretudo médica e mãe de quatro filhos, condição que caracterizava o ser mulher em Angola e no mundo. Raras foram e são as mulheres africanas que conseguem viver exclusivamente da sua escrita, a nossa atenção vira-se para elas e para as suas múltiplas vidas, para o seu contexto e memórias.

Várias mulheres, no período colonial, viram-se forçadas a abandonar as suas terras de origem, mas sempre voltaram a elas, nem que fosse apenas através sua escrita, elegendo-as como o seu lugar de fala. Mesmo autoras que não conseguiram regressar – como foi o caso de Noémia de Sousa – nunca deixaram de escrever sobre esse lugar e de exprimir o desejo de um regresso. Durante muito tempo esta dimensão de memória e a grandiosidade da obra destas mulheres não autorizavam que se olhasse para a produção mais contemporânea com a atenção devida. Tentamos neste livro contrariar essa tendência e olhar para as novas produções, ouvir os novos discursos cruzando-as com o passado, identificando as influências e heranças, mas sem deixar que a sua importância oblitere as novas vozes.

Nota: A ortografia original dos autores foi respeitada, mantendo a escrita em português do Brasil, português de Portugal seguindo ou não o AO90.

I Parte

Alda Lara: Vida e Obra

Homenagem a Alda Lara

ANA PAULA BERNARDO*

Sabes, é que o **eu** é sempre enfadonho. Procuro falar pouco dele. Mas mesmo quando falo de elefantes, ou do José António Qualquer Coisa, o **eu** está sempre presente. É o **eu** a ver ouvir, sentir e transmitir objectos de uma realidade que não sei se terá existência objectiva mas que tem existência subjectiva. Por isso é que não te quero falar de mim. [...] Não me escondo mas também não grito em cartazes luminosos e a cores: “Aqui estoul!”, “I am”, “C’est moi”, “Y mina”. Os que tiverem olhos, menos para olhar do que para ver, saberão que não sou Eu mas estas manifestações que se concentram num espaço definido de Fisiologia, Químicas, Físicas e outras invenções idênticas.¹

Introdução

Alda Lara não é uma poeta esquecida, mas merece ser mais lembrada. Este é, claramente, o propósito maior da evocação que, hoje, o CLEPUL (FLUL) tomou a seu cargo para devidamente a homenagear neste fórum universitário.

Para além do mérito de cada um, são várias as razões que podem ser apontadas para o facto de determinados autores serem mais ou menos lidos, no seu próprio tempo de vida e depois, recorrentemente ou não, em outros momentos da posteridade. A vivência fugaz de certos autores também pode promover

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

1 João Dias, Excerto da epígrafe de edição de *Godido* impressa em Coimbra, 1950.

esquecimentos ou, pelo contrário, desencadear um interesse maior, forjado nas expectativas de que uma obra digna, em tão escasso tempo produzida, viria, necessariamente, a ampliar-se no porvir, mas que, afinal, o curto tempo de vida não permitiu.

Alberto Carvalho, mestre com que nos iniciámos em Estudos Literários Africanos nesta casa (FLUL), reportando-se a este recorrente questionamento, refere que “por força de uma lógica que a sociologia reconhece tender para a evolução cíclica, acionada pela pressão das oscilações do gosto (e correlativas ideologias de época), em que se privilegiam determinados valores de troca, sobrevêm períodos que, ora lançam o anonimato sobre Autores e obras, ora os remetem para o limbo do descrédito”².

Acrescenta ainda que “por definição, o trabalho do investigador, que tem por motivação essencial o amor da descoberta, da recolha e da fixação de textos, justifica-se pelo carácter testemunhal desses textos e pelo seu valor documental, histórico, sem cuidar de valores literários”³. Esta tem sido uma das nossas preocupações e uma motivação para o desenvolvimento do nosso trabalho sobre esta autora, o que, em certa medida, convoca a nossa presença para a abertura deste colóquio e seu acompanhamento nesta Homenagem a Alda Lara.

Consideramos que ainda muito está por aferir e dizer sobre a vida e a obra desta escritora angolana. Já nos foi possível aceder ao que julgamos ser a parte mais importante do seu espólio literário. Mas, considerada a limitação de tempo de cada participação, centraremos a nossa intervenção em quatro vetores que, por aquela razão, apresentaremos de forma sumária, a saber: uma breve referência a alguns aspetos da vida de Alda Lara, uma mulher africana “em trânsito”; textos publicados na imprensa periódica angolana e metropolitana; nota breve da sua produção narrativa – *Tempo de Chuva* e alguns outros textos inéditos; excertos da correspondência epistolar trocada com Orlando de Albuquerque. E assim, seguidamente, passamos a desenvolver os tópicos desta prévia enunciação.

2 Arnaldo França (org.), Alberto Carvalho, Baltasar Lopes, *Escritos Filológicos e Outros Ensaios*, Instituto Nacional da Biblioteca e do Livro (INBL), Praia, 2010, p. 17.

3 *Ibidem*, p. 19.

1. História de uma vida

Para Orlando de Albuquerque “Não se pode falar da poetisa Alda Lara sem falar da mulher. Falar de uma, esquecendo a outra, é mutilar, voluntariamente, um todo que só na totalidade pode ser convenientemente entendido”⁴. Acrescenta ainda que “a sua poesia é, como acontece em raros verdadeiros poetas, a essência da sua alma, em si própria e não apenas uma projecção, mais ou menos sentida ou sensível do seu «ego»”⁵.

Alda Lara é, essencialmente, conhecida do grande público como poetisa. A sua poesia foi lida por muitos da sua geração e das que se lhe seguiram. A mulher que foi, no escasso tempo em que viveu e a extensão e profundidade dos seus escritos não terão talvez a mesma dimensão. É notório que a sua breve passagem por este mundo não lhe permitiu desenvolver uma obra muito vasta. A atividade profissional, como médica pediatra, a sua participação cívica e a condição de mãe de uma prole crescente consumiram-lhe as réstias de lazer necessárias a um maior recolhimento e à arte da escrita.

Mulher de convicções, vítima de conjunturas várias, um ser em busca de si, nunca desistiu de sonhar... nem de voltar. “Quando eu voltar”⁶. Porém, o seu percurso parece tê-la conduzido, por caminhos eivados de contrariedades e obstáculos, à perceção de que a vida em sociedade se rege, sobretudo, por razões de pragmatismo.

Para Alda Lara, o amor ao outro, a esperança acalentada para os mais desvalidos, o anseio de liberdade, da vinda de um outro tempo, de fraternidade e de igualdade entre todos os seres humanos eram inquestionáveis lemas de vida. Esta conjunção de ideais foi o âmago dos valores e sentidos que sempre exaltou e por que se bateu, de forma empenhada, militante, por palavras e atos, num tempo em que, no Portugal colonial, se confrontavam condições de vida extremadas – opulentas para uns poucos, precárias, para tantos –, situação contra a qual se rebelava e que, inevitavelmente, terá merecido a atenção da polícia política, ao tempo.

A múltipla conjugação das circunstâncias de vida desta “mulher em trânsito” eram as de uma africana que se sentia expatriada no Portugal de então, tristonho e agrilhoado. Foi nesse contexto que os estudantes das chamadas

4 Artigo de Orlando de Albuquerque publicado no jornal *O Lobito*, na rubrica “Artes e Letras” em 30 de janeiro de 1973, pp. 3-6.

5 *Ibidem*.

6 Alda Lara, “Regresso”, in *Poemas Completos*, Clássicos da Literatura Angolana, n.º 11, Edição GRECIMA, Luanda, 2014, pp. 82-84.

Províncias Ultramarinas tomaram maior conhecimento do mundo que ficara do outro lado do mar e, progressivamente, assumiam um sentido de pertença, uma nascente consciência emancipalista, resultante das indagações que, entre os designados ultramarinos, se forjavam e latejavam na sua passagem pela Casa dos Estudantes do Império. Este caldeamento de ideias e a continuada lonjura da terra amada levaram Alda Lara a manifestar uma permanente nostalgia do lugar a que pertencia e a que tanto ansiava voltar.

Por outro lado, o empenhamento em objetivos claros, formar-se e voltar, contrapostos às privações assacadas à mulher no seu percurso de formação profissional universitário são parte das circunstâncias do dia a dia em que se vê enleada: as dificuldades para a conclusão do curso; os anseios, receios e indefinições da vivência plúmbea daquele tempo do Estado Novo, dão-nos, conjuntamente, a dimensão de quanto esta mulher pelejou para realizar o tanto que a sua vida breve nos legou.

Como é sabido, Alda Pires Barreto de Lara nasce em Benguela, a 9 de junho de 1930, tendo falecido em Cambambe, prematuramente, a 30 de janeiro de 1962. A sua família era originária do Minho. O seu pai Ernesto e os seus tios Abel e Lúcio terão rumado a Angola no início do século XX. Estes ter-se-ão fixado inicialmente na zona do Bailundo, onde se dedicaram à agricultura, comércio e indústria. Ernesto Lara Filho, jornalista e escritor, irmão de Alda Lara, refere a existência da fazenda da família “Aurora”⁷ onde se fazia uma intensa produção de sisal. A partir do cultivo dessa planta, o pai terá criado a primeira fábrica para desfibrar e fiar o sisal, o que lhe trouxe um certo desafogo económico.

Depois de ter feito os estudos primários em Benguela, Alda Lara vai estudar para o Colégio Paula Frassinetti das irmãs Doroteias, no Lubango. Nesse colégio de religiosas completa o antigo sexto ano do Liceu. Com 17 anos vem para Portugal, a fim de concluir o ensino secundário e ingressar posteriormente no ensino superior. Alda termina o curso dos liceus, depois de ter feito melhoria a duas cadeiras do 7.º ano, Biológicas, que conclui com 17 valores e Físico-Química, com 14 valores. Estas classificações permitem-lhe a dispensa do exame de aptidão e, como ela própria refere em carta para Orlando de Albuquerque, em julho do ano de 1948: “Encontro-me caloirá [...] de um momento para o outro”⁸.

7 Ernesto Lara (Filho), “Roda Gigante”, *Jornal de Angola*, n.º 64, 31/07/1959, p. 7; cf. Carlos Teixeira de Sousa, *Crónicas de Ernesto Lara (Filho)* Versão integral de *Roda Gigante*, Lisboa, CLEPUL, 2010, pp. 62-65.

8 Carta de Alda Lara para Orlando de Albuquerque de 11/07/1948.

Nesse período, em Portugal, Alda Lara convive com jovens portugueses, moçambicanos e angolanos. De Angola, fazemos referência, p. ex., a Emílio Leite, a Maria Alice, a Ângelo Dias, a António Neto, aos irmãos Dáskalos; de Moçambique, a João Dias, a Vítor Matos e Sá ou Alberto Lacerda. No seu percurso de formação e consciencialização terá sido igualmente decisivo o contributo de outros companheiros. Com eles se foi cruzando nas lides estudantis, debatendo ideias e ideários, consolidando afinidades literárias e outras

Aires de Almeida Santos, António Jacinto, Fernando Bettencourt e Orlando de Albuquerque fazem parte deste grupo. Com Orlando se casaria em Lisboa, em 1953.

Numa carta de Orlando de Albuquerque a Fernanda Leitão, este conta ter conhecido Alda em Coimbra, numa “Queima das Fitas”.

Eu tinha publicado um artigo na “Vértice” sobre a poesia de Angola, em que fazia boas referências a ela, de que conhecia alguns poemas. Ela manifestou interesse em me conhecer e um amigo comum apresentou-nos. Confesso que gostei logo dela, apesar do seu idealismo ingénuo. Eu gozava então de algum prestígio no meio académico e Ultramarino. Começamo-nos a corresponder sob pretexto de assuntos intelectuais e comecei a orientá-la, a ajudar a formar a sua mentalidade. Foram cinco anos de namoro [...], procurando criar entre nós uma confiança e uma lealdade absolutas. [...] Um dia falei com o pai e ele, com única condição, o de ela concluir o curso. Prometi-lhe, dei-lhe a minha palavra que ela o faria.⁹

Por gentileza dos filhos, chegaram até nós algumas cartas trocadas entre Alda Lara e Orlando de Albuquerque (figura determinante no seu crescimento pessoal e intelectual e de quem, hoje, pouco se fala, apesar de ele ter sido, em vida, e possivelmente, até hoje, o autor ultramarino com mais extensão de obra publicada. Tenha-se em devida conta que só na Biblioteca Nacional de Lisboa consta o registo da sua autoria em cinquenta e sete títulos publicados). Este espólio epistolar reporta-se ao início do relacionamento entre ambos. A sua leitura e estudo são pertinentes por nos levar a um contacto mais próximo e abrangente sobre quem foi Alda Lara, designadamente no que respeita a esse período determinante para a descoberta da sua identidade, correspondente aos anos de 1948, 1949.

9 Carta de Orlando de Albuquerque para Teresa Leitão de 20/05/1962.

As cartas de Orlando, num total de trinta e uma, chegaram-nos já datilografadas, ainda não tivemos acesso aos originais que se encontram em parte incerta, mas acalentamos a esperança de os poder vir a recuperar. Das cartas escritas por Alda Lara, tivemos acesso a onze, nove das quais manuscritas e duas em texto já datilografado. A primeira carta aparece datada de três de junho de 1948 e a última de cinco de março de 1949.

Estes registos fornecem informações de carácter pessoal, do quotidiano de Alda Lara em Lisboa, nesse tempo, mas neles encontramos igualmente elementos sobre a sua participação ativa na Casa dos Estudantes do Império, relatos sobre as questões internas, a rivalidade entre as “casas”, a de Lisboa e a de Coimbra; dados sobre as dificuldades com que os jovens se debatiam para publicar os seus textos; sobre o problema da censura; interrogações e inquietações de âmbito religioso; preocupações com os países africanos:

Porque muitos não compreendem!... Fazem-nos a vida negra, com divergências, e opiniões políticas, com teorias e ismos, quando afinal o que nós queremos, é qualquer coisa de maior, superior a todos os... ismos, qualquer coisa onde Angola, ou Moçambique ou África numa palavra, ocupem um lugar primordial!... Mas eles não compreendem!... Ainda bem que você não foi como eles! De resto, do autor de “Surge et Ambula” não havia outra coisa a esperar!...¹⁰

Até há precisamente dois anos, fui aluna de um colégio de religiosas. Ótimas educadoras, camaradas perfeitas, boas [...] só me deixaram boas recordações, os anos que lá passei... No entanto, havia uma coisa!... Tanto nos envolviam o tempo, que não sobrava senão para estudar. Eis porque entre os 13 e os 16 anos, embora tivesse feito qualquer coisa, produzia pouquíssimo. Faltava-me a base intelectual da leitura. Por outro lado, nas férias havia a preocupação de não ler coisas anti (compreende, não é verdade?) e acabava-se por se ler ou pouco ou quase nada. Mas a censura pelo espírito que até certo ponto me incutiram, e do que, tendo-me libertado em parte, achei por bem não me libertar totalmente; no entanto eu podia de facto ter aproveitado mais o tempo. Há dois anos em Lisboa, deitei-me a ler tudo quanto me vinha parar às mãos!...

No que à problemática da leitura diz respeito, neste conjunto de cartas vislumbram-se, entre as variadas impressões, o fascínio de Alda Lara pela obra de Katherine Mansfield, a predileção pela escrita de José Régio, a preferência

10 Carta de Alda Lara para Orlando de Albuquerque de 03/06/1948.

“da alegria exuberante de uma Fernanda de Castro”¹¹ mesmo considerando-a por vezes, “forçada”¹² em detrimento do “saudosismo doentio”¹³ dos versos de Florbela Espanca, embora lhes reconheça qualidade; revelações sobre o conhecimento que tinha, ou não tinha, da literatura portuguesa e estrangeira; sobre os seus gostos e interesses culturais e/ou artísticos; sobre o trabalho de oficina de escrita.

Pelas inúmeras questões que este conjunto de cartas problematiza afigura-se-nos que este merecerá um estudo mais aprofundado, não só em relação à vida de Alda Lara, como também às influências do contexto em que a sua obra é produzida e que, neste momento, por limitações de tempo, nos é apenas permitido aflorar.

Posto isto e retomando alguns dos aspetos do seu percurso de vida, podemos afirmar que, apesar de ter iniciado o curso de Medicina em Lisboa, Alda Lara se mudou, mais tarde, para Coimbra tendo aí prosseguido os estudos. Algum tempo depois, contingências da vida profissional do marido obrigaram-na a voltar a Lisboa, mas foi na “cidade dos estudantes” que concluiu o curso, em 1959, vencendo “com brilho as “treze cadeiras” finais da sua formatura”¹⁴ com a apresentação de uma tese de licenciatura sobre psiquiatria infantil. Este trabalho acabaria por lhe valer um convite para fazer uma especialização em Paris, o que lhe daria, posteriormente, a possibilidade de trabalhar nessa área, em Lisboa. Recusa. Mas não desiste. Nessa altura é já mãe de quatro filhos. Acaba por trocar uma vida estável em Paris ou Lisboa por uma Angola no despontar do conflito armado.

Alda Lara volta finalmente para a sua terra pondo, deste modo, um ponto final a um período de vários anos de “exílio”. Instala-se em Cambambe, onde Orlando já se encontrava a trabalhar, uma vez que a montagem do estaleiro da Sonefe para a construção da barragem foi um empreendimento que exigiu a criação de infraestruturas e equipamentos de vulto (oficinas, armazéns, gruas, tratores, casas para habitação, hospital, gabinetes de medicina e enfermagem) e, para isso, terá sido necessário um certo tempo. A barragem de Cambambe começou a ser construída em 1958 e foi inaugurada a 6 de outubro de 1963.

Após ter voltado, Alda Lara trabalha ainda na Chimboia, na região do Cubal, entre a Catumbela e a Ganda, numa zona onde também os seus “mais velhos”

11 Carta de Alda Lara para Orlando de Albuquerque de 16/06/1948.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 *In Jornal de Benguela*, n.º 3494, 16/11/1959, p. 1.

se tinham instalado, inicialmente, quando chegaram a Angola. Segundo relato testemunhal de Luísa Paiva, nessa região, Alda Lara terá acompanhado o trabalho da enfermeira-parteira Laura Paiva (sua mãe), no hospital da Fazenda Chimboa e com ela fez vários périciplos pelos povoados (sanzalas) em redor, fazendo divulgação de informação e aconselhamento no âmbito dos cuidados de saúde e puericultura a mulheres africanas que aí viviam em situações sanitárias precárias. Ela sabia que na área da saúde tinha muito para dar e estava quase tudo por fazer, não queria, não podia perder tempo no seu acalentado empenho de poder melhorar as condições de vida daquela gente, da *sua gente*!

2. A escrita na imprensa periódica

Em vida, o que de Alda Lara ficou testemunhado foi o que os jornais ou outras publicações iam assinalando, em espaços de divulgação cultural fundamentalmente do Portugal metropolitano e da Angola colonial. Esses registos encontram-se disseminados por variadas publicações periódicas, o *ABC*, *A província de Angola*, o *Jornal de Angola*, *O Namibe*, o *Jornal Magasine da Mulher*, a revista *Mensagem*, o *Jornal do Congo* ou *Itinerário*, de Lourenço Marques, o *Jornal de Benguela*, ou *O Lobito*, e isto para citar apenas algumas publicações diárias ou bissemanais, onde, ao longo de várias décadas, surgem ocorrências esporádicas de aspetos da sua vida e da sua criação literária, disseminação essa que tem dificultado a sua recuperação e consequente tarefa de estudo e divulgação.

Parte importante da sua obra, como a compilação da sua dispersa poesia – *Poemas* – só veio a ser publicada postumamente e, neste caso, mercê da dedicação de Orlando a este intento, dado o imprevisto desaparecimento de Alda Lara.

De há alguns anos a esta parte, tem sido preocupação nossa resgatar e referenciar a presença de Alda Lara em publicações periódicas em Portugal e Angola, desde a década de 40 até à década de 70 do século XX (1943-1975), período em que, pontualmente, ocorrem escritos seus e de outros sobre si, de genologias tão diversas como o texto narrativo, o texto poético, o artigo de opinião, a crónica, o diário ou o texto epistolar. Se atendermos às matrizes formais e natureza das informações neles contidas, vemos que a análise destes escritos nos permitirão obter dimensão e entendimentos mais alargados da vida e obra desta mulher.

Efetivamente, o que ela escreveu foi sempre um testemunho claro dos seus sentimentos e fitos. O que, entretanto, dela se disse e redigiu concorre para assinalar a riqueza, a diversidade e o carácter heterogéneo do texto de

imprensa. Parte desses documentos, temos tentado dá-los a conhecer em outras intervenções.

Um dos primeiros textos de Alda Lara que aparece na imprensa é um pequeno escrito aos 12 anos de idade, publicado no *Jornal de Benguela*, terra que a viu nascer, em 1943, intitulado “Uma hora de esquecimento”¹⁵. Nele já despontam expressivos laivos de prosa poética e também ali estão patentes algumas das inquietações desta autora, ainda criança, as quais se manterão, mais tarde, espelhadas na sua obra mais adulta.

A tarde vai caindo, nostálgica e triste, envolvendo a velha cidade de S. Filipe, na languidez que se sucede aos dias de laborioso trabalho, sob o ardente calor dos trópicos.

É então, que todos sentem a necessidade de refugiar-se num lugar onde por momentos, descansem o corpo e o espírito. E esse lugar, centro de atração pelo seu sossêgo, é a praia Morena, que a essa hora é alvo da atenção curiosa e admirativa, de quantos turistas e forasteiros que por ela passam. A brisa leve faz ondular suavemente a fila de pinheiros do norte, que ao longo da praia vicejam, bem como os cabelos soltos às carícias do vento. Pelo céu, em labaredas, o astro-rei passa, refulgindo como o oiro, embriagado pelo brilho dos últimos raios que lança, refletindo-se no cristal magestoso do mar, num derradeiro adeus à terra. Por um momento, esquecemos tudo o que é mau e desagradável, por um segundo olvidamos as paixões... a guerra... os ódios..., as tradições..., para quedarmos contemplativos e extáticos, ante êsse maravilhoso pôr do sol africano [...].¹⁶

Na sequência deste apontamento escrito, surge depois, no mesmo jornal, um outro texto, datado do primeiro dia do ano de 1945, sob o título *Divagando*¹⁷. Estes primeiros textos são pequenos trechos que permitem, desde logo, sublinhar a elegância da escrita e as preocupações desta jovem para com os seres e o mundo que a rodeavam, aspetos que se tornarão uma constante ao longo da sua produção literária.

Em ilustração da sua capacidade de se identificar em solidariedade com o sofrimento do outro, permitimo-nos sintetizar a seguinte ocorrência. À alegria

15 Título do texto publicado por Alda Lara aos doze anos, datado de 31/03/1943 e publicado no *Jornal de Benguela* a 02/04/1943, s/p.

16 *Ibidem*.

17 *Idem*, in *Jornal de Benguela*, 01/01/1945, s/p.

da família reunida em festa para comemorar a chegada de um Novo Ano, cíclico anúncio de novas Primaveras, contrapunha ela o sofrimento de tantos que nessa quadra é sentido de forma mais aguda. E fez isso, irmanando-se, ainda na Primavera da sua própria vida, ao sentir mais pungente decorrente da dor da separação e da distância, ocorrências frequentes nos espaços de lonjuras daquele território naquele tempo, mas sempre mais manifestas nesse particular momento do ano.

Nesse tempo, Alda condenava o fragor dos sons da Guerra que então assolava o mundo e atordoava o coração dos homens. Com recurso ao valor da tradição africana, o refúgio para que apontava nessa situação de ameaça extrema era a importância protetora dos “mais velhos”, para além da reiterada condenação da luta insana entre a vida e a morte.

Mais de meio século volvido sobre a data do seu falecimento, ao reler estes escritos da juventude de Alda Lara, será lícito afirmar que as sementes do humanismo solidário que requeria para a sua terra continuam por aí espalhadas, fustigadas por novos ventos, ainda à espera de medrar. Mas é verdade que todos os anos, a ordem cíclica das estações anuncia, após cada Inverno, a chegada de uma nova Primavera, pelo que deve continuar a ser cultivado o anseio de melhores colheitas futuras.

Entre os textos a que acabámos de aludir encontram-se, além dos seus poemas e outros artigos, algumas narrativas. Em 1971, o jornal *O Lobito* publica na rubrica “Mosaico Literário” o conto “Desencontro”, na homenagem com que assinala a passagem do nono ano da sua morte. Em maio de 1972, é a vez de *A província de Angola* publicar a narrativa “Tempo de Chuva” sob o título “Um inédito de Alda Lara”. Esta narrativa, escrita em Cambambe e datada de 1962, pouco tempo antes da sua morte, dará título ao livro de contos da autoria da escritora benguelense, o segundo da coleção Capricórnio, dirigida por Orlando de Albuquerque, e publicada numa separata do jornal *O Lobito* em 1973¹⁸. (Este jornal publica ainda no mesmo ano, o conto “A Boneca”¹⁹.) Segundo notas de imprensa esta era “uma publicação que fazia falta”²⁰.

O livro *Tempo de Chuva* integra mais seis contos para além do primeiro com a mesma designação e que lhe dá o título: “Pureza”, “Joana”, “A Boneca”, “Desencontro”, “Amor” e “Diálogo do Futuro”. Segundo Orlando de Albuquerque, o título foi escolhido pela própria Alda Lara. “Na véspera da

18 *Idem*, *Tempo de Chuva*, Cadernos de Capricórnio n.º 2, Lobito, 1973.

19 *Idem*, in *O Lobito*, “Mosaico Literário”, 02/02/1971, p. 1.

20 *Idem*, in *Jornal de Benguela*, n.º 4882, 22/03/1973, p. 4.

sua morte, um pouco antes da meia-noite, terminou o rascunho da sua última história. Um livro inacabado e cuja publicação nestas circunstâncias se deveu a razões de natureza financeira”²¹.

Posteriormente, foi possível recuperar um conjunto de narrativas ainda hoje desconhecidas do público. O acesso a estes textos inéditos deveu-se sobretudo ao cuidado continuado e à generosidade dos filhos da Alda Lara que, tendo-os resgatado das intempéries da vida, os conservaram como parte do seu espólio e permitiram a sua divulgação dando assim, também eles, um precioso contributo para um maior conhecimento da obra desta autora, sua mãe, facto que é para nós motivo de regozijo. Alguns dos manuscritos, devido às características da caligrafia, à corrosão infligida pelo tempo, às intermitências do próprio ato de escrita, às correções e alterações feitas pela autora à margem ou por cima da linha, apresentam, por vezes, expressões de difícil legibilidade. Uma das narrativas que se encontra nessa situação é “Asa Negra”, texto que relata um acontecimento em Benguela, no ano de 1936. Apesar das dificuldades de leitura que apresenta afigura-se-nos ser um registo autobiográfico ilustrativo do tempo de infância da autora.

Relativamente às outras narrativas que compõem este conjunto, três delas estão datadas como tendo sido escritas em 1949, outras não apresentam qualquer data. Algumas chegaram-nos manuscritas, outras apenas datilografadas. Neste acervo, os textos que encontrámos estão identificados pelos seguintes títulos: “Paradoxos”, “Uma mulher inteligente”, “Ester”, “Quando a madrugada vem rompendo”, “Vestido de baile”, “A Professora ou a lição de piano” e “Discurso”.

Orlando de Albuquerque, na conferência que proferiu no Lobito intitulada “Pediram-me que vos falasse de Alda...”²² refere “O Vestido de Baile” como uma primeira tentativa de ficção de Alda Lara, então com dezanove anos, data correspondente ao ano de 1949. Há ainda uma referência a um conto intitulado “Pavilhão 11” dedicado ao Moçambicano João Dias, texto que não foi possível, até ao momento, recuperar. Seja como for, pode-se inferir pela leitura daqueles a que já foi possível aceder, que a maioria desses textos tem como referente espacial a Metrópole, onde Alda Lara viveu mais de uma década.

21 Orlando de Albuquerque, *A Mulher e a Poetisa*, Edição Imbondeiro, Gráfica da Huíla, Lda, Sá da Bandeira, Angola, 1967.

22 *Idem*, *Pediram-me que vos falasse de Alda...* conferência proferida no Lobito e editada pela Col. Capricórnio, Lobito, Angola, s/data, p. 21.

3. Cartografias do humano – A propósito de *Tempo de Chuva & outros contos inéditos*

Os labirintos da memória recuperam a lembrança dos mapas onde, na infância, em Angola, com atenção e perspicácia, se identificavam relevos, rios, cidades, planaltos e planícies, linhas de caminho-de-ferro e distritos de um Portugal onde nunca se tinha estado. Daquele ponto de partida, a imaginação operava cotejos com universos desconhecidos e habitualmente não frequentados. Assim se delineavam e incorporavam nas colónias os mapas do Império que abarcavam a Metrópole e as Províncias Ultramarinas. Na multiplicidade de traços, linhas e pontos de várias cores misturadas num engelhado planisfério, esforçadamente, se ia vislumbrando um mundo alheio mas que era imposto conhecer.

Por equiparados exercícios da memória se lançam pontes com a realidade vivida ou imaginada, mediante o contributo buscado de variados autores. Com esta envolvência sugestionadora se vai criando e desenvolvendo, no contacto com os textos, o conhecimento da literatura. O interesse, como objetivo tangível, reside na procura de caminhos, cruzamentos e fronteiras nos quais, de forma itinerante, o leitor completa uma travessia, autorizada ou clandestina. O trilho faz-se escalando cumes altos em busca da plenitude, enfrentando inquietos caudais de água em inconsistentes pirogas para se atingir a outra margem, descendo a vales sinistros ou embrenhando-se em matas de densa vegetação onde a queda assombra o espírito, e onde afinal é possível vislumbrar arquétipos da existência humana.

De um certo ponto de partida, o leitor vai percorrendo uma mais ou menos intrincada teia de sentidos produzidos pelo ato criativo onde se plasnam, quantas vezes, razões e emoções, conflitos, impulsos e desventuras. A literatura, como os mapas, oferece a cada caminhante uma porta de entrada para novos rumos, novas aquisições, outras perspectivas de si, do outro e do mundo e favorece a revisitação de figuras, ideias e lugares perdidos no espaço e no tempo. Um tal percurso suscita no leitor atitudes de indagação, de estranheza ou de espanto e, assim, nele mesmo se vão construindo cumplicidades. Seguindo os sinais de orientação sugeridos por indícios textuais se vão decifrando códigos, se buscam rotas e horizontes, numa incessante conquista do texto.

Quer *Tempo de Chuva*, quer os outros contos ainda inéditos de Alda Lara, oferecem ao leitor um convite à descoberta desses mapas do humano, no que neles se consubstancia da vida de homens e de mulheres de um determinado tempo e num dado contexto. A época que estes textos retratam situa-se entre o final dos anos quarenta e o início dos anos sessenta do século XX,

tematicamente divididos em fragmentos de vivências no Portugal do pós-II Guerra e da Angola colonial, contidamente almejando um tempo novo, espreitando a alvorada da emancipação nacional.

Estes contos não relevam, porém, o lugar dos protagonistas que vieram a fazer a História mais recente do novo país (atente-se no facto de se considerar que a luta armada se iniciou em Angola a 4 de fevereiro de 1961 e Alda Lara ter falecido menos de um ano depois), antes se focaliza(m) numa pertinaz solidariedade com os que vivem esmagados pelo sistema de exploração económica então vigente. São estes, os sofrendores, os desfavorecidos, a quem a autora dá voz, dando revelo contido aos que se rebelam e com coragem enfileiram nos ventos de mudança e, ao sabor dessa brisa, contornam adversidades, projetam anseios e ideais que darão novo sentido à vida.

Nestas narrativas, o leitor depara-se com histórias de gente vulgar, mas que arrostando com as contrariedades do dia a dia se saldam como heróis anónimos, na revelação de temores ou fortalezas, alegrias ou tristezas próprios da condição humana.

Por outras palavras, como nos diz Isabel Rocheta “O que a geografia física separa, a navegação aproximou e a leitura entrelaça [através da] expressão de afectos, reflexões, ambições, perplexidades e angústias das personagens, tece-dura do texto narrativo”²³ valioso contributo para o enriquecimento do imaginário. De modo complementar e referindo-se também ao trajeto de descoberta, Lúcia Lepecki²⁴ corrobora este entendimento que o “sentido acaba por ser o ponto de chegada” dessa “demanda intelectual” e “experiência espiritual” que pode ser a leitura literária. Em paralelo, importa aqui sublinhar que o caminho procurado por Alda Lara sempre foi a busca de uma via que fizesse sentido e unisse o ponto de partida com o destino a que se pretendia chegar, voltar.

3.1. Universo infantil

As crianças assumem lugar de relevo neste conjunto de textos. Olga, a menina doente, internada no Hospital em estado terminal no conto “A Boneca” ou “Avelino”, o menino negro “paralítico e ignorado”, no conto “Diálogo do Futuro”. Filho de Mané, o capataz da Fazenda, abandonado até pela sua própria mãe no desespero da fuga, posteriormente resgatado por militar, Avelino acaba

23 Maria Isabel Rocheta, Margarida Braga Neves, (coord.), *O Conto na Lusofonia Antologia crítica* n.º 2, Lisboa, CLEPUL, 2012.

24 Maria Lúcia Lepecki, *Uma Questão de Ouvido. Ensaios de retórica e de interpretação literária*, Lisboa, D. Quixote, 2004.

por ficar à guarda de Júlio que, substituindo-se a Sílvia, troca os “santinhos e rebuçados” por um tratamento às pernas, ou ainda o “Asa Negra”.

Encontramos outras referências a crianças, ou à preocupação com elas, em “Desencontro” quando a jornalista Délia, parte para o sol, abandonando uma relação destinada ao fracasso, após ter observado através de uma janela um grupo de crianças a brincar na rua. No conto “A Boneca” a médica que assiste a menina tem pesadelos com o seu próprio filho na madrugada em que Olga morre. Também Octávia no conto “Amor” alude ao seu “pequeno regimento”, de quatro filhos e a um universo povoado por bugigangas e brinquedos de uma casa cheia de crianças.

No conto “Joana”, a macaca tem atitudes de criança, comparando-a a narradora a um bebé quando ela, receosa, faz as necessidades no colo da menina, ou quando, de barriga para cima, solicita cócegas de afeto, procedimentos semelhantes aos das crianças de tenra idade no reconhecimento/aproximação ao outro.

3.2. Representações do feminino

A figura feminina merece, igualmente, destaque neste conjunto de narrativas. De facto, nos contos acima mencionados, a maioria das personagens são mulheres, quase sempre protagonistas e, mesmo quando isso não acontece, estas assumem-se como coadjuvantes na intriga. Por vezes têm nome próprio expressivo e algumas desempenham funções que as tornam autónomas e socialmente ativas, como é o caso de Délia, a jornalista, Octávia, Ester, Carlota, a datilógrafa, Nélita, ou Mademoiselle Barros, a professora de Piano. Outras, apesar de não nomeadas, assumem as rédeas da intriga narrativa como a enfermeira do conto “Pureza”, a médica de “A Boneca”, a estudante de Medicina de “Quando a madrugada vem rompendo”, a menina burguesa de “Paradoxos” ou “Uma mulher inteligente” que dá título a um dos contos.

A todas estas se juntam as enfermeiras do hospital, as mães, nos contos “Ester”, “Vestido de baile” ou “Discurso”. Outras, como Berta e D. Glória, ou Rosalina, Sílvia e D. Violante no conto “Diálogo do futuro”. No lote de personagens aludidas, encontramos ainda a tia Ângela, a tia Margarida, as primas, para referir alguns exemplos. Como antes referimos, parte destas mulheres têm profissão, outras não, mas um punhado delas quer lutar por vir a ter. No seu todo, o leitor é confrontado com percursos reveladores da ascensão da mulher naquela época.

Acrescente-se ainda a presença do elemento feminino noutros contos, “Joana”, a macaca que, não sendo mulher, é fêmea e tem nome de gente. Em

“Tempo de Chuva” encontramos a personificação feminina da chuva, símbolo de sobrevivência e fertilidade.

Em síntese, é lícito afirmar que, na globalidade destes contos, é proporcionada ao leitor uma reflexão sobre a condição humana na sua ambiguidade. Aqui encontramos desde imagens do Portugal bafiento e salazarista do final dos anos quarenta ao início da década de sessenta, e também as memórias de um tempo de infância passado em Angola, com aflorações preocupantes reportadas ao tempo de guerra que veladamente se vinha anunciando e se iniciara no espaço colonial, num registo marcado por uma imagética lírica bastante acentuada.

Tempo estranho e confuso...

Primeiro a lassidão e a morte. Depois, de repente, a “cantata” da chuva e a beleza dos frutos, que rebentam sob o seu milagre. Por fim, uma vez mais ainda, de novo, a morte e a lassidão. A opressão sufocante. O desespero irremediável e baço. Morte e vida dando-se as mãos no parto da chuva. Morte e vida, gerando frescura e cansaço, lassidão e esperança. Sempre e sempre.

Chove.

Estranho tempo! Estranhos homens... Estranhos caminhos...²⁵

Do ponto de vista do trabalho de oficina de escrita, importa sublinhar a constância de alguns artifícios de estilo, nomeadamente a pontuação. Como na poesia, também na narrativa, a persistência das exclamações e interrogações ou a onipresença das reticências, fazendo parte do domínio da enunciação, permitem a fusão enunciação/enunciado, porque reveladores e promotores da ordem do texto. A predominância destes sinais constitui-se em bordões complementares das leituras e condução dos sentidos dos textos, mediante processos simples de formulação frásica.

Notas finais

Alda Lara foi *uma mulher africana, em trânsito*, antes de mais, porque a sua passagem pelo mundo foi fugaz. Por outro lado, embora um terço da sua vida tenha sido passado no Portugal metropolitano, o seu pensamento estava sempre em trânsito para o lugar onde ansiava voltar, Benguela, Angola, África. Quando ali chegasse, iria abraçar aquele lugar de que nunca se quisera apartar, mas iria também, finalmente, poder ajudar, levar aos outros seus irmãos os

25 Alda Lara, *Tempo de Chuva*, op. cit., p. 9.

saberes que num outro lugar tivera de ir buscar. findo o exílio da aprendizagem, podia enfim escapar-se do desterro da terra fria, voltaria ao lugar dos poentes de fogo e dos palmares que não tinham cessado de lhe acenar, dizendo-lhe para voltar.

Agora era tempo para, de novo, sentir o langor e o olor do seu chão tropical, reencontrar aquela paz dolente e o sossego da sua “Praia Morena” que pensava, igual no mundo não havia. Mas este regresso não era só para chegar e num areal se deixar ficar a descansar, ou poemas na areia ociosamente escrever. Não, se ela estivera em viagem fora para regressar com mais bagagem. Ela ainda era a mesma, em sonhos e ambições! Ela sempre soubera e quisera que o Portugal da Europa não fosse mais que uma Estação provisória no curso de vida que idealizara, para o qual se preparara e que agora se aprestava a cumprir.

Voltara com a mesma missão que a levava a partir e que há longo tempo abraçara – partilhar o que tinha para dar a quem ali dela mais precisava, as desvalidas mulheres e crianças do mato, em Angola, a “Mãe Negra” que, calada, não deixara de contar histórias, com “voz de silêncio [ao seu ouvido batendo], de mansinho pela estrada...”²⁶. Para este reencontro Alda se preparara:

Pesei-lhe todos os pros e os contras, e sempre cheguei a uma conclusão: se não seguisse Medicina, se haveria um curso que eu gostaria de seguir... e esse, era ainda Medicina! Não me pesaram na resolução, factores de ordem económica; creio mesmo que eu nunca chegarei a fazer dinheiro com o curso, se o chegar a tirar. Vi só que era uma carreira onde humanidade se escrevia com letra maiúscula, que era o curso por excelência para quem desejasse como eu fazer qualquer coisa por Angola, e ainda, (este factor só uma rapariga o poderia pesar) era o único curso que me seria útil dentro da minha casa se por qualquer motivo, eu tivesse que deixar de exercer, para limitar as minhas funções a um lar, ou a um só filho [...] com uns conhecimentos de clínica geral e Puericultura, você veja, se eu posso ou não ser útil, mesmo que o destino me não deixe ser médica, na verdadeira acepção da palavra. Procurei em todos os cursos, e não encontrei um único que me satisfizesse, sobre todos os pontos de vista, como este; e escolhi-o, certo de que não errei, conquanto saiba bem, as dificuldades, os contratempos, e as incompreensões que me esperam no caminho.²⁷

26 Alda Lara, “Prelúdio”, in *Poemas Completos*, Clássicos da Literatura Angolana, n.º 11, Edição GRECIMA, Luanda, Angola, 2014, pp. 65-66.

27 Carta de Alda Lara para Orlando de Albuquerque de 21/08/1948.

Afinal, a resolução da menina estudante tinha sido acertada, afrontados e removidos os escolhos do caminho para poder voltar, iria agora provar o gosto da partilha do seu saber com aquele outro irmão que nunca teria os mesmos meios para também ali chegar. Iria, enfim, dar curso, como sonhara, a uma carreira onde humanidade se escreveria mesmo com letra grande! Mas o ansiado regresso que tanto prometia foi curto e para sempre. Morreu poucos meses depois de à sua terra ter voltado, com tanto que trazia para lhe/nos dar.

Que extensão e qualidade poderia ter sido adicionada ao legado literário de Alda Lara, se ela não tivesse partido quando tanto dela havia ainda a esperar, nunca o saberemos. A certeza que temos é que o seu valioso espólio anda por aí, na penumbra das bibliotecas e hemerotecas à espera de quem o traga mais à luz e ao seu estudo se abalance!

Com este repto, encerramos aqui a evocação que fizemos de uma vida de grande determinação e empenhamento, escorada nos mais nobres valores da solidariedade humanista e nos anseios próprios de que a sua voz continue a ser ouvida nos saraus da vida. Que essa voz não cesse de nos lembrar os seus próprios lemas de vida e que estes também tenham, como ela tanto gostaria, um eco crescente na terra que a viu nascer e para a qual, sempre, verdadeiramente viveu! Que a sua voz não fique pois pelo caminho e chegue àquela outra margem, alague, vá de mar em mar... sem vacilar!

Dentro de mim, é que trago
a voz que se não cala, e a força
que não mais se apaga...²⁸

Todo o caminho é belo se cumprido.
Ficar no meio é que é perder o sonho.
É deixá-lo apodrecer, no resumido círculo,
da angústia e do abandono.²⁹

Angola está a meio caminho de ser tão grande como os sonhos dos que a fizeram nascer como país independente. Os povos avançam com o conhecimento que vão conseguindo e, tal como Alda já na Casa dos Estudantes do Império defendia, só o podem fazer mediante um engajamento coletivo, sem interesse

28 Alda Lara, "Maternidade", *op. cit.*, p. 50.

29 Alda Lara, "Círculo", *ibidem*, p. 49.

pessoal, na construção de “algo maior que cada um de nós, sem ismos”³⁰ que naquele tempo eram outros, hoje os que mais vigoram dão pelo nome de egoísmos. Ora, aquele seu nobre, despojado idealismo era *o que estava combinado* mas não foi isso o que veio a vingar, nem aquilo que ali tem estado a durar.

Ainda assim, hoje, em Angola, com o que resta da utopia, boa gente da terra porfia em acreditar que os tempos que se vão vivendo, são aquilo que são, muito por falta de lembrança das figuras referenciais, que existindo, são pouco lembradas, elas e aqueles seus outros olvidados ideais. Também nós, em proposição alegórica, daqui formulamos nossos últimos esperançados votos:

Que as acácias, embora mais ralas, nunca deixem de ficar rubras com tantos atropelos, “securas”, por ali a grassar e que, num muito ansiado *Tempo de Chuva* de novo elas floresçam em frondosas copas que todos abriguem e ninguém deixem de fora! E que as mais velhas casuarinas nunca sejam a rente podadas e a brisa ali sempre se venha aninhar, furtar às calemas do mar e às canículas ainda por chegar.

Por isso e para isso, Angola, daqui te dizemos, Alda Lara deixará cair talvez duas lágrimas grossas, mas ainda assim te entenderá. No entanto logo dirá, em retomado incentivo, “Tu – Irmão Negro – Homem da Terra! / junta a tua voz à minha voz”³¹ há que semear “o húmus vivificante [que o] teu solo encerra!”³². Alarga o olhar sobre a tua vasta terra e mar, empurra o dongo, há que *chimbicar chimbicar*³³! Vamos companheiro... É tempo³⁴!

30 Vd. nota 11.

31 Alda Lara, “Pátria” *id.*, *ibid.*, p. 152.

32 Alda Lara, “Regresso”, *id.*, *ibid.*, pp. 82-84.

33 Forma de “remar” usada pelos angolanos (e africanos em geral) para moverem o dongo (canoa) nas águas litorais ou outras, pouco profundas, mediante o uso de um bordão, exercendo-se força numa das extremidades, quando a outra chega ao fundo, leito de mar ou de rio. Em linguagem coloquial, frequentemente “chimbicar” também adquire o sentido metafórico da imagem que aqui foi incutido no texto: “puxar / levar para a frente, nós mesmos, a nação” odongo, de que Alda Lara era e sentia ser parte inteira.

34 Alda Lara, “Rumo”, *id.*, *ibid.*, pp. 88-89.

Na mística de Alda Lara

FRANCISCO SOARES*

Génese e dúvida

Alda Lara nasceu e foi criada no seio de um casal não muito comum, ainda que não fosse o único assim na sua terra natal e na década de 1930. Como disse, o pai era maçom, a mãe católica. Da filha, tanto quanto sabemos, o registo é o de um catolicismo vivo e vincado, incluindo nas preocupações sociais, como foi característico do seu tempo, consequência de uma lenta evolução começada no século XIX e que se viria a consagrar no Concílio Vaticano II. No entanto, sempre me deixou perplexo que, de tudo quanto o pai pudesse pensar, nada lhe tivesse tocado.

Olhando para a sua campa no cemitério da Camunda, no “Campo da Igualdade”, logo à entrada, do lado esquerdo, deparamo-nos com uma laje onde está reproduzido um pensamento seu:

a eternidade é qualquer coisa a que não podemos fugir. Tudo em nós, interior e exteriormente, clama por uma perpetuação. Então a eternidade é uma resposta.

Pela pesquisa realizada por Ana Paula Bernardo ficámos a saber que tal pensamento constava de uma carta a uma amiga. E, porque a interpretação possível do mesmo se aclara com a citação mais larga, passo a transcrever:

* FURG.

Minha Querida:

Nas nossas longas conversas falámos de tudo menos da Dor e do Sofrimento. No entanto, talvez devêssemos tê-lo feito.

Mas eu sei porque não. É que ambos estão “integrados” EM NÓS. Não vale a pena, portanto, falar deles. Esperamo-los a toda a hora.

Sei, pois, que estás “preparada” e que nada te poderei dizer que tu não saibas já. Encara pois tudo isso com dor, sim, mas sem temor. Partimos, como chegámos. Sem sabermos como, nem porquê, nem quando. Um ciclo da naturalidade, apenas. Assim deveríamos pensar. E pensamos. Mas o “sentir” é que é mais difícil. Não é verdade?

Por isso a eternidade é qualquer coisa a que não podemos fugir. Tudo em nós, interior e exteriormente, clama por uma perpetuação. Então a eternidade é uma resposta. E que talvez tu, um dia, possas vir a compreender.

Tua amiga Alda

A ambivalência da passagem mantém-se, mas alarga-se o âmbito, que só se tornará mais preciso quando conhecermos o contexto no qual estas linhas iriam funcionar.

A ambivalência consiste nisto: 1) o clamor “por uma perpetuação” pode ser estimulado a partir da eternidade; 2) a eternidade pode não designar no texto uma substância, uma realidade, ou mesmo uma dimensão transcendente. O pensamento ali expresso, conforme a interpretação que sigamos, pode não se adequar à doutrina católica. A eternidade pode ser apenas o conceito de resposta que damos ao clamor pela perpetuação, como ao sofrimento, à dor e à consciência da morte. Uma dúvida na interpretação que nos deixa perguntas incisivas: esse clamor não será só suscitado pelo medo, ou mesmo recusa, da morte? O que é perpétuo confunde-se com o que é eterno? O que a amiga talvez possa vir a compreender?

É, sempre, possível que Alda Lara aqui postule apenas a eternidade como conceito de resposta ao clamor de perpetuação, como também é possível que ela postule uma eternidade substancial que suscita e resolve o clamor de perpetuação. Mas, nesse caso, ela não seria “uma resposta”, porque a resposta não antecede a pergunta.

Este jogo, entre as duas hipóteses como entre a perpetuação individual (da pessoa, da alma, da memória pessoal) e a consciência da morte, atravessa a sua poesia e desestrutura todas as leituras que o ignorem.

A partir dele podemos dividir em três instantes as passagens em que a problemática (ou alguns dos seus aspetos) é poeticamente configurada. Passo a descrevê-los pelo que veiculam:

1. Um instante ingênuo de envolvimento amoroso de todas as coisas e seres em conjugação, como se numa visão unívoca.
2. O momento da cisão, desde o sentimento de corte, separação, causando a violência entre as pessoas, até ao da cisão extrema, em que a própria crente se confessa incapaz de rezar.
3. Os instantes de retorno, ou de regresso, após a morte, em que a perpetuação pessoal se concretiza, mas figuradamente, poeticamente e, no entanto, irreconhecível para os seres vivos.

Os instantes de envolvimento amoroso entre os seres e entre os seres e as coisas são, geralmente, os mais conhecidos. O tópico da esperança e do amor humano, fraterno, solidário, telúrico também, dominam geralmente essas horas de avançadas. A figura da mãe-negra, junto com a da terra e a da noite, abrigam o sentimento profundo de uma memória coletiva na qual se concentra a visão unívoca do presente e do futuro num sentido de libertação, realização e perpetuação da ‘raça’ (palavra que não pode, na sua lírica, ser conotada com a cor da pele, nem com heranças genéticas específicas). O tópico da Esperança e o do Amor (assim, com maiúscula) concentram e alimentam esses instantes poéticos.

A lírica e a religiosidade de Alda Lara são inseparáveis da sua feminilidade. Nela e por ela, o sentimento solidário da esperança e o clamor da perpetuação, como o apelo do Amor, se concretizam superiormente no momento decisivo da criação, da reprodução, e subsequente formação de novas pessoas em âmbito familiar e social saudáveis. Isso alenta e explica a escolha do tema para a sua tese de licenciatura, tão elogiada e reconhecida ainda hoje. Mas explica também os momentos poéticos em que atinge o ponto culminante a sua consciência de uma queda, de uma cisão extrema, de uma separação que, absurda, conduz ao fim.

Não será necessário, para o leitor, evocar aqui o mito de Adão e Eva, alegoria fatal da nossa idade (distorcendo Camões) – e, portanto, da queda. Não será também necessário recordar ao leitor a função de equilíbrio e de salvação que, na arquitetura simbólica do catolicismo (como do cristianismo em geral), a concepção e o parto da (e pela) Virgem Maria desempenham, *ab divino legato* por assim dizer. A exemplaridade feminina da crente leva Alda Lara a quase nunca mencionar o papel de Eva e a sempre sublinhar o da Madre de Deus.

O Amor é a força motriz da visão unívoca e da perpetuação por essa via feminina e sagrada que é da concepção e do parto. Pela consciência da queda os

seus versos compõem – com a ajuda de uma intensa ressonância intertextual – o quadro de um mundo separado em dois por um rio. O Rio, sem dúvida, é o da passagem e o da fronteira, possivelmente aquele em que não molharemos duas vezes os pés na mesma água. É o do Gil Vicente, que ela terá lido na escola ainda. Mas é, também, o de Dante e o do mito antigo do Letes classicamente figurado na *Eneida*. Este rio tem ligação com o de Sylvia Plath num ponto nevrálgico: ele é o da transformação, não tanto o do esquecimento. Mas em Alda Lara, na Alda Lara que veio a crescer com a guerra e a falecer com a guerra, é também o rio imundo em que, ao nos transformarmos e para nos ‘esquecermos’, fica jogado o que de ruim trazíamos da vida.

E entre mim, e a outra margem,
esta terrível viagem.
Este rio caudaloso, imundo,
sujo de todos os calhaus,
que nele vomitou o mundo...
Entre mim e a outra margem,
O rio...

Sem dúvida, um rio triste, separador e a tristeza na sua obra, em que também poucos estudiosos repararam, deriva daqui, deste corte na esperança. Se pudesses entender este pulsar sem medida, terias chegado ao fim.

Mais uma vez, depois do fim, ou do rio, teríamos a superação de todas as divisões e de todas as aflições e de toda a efemeridade. A resposta à ânsia de perpetuação é a eternidade; a resposta à queda e à violência está na outra margem também, é o Amor. Assim, com maiúscula, nem feminino, nem masculino, nem negro, nem branco, o Amor que, justamente, permite abolir e superar a divisão, a separação. Como força re-unitiva, re-ligadora, o Amor é a principal energia espiritual em quase todos os místicos e místicas. Do lado de cá fica, no seu máximo expoente, “este pulsar sem medida” – mas, com ele, a morte e a angústia da morte.

A figuração poética da consciência de uma queda, de uma cisão que separa, não só os seres humanos do divino, mas também as pessoas entre si, atinge o clímax dramático a partir da confrontação com a realidade da guerra. Alda Lara era, assumidamente, pacifista e a razão profunda do seu pacifismo está nesta visão cristã, católica se quisermos, do clamor da perpetuação e da própria Criação. Se o “Criador” (do “Regresso” também) dá a vida e se o parto a perpetua ou, pelo menos, prolonga até à salvação (ou, pelo menos, prolonga

a esperança numa salvação), o ponto extremo de cisão entre o projeto divino, o amor de salvação e o projeto humano impondo-se pelas armas é o da guerra, que ofende a própria continuidade assegurada pelo parto.

Esse pacifismo, profundamente religioso e feminino, está representado nos contos de Alda Lara e em vários dos seus poemas. A mesma razão que o alimenta sustentará a noção de que ninguém tem o direito de ofender a vida, de a romper ou interromper, porque ninguém a deu, em última análise ela vem do “Criador” do *Regresso*.

Não se ofende a vida só com a guerra. Qualquer assassinato a ofende. Qualquer fuzilado é, portanto, a figuração dramática da ofensa à vida. Aí foi, portanto (ou seja: coerente), buscar Alda Lara este ponto crucial e nevrálgico da consciência da queda.

do ventre de além-mundo,
Sete crianças gritando
Na boca dos fuzilados...
Sete crianças gritando
Ecos de dor e renúncia
Pela vida que não veio...

Sete crianças que não chegaram a nascer porque o fuzilamento dos noivos deixou as suas promitentes mães sem parceiro. O clamor da perpetuação, que se concretizava na reprodução da vida, ficou definitiva e brutalmente inviabilizado no ponto em que, justamente, a mulher salvaria e prolongaria o homem, a espécie humana, que é o momento do parto.

A consciência salvífica do parto figura a dor, o sofrimento, o sentimento de absoluta solidão, de abandono até por Deus, para o qual uma dor absoluta nos atira, na dor do parto. Esse é o momento em que a mulher fica só com a sua dor, ninguém lhe poderá valer para evitá-la. Parece que, por instantes, fica entregue somente a si própria. Daí que, ainda cristãmente, se religue este complexo simbólico da maternidade dolorosa com a figura de Nossa Senhora do Ó:

Senhora da dor inteira,
que liberta e que redime.

Da “dor inteira”, daquele momento em que a mulher é só isso: dor. E desse extremo doloroso nasce uma criança, portanto se perpetua o que chamava por

perpetuação. Impedindo esse ponto fulcral e salvífico, o fuzilamento, a morte a mando de alguém, atinge também o ponto extremo da violência e da crueldade do homem entregue a si próprio e mobilizado contra si próprio.

É nesse ponto extremo – a morte – que o crente vacila, como Jó (ou Job), vítima de uma aposta entre um Deus substantivo e um Satan adjetivo, entre uma visão religiosa do homem e a outra que o dá como produtor da sua própria eternidade. É o ponto culminante da *Bíblia* cristã e católica, sublinhado por uma das frases mais famosas da humanidade, muito provavelmente pronunciada em aramaico e ressoando, seguramente, o verso inicial do Salmo 22, atribuído ao rei David: *Eli, Eli, lamá sabactâni!*

O sentimento de abandono extremo pode ser também sentido quando um amigo morre, interrompendo-se dessa forma, para cá do rio, uma relação de Amor (assim, com maiúscula).

agora que não mais te posso ver

[...]

E as flores choram por mim

que eu já deixei de chorar

e numa prece,

que eu já não posso rezar.

Se a própria crente já não pode rezar e é pela oração que se reza, mesmo que transfira a esperança para a flor (numa imagem sublime, cristã mas também pagã), e se pela oração (como católica) ela se religava ao ‘outro lado’ (o do Amor), então atingiu aquele momento de total recuo, de total sentimento de abandono e solidão, ou seja, de queda e cisão extrema.

Após isso, só lhe resta o fim. Pergunta, porém, a ânsia de perpetuação: e o que existe para lá do fim? Como já vimos, equivale a perguntar: o que existe uma vez passado o Rio? Segundo uma visão não religiosa, nada existe; segundo uma visão religiosa, como a concebida nos versos de Alda Lara, existe o Amor. Segundo a frase transcrita na sua campa, a eternidade, porém, pode ser só uma resposta. Como surge, então, nos versos, esse depois do fim?

Num poema justamente famoso – “Testamento” – ela imagina a perpetuação para além do fim, ainda sob domínio da esperança, que explica e supera todas as contradições aparentes do Testamento. Mas imagina também o seu outro regresso:

Para que, na paz da hora,
Em que a minha alma venha
Beijar de longe os teus olhos

Diz dirigindo-se ao marido e amado. O vir “de longe” caracteriza o regresso após a morte. O que vem de longe é, como a evocação, ténue, penumbroso, quero dizer: não muito bem definido, um sinal apenas, como um aceno de alguém que passou ao largo.

Isso mesmo e, de certa forma (a dela) tudo o que venho pensando se concentra no poema “Presságio”, escrito “para um amigo negro”, em Lisboa, em 1953:

Algum dia,
O sol virá
Apodrecer a minha carne antiga...
A chuva derreterá
O gelo que me impediu de sentir
Durante tanto tempo!,
E um vento doloroso e forte,
Varrará
Toda a campina...

Ficarei então deserta...

E na solidão da planície, Incerta,
Poderás ver-me caminhar ao longe...,
Vestida de silêncios e de lírios,
Com a libertação a coalhar
No fundo dos martírios...

E não me reconhecerás.

Cada um dos aspetos de que falei está representado aí. Mais um, que proponho à vossa reflexão: essas aparições do regresso, embora podendo ser universais, não são também animistas? Esse animismo que marcou e marca ainda, intensamente, as culturas de línguas bantas? Com isto, volto ao início. A religiosidade, profundamente cristã, de Alda Lara não estará mesclada com visões menos cristãs que o seu catolicismo sublima, ou de que, simplesmente, os seus versos nos dão sinais? Essas hesitações ou ambivalências não tornam mais complexa, universal e pertinente a sua lírica?

Alda Lara, outras Escritas

TANIA MACÊDO*

Embora a obra da conhecida poeta e parcamente lida prosadora Alda Lara seja pouco extensa, em razão de sua morte prematura aos 32 anos, pode-se dizer que há uma alentada fortuna crítica sobre a autora, em razão da qualidade de sua produção, com trabalhos monográficos e comparativos enfatizando-lhe os temas e outros aspectos, como as importantes questões sobre a presença do feminino ou do humanismo.

Neste volume, que constitui justa homenagem à poeta angolana e congrega numerosos estudiosos de sua obra, permitimo-nos trilhar uma vereda pouco palmilhada, ao perscrutar dois textos em prosa da autora, que não são textos de criação, mas que, segundo entendemos, podem lançar luzes sobre a sua *persona* poética e sua biografia. A escolha recaiu sobre a Dissertação de Licenciatura em Medicina de Alda Lara, realizada em 1960, publicada em Portugal (Braga) em 1997, e sobre uma palestra proferida pela autora em 1948, publicada em julho do mesmo ano no primeiro número de *Mensagem*, da Casa dos Estudantes do Império. Ambos os textos produzidos no espaço português por uma poeta angolana, ou seja, por uma artista em trânsito, o que se vincula ao tema desse *Colóquio Internacional – Mulheres Africanas em Trânsito – homenagem a Alda Lara*, promovido pelo Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

No primeiro destes textos, a tese intitulada *Deficiências psíquicas provocadas por carência de cuidados familiares*¹ chamou-nos a atenção o título, já

* USP.

1 Todas as citações a este texto referir-se-ão à edição de 1997 das Edições APPACDM Distrital de Braga, indicada nas Referências bibliográficas ao final deste trabalho. Agradecemos à

que a questão da família, bastante presente na poesia de Alda Lara, estava ali inscrita.

O interesse pela palestra de 1949, intitulada “Os colonizadores do século XX” surgiu quando procurava nos números da revista *Mensagem* a colaboração da autora a esse periódico e com a Casa dos Estudantes do Império. Ao me deparar com o texto, feito na primeira juventude da autora e recordar da polêmica lançada por Alfredo Margarido em texto publicado na mesma *Mensagem* quando do falecimento da escritora, decidi me deter sobre o mesmo e verificar como alguns temas tratados na referida palestra são tratados em sua obra poética.

Uma tese

Vida que se perdeu

Na minha mesa de estudo,
Onde estudo,
Tudo,
Na minha mesa de trabalho,
Onde trabalho,
Vivo, e retalho,
Minhas pobres concepções doentes,
Na minha mesa
Há tristeza!...
E essa tristeza
Vem daquela janela fechada,
Que há em frente à minha mesa!...²

A primeira estrofe do poema escolhido para ilustrar e comentar inicialmente a Tese à qual nos referiremos mais detidamente, foi escrito em 1948. Nele, destaca-se o ritmo em que os versos de variados tamanhos, aliados à rima e preponderância de semivogais, como que mimetizam o esforço e a penosa continuidade do trabalho intelectual, em detrimento da vida que se estenderia para além da janela cerrada da estudante. Segundo entendemos, a relação entre reflexão/estudo x a vida prática está bastante presente na tese que posteriormente Lara defenderá em Coimbra.

pesquisadora e amiga Debora Leite David que não poupou esforços para que o texto chegasse a nossas mãos a tempo.

2 Alda Lara, *Poemas*, Luanda, Maianga, 2004, p. 63.

A Dissertação de Licenciatura em Medicina da estudante Alda Ferreira Pires Barreto de Lara Albuquerque é a expressão de uma parte da vivência da profissional, a qual, conforme bem aponta Maria Luísa de Castro Soares, “não pode dispensar, no seu fazer diário, o discurso científico”³. Assim, o texto de *Deficiências psíquicas provocadas por carência de cuidados familiares*, uma das exigências para a formatura da médica angolana em Coimbra, representa o momento de reflexão e escrita que, segundo cremos, dirigirá a sua prática posterior em Cambambe, além de se consubstanciar em uma opção por uma perspectiva psicológica e social do corpo e da saúde.

Trata-se de uma postura de vanguarda nos finais dos anos 1950 quando o trabalho foi redigido, já que a médica Alda Lara, escolhe uma proposta psicossomática, na medida em que, como veremos, articula as deficiências educacionais e de desenvolvimento de crianças internadas no Hospital de Coimbra a fatores emocionais e sociais.

O orientador do trabalho, o médico Dr. José Augusto Correia de Oliveira, iniciou a sua carreira na farmacologia, passando posteriormente à Neurologia para, a partir de 1948, dedicar-se à Psiquiatria, disciplina na qual tornar-se-ia Professor Catedrático. A sua orientação teria sido importante para a realização do trabalho de Lara, mas, o exame de sua trajetória acadêmica (atuou em vários nosocômios), permite-nos pensar que a escolha do tema e seu desenvolvimento foi da autora angolana, o que se nos revela na Introdução da tese:

Quando em 24 de Novembro de 1959, deu entrada nos serviços de Pediatria [...] a pequena S... G... com um diagnóstico de atraso psicomotor acentuado e uma suspeita séria de afasia, a menina que a enfermeira deitou na sua caminha, não era mais do que um pequeno animal, acossado e infeliz.

Seis meses depois, a mesma criança que entrara sem falar, e sem andar, corria pelas salas do serviço, enchendo tudo com sua alegria. [...]

Acompanhando de perto a evolução dessa menina, e estudando dia após dia a notável transformação operada nela, principalmente por ter encontrado um lar e um substituto maternal eficaz, achei a razão de ser de todo este trabalho.⁴

3 Maria Luísa de Castro Soares, “Um Olhar sobre o Humanismo e o Telurismo da poetisa angolana Alda Lara”, *Letras Com Vida* Lisboa, CLEPUL – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012-2013, número 6, pp. 176-186.

4 *Ibidem*, p. 19.

Quem conhece o trabalho estético de Alda Lara não se surpreende com alguns dos elementos dessa Introdução quais sejam, a infância, a crença na transformação pelo afeto, a fraternidade e a maternidade. São, como sabemos, temas privilegiados de sua poesia e que guiarão também a sua prática médica. A respeito, o Prefácio da Tese aprofunda um dos aspectos referidos, que percorre a maior parte dos poemas de Lara e se consubstancia no poema “Maternidade”, datado de fevereiro de 1959, escrito na altura da redação do trabalho a que vimos nos referindo. Transcrevemos a primeira e a última estrofes:

Dentro de mim,
é que trago
a voz que se não cala,
e a força
que não mais se apaga...

[...]

Dentro de mim,
eco de paz ou de alerta,
dentro de mim,
é que a eternidade é certa!...⁵

A anáfora que marca o início de cada uma das quatro estrofes do poema, (“Dentro de mim”) de certa maneira está espelhada no Prefácio de seu trabalho reflexivo, como se pode aquilatar:

Toda a mulher traz consigo o gérmen de uma futura Mãe. Mesmo aquelas que por sua excepcional missão ou determinação da natureza, se viram afastadas do caminho da maternidade, transportam ainda como um destino biológico inexorável, a força avassaladora de um profundo amor pelas crianças. Amor que há-de cumprir-se de qualquer modo.⁶

Ao examinar essas constantes nos textos, talvez pudéssemos dizer que poesia e vida na trajetória de Alda Lara são indissociáveis.

5 Alda Lara, *op. cit.*, p. 39.

6 *Ibidem*, p. 19.

Antes de outras fazer referências ao trabalho, gostaríamos de chamar a atenção para a sua atualidade, pois a Tese, transformada em livro, é, nos dias de hoje, bibliografia obrigatória nos cursos de formação para “Acompanhantes de crianças” e no de “Técnico de Educação” nos Serviços de Apoio a Crianças e Jovens, da Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional de Portugal. Além disso, também no meio académico a referida tese tem ainda hoje leitores interessados, como se pode verificar pelas referências positivas presentes em pelo menos duas dissertações de Mestrado: uma defendida na Escola Superior de Educação Almeida Garrett em 2012⁷ outra na Escola Superior de Enfermagem de Lisboa em 2011⁸.

Voltando ao texto de Alda Lara: a Dissertação a que aludimos tem por objeto os atendimentos realizados pela Santa Casa de Misericórdia de Lisboa a crianças com sérias deficiências (sem fala ou sem capacidade de locomoção, por exemplo), filhas de famílias disfuncionais e pobres.

As duas primeiras partes do trabalho, intituladas respectivamente “A criança normal” (pp. 25-51) e “Da criança normal à criança com ‘perturbações’” (pp. 128-146), realizam a revisão da literatura a respeito do assunto para, em seguida, nas terceira e quarta partes, estudar, respectivamente, as “Deficiências psíquicas provocadas por carência de cuidados familiares” (pp. 147-205) e “Apresentação de casos clínicos e sua discussão” (pp. 206-233).

Como se pode imaginar, a primeira Seção do trabalho é mais árida, constituindo-se de tabelas e quadros a fim de desenhar o que a medicina entende por normalidade e doença, estabelecendo um percurso entre várias concepções dos anos 1960.

As duas últimas partes da Tese tratam do sofrimento mental das crianças que passam pela carência de contato e cuidados sociais e familiares. A partir dos casos observados no Hospital, examina o papel da vida familiar e seus actantes – a mãe e o pai, mas também espaços que não são a casa, ou seja, os internatos. A partir do meio social, portanto, Alda Lara examinará o desenvolvimento psíquico das crianças. Sua base de estudo é a teoria de Ana Freud. Lembre-se que a filha de Sigmund Freud dedicou seus trabalhos à infância, com métodos que visavam a criar em seus jovens pacientes a confiança para

7 Claudia Celina Costa Martins, *A continuidade de cuidados à criança, ao jovem e família de risco – contributos do enfermeiro especialista*, Lisboa, Escola Superior de Enfermagem de Lisboa, 2012 (Anexos).

8 Sónia do Carmo Moreira Ferreira, *Deficiência mental moderada. Estudo de caso*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Escola Superior de Educação Almeida Garrett, Departamento de Ciências da Educação, 2011.

a instalação de uma transferência positiva. Para ela, para a análise em jovens pacientes deveria levar em conta não somente as questões internas do paciente, como também as forças externas que pressionam a criança no seu dia-a-dia. É importante salientar ainda que uma das referências mais importantes para o trabalho da psicanalista foi a prática exercida em uma instituição gerida por ela e que abrigou 80 crianças, a grande maioria das quais separada dos pais e que havia perdido casas e pertences nos bombardeios nazistas.

A situação de abandono das crianças londrinas cuidadas por Ana Freud de certa maneira corresponde aos casos estudados por Alda Lara, como o demonstra a situação de uma das crianças acolhida na Casa Maternal: R.M.J.G, órfã de pai e cuja “mãe vive de esmolas e requereu o internamento da criança por não ter meios para a sustentar” e que deu entrada no Hospital com “um síndrome de distrofia e raquitismo” (p. 233). A situação de carência das crianças, provavelmente, guiou a escolha teórico-metodológica da jovem médica em sua tese.

O que nos interessa de perto é que tanto a eleição do assunto para a tese de formatura, quanto a perspectiva de que ela se valeu estão presentes desde seus primeiros poemas. Dessa forma, pode-se dizer que a visão de mundo que se revela na poesia guiou os passos da investigadora em seu trabalho de reflexão para obtenção do diploma de Medicina, como se pode aquilatar, por exemplo, dos versos do poema “Presença africana”, que em sua quarta estrofe diz:

Sim, ainda sou a mesma.
A do amor transbordando
Pelos carregadores do cais
Suados e confusos,
Pelos bairros imundos e dormentes
(Rua 11!... Rua 11!...)
Pelos meninos
De barriga inchada e olhos fundos...⁹

O poema, feito em Benguela em 1953, sete anos antes da sua tese, afirma o “amor” (pp. 26-27), “Momento” (p. 51) ou “Mutilação” (p. 89), apenas para citar alguns deles. Assim, pode-se dizer que a afirmativa do eu poemático, “Sim, ainda sou a mesma” poderia servir plenamente de comentário ao assunto e perspectiva de seu trabalho.

9 Alda Lara, *op. cit.*, p. 60.

E o longo desabafo de uma estudante angolana em Portugal, expresso na poesia de agosto de 1948, “Cigana”, de querer ver-se “Livre de tudo!... / Sem a ambição de possuir um “canudo”, / Sem educação!...” (p. 68), felizmente não se realizou.

Vemos no texto da tese uma pesquisadora madura, que se expressa em uma linguagem elegante e precisa e que alterna o discurso científico com a descrição da fala principalmente das enfermeiras que acompanharam os casos relatados na quarta parte do trabalho. Nesses momentos verifica-se que a mescla entre a impessoalidade do discurso, descritiva e científica, e a primeira pessoa do plural apontam para a dedicação e envolvimento da formanda nos casos que relata:

Numa noite, uma das enfermeiras ouviu-a pronunciar algumas palavras, quando sonhava alto. Percebemos então que a menina falava e que se o não fazia durante o dia era por qualquer inibição que desconhecíamos.

Desde então passamos a tentar tudo para a despertar, estabelecendo um contato quase permanente com ela: falávamos-lhe, fazíamos-lhe festas, beijamo-la e mostrávamos-lhe bonecos.¹⁰

O envolvimento da então estudante com os pacientes é evidente e a encontra eco na produção poética de Alda Lara em que a infância ganha relevo mesmo quando seus textos falam do mar, por exemplo, como aponta Ana Paula Bernardo.

A notar também que no volume de prosa, publicado pelos Cadernos Capricórnio¹¹ em 1973 a presença do Hospital e das crianças não se ausenta, como se pode verificar no conto “Boneca”¹² em que a promessa de presente de uma boneca a uma menina internada com cardiopatia no Hospital onde a narradora é médica, infelizmente é cumprida tarde demais.

Uma palestra

Diferentemente do texto a que vimos fazendo referência é a palestra realizada anos antes na Casa dos Estudantes do Império (C.E.I.) de que falaremos brevemente.

¹⁰ *Ibidem*, p. 230.

¹¹ Agradecemos à generosidade do Pesquisador e Professor Doutor Fabio Mario da Silva a cessão de cópia do livro de Alda Lara.

¹² Alda Lara, *Tempo de chuva*, Lobito, Cadernos Capricórnio, 1973, pp. 15-16.

A Casa dos Estudantes do Império, como sabemos, exerceu papel fundamental na história dos países africanos de língua portuguesa pois, além de congrega em atividades culturais, desportivas e de recreio os estudantes da então colônias portuguesas que vinham estudar na metrópole, teve também papel de relevo na formação de quadros políticos e na literatura das futuras nações africanas.

A jovem Alda Lara, chegada à então metrópole portuguesa para prosseguir seus estudos iniciados em Angola, irá, mais tarde, participar ativamente nas atividades da Casa, inclusive dirigindo algumas sessões de leitura de poesia ou realização de palestras, como a que efetuou sobre a escritora neozelandesa Katherine Mansfield.

No início de 1948, atendendo ao convite da direção, realiza no âmbito das atividades de boas-vindas aos calouros vindos de África a palestra “Os colonizadores do século XX”, que será publicada no *Boletim Mensagem*.

Nesse tempo a Casa ainda não era o que no início dos anos 1960 seria, ou seja, uma entidade com cerca de 600 sócios, com uma cantina que servia uma média de 200 refeições diárias, um lar com 14 residentes, uma biblioteca, um salão de jogos e um posto clínico. Nos fins dos anos 40, todavia, já congregava um bom número de associados e possuía variada atuação.

Mas vamos à palestra realizada pela então jovem de 19 anos. Se o título “Os colonizadores do século XX” parece algo estranho, o conteúdo o é ainda mais. Ainda que descontemos os percalços da censura e vigilância do salazarismo sobre a C.E.I., obrigando aos palestristas a alguns contorcionismos retóricos para escapar à vigilância da censura, o texto nos surpreende pela negativa. Vejamos um trecho:

Mas os colonos resistem a tudo. Conseguem!! Resistir sempre e, normalmente, sem entraves maiores, começam a trabalhar. E desde então, nunca mais, até o fim, eles deixarão de o fazer. Hão-de trabalhar como loucos, anos seguidos, lado a lado com o indígena inculto, muitas vezes estúpido, quasi sempre indolente!

O enaltecimento ao trabalho incansável e resistente do colono em comparação aos qualificativos do colonizado (inculto, estúpido e indolente) sem dúvida choca aqueles que pensaram que Angola pertencia aos angolanos e não aos colonizadores. Em defesa da postura da jovem Alda Lara, lembremos um crítico bastante contundente como Alfredo Margarido que afirmaria a respeito dos fins dos anos 1940 e início dos 50: “Convém sempre por em evidência um fato sócio-político central que nem sempre é convenientemente evocado:

não existia em Portugal um vero pensamento anti-colonial”¹³. Ainda que seja verdade, a então “juvenilíssima declamadora”, como a chamou Margarido, expressa um pensamento no mínimo conservador.

Felizmente a rapariguinha de 19 anos amadureceria e em 1951, no poema “Rumo”, dedicado à memória de J. B. Dias, celebraria a fraternidade:

É tempo companheiro!
Caminhemos...
Longe, a Terra chama por nós,
E ninguém resiste à voz da
Terra!...

Nela,
o mesmo sol ardente nos queimou
a mesma lua triste nos acariciou,
e se tu és negro,
e eu sou branca,
a mesma Terra nos gerou!¹⁴

O poema, que se inicia com um convite ao caminhar conjunto, nega as diferenças entre negros e brancos, para instaurar a utopia da fraternidade, já que o “eu poemático” e o “companheiro” são irmãos, filhos da mesma Terra, que poderia ser lida de forma mais universal, ou se quisermos, como uma metáfora para a terra angolana.

Voltemos à palestra, contudo.

Mais à frente Alda Lara refere-se à necessidade de os jovens já formados retornarem ao continente africano, a fim de exercerem uma função positiva em sua terra. Como sabemos, a ideia de retorno à terra natal é um dos temas dos mais poderosos na poesia de Alda Lara e ensejou entre outros o poema “Regresso”, escrito no mesmo ano da palestra a que nos referimos:

Quando eu voltar,
que se alongue, sobre o mar,
o meu canto ao Criador!

13 Alfredo Margarido, “Projetos e limites da CEI”, *Revista Discursos*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, número 9, p. 157.

14 Alda Lara, *op. cit.*, 2004, p. 80.

Por que me deu vida e amor,
para voltar...

[...]

Ah! quando eu voltar...
Hão-de as acácias rubras,
a sangrar,
numa verbena sem fim,
florir só para mim!...
E o sol esplendoroso e quente,
o sol ardente,
há-de gritar na apoteose do poente,
o meu prazer sem lei...
A minha alegria enorme de poder
enfim dizer:
Voltei!...¹⁵

O mar, as acácias rubras e o sol ardente são marcadores importantes que nos remetem a Benguela, terra natal de Alda Lara e, portanto, pode-se dizer que o poema expressa o enorme desejo de retorno a Angola, após a estadia em solo estrangeiro.

A palestra também se detém na saudade que os jovens estudantes certamente sentirão, mas nos riscos que eles correm de compararem as facilidades da metrópole, com suas livrarias, bares e divertimentos ao ambiente acanhado das colônias, acabando por alertar em como são fortes os apelos de permanecer na Europa depois do curso terminado. Prossegue falando dos vínculos afetivos que se estabelecem ao longo da estadia em terras estrangeiras, advertindo como as relações de namoro e casamento podem impedir que o retorno a África se concretize. Assim sendo, o texto alerta que, se ao final do curso os moços tiverem se casado com jovens de outras colônias ou da metrópole, eles deverão convencer as companheiras a acompanhá-los para a sua terra natal. E completa:

É natural alguém perguntar a razão porque as raparigas angolanas em idênticas circunstâncias não agem da mesma forma em relação aos noivos metropolitanos ou de outras colônias. A verdade porém é que em caso de domínio, alguém tem que ser o dominado, e as raparigas, neste caso, são quem se submetem.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 74, 76.

[...] porquanto o papel das raparigas embora seja importante não é primordial, como o vosso!”

A sensibilidade de nosso tempo fica, sem dúvida, bastante abalada com as afirmações acima, na medida em que a superioridade e domínio masculinos são abertamente superestimados, cabendo às mulheres um papel secundário e submisso. É preciso, segundo entendemos, ajustar as lentes para ler as afirmações acima no Portugal do fim dos anos 1940¹⁶ sob o jugo salazarista em que a mulher tem o papel de esposa e mãe, ao mesmo tempo em que miramos as certezas (“A verdade, porém”, “alguém tem que ser”) de uma jovem que defende com vigor os seus pontos de vista.

Felizmente o tempo e os acontecimentos acabaram por forjar uma nova Alda Lara, diferente da rapariguinha aparentemente cheia de certezas que fez a palestra referida na C.E.I. Uma “rapariga angolana” que acabaria por se casar com um jovem de “outra colônia”, Orlando Albuquerque, e, em lugar de o acompanhar a Moçambique ou ficarem ambos na metrópole, levou-o a fixar residência no sul de Angola, desconsiderando totalmente, portanto, o que afirmara em 1948.

E que, um ano depois em que realiza a palestra, a março de 1949, escreve o poema “Deixo-te a paz” (II). É com a última estrofe desse poema que prefiro lembrar Alda Lara:

Só então a mulher compreendeu...
PAZ é LUTA!
Por isso ela se libertou de si mesma,
e saiu para fora...
Calou a fome e o frio dessa Hora,
e foi-se de mãos nuas,
peito descoberto, e olhar profundo,
levar a paz, aos seus irmãos de todo o mundo!¹⁷

16 Segundo Fernando Rosas, “No Portugal da primeira metade do século XX, mais do que a ‘pobreza natural’, terá vencido o conservadorismo político, económico e social, que a usava como ideologia de resistência e que fez gorar todos os momentos decisivos de alteração estrutural modernizadora em termos do próprio desenvolvimento do capitalismo.” Fernando Rosas, “Estado Novo e desenvolvimento económico (anos 30 e 40): uma industrialização sem reforma agrária”, *Revista Análise Social*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1994, vol. XXIX, pp. 871-887, p. 882.

17 Alda Lara, *op. cit.*, 2004, p. 95.

Alda Lara e o que falta fazer

As achegas dos periódicos

FRANCISCO TOPA*

Por razões que hoje são mais difíceis de compreender, não tem havido em relação à literatura angolana um cuidado sistemático com a edição de textos. Há poucos anos, a coleção dos 11 clássicos promovida pela União dos Escritores Angolanos consistiu numa republicação pura e simples de edições anteriores, muitas delas contendo erros sérios na fixação das obras. Foi o caso, entre outros, dos dois primeiros volumes, *Espontaneidades da minha alma* de Maia Ferreira, e *Nga Muturi* de Alfredo Troni. O primeiro copiou até, sem alterações, o prefácio de Gerard Moser da edição de 1980, esquecendo que entretanto foram publicados vários trabalhos de investigação que esclareceram aspetos importantes da vida e da obra do autor.

Não será esse o caso de Alda Lara, que pôde dispor de uma espécie de curador da sua obra na figura do marido, o também escritor Orlando de Albuquerque. Isso não significa contudo que o seu trabalho esteja isento de reparos, como iremos ver. De resto, as críticas ao escritor e médico surgiram pouco depois da morte de Alda. A 30 de janeiro de 1965, o *ABC: diário de Angola* assinalou a passagem do terceiro ano do falecimento da autora de “Testamento” e uma das peças¹ que transcrevia um apontamento de Álvaro Reis lido na Emissora Católica Hora Zero, lamentava o contraste entre a fama da poetisa e o conhecimento efetivo da sua obra. Segundo o articulista, “Nunca uma literata angolana teve a rodeá-la um clima de prestígio tão intenso e de

* U. Porto/CITCEM.

1 Álvaro Reis, “Uma obra poética de que se fala muito mas que se conhece pouco”, *ABC: diário de Angola*, 30/01/1965, p. 3.

admiração tão imoderada”. E contudo, notava, “Três anos depois da sua morte, a poesia de Alda Lara está praticamente inédita, por um capricho absurdo e injustificado do seu detentor”.

Albuquerque explica os critérios que usou na edição, que parecem aliás inatacáveis: por um lado, tentou respeitar a vontade da autora, que tivera o projeto de editar em livro uma seleção dos seus poemas; por outro, como Alda pensara publicar um segundo volume a partir dos restantes mas faleceu sem indicar os textos a incluir, Orlando de Albuquerque decidiu dar ao prelo “todos (e outros mais que tinha em meu poder) num LIVRO SEGUNDO, procurando, tanto quanto possível, ordená-los segundo a sua antiguidade, citando-lhes as datas de criação, quando existiam”². Quanto à fixação dos poemas, esclarece o editor que, como “alguns desses poemas sofreram, através dos anos, correcções e alterações, optei sempre pela versão mais recente, arquivando, no entanto, essas diferenças em apêndice no final da obra”³.

Sem pôr em causa o trabalho do editor de Alda Lara, apresentarei contudo uma série de pequenos contributos para a sua melhoria, resultantes de uma pesquisa em curso a partir da consulta de periódicos. A primeira dessas achegas diz respeito à recolha de textos e constitui sobretudo uma curiosidade: identifiquei no *Jornal de Benguela* aqueles que serão talvez os primeiros escritos de Alda, dois textos em prosa e dois sonetos. Os primeiros intitulam-se “Natal”⁴ e “Salvé Ano Novo!”⁵ e saíram no final de 1943 quando a autora tinha portanto 13 anos. Como seria de esperar, são escritos de uma adolescente, com alguns lugares-comuns, mas bem redigidos e revelando já a preocupação com o outro que marcará a poesia de Lara. O tema principal é a guerra e o seu contraste com os valores do Natal, visível por exemplo na representação da hesitação do Pai Natal: “Mas também ele tem medo de confundir o soar estridente da sereia com o dobrar festivo do sino, e julgando chegado o momento da sua missão, descer à terra e ser recebido por uma chuva de bombas, em exótica saudação”⁶. Ressalta igualmente a preocupação com o efeito do conflito sobre as crianças:

Mas se o medo não entra no interior da infância, eis que a faceta do seu caráter se muda repentinamente! E se outrora a boneca e o carro eram o brinquedo

2 Alda Lara, *Poemas*, 4.^a ed., Porto: Vertente, s/d, p. 7.

3 *Ibidem*, p. 8.

4 Alda Lara, “Natal”, *Jornal de Benguela*, 24/12/1943, p. 3.

5 *Idem*, “Salvé Ano Novo!”, *Jornal de Benguela*, 31/12/1943, p. 6.

6 *Idem*, “Natal”, *Jornal de Benguela*, 24/12/1943, p. 3.

apetecido, hoje a metralhadora, o avião, o tank triunfam em toda a plenitude do seu complexo maquinismo. E a criança é habituada desde pequena à inumerável coleção de monstros que mais tarde aprenderá na escola, serviram para que os homens se esfacelassem uns contra os outros, lutando afinal pela mesma causa...!⁷

Um pouco menos previsível talvez é a nota nacionalista, ampliando uma ideia difundida pela propaganda do Estado Novo:

Serenamente o sino continua o seu risonho tanger. E a alma desse bronze que as mãos artísticas do homem moldaram, e ao qual a mentalidade com um sopro de imaginação deu vida, signo da voz gritante de uma raça parece dizer:

“Vem Portugal! Estoico povo de heróis que no silêncio e na paz, soubeste tirar do próprio sofrimento a resignação sublime, para um prémio maior!”

E àquela voz Portugal deslumbrado, ressurgiu das próprias cinzas, e comovido suplicante ajoelha pedindo de novo o presente que há quatro anos o “Pai Natal” tem deixado sempre no sapatinho do seu governo: A Paz!⁸

Quanto aos sonetos, o primeiro saiu pela Páscoa de 1944, quatro anos antes dos primeiros poemas datados incluídos na edição organizada por Orlando de Albuquerque. Introduzindo uma temática que depois assumirá relevância na sua obra futura, Alda apresenta um soneto tecnicamente correto (a acentuação (2)-5-7-10 do vol. 9 não constitui uma irregularidade), embora não revele ainda traços de um estilo próprio:

Ressurreição

da distinta poetisa Alda Barreto de Lara

Já Madalena louca em vão procura
O vulto extinto do Rabi bendito!
Que após três dias, como tinha dito,
Deixara glorioso a sepultura.

E a terra ébria, em gritos de ventura,
Saúdou a quem obedecera Tito!
Dulcíssimo clarão jamais descrito

7 *Ibidem.*

8 *Ibidem.*

P'ra sempre aureolou sua figura.
 Milagre! gritava o povo de então.
 Milagre! ainda se diz.
 Ressurreição!...
 E a prece sobe, em ritos de saúde.

Cordeiro Imaculado... Rei do Mundo,
 Por ti, Senhor, p'lo teu amor profundo,
 Ressuscita também a humanidade!

Benguela, Páscoa de 1944⁹

O outro soneto foi publicado no dia 15 de agosto de 1946, celebrando a figura do governador Manuel Cerveira Pereira, que fundou, em 1617, a segunda Benguela:

A Manuel Cerveira Pereira

Quando Felipe “o Pio” então reinava
 No Portugal vencido d'anarquia,
 Por mil razões prudentes não esquecia
 A velha Angola, em que também mandava.

E, assim, Cerveira P'reira o Rei tornava
 Governador das gentes! Este havia
 De combater, matar... e Calubia
 Algures vencer! Benguela se fundava!

Valente homem, soldado – audaz guerreiro,
 O seu génio de déspota, altaneiro,
 Criou-lhe inimizades sem canseira.

Talvez por isso, ao facho da memória,
 Se esboça sempre unido a tanta glória,
 O rosto desdenhoso de CERVEIRA.

11/3/946 Alda Lara¹⁰

9 *Idem*, “Ressurreição”, *Jornal de Benguela*, 09/04/1944, p. [1].

10 *Idem* “A Manuel Cerveira Pereira”, *Jornal de Benguela* 15/08/1946, [penúltima página].

Conhecido pela dureza e crueldade, inclusive contra as suas tropas, Cerveira deu um passo importante para a expansão da conquista portuguesa (ou, na época, luso-espanhola) de Angola, dinamizando o comércio de escravos com a abertura de um segundo porto. À semelhança do anterior, o poema não apresenta particulares motivos de interesse, constituindo pouco mais que um exercício escolar.

Para além destes quatro textos, há outros materiais saídos na imprensa com interesse para o estudo de Alda Lara. Entre eles conta-se uma crónica sobre uma companheira de estudos falecida (“In Memoriam (à minha amiga Maria Alice Bordalo Pereira, morta a 25 de Outubro de 1949)”) ¹¹ e uma entrevista que concedeu no final de 1952 ao *Jornal de Benguela* ¹² na qual a propósito da mensagem social da arte, explicita a sua conceção artística:

Falando nela não quero criar o compartimento estanque da “arte social” com que alguns têm esgrimido por oposição à chamada “arte pela arte”. A Arte é só uma. Não pode haver razões de ordem social que limitem a vastidão do universo poético, que lhe cortem as suas possibilidades. Necessário é dar-lhe todas as possibilidades criadoras. Além de que a liberdade é condição essencial de qualquer obra de arte para que ela seja viva. Portanto, o que se exige é que a arte seja **autêntica**. E porque esta autenticidade requer por sua vez presença dos problemas do cotidiano, coração aberto à hora que se vive, comunhão íntima com os nossos irmãos que lutam, sofrem e cantam, assim nenhuma autenticidade será autêntica fora desta órbita. ¹³

Mais importante porém é um artigo da própria Alda, saído em 1950 no *Jornal de Benguela* e intitulado “Acerca de poesia angolana” ¹⁴ em que defende, a partir do exemplo de Cabo Verde, uma literatura que exprima a essência angolana, mas sob um prisma regional, na medida em que a autora só concebe estes espaços como parte de Portugal. Depois de afirmar que “A poesia cabo-verdiana é hoje uma realidade”, esclarece assim a sua visão sobre a literatura do arquipélago:

11 *Idem*, “In Memoriam (à minha amiga Maria Alice Bordalo Pereira, morta a 25 de Outubro de 1949)”, *Jornal de Benguela*, 12/11/1949, p. 3.

12 [Leston Martins], “O que pensam os Novos: Uma entrevista com Alda Lara”, *Jornal de Benguela*, 22/12/1952, pp. 1-2.

13 *Ibidem*, p. 1.

14 Alda Lara, “Acerca de poesia angolana”, *Jornal de Benguela*, 04/10/1950, pp. 1 e 8; 07/10/1950, p. 7.

Dizer que a poesia de Cabo Verde não é portuguesa é dizer que Cabo Verde não pertence a Portugal. Decerto que em Cabo Verde também se fez “poesia lusíada”, embora em muito menor escala do que nas outras colónias – essa que glorifica os heróis da ocupação e os civilizadores. Decerto. Mas o seu tempo passou, e o cabo-verdiano, passados que foram também os feitos dos colonizadores, começou a interessar-se mais pelos aspetos que o cercavam ali na sua própria terra. Daí o seu folclore e a sua poesia. Daí os poetas que falaram dessa terra e dessa raça que haviam sido esquecidos até por eles.¹⁵

Sobre o caso de Angola, cita um poema de Alexandre Dáskalos, acrescentando:

Ninguém poderá impedir que mais cedo ou mais tarde a poesia angolana nasça, como nasceu a de Cabo Verde, e há de nascer a de Moçambique. E dizer que essa poesia, por falar, hoje, menos dos feitos dos colonizadores e mais dos problemas da Terra que todos os dias cercam os poetas angolanos, não é portuguesa, é não querer ver, tal como no caso de Cabo Verde. Porque se Angola é Portugal (e disso ninguém tem dúvidas), a poesia angolana tem de ser incontestavelmente portuguesa, condicionada embora por um clima e por uma raça diferentes.¹⁶

O remate do artigo é feito com uma citação do conhecido poema “Confiança”, de Neto:

[A Nova Poesia de Angola] Será feita com a colaboração simultânea da poesia *nativa* e da poesia *lusíada*; com poetas brancos, e com poetas que, como Geraldo Bessa Victor, serão negros e cantarão os temas negros, mas não se limitarão a fazer isso apenas, porque é já deles a voz que se ergue para dizer:

... ..

... ..

As minhas mãos colocaram pedras

nos alicerces do mundo. Mereço o meu pedaço de pão. (Agostinho Neto)¹⁷

A segunda chega relativamente à edição preparada por Orlando de Albuquerque diz respeito à fixação dos textos. Darei apenas um exemplo,

¹⁵ *Ibidem*, 04/10/1950, pp. 1 e 8.

¹⁶ *Ibidem*, p. 8.

¹⁷ *Ibidem*, 07/10/1950, p. 7.

confrontando de forma esquemática a versão publicada pelo companheiro de Alda¹⁸ com a do *Jornal de Benguela* em que o poema apresenta uma datação mais recente:

II

A fruta sazoadada é fresca orgia
que corre à nossa boca em linfa escura...
Mulher! Ergue-te e olha! A toda a altura
a breve mão te alcança o novo dia.

Descansa à luz do tempo a face esguia,
coberta de vigílias e amargura.
É tua a sede desta terra dura,
Irmã de todo o medo e cobardia...

O preço das traições que te marcaram
e quantas dores ocultas te açoitaram,
hás-de bebê-lo sem tremer... Imundo,

o vinho deste mosto é sangue e vida!
Podes brindar por ti, na hora erguida,
e estilhaçar a taça, aos pés do mundo!...

*Lisboa, 1950*¹⁹

Vindima

A fruta sazoadada é fresca orgia
que corre à nossa boca em linfa escura...
Mulher! Ergue-te e olha!... a toda a altura
a breve mão te alcança o novo dia...

Descansa à luz do tempo a face esguia,
coberta de vigílias e amargura.

¹⁸ *Idem*, Poemas, ed. cit., p. 50.

¹⁹ *Ibidem*.

É tua a sede desta terra dura,
irmã de todo o medo e cobardia.

O preço das traições que te marcaram,
e quantas dores ocultas te açoitaram
há-de bebê-lo sem tremer! Imundo,

o vinho deste mosto é sangue e vida...
Podes brindar por ti na hora erguida,
e estilhaçar a taça aos pés do mundo!

(II poema da “Trilogia do Outono”) Lisboa, outubro de 1952.²⁰

Dir-se-á que as variantes são menores, o que é verdade, sendo certo porém que a última versão, a do *Jornal de Benguela*, deveria ter sido a adotada, o que sugere que há que rever o conjunto da obra da autora à luz de uma pesquisa sistemática em torno dos materiais que a transmitem. Só assim poderemos corrigir, pelo menos ao nível textual, a afirmação de Alfredo Margarido: “A poesia de Alda Lara está incompleta. É, antes de mais, uma poesia que vive no mundo da infância ou de uma primeira fase da adolescência”²¹.

20 *Idem*, “Vindima”, *Jornal de Benguela*, 15/12/1952, p. 1.

21 Alfredo Margarido, “Esboço de interpretação da poesia de Alda Lara”, *Mensagem*, Lisboa, Casa dos Estudantes do Império, Ano XIV, 2, (s/d), p. 14.

A disjunção poética no trânsito colonial

Potências da poesia atlântica de Alda Lara

ROBERTO VECCHI*

Sim...

No silêncio do tempo

A minha poesia ficou em tudo!¹

Há uma pergunta imediata que surge perante o título desta reflexão: o que isso tem a ver no âmbito de um evento, *Mulheres africanas em trânsito*, que tem como centro a escrita feminina (ou de “gênero”, como em alguns contextos, se costuma dizer) e a construção do pós-colonial? Parece logo uma opção fora do quadro, da cronologia do projeto. Na verdade, pensei deter-me sobre uma arqueologia da leitura da poesia Alda Lara, justamente em função desse específico projeto: Alda Lara como sabemos morre em 1962 e fica aquém da periodização da experiência pós-colonial. Ao mesmo tempo, a leitura da obra dela é matéria digamos assim “pós-colonial”: se insinua nas poéticas contemporâneas como uma referência fantasmática e presente. Ainda mais a sua

* Università degli Studi di Bologna. Este texto resulta do trabalho desenvolvido pelo projeto MEMOIRS – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias, financiado pelo Conselho Europeu para a Investigação (ERC) no quadro do Horizonte 2020, programa para a investigação e inovação da União Europeia (contrato n.º 648624).

1 Alda Lara, “Reminiscências”, in *Poemas*, 4.ª ed., Porto, Vertente, s. d., p. 89.

influência é por longo tempo, recalcada, por questões ideológicas que remetem para a história da afirmação da independência da nação. Sobre esses equívocos temporais e históricos, que decorrem de periodizações complexas – quando as cronologias são excessivamente lineares e não se articulam de maneira genealógica (o que nos estudos pós-coloniais é necessariamente uma limitação) se estendem essas notas.

A acumulação periférica produz efeitos curiosos. Os trânsitos atlânticos escrevem outras geografias, geografias complexas e que não sempre cabem na bidimensionalidade dos mapas. No caso da experiência que já foi colonial – como no caso de Angola – é preciso recorrer, diria, a uma lógica de “afixos” (pré/pós/proto) para explicar as dinâmicas culturais em relação ao cânone normalmente externo. O esforço é assim aquele de regularizar o que se afirma como diferença, de tornar linear o que não se enquadra dentro um esquema, sobretudo quando o esquema é dominante.

Na verdade, a não coincidência (mas a relação) entre fenômenos culturais evidencia o aspeto mais interessante da questão que diferencia o campo da cultura: as ideias viajam por outros circuitos que não correspondem em pleno com aqueles dos processos da modernização material. Há muitas modernidades na modernização.

A história cultural angolana – mas o discurso se poderia abrir para outros países que atravessaram a colonização – é articulada através de protonacionalismo (pense-se no grupo de “Voz da Angola” do começo do século) pré-nacionalismo angolano (como temporalidade cultural de formação do nacionalismo pós-independência) os pós-colonialismos etc.

A obra de Alda Lara constitui em si um caso de estudo considerável, não só em relação ao contexto cultural de Angola mas pelas problematizações teóricas que implica. A sua indecidibilidade, perante um pressuposto divisor de água pós-colonial, provoca uma reflexão crítica não só sobre o papel da ideologia na construção de um cânone de pendor nacionalista mas, diria, sobre as possibilidades de ressemantização histórica das formas literárias pela inexaurível ação inovadora da leitura que sempre pode ressituar e reinscrever uma obra dentro de perspectivas divergentes.

Porque a inscrição de Alda no cânone angolano tem sido oscilante, duvidosa, flutuando entre exclusões gritantes e inclusões reparadoras? A razão decorre não tanto das considerações estéticas referidas à sua obra. Bem mais, a causa é constituída por um elemento extra estético que se poderia definir ao mesmo tempo na interseção entre biográfico e histórico que leva o caso da poética da autora (pré-angolana? Portuguesa? Ou o que mais?) para o campo das

aporias pós-coloniais (e da necessidade de assumir uma tática crítica “afixal”, como a definimos).

Embora seja claro o papel que desempenha na poesia e na cultura em Angola, em Benguela como na consciência de um novo rumo mas também como “continuidade com os movimentos anteriores”² no final da década de 40 e sobretudo em Portugal na assim chamada “geração de 50”, a obra registra inclusões por assim dizer naturais (como na *Mensagem* da CEI), ou outra mais complexas (como na *Antologia da terra portuguesa – Angola*, de 1961³, mas, também, exclusões flagrantes como do *Caderno de poesia negra de expressão africana* organizado por Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro que contempla duas vozes femininas: a outra Alda, são-tomense (Espírito Santo) e Noémia de Sousa. Emerge assim da política das antologias poéticas da poesia por assim dizer pré-angolana uma exclusão que decorre sobretudo dos projetos mais engajados ideologicamente no confronto anticolonial.

Um texto extremamente significativo de uma linha interpretativa crítica da poesia da Alda é aquele publicado, na *Mensagem* em 1962 por Alfredo Margarido por ocasião da morte da poetisa.

Além de reconhecer a incompletude da poesia de Alda⁴ e de considerá-la duplamente exilada (por ser ambientada em outro tempo – o da infância ou adolescência – e noutro lugar) o crítico atribui uma “angolanidade” parcial e condicionada, que é também uma força aglutinadora, mas não conjugada a todos os elementos do real⁵, o que motiva a sua crítica que se acentua ao assinalar a sua formação católica e de certo modo de classe. “O apelo do povo, esse está bem presente, mas Alda Lara não consegue descobrir os meandros da alienação, e a ruptura entre a sua posição e a acção dos grupos surge no poema ‘Regresso’, em que a terra angolana nos é dada através de elementos impressionistas”⁶. Apesar de algumas tendências coletivas, a “busca apaixonada de sua própria raiz, não aniquila a possibilidade de um estilo, mas corrói o imo significativo da poesia transformando-a num elemento ambíguo. Coisa que Alda Lara sente, e que nos leva a concluir que a sua

2 Alfredo Margarido, “Esboço de interpretação de Alda Lara”, in *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa* Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, p. 299.

3 Cf. Manuel Ferreira (org.), *No reino de Caliban. Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa* vol. II, Lisboa, Seara Nova, 1976, p. 109.

4 Alfredo Margarido, *op. cit.*, p. 301.

5 *Ibidem*.

6 Alfredo Margarido, *op. cit.*, p. 304.

poesia não chegou a completar-se. Em vez do círculo fechado e total, temos o ângulo raso”⁷.

A resenha do ensaio serve para entender a reserva que marca o conjunto lírico de Alda Lara: deslocado da radicalização do rumo histórico que a Angola está a tomar. Aqui surge a questão principal. Como glosa quase sempre a crítica sobre a poesia de Alda há um intransponível limite do biografema influenciando a apreensão da obra no seu conjunto: como justamente observa Ana Paula Tavares, “Alda Lara escreveu e eu penso que ela teria um projecto que infelizmente ficou por cumprir o projeto”⁸.

Aqui surge um problema que abrange porém em profundidade a crítica pós-colonial: qual é o sentido de uma crítica póstuma que se relaciona com uma transformação brusca da história? Faz sentido ler o antes pelos olhos de depois? Ou isso mostra um lado crítico e precário do discurso pós-colonial no caso, diríamos, de um “póstumo-colonial”? E também, uma limitação de vivência histórica de uma autora (terminada em 30 de janeiro de 1962, menos de um ano da eclosão da guerra colonial) pode interferir na sua apreciação estética ou atesta como a crítica pelo contrário se estrutura a partir de um viés ideológico e não epistemológico?

O caso de Alda Lara é emblemático. A sua produção poética (excetuando contos e escritos de outra natureza) dispersa conhece uma reorganização póstuma, depois da publicação em 1966, em Sá da Bandeira (Publicações Imbondeiro), do volume *Poemas*, uma segunda edição (*Poesia*) em 1979 publicada pela UEA (União dos Escritores Angolanos), e finalmente em 1984 a edição organizada pelo marido de Alda, Orlando Albuquerque, de *Poemas* (poemas completos) publicada no Porto pela Vertente, que conhece algumas reedições.

A edição de Orlando Albuquerque que continua a ser de referência embora careça de testemunhos dispersos que entretanto apareceram (como, por exemplo no caso do poema “Canção do mar vermelho” recuperado na primeira das *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império*) pode ser considerado não uma edição exaustiva, mas, mais efetivamente, um *work in progress*. A obra é condicionada por inúmeros fatores: o primeiro e mais vistoso é o vínculo familiar entre autora e editor que transforma a obra num exemplo de “filologia afetiva”, o segundo são os próprios critérios editoriais: uma primeira parte (Livro Primeiro) organizada a partir de um esboço da própria autora de

7 *Ibidem*, p. 302.

8 Ana Paula Tavares, “Contar histórias”, in Laura Cavalcanti Padilha e Margarida Calafate Ribeiro (orgs.), *Lendo Angola*, Porto, Afrontamento, 2008, p. 47.

um livro, de acordo com o testemunho do editor, com poemas predominantemente da década de 50, uma segunda hipótese de volume (Livro Segundo) com os restantes poemas mas não selecionados por indicação da autora, com uma maioria de textos da década de 40, enfim – nas edições sucessivas – alguns poemas inéditos de uma lista destinada provavelmente a se ampliar. A mistura é necessariamente irregular combinando poemas acabados e outros inacabados como atesta o Apêndice que em alguns casos proporciona mais do que uma versão por poema.

A montagem póstuma evoca um outro livro importante do primeiro poeta morto português da guerra colonial, *Poesias e cartas* (1966 e 1971), de José Bação Leal, que faleceu em Nampula, em 1965. O volume de Alda Lara parece se estruturar como o de Bação Leal a partir de uma literatura de epitáfios sobretudo pela função cultural que o epitáfio desempenha, enquanto inscrição tumular incoincidente, que surge afastada do túmulo, mas que simboliza a memória monumentalizada na ausência dos despojos que a motivam.

Póstumo em termos de semântica histórica possui uma ressonância mais ampla do que o seu simples significado etimológico que como se sabe, alude ao caso do filho nascido depois da morte do pai (pense-se no caso de D. Sebastião). De fato, se com Isidoro de Sevilha assume o termo no sentido de *post humatus* algo que surge depois do enterro, é em época medieval que começa a circular o verbo *posthumare* no sentido de se encontrar depois, sobreviver⁹. A partir desta base reflexiva, uma semântica de póstumo desta amplitude acaba afetando a condição póstuma das escritas¹⁰. Póstumo assim parece apontar para um suplemento, um depois, um além em que ao mesmo tempo algo sobrevive, uma continuidade no fragmentário, uma não coincidência de algo de qualquer modo aberto, de não acabado. Por isso, no póstumo, há um resto que persiste culturalmente “vivo-morto” na dimensão posterior, no depois. A póstuma é então a condição por excelência testemunhal (própria do *superstes* do sobrevivente) no sentido de quem conecta duas dimensões, tendo lugar num depois e pressupondo sempre um antes¹¹. A testemunha habita sempre uma condição póstuma. Assim como o epitáfio é necessariamente sempre póstumo.

9 Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 12-15.

10 Cf. Roberto Vecchi, “The Author’s Posthumous Condition: War Trauma and Portugal’s Colonial War”, in Cristina Demaria and Colin Wright (eds.), *Post-conflict Cultures: Rituals of Representation*, London, Zolus Press in association with CTCs Publications, 2006, pp. 303-304.

11 Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 15 e pp. 138-140.

Como condiciona a condição póstuma nos livros de poemas de Alda Lara? Permite uma sua inscrição num plano que não coincide inteiramente com a história, aliás se situa além dela. Ao mesmo tempo a deslocação lhe proporciona a possibilidade de realizar um paradoxal “testemunho” – como sempre é a poesia em relação ao mundo e a experiência – a partir da sua natureza de voz sobrevivente, ou de voz poeticamente morta. Esse testemunho do tempo, mesmo dentro a perspectiva antimimética que caracteriza ontologicamente a poesia, se torna visível em poemas conhecidos de Alda, como por exemplo “As belas meninas pardas”¹² ou “Voz na encruzilhada”¹³.

O que se capta na poesia de Alda Lara – o que a torna uma voz única e reconhecível – é o imenso labor poético de modernizar a lírica não contra as tradições mas recusando-as a partir de novas articulações poéticas, para a construção de uma voz própria: Alda Lara leitora de poesia, antes de tudo. Coloca-se na fronteira de tradições heterogêneas coerentemente assumidas e reinterpretadas. O que, diga-se de passagem, confirma o caráter moderno da lírica e da voz procuradas: como no caso de Baudelaire a inovação decorre da reinscrição e da contaminação de linhagens poéticas diferenciadas. Alda Lara mostra a sua dívida com a poesia modernista brasileira – uma das grandes matrizes musais da poesia angolana como campo de seleção moderna de formas emancipadas de poesia em língua portuguesa – em muitos aspetos. Entre os fios intertextuais, que se entrelaçam na sua procura de uma voz podemos – sem querer proporcionar um reconhecimento exauriente das fontes – versos como “Perdoai-me Senhor! / Perdoai-me, que eu não sabia” (“Miserere”, onde ecoa Drummond de *Algumas poesias*) ou “Para que, na paz da hora, / em que a minha alma venha / beijar de longe os teus olhos” (“Testamento” que deixa transparecer uma presença bandeiriana, sempre tão forte nos autores da década de 40 e 50) ou, remetendo para outras tradições, não incoerentes mas sabiamente escolhidas, a imagem da janela de “Vida que se perdeu” “E essa tristeza / Vem daquela janela fechada, / que há em frente a minha mesa” que recorda o interior lírico de outra grande poesia, dessa vez portuguesa, de palpitante modernidade: a engomadeira de “Contrariedades” de Cesário Verde. Como os melhores poetas da sua Geração e das seguintes, a modernidade é derivada não só pela valorização da língua ou dos temas locais, mas é articulada – usando um verbo caro à teoria estética de Adorno mas poderíamos dizer “desentranhada” para usar um vocábulo meta poético de Bandeira – de uma

12 Alda Lara, *op. cit.*, p. 31.

13 *Ibidem*, p. 47.

atenta desmontagem de outras modernidades cuja re-amálgama produz um ineditismo renovador ao longo de um caminho de construção de uma modernidade própria e não alheia, como poderia ser aquele imposto pela condição colonial e de dependência cultural de uma metrópole ou de um cânone. A crítica que enquadra muito bem a obra de Alda é sem dúvida Laura Padilha. Não só pela incisividade da sua leitura, mas também porque capta a perspectiva metodológica mais eficaz que permite situar uma obra que parece oblíqua a ideologias canônica ou políticas. O que é preciso interrogar no caso de uma contextualização complexa é justamente o bordado, o emaranhado do texto que se estrutura através de um jogo de plenos e vazios, onde os vazios são não menos significativos do entrelaçamento dos fios, porque

bordejar a margem da escrita feminina africana, no tempo em que a descolonização era um sonho sonhado e quando as guerras passaram a ser o caminho de sua realização, é buscar pactuar com vazios e silêncios. Rompê-los, com empenho e vontade, é fazer do silêncio uma forma de produção de sentidos, pois qualquer fala ganha corpo a partir do silêncio.¹⁴

É um pouco nesta linha que aqui se propõe uma perspectiva de leitura de Alda Lara que tenta explicar porque o seu legado reemerge não tanto na fase de transição do durante ao além colonialismo (onde sofreu um ostracismo historicamente motivável, embora esteticamente arbitrário), mas no período de consolidação das vozes poéticas já na Angola independente que procuram genealogias alternativas da própria dição lírica, sem se fixar nas inconveniências da aurora.

Sintetizaria de antemão, de modo agora apodítico, a tese das reflexões que seguem dizendo que a relevância da poesia de Alda Lara reside numa impotência que, projetada, se vai tornar potência de outros dizeres poéticos.

É importante logo assinalar a riqueza das formas líricas na construção de uma voz poética madura na obra de Alda. Vale a pena correr o risco de definir linhas interpretativas que permitam subtrair ao condicionamento da história – coletiva e individual – as impressões sobre o conjunto da produção poética.

A prática do verso livre, pautado pela musicalidade íntima do encadeamento verbal, que acaba por tornar-se dominante é alternado por amostras

14 Laura Padilha, “Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças)”, *SCRIPTA* vol. 8, n.º 15, p. 264.

exemplares de formas e versos codificados (“Ronda”, “Toada da menina bela”, os sonetos da “Trilogia do outono” etc.) ou sugestões que evocam explicitamente à tradição (veja-se alguns palimpsestos de cantigas medievais, como no caso da cantiga de amigo).

Percebe-se uma tendência ao uso de versos breves (penta ou heptassílabos) e à variação que se aplica sobre um começo codificado que progressivamente se liberta das regras silábicas e rimáticas para conquistar a sua força expressiva. Esse movimento formal, que não coincide com um movimento linear da versificação para o verso livre, confere, no plano do significante, um movimento de dupla mão com e das tradições que confirma como a poesia de Alda é uma poesia de busca ativa de alternativas poéticas, dentro do contexto atlântico periférico.

Ainda que com cautela, nota-se que do ponto de vista temático emergem claramente algumas isotopias ou recorrências temáticas que talvez ajudem a esclarecer a anomalia do caso poético de Alda na formação da literatura moderna angolana. Poder-se-ia de imediato pensar (como Alfredo Margarido aponta) que o tema do “exílio” figurado ou experiencial – as perdas e as melancolias do afastamento, a idealização da terra originária, as suas ambiguidades históricas etc. – seja dominante.

O que surpreende, na verdade, é que surgem, como uma linha mestra dessa poesia fragmentária e dispersa, em tempos históricos à beira do abismo da guerra e de qualquer modo ásperos, além dos traços físicos de uma geografia intersticial – entre Portugal e Angola, o sol e o mar etc. – temas antifrásticos, na aparência, como o abandono, o deserto, o vazio ou melhor a procura do esvaziamento, a paz, o enfraquecimento das forças. Sobre tudo a impressão do esvaziamento se afirma diríamos – paradoxalmente – com força em diferentes lugares e podemos apreciá-lo numa resenha imperfeita em vários fragmentos (“Abandono”: “Não ices a vela, marinheiro...”¹⁵; “Presságio”; “ficarei então deserta...”¹⁶; “Cigana”; “Deixo-te a paz”¹⁷; “A Coimbra”¹⁸ pelo motivo do abandono etc...) ¹⁹.

Cito, como amostra, alguns exemplos, entre os vários possíveis:

15 Alda Lara, *op. cit.*, p. 11.

16 *Ibidem*, p. 45.

17 *Ibidem*, p. 95.

18 *Ibidem*, p. 145.

19 *Ibidem*, pp. 65-67 (neste poema em particular note-se o jogo de esvaziamento do ser Eu pelo sem).

Não ices as velas, marinheiro!
Não vires o leme!
Não lutes sequer...
(Para quê, lutar?)
Deixa-te ir, como o mar,
ao sabor
das marés de um dia...

com o corpo a rescender
a maresia...
o olhar embriagado de luz
e a alma,
embrulhada em algas,
a flutuar...
Deixa-te ir!...

Algum dia,
o sol virá apodrecer a minha carne antiga...
a chuva derreterá
o gelo que me impediu de sentir
durante tanto tempo!,
e um vento doloroso e forte,
varrerá
toda a campina...

ficarei então deserta²⁰

Só então a mulher compreendeu...
PAZ é LUTA!
Por isso ela se libertou de si mesma, e saiu para fora...

Não se trata só – o abandono e o esvaziamento – de um traço exclusivamente temático. Há uma espécie de movimento simétrico que ocorre no plano formal, tanto em termos de poética (o desprendimento das formas codificadas para uma expressividade espoliada e emocional) como do ponto de vista de uma reformulação semântica do significante, como se dentro de cada palavra

20 “Presságio – para um amigo negro”, *Ibidem*, p. 45.

houvesse uma deslocação de forças, como se as palavras tivessem que significar algo ao mesmo tempo fora e dentro da semântica consagradas delas.

O abandono, aliás, é uma das grandes categorias críticas contemporâneas. Podemos dizer que desde um ensaio seminal de Jean-Luc Nancy *O ser abandonado* (1981) ele ficou inscrito nas categorias que mais problematizam a nossa contemporaneidade (e lembre-se, a este propósito, que o tema é intensamente trabalhado por Heidegger em vários trabalhos entre 1945 e 1955). Porque abandono é um termo anfibológico que remete para uma dualidade aparentemente contraditória em virtude do poder de bando (de que derivam termos como banido ou bandido): a lei do abandono faz com que “a lei se aplique retirando-se. A lei do abandono é o outro da lei, que faz a lei”²¹.

O abandono, que tem influenciado a compreensão do funcionamento da estrutura da soberania no campo da filosofia política que por sua vez, pela exceção, inclui excluindo-se (como observa Giorgio Agamben, “a relação de exceção é uma relação de bando”²²), remete assim para uma prática do abandono como forma alternativa de relação com o mundo que parece conceitual e metaforicamente combinar os atos de fazer e desfazer, no sentido, na forma, nos temas que caracterizam a poesia de Alda Lara. Como emerge no diálogo e exorta ao abandono como forma de encarar a travessia do mar: “Deixa-te ir marinheiro! / deixa-te ir como o mar... / Sereno e perdido / na paz / se recurso / do mar...”²³.

A poesia se torna assim uma arma de disjunção que torna a linguagem soberana (pondo-se em particular na poesia em permanente condição de exceção) e lhe permite uma rearticulação, um reajuste, uma deslocação de força, da semântica das palavras, inclusive poéticas:

Ser Poeta...

ter sempre em cada mão

a esmola de uma ilusão...

É crer que a Primavera há-de voltar,

mesmo que não volte para o nosso olhar!...

É ver estrelas em cada noite morta,

e felicidade em cada vida torta...

21 Jean-Luc Nancy, *L'essere abbandonato*, tr. it. Elettra Stimilli, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 19.

22 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* Torino, Einaudi, 1995, p. 34.

23 Alda Lara, “Abandono”, *op. cit.*, p. 11.

É caminhar sobre espinhos, a sorrir,
vaiado p'la descrença, sem ouvir...

É ser soldado sem bandeira
de uma luta traiçoeira...

É crer ao fim do DIA concluído,
que nada foi perdido...

A poética de Alda, relida nessa perspetiva, assume um carácter impolítico, Não no sentido de apolítico ou antipolítico, mas no sentido que Roberto Esposito lhe confere²⁴: ou seja o político visto como confim externo. Uma linha, esta, que se percebe bem no uso que a poetisa faz de termos, na circunstância histórica, objeto de uma disputa que irá se radicalizar profundamente.

Há exemplo evidentes da valorização desta vertente liminar ou lateral e não central em poemas famosos como por exemplo “Pátria” que parece assumir uma concretude literal que subtrai a palavra aos conflitos da agonia colonial

Tu – Irmão Negro – Homem da Terra!
junta a tua voz à minha voz,
e sob a agonia quente deste céu,
vem dizer também,
que a Pátria não morreu.

Vem dizer
que para além
de tudo o que é passado e porvir,
a Pátria das palmeiras e dos dongos ficará...²⁵

ou em “Presença africana”: “Terra das acácias, dos dongos, / dos cólios baloiçando, mansamente... / Terra! / Ainda sou a mesma. / Ainda sou a que num canto novo / pura e livre, / me levanto, / ao aceno do teu povo!”²⁶.

O impolítico – que é um político outro e desalinhado – de Alda explica bem as críticas e as exclusões que na estação do confronto ideológico fizeram

24 Cf. Roberto Esposito, *Categorie dell'impolitico*, Bologna, Il Mulino, 1999.

25 Alda Lara, “Pátria”, *op. cit.*, p. 159.

26 *Ibidem*, p. 58.

com que esta mesma poesia, implicando uma “grande viragem” potencial, no entanto pelo uso do possessivo “teu” (povo) denunciasse “um afastamento que não podemos caracterizar agora e aqui” uma “distância” como anota Alfredo Margarido²⁷ que representaria o limite da capacidade de captação do “real” pelo viés da poesia.

É interessante aqui, justamente em função do uso do termo “povo” que é atravessado por muitas turbulências no caso de uma voz que surge no espaço retorto do colonialismo português (e aqui temos um regresso ao biografema: ela de família de origem portuguesa de alta burguesia comercial de Benguela²⁸ com estudos universitário de experiência profissional como médica em Portugal e depois em Angola): qual significação terá a palavra povo, numa fase anterior à politização que por razões biográficas ela não poderá acompanhar?

Aqui vale a pena lembrar que ao estudar o populismo, Ernesto Laclau demonstra que discursivamente povo é um significante vazio cujo sentido flutua, não possuindo um significado específico e universal, mas sendo parte de um sistema de significações que lhe dá algum sentido, o que permite redefinir a hegemonia como uma particularidade que assume uma significação universal imensurável consigo própria²⁹.

Esse discurso que surge sobre o vazio encontra na poesia de Alda Lara – uma significação própria e não coincidente com os usos históricos que se seguirão – torna os versos da poeta divergentes da figura do povo (também uma catacrese, dir-se-ia) com que ocorrerá a construção política do povo angolano – e a articulação de sua identidade hegemónica – durante a guerra de independência: as metáforas subentendidas são irredutíveis. Poderíamos dizer que o equívoco crítico surge porque o impolítico é lido politicamente como uma política contraposta. Se assim fosse, seria fácil liquidar a poesia de Alda como uma poesia que, pela conjugação de história pessoal e coletiva, não criou uma articulação discursiva assimilável àquela hegemónica que se iria solidamente afirmar. Isto projeta o problema para o plano que nos interessa que é do uso do caso, isto é, da leitura que nos podemos fazer, no “depois do antes”, quando as categorias serão drasticamente outras.

Depois da independência, no entanto, haverá como uma reemersão da poesia de Alda na literatura angolana (com reconhecimento de autores como

27 Alfredo Margarido, *op. cit.*, pp. 306-307.

28 *Ibidem*, p. 300.

29 Ernesto Laclau, *La razón populista*, 2.ª ed. trad esp. Soledad Laclau, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 95.

Luandino ou Ana Paula Tavares). Mas porque em tempos pós-coloniais, a voz de Alda Lara encontra uma inscrição na poesia contemporânea que numa determinada época parecia interdita?

A voz de Alda – uma voz persistente e inesperada – compõe a urdidura de outras vozes poéticas contemporâneas, como por exemplo a de Ana Paula Tavares que num texto-depoimento, “Contar histórias”, destaca entre os muitos silêncios da literatura angolana justamente a figura de Alda Lara:

Bom, o que eu fiz, o que é que tentei fazer? Eu tentei, porque me impressionaram sempre as mulheres, as vozes das mulheres. E aqui voltamos ao princípio: os passados, as literaturas nunca podem ser assim tão arrumadinhas, porque há sempre aqueles silêncios tão grandes que gritam no meio desse arrumadinho. E eu pensei:

“Este país é um país de mulheres. Mas onde estão as mulheres? Não estão”. Não estão, a não ser, a não ser como sujeito ou como objecto da poesia que se faz no país. Mesmo na poesia feita por mulheres. Há muitas mulheres com vozes peculiares, com vozes extraordinárias. Alda Lara escreveu e eu penso que ela teria um projecto que infelizmente ficou por cumprir [...]. Mas realmente ela sempre escreveu como se olhasse, ou como se tivesse necessidade de ser companheira de alguém que ia criar a terra prometida onde voltar. E era possível então dizer as coisas.³⁰

A poesia de Alda então, no seu dizer o aparente anacronismo nos primórdios do tumulto da história, na corporeidade que marca o sujeito lírico e que o afirma como um dizer disjuntivo de mulher (“Dentro de mim, / é que trago / a voz que se não cala, / e a força / que não mais se apaga [...] dentro de mim, / eco da paz ou de alerta, / dentro de mim, / é que a eternidade é certa!... //, significativamente no poema “Maternidade”³¹) destaca-se como uma poética onde o esvaziamento, o apagamento, a inoperância, são opções que remetem para um outro fazer e um outro saber.

Se é verdade que não ocorre na obra dela a radical inversão de signo em relação à identidade colonial, no entanto essa identidade é esvaziada e ressituada na sua significação oca dentro de um outro contexto de signos que a despotencializa, a subtrai, a neutraliza num movimento passivo mas também resistente. Nisto reside a sua força paradoxal: na sua subtração de força.

30 Ana Paula Tavares, *op. cit.*, pp. 47-48.

31 Alda Lara, *op. cit.*, p. 39.

Estamos aqui muito próximos de um núcleo consistente do pensamento contemporâneo: a afirmação (na verdade, um oxímoro) de categorias que exibem uma revisão paradigmática no campo da teoria. Refiro-me a conceitos como a “força débil” do último Derrida³² inspirada numa tese (a segunda) de Benjamin sobre o conceito de história. Aqui o filósofo francês revê e critica o paradigma da soberania e situa-se ao lado de outros pensamentos: a inoperância de Jean-Luc Nancy com que se repensa na comunidade no momento em que ela se reformula fora da obra identitária, ou a potência destituínte com que Giorgio Agamben encerra o projeto de *Homo Sacer (L'uso dei corpi)* assumindo uma genealogia comum ao pensamento do século XX e à tradição anarquista³³.

É através de Agamben e da sua reflexão sobre a potência que se depreende o sentido seminal da despotencialização e do esvaziamento que captamos na poesia de Alda Lara. A posição teórica se define a partir da desmontagem do dispositivo aristotélico de potência e ato que combina dois elementos irreduzíveis como a contingência e a necessidade.

Como observa o filósofo italiano, “Poeta não é quem possui uma potência de fazer e, num certo momento, decide atuá-la. Ter potência significa na realidade estar sob domínio (“essere in balia”) da própria impotência. Nesta experiência poética, potência e ato não estão mais em relação, mas “imediatamente em contato”³⁴ o que torna a potência, desativada do dispositivo aristotélico, mais uma vez em termos de oxímoro, uma forma de vida “constitutivamente destituínte”³⁵.

É preciso remontar a um outro texto do pensador italiano para entender essa posição teórica. No ensaio “A potência do pensamento”, analisando o conceito aristotélico da potência, mostra como a potência é impotência do mesmo e a respeito do mesmo, o que não significa ausência de potência mas “potência-de-não”: “na potência, a sensação é constitutivamente anestesia, o pensamento não pensamento, a obra inoperante”³⁶. Aqui lembramos um ensaio antigo, mas fundacional dessa perspectiva crítica dedicado, ao escrivão Bartleby (“Uma história de Wall Street”) de Melville com a famosa “fórmula” deleuziana de uma impotência-potência: “I would prefer not to”³⁷.

32 Jacques Derrida, *Stati canaglia. Due saggi sulla ragione*, Milano, Raffaele Cortina, 2003, p. 195.

33 Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza, 2014, p. 347.

34 *Ibidem*, p. 349.

35 *Ibidem*, p. 350.

36 *Idem*, *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, p. 289.

37 Cf. Gilles Deleuze, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993, p. 15.

Esta perspectiva crítica permite situar de modo alternativo a poesia de Alda Lara inclusive em termos de uma “potencial” (“impotente”) historiografia literária da Angola. O esvaziamento que captamos nos temas, nos signos, nas formas de uma poética de destituição de numerosas potências, portanto voltada à construção de uma dolorida impotência perante a história, não se enquadra na liquidação dos limites da consciência possível de um trabalho que a morte prematura deixou incompleto. O inacabado, aliás, acentua ainda mais a “potência do não” de Alda Lara.

Se potência e impotência são no pensamento crítico associados, então – e não só pelas razões opositivas de um quiasmo – impotência e potência também combinam-se e amalgamam-se dentro da obra (inoperante) de esvaziamento (que remete portanto também ao seu contrário, ou seja, a voz como força passiva e resistente, força débil em suma).

Este aspeto valoriza a condição póstuma da poética de Alda Lara, aquela sobrevivência dentro de uma outra genealogia (que não coincide com aquela hegemónica da história literária), aquela continuidade no fragmentário que valoriza o seu aspeto de suplemento de algo que de outro modo drasticamente se perdeu ou ficou silenciado ou recalcado por outras canonizações.

Essa força débil mas inapagada (uma força que expõe o elo, o legado, entre gerações, como sugere Walter Benjamin na mencionada tese sobre o conceito de história)³⁸ valoriza a impotência e a inoperância da poesia de Lara que a tornam, pelo contrário, a potência de outros dizeres poéticos.

Penso, mas cito só um exemplo por defeito de um quadro que poderia reestruturar a ideia de literatura contemporânea angolana e mostrar o póstumo de que se alimenta o pós-colonial, nas poesias de Ana Paula Tavares, onde o significativo vazio de povo se transforma em “gentes” (com a pluralidade e o nome que restam da experiência histórica) e o deserto de Alda Lara reemerge não como indicador de uma potência-de-não, mas de uma potência poética alternativa que a substancia.

Citando de Ana Paula:

No deserto vi as estelas
Do caminho do meio
No deserto vi as estelas
com os poemas inscritos

38 Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti (eds.), Torino, Einaudi, 1997, p. 23.

Pelo deserto fui ao fundo da noite
Ao fundo da vida [...]
No deserto vi as estelas
A tempestade
A solidão por dentro
Olhei de novo o escravo
Sentei-me a olhar o fim
Encontrei o segredo
Fechei devagarinho as portas.³⁹

ou em *Como veias finas na terra*: “Não demore. A palavra de brilho está à espera. Por si / encontro novos caminhos e antigas fontes de beber / sedes e sorrisos. De tinta não há notícias mas sinais / velhos sinais perdidos nas dunas e na areia. / Sou o deserto / sem as palavras”⁴⁰.

Em virtude da força débil e dupla do abandono, do esvaziamento que no entanto teima dizer no vazio do deserto, a poesia de Alda, atlântica e disjuntiva – pela disjunção e fratura que a voz da mulher sempre introduz na lógica autocentrada e hegemônica do masculino – reemerge assim em outras vozes femininas no contexto da pós-independência com sua passividade residual, viva e morta ao mesmo tempo, proporcionando outras potências vocais para vozes que foram institucionalmente silenciadas ou apagadas.

Isso abriria uma reflexão vastíssima sobre a ética discursiva no contexto pós-colonial, onde podemos apagar ou valorizar formas literárias de modo arbitrário ou dobrando-as a interesses só nossos e autorreflexivos, se não percebermos a seminalidade invisível e muda (“impotente”) que se encobre nas dobras de uma história (cultural e literária) ainda por contar. No entanto, ela deixa-se subtilmente captar, quase transparente, nos versos impotentes e fortes de Alda, nas sombras de um lúcido “Presságio” (para um amigo negro):

Ficarei então deserta...
E na solidão da planície,
incerta,
poderás ver-me caminhar ao longe...,

39 Ana Paula Tavares, “No deserto vi as estelas”, in *Manual para amantes desesperados*, Lisboa, Caminho, 2007, p. 211.

40 *Idem*, “Os novos cadernos de Fabro”, in *Como veias finas na terra*, Lisboa, Caminho, 2010, p. 217.

vestida de silêncios e de lírios,
com a libertação a coalhar
no fundo dos martírios...
E não me reconhecerás.⁴¹

41 Alda Lara, “Presságio (para um amigo negro)”, *op. cit.*, p. 45.

Figurações de uma poética do olhar em Alda Lara

MARIA NAZARETH SOARES FONSECA*

No livro, *Roteiro da poesia angolana* (1974), Carlos Ervedosa¹ afirma que, desde os anos 1940, a literatura angolana mostrava-se já fortalecida, sobretudo porque assumia, em vertentes variadas, a encenação de diferentes paisagens do país como expressão de um fortalecimento da identidade do país e do continente. Em Luanda e Benguela, diz o crítico, surgiam as condições para o florescimento de uma literatura que mergulhava, de forma mais efetiva, na terra angolana. Uma feição descritiva manifestava-se, sobretudo, em textos literários produzidos nessas cidades que, segundo Ervedosa, eram poeticamente descritas através da exaltação de suas paisagens físicas e humanas.

As afirmações de Ervedosa, de certa forma, podem ser aproximadas do que será dito, muitos anos depois, pelo teórico Jacques Rancière sobre o que ele denomina “partilha do sensível”, ao se referir sobre os critérios que a sociedade legitima para determinar formas de visibilidade das práticas de arte. Os mesmos critérios, como acentua o teórico, determinam os lugares a serem ocupados pelas “maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”².

As considerações de Rancière nos permitem voltar às observações feitas por Carlos Ervedosa e perceber nelas referências às “maneiras de fazer” que

* UFMG/CNPq.

1 Carlos Ervedosa, *Roteiro da literatura angolana*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1974, p. 73.

2 Jacques Rancière, *A partilha do sensível – Estética e política*, trad. Mônica Costa Netto, São Paulo, EXO experimental org: Editora 43, 2009, p. 17.

dizem respeito às condições econômicas e culturais existentes em Luanda e Benguela, nos anos 40 do século XX, cidades angolanas propícias ao surgimento/fortalecimento de expressões literárias que imprimiriam ao imaginário de terra feições delineadas, sobretudo, pelas tensas relações entre o colono e o africano³. As expressões estéticas que surgem, no período, dão-se, de certa forma, no âmbito do que Rancière definiria como “regime de visibilidade”, que poderia ser identificado na relação do sujeito angolano com a sua terra, quando buscava uma dicção literária “verdadeiramente angolana”, conforme dirá, mais tarde, o poema “Exortação”, de Mauricio Gomes: “é preciso criar a poesia de Angola”⁴. São propostas estéticas que se tornam propostas políticas, porque os textos produzidos por vários escritores – e aqui já estamos falando dos poemas de Alda Lara – irão construir uma moldura claramente social, como acentua Rita Chaves⁵.

As questões recortadas de modo sucinto até aqui pretendem considerar o modo como a poesia de Alda Lara, escrita em Angola e em Portugal, assume os ideais de pertencimento que se vinham esboçando entre os escritores africanos – não apenas entre os da África de língua portuguesa – a partir de diferentes figurações estéticas, inclusive da que poderíamos caracterizar como uma poética do olhar, porque se volta ao acolhimento de paisagens físicas e humanas com a intenção de pensar/interrogar as realidades sociais que nelas se estampam. Elementos característicos dessa poética do olhar já se anunciam em considerações feitas por Alda Lara em palestra proferida na Casa dos Estudantes do Império, em 1948⁶. Empenhada em destacar o trabalho desempenhado pelos portugueses que, em África, tiveram de lutar contra o clima adverso, contra as febres⁷ a estudante não deixa de pontuar questões que desestabilizam os feitos gloriosos destacados. A jovem estudante alude aos portugueses pobres que buscavam o Brasil e a África “na ânsia de fazer fortuna” (p. 3), mas também aos africanos que sofriam as mazelas dessa ocupação. A estudante Alda Lara, ao se referir à realidade do mundo colonizado, anuncia aspectos de uma forma de olhar que se mostrará em poemas escritos por ela, revelando o modo como a poetisa trará para os seus versos os cenários e as paisagens físicas e humanas

3 Carlos Ervedosa, *op. cit.*, p. 74.

4 Mauricio Gomes, “Exortação”, in Manuel Ferreira, *No reino de Caliban II*, 1988, p. 85.

5 Rita Chaves, *A formação do romance angolano*, São Paulo, USP – Faculdade de Letras Clássicas e Vernáculas, 1999.

6 Alda Lara, “Aos colonizadores do século XX”, in Manuel Ferreira (org.), *Mensagem – Boletim do 1.º Volume*, Lisboa, Casa dos Estudantes do Império, ALAC, 1996, pp. 2-10.

7 *Ibidem*, p. 4.

que revelam a sua “mórbida paixão pela terra angolana”⁸. Essa “mórbida paixão pela terra angolana” se estenderá por sua obra, marcando o modo como a poetisa celebrará as belas paisagens de sua terra, sobretudo as destacadas pela cor exuberante das acácias rubras, símbolo de sua cidade natal, sem deixar de assinalar as feridas abertas em seu país, pela colonização.

Considera-se, portanto, ser possível identificar, no texto de 1948, duas feições discursivas, altamente significativas que propiciarão melhor compreender o lugar que os poemas da escritora angolana podem ocupar na “partilha do bem comum” referido por Rancière. Uma feição de caráter normativo registra, discursivamente, o compromisso da estudante (e dos futuros estudantes angolanos que ela saúda na ocasião) de voltar à África para se empenharem no desenvolvimento da Angola colonial (p. 9); uma outra feição revela a interação afetiva com as paisagens de seu país, com a cidade das “acácias rubras” e das palmeiras exuberantes, sem deixar de considerar as paisagens humanas de sua cidade e de seu país. Ainda que Lara se identifique, no texto referido, com saberes ditados por uma lógica colonial e patriarcal, em sua fala, despontam manifestações coerentes com o seu pertencimento à terra africana e ao seu país, significados pela timidez “quase envergonhada da sua insignificância” (p. 7), quando comparados com os esplendores da metrópole portuguesa. Com uma “mirada estrábica”, no sentido dado por Piglia⁹ a estudante tem um olho posto na cultura portuguesa e o outro fixado “nas entranhas de sua pátria.”

O sofrimento de irmãos africanos, destacado no texto da palestra referida, está presente em vários poemas de Alda Lara, escritos nos anos de 1948, 1949 e 1950. O olhar posto em cenas da vida comum de seu país, recuperadas pela memória, expressa os sentimentos de um sujeito que, aos poucos, vai se infiltrando nos meandros da história implantada, em partes de África, pelos colonizadores portugueses. O contato com os colegas africanos e não africanos, em Portugal, na Casa dos Estudantes do Império, a CEI¹⁰ certamente irá contribuir

8 *Ibidem*, p. 8.

9 Ricardo Piglia, “Memoria y tradición”, in ----, *Literatura e memória cultural 2º Congresso ABRALIC*. Anais, Belo Horizonte: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1991, v. 1, pp. 60-66.

10 A Casa dos Estudantes do Império foi criada em 1944. Como considera Inocência Mata (2014), a CEI foi constituída sob os auspícios do Ministro das Colônias, em Portugal, Vieira Machado, para consolidar o “triunfo do espírito português”. Aos poucos a CEI foi-se transformando, ainda segundo Mata, “num espaço com uma dinâmica aglutinadora de solidariedades individuais, grupais e intelectuais para além de cumplicidades sedimentadas por afetividades ideológicas e culturais.” Inocência Mata, *A Casa dos Estudantes do Império e o lugar da literatura na consciencialização política*, p. 8. O escritor angolano Manoel dos Santos Lima,

para o fortalecimento do olhar mais crítico sobre a situação vivida pelos africanos, em África, e sobre a violência levada ao continente africano pelas diversas formas de colonização.

Em vários poemas de Alda Lara¹¹ escritos na efervescência do final dos anos 1940 até o início dos anos 1950, percebe-se o sentimento de solidariedade com os africanos que sofrem as consequências funestas da colonização, do regime de opressão legitimado pelos portugueses em partes da África. O olhar da poetisa angolana fixa-se em cenários africanos/angolanos, trazendo para o corpo do poema situações específicas dos espaços colonizados.

O poema “Confissão”¹², escrito em 1949, constrói-se com referências explícitas à violência imposta por regimes de opressão. Ao trazer para o poema uma cena decorrente da implantação da Polícia Política nos espaços africanos de colonização portuguesa, a voz poética alude à prepotência dos que impõem ordens a serem cegamente obedecidas, como a indicada pela obrigatoriedade de não deixar sem resposta a pergunta “Que, vem lá”, posta pela sentinela. Um trabalho efetivo de construção de sentidos expõe, com sutil ironia, a inutilidade de o Homem (grafado, no poema, com letra inicial maiúscula) responder à pergunta da sentinela, ainda que soubesse o que poderia significar o não atendimento à ordem dada. Ao refletir sobre os sentidos da resposta que o Homem poderia dar ao sentinela, esclarecendo ser ele, “gente de paz”, a voz poética acentua o vazio das palavras, em contexto em que a paz inexistia já que fora calada pelas “agonias enraivadas”, pelas mortes e pelo sangue derramado dos camaradas africanos.

Poemas de Alda Lara como “Confissão”, de 1949, “Testamento”, de 1950, e “Momento”, de 1952, alteram, significativamente, a linha melódica e temática de outros produzidos pela escritora no mesmo período, ao se voltarem para a exposição mais realista de situações pungentes das relações político-sociais, em sua terra e mesmo em Portugal. Do ponto de vista formal, é importante destacar que, em vários poemas dessa fase, a poetisa se vale da estrutura melódica da redondilha maior como em “Poemas que eu escrevi na areia” (pp. 17-29), escrito em 1949, com estrofes rimadas, ou a utilização do recurso do refrão, como em “Ronda” (p. 15), recursos que remetem às construções poéticas da

em depoimento feito na celebração dos 50 anos de criação da CEI, observa que a “na Casa dos Estudantes do Império, reuniram-se involuntariamente os futuros carrascos e as futuras vítimas”, uma vez que se deve pensar que o “centro de intercâmbio e de troca de ideias” teve componentes de diversas tendências (*Mensagem*, 1997, p. 153).

11 Alda Lara, *Poemas*, 3.^a ed., Lobito (Angola), Capricórnio, 1973.

12 “No silêncio pesado do caminho / ouviu-se um passo cadenciado / na firmeza das horas decisivas. A sentinela bradou: – Quem vem lá?...” (*ibidem*).

lógica trovadoresca e a produções em que a musicalidade e leveza indicam heranças da poesia portuguesa, como consideram Fabio Mario da Silva e Paulo Geovane e Silva, em texto publicado em 2016¹³ ao identificarem, em poemas de Alda Lara, elementos presentes na poesia de Florbela Espanca.

A intenção de abordar, esteticamente, cenas e situações triviais é indicada em “Romance”, escrito em 1949-1950. O poema descreve uma mocinha de “verdes olhos tão belos” que borda e sonha. Aparentemente, o singelo quadro poético quer apenas focalizar a “menina de belos olhos”, absorva em seu bordado. Todavia, na descrição da cena, a voz poética também aponta questões que vão além da aparente imobilidade do quadro pintado ou da intenção de apreender a menina que borda na varanda, sonhando com “quem não vem”.

Na terceira estrofe do poema é introduzida uma inquietação que emerge da cena da menina sonhadora que se fecha em seus sonhos, ao bordar a “toalha fina”. Inscreve-se na cena a inquietação da consciência do eu que se expressa no poema sobre o fato de haver outras meninas que não podem se entregar aos seus sonhos como a menina de olhos verdes. Por esse recurso poético, quebra-se a aparente imobilidade do quadro, porque nele se introduzem questões sobre outras realidades interpeladas pela voz lírica quando exclama: “quantas varandas quebraram! / quantas meninas deixaram / suas tão belas varandas, / e nunca mais se tornaram... / Quantas! Quantas!”. As interrogações reiteram uma estratégia que se repete em vários poemas de Alda Lara em que o olhar parece se fixar em cenas de aparente tranquilidade, mas delas decorrem frestas pelas quais emerge uma outra situação que irá desarticular o quadro encenado.

Esse tipo de contraste está presente no poema “Testamento”, escrito em 1950, que, de forma intencional, faz concretas referências ao quadro social vigente na Angola colonial. No poema, como o próprio título indica, o sujeito lírico elabora um “testamento poético” que lhe permitirá doar os seus bens a diferentes herdeiros. É interessante considerar que os bens materiais são destinados a indivíduos pertencentes ao quadro dos desvalidos: à prostituta, que vive em “bairro mais velho e escuro”, são destinados os brincos lavrados em cristal; à virgem, “esquecida rapariga sem ternura”, é doado o vestido de noiva “todo tecido de renda” e aos “homens humildes, que nunca souberam ler”, os livros. Se os bens materiais são doados àqueles que certamente não poderiam possuí-los dada a situação de precariedade social em que vivem, a destinação

13 Recomenda-se a leitura do artigo “Alda Lara e Florbela Espanca. Ser poeta é?”, de Fabio Mario da Silva e Paulo Geovane e Silva. O texto trabalha a releitura que Alda Lara faz de poema de Florbela Espanca e discute a presença, na poética de Lara, de elementos de poéticas de autores portugueses. Ver referência completa no final deste texto.

dos poemas faz-se reveladora da intenção de quem, no contexto da enunciação poética, defende os ideais dos que lutavam por concretas mudanças a serem vividas em novos tempos.

A carga semântica da denúncia à violência que se mostra a partir de diferentes recursos poéticos no poema “Testamento”, intensifica-se, sobremaneira, no poema “Momento”, escrito em 1952. A cena centra-se no desespero das mães e noivas que pranteiam, com extrema dor, a morte dos filhos e noivos, fuzilados. A visualidade da cena é reiterada com a utilização de recursos poéticos de grande alcance. Na primeira estrofe, a focalização dos corpos dos fuzilados “tombados de borco, no chão impuro” dá mais força expressiva à dor das mães que nada podem fazer a não ser prantear os filhos mortos. A cena é retomada na segunda estrofe, abrindo espaço para que a mesma dor seja vivida pelas noivas imobilizadas pela visão dos corpos inertes dos noivos que jazem abatidos no chão.

É importante atentar para o jogo de sentidos que a poetisa constrói, ao repetir a mesma cena, nas várias estrofes do poema, expondo a concretude do fuzilamento dos sete homens em toda a sua brutalidade. Nesse poema, escrito em 1952, sente-se a presença elementos da estética neo-realista associada à capacidade de expor os sentimentos mais profundos de quem focaliza não somente a cena, mas ao que ela representa como impedimento de vidas futuras conclamadas, esteticamente, para compor o quadro de dor, que parece reler, com o uso de uma linguagem altamente expressiva.

O poema constitui-se peça importante da literatura de Alda Lara, porque demonstra o excelente uso de estratégias da linguagem poética para dar maior visibilidade à cena descrita. A arte poética vale-se de formas gerundivas de grande efeito cênico, exploradas pela repetição de frases como “sete mães soluçando”, “sete noivas implorando”, “sete crianças gritando”, que funcionam como um eco ao longo do poema e, como acentuado em outro momento¹⁴ funcionam, nas estrofes, como uma indicação dos aspectos que devem ser observados pelo leitor/expectador.

Seguindo essa tendência, o poema “Regresso”, escrito em 1948, recorre a elementos de paisagens da terra angolana com o intuito de ressaltar as cores vivas e os odores fortes que compõem o “húmus vivificante” do solo natal. Os tons intensos da paisagem são atravessados pelo “sol / a dardejar calor” para

14 Maria Nazareth Soares Fonseca, “Vozes femininas em afrodições poéticas Brasil e África portuguesa”, in Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho, *A mulher escritora em África e América Latina*, Lisboa, NUM, 1999. pp. 173-185.

desenhar, no poema, um cenário que se exhibe em “tons quase irreais”, porque nele a vida africana mostra-se em intensa pujança. Privilegiam-se, na construção do poema, formas de ver e de sentir que indicam a interação do eu poético com o mundo que ele descortina. As paisagens da terra africana exibem seus significantes e se liga às demandas de posições revolucionárias que se fortaleciam. O cantar as belezas dos espaços africanos se faz imperativo para reforçar a denúncia e a perversidade do sistema de colonização. Por isso, cantar as paisagens belas das terras africanas, longe de fortalecer o exotismo assumido como mecanismo de exaltação da diferença, torna-se estratégia que intenta acolher os cenários africanos como um bem cultural “com múltiplos valores e significações” como destaca Collot¹⁵ ao descartar o entendimento do olhar apenas como um processo fisiológico. A mesma intenção se mostra na construção do poema “Presença africana”, escrito em Benguela, em 1953. Motivado pela força que instiga o olhar a demorar-se nas paisagens naturais da terra natal, são ressaltados os “coqueiros / de cabeleiras verdes”, as “acácias rubras”, mas também outros cenários da terra do “dendém”, como os que deixam ver os “meninos / de barriga inchada e olhos fundos” e os “bairros imundos” que vivem. Os olhos não fixam apenas as belezas da terra amada; voltam-se aos lugares em que a pobreza e a exclusão escrevem uma “longa história inconsequente”.

Na construção do poema persiste a capacidade de instigar o olhar a se mover em diferentes direções, tornando-se capaz de apreender os flagrantes da beleza da terra angolana e os cenários demarcados pela opressão de seus irmãos africanos como forma de instaurar um regime de visibilidade da arte poética que ultrapassa, de forma positiva, o regime de visibilidade proposto pelo cenário histórico apreendido pelos poemas, para ir de encontro aos valores defendidos pelos escritores com a intenção de “Descobrir Angola”, ainda sufocada nos estertores do colonialismo.

Para finalizar, é pertinente reiterar que a angolana Alda Lara, no desenrolar de sua curta existência como poeta e escritora, privilegiou uma locução poética que alia uma visão nascida no seio de sua classe social, em Benguela, à defesa de um sentimento de pertença a uma terra africana poeticamente identificada por cenários em que é possível perceber as figurações de uma poética do olhar que se concretiza em vários poemas seus. A descrição das paisagens físicas e humanas angolanas, assumidas pela poetisa num tempo histórico conturbado, podem, portanto, indicar, poeticamente, possibilidades de viver e descrever a experiência política do sensível.

15 2005, p. 9.

A imprensa no tempo de Alda Lara

ADRIANA MELLO GUIMARÃES*

Todo caminho é belo se cumprido.

ALDA LARA¹

Breve percurso e vivências

Alda Lara Ferreira Pires Barreto de Lara Albuquerque nasceu a 9 de junho de 1930, em Benguela, no oeste de Angola. filha de Adelina Pires Lara e de Ernesto Lara.

O seu irmão (jornalista e escritor) Ernesto Lara Filho narrou, no *Jornal de Angola*, o percurso da família Lara dividido entre Portugal e Angola:

Minha família é do norte, do Minho, e quando se passa por Valença ou Monção ainda se ouve falar respeitosamente no capitão Lara que foi Guarda Fiscal [...]. Meu pai e meu tio transportaram-se para Angola no início deste século para a linha do caminho de ferro de Benguela, quando ainda não havia caminho de ferro.²

* Instituto Politécnico de Portalegre/CLEPUL.

1 Alda Lara, “Círculo” in *Poesia. Cadernos Lavra e Oficina*, número 18, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1979, p. 7.

2 Ernesto Lara Filho, “Roda Gigante” in *Jornal de Angola*, Luanda, 31 de julho de 1959, p. 8.

Quando Alda nasceu, o Estado Novo (1926 a 1974) já estava implantado e atribuía aos territórios africanos uma função geoestratégica de negociação e de poder. Assim, Angola servia como fonte de matérias-primas e era um mercado para os produtos metropolitanos.

Segundo José Freire Antunes o território português africano não contava com uma emigração regular, sendo de assinalar alguns condicionantes que não facilitavam a fixação em Angola:

Até 1949, a taxa média de emigração para África nunca foi além das 10 000-12 000 pessoas/ano, insuficiente para os próprios níveis de desenvolvimento económico que o Estado Novo se propusera alcançar. O Governo patrocinou, na década de 50, a ida de metropolitanos, mas uma série de condicionantes retraía os candidatos: a falta de oportunidades económicas, o volume de investimentos requeridos para a fixação em áreas inóspitas, a perda de “estatuto social” por se viver em África.³

Neste contexto, afastada da chamada metrópole, mas condicionada pelo rigor das rígidas políticas da altura que regulavam o comportamento feminino – a mulher era tratada como um ser inferior ao homem – Alda Lara cresce na fazenda Aurora, localizada a 30 quilómetros da vila Teixeira da Silva, onde o pai plantava sisal, tendo sido proprietário de uma fábrica de fiar sisal.

Com uma educação cristã, concluiu o sexto ano num colégio religioso em Sá da Bandeira (atual Lubango) e a seguir partiu para Lisboa onde terminou o 7.º ano no Liceu D. Maria Amália Vaz de Carvalho. No ensino superior, em 1948, frequentou a Faculdade de Medicina de Lisboa, mas acabou o curso em Coimbra, com uma tese sobre psiquiatria infantil intitulada “Deficiências psíquicas provocadas por carência de cuidados familiares”. Escritora, destacou-se na poesia, mas publicou também um livro de contos.

Sublinhamos ainda que se casou com o escritor moçambicano Orlando de Albuquerque, também médico de profissão. Ana Paula Bernardo destaca o papel fulcral do marido na vida de Alda:

Quando Alda Lara ingressou na Faculdade de Medicina, em Lisboa, em 1948, o seu grande objectivo era o de tirar um curso que lhe pudesse ser útil em Angola. Numa carta enviada ao irmão e publicada no jornal *O Lobito*, em Fevereiro de 1971, assinalando a data da sua morte, sob o título “Alda Lara – 9 anos de

3 José Freire Antunes, *O Factor Africano 1890-1990*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1990, p. 39.

saudade”, sublinha que “não tinha ideias nenhuma sobre um possível casamento”, que este terá “acontecido quase por acaso”, mas que lhe trouxe uma enorme felicidade. Nessa missiva, descreve Orlando como suporte, uma trave mestra na sua vida.⁴

Oportuno será lembrar que Alda participava do meio intelectual da altura tendo frequentado, como muitos outros seus conterrâneos, a Casa dos Estudantes do Império (CEI), instituição que albergava estudantes oriundos das ex-colónias que vinham para a metrópole realizar os seus estudos universitários e que foi um polo de circulação de vários textos anticoloniais. De facto, pela CEI de Coimbra e Lisboa, além de Alda Lara, passaram nomes como António Jacinto, Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Luandino Vieira, Pedro Pires, Vasco Cabral, Mário Pinto de Andrade, Marcelino dos Santos, Manuel Rui Monteiro, Pepetela, Rui Mingas, João Craveirinha, Joaquim Chissano, Sérgio Vieira, Miguel Trovoada, Francisco José Tenreiro.

Repare-se, aliás, como Jorge Querido, cabo-verdiano, descreve o espírito vivido na casa, sublinhando o papel da educação informal:

A Casa dos Estudantes do Império era um dos poucos oásis de democracia e de liberdade que ainda sobreviviam no vasto deserto colonial-fascista; era um corpo vivo, uma autêntica instituição de educação informal que complementava e orientava a formação de estudantes africanos, incutindo-lhes valores como os de liberdade, de democracia, de tolerância e, sobretudo, a nós africanos, despertava-nos para a nossa própria identidade e ensinava-nos como combater a alienação mental e cultural provocada por séculos de dominação colonial.⁵

Julgamos que a participação na CEI e o distanciamento da sua terra natal foram determinante para a visão de mundo de Alda Lara. Repare-se ainda como lembra Fabio Mario da Silva que Alda teve a sua “formação intelectual em Portugal, influência europeia que, de fato, vamos encontrar em seus versos”⁶.

4 Ana Paula Bernardo, “Perfil de Alda Lara II”, *Cultura. Jornal angolano de artes e letras*, 2004 (versão eletrónica consultada a 2 de março de 2020 em <http://jornal-cultura.sapo.ao/letras/perfil-de-alda-lara-ii>).

5 Jorge Querido, “O “espírito do CEI”, in *Mensagem – número especial 1944-1994*, 2.ª edição, Maria do Rosário Rosinha & Aida Freudenthal, Almada, CML/Imprensa Municipal, 2015, p. 117.

6 Fabio Mario da Silva, “Entre Portugal e Angola; reflexões sobre a poética de Alda Lara”, in *Mulemba*, Rio de Janeiro, UFRJ, vol. 11, n.º 21, 2019, pp. 12-21 (versão eletrónica consultada a 10 de março de 2020, <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/31260/17907>).

A par disso, parece-nos claro que longe de Benguela, do calor, da família, Alda reinventou-se. Apesar de contar com todas as portas abertas (até mesmo em Paris), optou por regressar. Sublinhe-se, ainda, que faleceu muito nova, logo após regressar a Angola: morreu em 1962, aos 31 anos, de tuberculose em Cambambe, como assinalou Ernesto Lara Filho:

Ela disse um dia num artigo publicado no jornal de Benguela onde começou a escrever com quinze anos de idade, que a “dor não se escreve. Sente-se”. Realmente, eu não posso escrever ou descrever a dor que sinto [...]. Quando ela morreu seis meses apenas após ter regressado de Portugal, onde martirizadamente se esforçara para se formar em medicina, o destino cortou de um só golpe uma carreira que seria necessariamente brilhante [...]. Era mais uma angolana que voltara vencedora.⁷

Ficaram quatro filhos e a sua obra que figura em diversas antologias e livros póstumos, sendo de assinalar que segundo Francisco Soares ela “nunca deixou de partilhar [...] as preocupações da angolanidade”⁸.

Escritos emergentes

Ao longo de todo o seu curto percurso de vida, Alda Lara, além do interesse pela medicina e pela poesia, também colaborou em diversos jornais e revistas. Sem dúvida, concordamos com Ana Paula Bernardo que assinala o seguinte: “Alda Lara não foi jornalista. Teve uma colaboração dispersa por várias publicações como, por ex. – *ABC*, *Intransigente*, *Jornal de Benguela*, *Jornal de Angola*, *Jornal – Magazine da Mulher*, *A Província de Angola*, *LM Guardian*, *Tribuna*, *Mensagem*, *Ciência ou Estudos*”⁹.

Antes de mais, uma breve e especial atenção para o seguinte: existiram duas publicações com o mesmo título: *Mensagem*. Uma publicada pela Casa dos Estudantes do Império, que surgiu em 1948; a outra foi a revista que era a voz do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Ora, esta coincidência de

7 Ernesto Lara Filho, “Requiem para Alda Lara”, in *O Lobito*, 1971.

8 Francisco Soares, *Notícia da literatura angolana*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001, p. 196.

9 Ana Paula Bernardo, “Alda Lara e a imprensa do seu tempo”, in Laura Areias; Luís Pinheiro (coord.), *As mulheres e a imprensa periódica*. Lisboa: CLEPUL, 2014, pp. 67-84 (versão eletrónica consultada a 3 de março de 2020 em issuu.com/clepul/docs/as_mulheres_e_a_imprensa_periodica_036d5f38_a02d5d).

nomes tem gerado alguma confusão. Recorde-se ainda que Alda Lara colaborou com as duas publicações.

Vejamos, sucintamente, a sua produção no boletim da Casa dos Estudantes do Império, *Mensagem*. Logo no primeiro número, publicado em julho de 1948, encontramos o texto intitulado “Os colonizadores do século XX”, fruto de uma palestra, onde Alda afirma que o verdadeiro ideal dos estudantes será voltar a Angola “... o desejo passa a dever!... Nós temos o dever de voltar”¹⁰ e as desigualdades sociais são enfatizadas:

A verdade, porém, é que muito se fez, muito há ainda por fazer, não devemos esquecer nunca que se o branco goza já de uma relativa prosperidade intelectual e social, o mesmo se podendo dizer da maior parte dos mestiços, o negro continua bastante atrasado no que diz respeito a higiene e a instrução [...] chegados à Angola dos nossos dias [...] onde a par das estradas asfaltadas e encontram caminhos intransitáveis.”

O reforço da comunicação de que é necessário voltar a Angola também está presente no poema “Regresso” que ocupa três páginas da *Mensagem*.

Sim, eu hei-de voltar, / tenho de voltar..., / Não há nada que me impeça!... /
Com que prazer / hei de esquecer / toda esta luta insana... / que em frente, /
está a terra angolana, / a prometer o mundo a quem regressa!... / Oh! quando
eu voltar!... / Hão-de as acácias, rubras, / a sangrar, / numa verbena sem fim, /
florir só para mim...¹²

Ainda na *Mensagem* da CEI, no número de abril de 1949, vamos encontrar o seu poema “Rumo” (dedicado a João Dias) onde a ideia de ação e retorno à terra natal está presente. Segundo Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho, em maio de 1962, Alda Lara ainda publica na *Mensagem* duas poesias (“Presença” e “Regresso”) e Alfredo Margarido assina uma crítica literária onde fala da poesia de Alda Lara:

10 Alda Lara, “Os colonizadores do século XX”, in *Mensagem* Circular dos Serviços de Cultura da Casa dos Estudantes do Império, Número: 1, julho de 1948, p. 7 (versão eletrônica consultada a 5 de março de 2020 em, <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=11124.001.001>).

11 *Ibidem*, p. 5.

12 *Ibidem*, p. 17.

Considera a poesia de Alda Lara incompleta, porque vive fundamentalmente do mundo da infância ou de uma primeira fase da adolescência. “Poesia duplamente exilada...”, permite-lhe introduzir a suspeita de que a sua angolanidade não se terá apoderado dos elementos mais significativos. Refere-se ainda à importância de um triângulo escolar (Benguela, Nova Lisboa, Sá da Bandeira).¹³

Tal crítica revela porque Alda Lara foi menos estimada durante o período de libertação de Angola. Alda não exprimia valores de guerra, mas de quimera, de sonho e de futuro. A par disso, Alda Lara declamava poesias para os seus companheiros. Ou seja, desempenhou um papel determinante como sublinhou Joana Passos:

Enquanto elite intelectual politizada, a geração de cinquenta que convergiu na Casa dos Estudantes do Império viu-se perante a responsabilidade de assumir um papel na transição histórica que desembocou num massivo processo de descolonização. Verbalizar essa responsabilidade era de uma grande importância estratégica na altura, e é esse o valor e o impacto que teve e tem a curta obra de Alda Lara.¹⁴

Detenhamo-nos agora na *Mensagem* publicada em Angola. A revista assinala o “arranque de um definido nacionalismo literário e da viragem definitiva para a modernização da poesia angolana, mas também o vulcânico ventre da negritude local”¹⁵ e contou com a colaboração de Alda Lara, de Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade e Viriato da Cruz, entre outros críticos do colonialismo.

Interessante é notar o testemunho da própria autora, mencionado por Francisco Soares, que a distanciava da política da *Mensagem*:

Numa carta de Alda Lara ao irmão (parcialmente copiada [...], e talvez escrita em 1961) a identificação regional da sua poesia é igualmente assumida

13 Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho, “Reflexões em torno dos contributos literários na Mensagem da Casa dos Estudantes do Império”, in *Mensagem – número especial 1944-1994*, 2.^a edição, Maria do Rosário Rosinha & Aida Freudenthal, Almada, CML/Imprensa Municipal, 2015, p. 60.

14 Joana Passos, “Alda Lara, figura fundadora na poesia das mulheres angolanas”, in Ana Macedo; Carlos Sousa & Vítor Moura (orgs.), *Humanidades: Novos paradigmas do conhecimento e da investigação*, Famalicão, Húmus, 2013, p. 75.

15 Francisco Soares, *op. cit.*, p. 174.

conectando-se com o distanciamento face à estrita partidarização da *Mensagem*: “Gostaria que me disseses o que devo fazer para te enviar uma selecção dos meus poemas para a Colecção Bailundo. Creio já ser tempo de os pôr cá fora, e na verdade gostaria mais de os ver “integrados” na Colecção Bailundo do que na dos Autores Ultramarinos. Nem sequer é por razões políticas. Nunca as tive e agora é que as não tenho mesmo. A política e tudo quanto dela deriva dá-me vómitos, para te falar com franqueza. E apenas porque situo a minha poesia mais próxima da tua ou da do Aires de Almeida Santos do que da dos outros. Compreendido? Mais tarde, a geração futura decidirá quais foram os verdadeiros “poetas”. O resto é nada.”¹⁶

Ou seja, exilada e com saudades da sua terra, é assim que Alda Lara pode ser descrita. Inegável é que a escritora sempre esteve atenta ao seu tempo, como demonstra o artigo publicado em 1950 no *Jornal Magazine da Mulher* (1950-1956), intitulado “O profissionalismo da mulher no Sul de Angola” que procura acabar com o estereótipo de que a mulher da altura nada materializava profissionalmente. Sem distinção de raças, Alda serve-se do exemplo da fazenda do seu pai e enumera vários modos de vida alternativos à tradicional profissão de doméstica.

Sublinhe-se, ainda, que a sua obra também chegou ao Brasil nos anos sessenta. De facto, no *Diário Carioca* (do Rio de Janeiro), no dia 1 de abril de 1960, página 6, podemos ler “Minha, eternamente... / Terra das acácias, / dos dongos, / dos cólios baloiçando, / mansamente... mansamente!...”. Igualmente o *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, na página 5, no dia 26 de setembro de 1965 publica o poema “Momento” e no dia 3 de outubro do mesmo ano vem a lume “Testamento”.

A imprensa no tempo de Alda Lara

Acreditamos que, acima de tudo, os meios de comunicação social da altura ajudavam a Alda Lara a compreender o mundo. Cabe, então, tentar perceber como funcionava a imprensa da altura, especialmente no Ultramar. Em 1958, Ernesto Lara Filho, na sua crónica “Roda Gigante” do *Jornal de Angola* compara o jornalismo com o ilusionismo:

¹⁶ *Ibidem*, pp. 217-218.

Começo por dizer que vinte e três meses de jornalismo profissional em Luanda conferem a quem o tenha vivido uma soma de lembranças e emoções que nenhuma outra actividade poderia proporcionar [...]. Pois é amigos – o jornalismo em Angola foi sempre, é, e continuará a ser muitos e bons, uma arte – a simples e nobre arte de produzir ilusões.¹⁷

Ora sabemos que a construção da notícia não é um processo desvinculado do poder político e que muitas vezes está condicionado por quem manda nos media. Julgamos que era esta vertente que regulava os meios de comunicação que Ernesto Lara se referia. Com a interferência externa, o jornalista produziria “ilusões”. De facto, passado apenas alguns anos, em 1960, o irmão de Alda refere que “um jornalista tem uma missão a cumprir [...] não se deve vender por preço nenhum. O preço de um jornalista é a vida”¹⁸. Prova de que a tão sonhada liberdade de imprensa ainda estava distante. Por outro lado, para percebermos as mudanças subjacentes à ação política, devemos analisar o meio mediático da altura. Só assim podemos ter noção das ideias defendidas por Alda Lara. Oportuno, será, então, lembrar Ana Paula Bernardes:

O que de Alda Lara se publicou deu-nos o que é mérito reconhecido dos textos plasmados na imprensa de um determinado tempo os seus insubstituíveis testemunhos, preciosos instrumentos de análise e estudo dos períodos históricos, dos factores sociais e culturais, elementos imprescindíveis para o devido enquadramento das problemáticas, para o questionamento das atitudes, das opções, das soluções encontradas em cada momento e, consequentemente, para uma melhor compreensão dos actores e dos tempos aludidos.¹⁹

Vamos, então, tentar perceber como funcionava a imprensa no tempo de Alda Lara. Antes de mais. É importante recordar que o início da imprensa em Angola pode ser dividido em alguns períodos²⁰. A primeira fase engloba o princípio da atividade jornalística que surge com o *Boletim do Governo Geral da Província de Angola* em 1845. A segunda fase é marcada pelo aparecimento

17 Ernesto Lara Filho, “Roda Gigante”, *Jornal de Angola*, Luanda, 25 de dezembro de 1958, p. 14.

18 *Idem*, 15 de dezembro de 1960, p. 8.

19 Ana Paula Bernardo, “Alda Lara: textos dispersos”, *Cultura. Jornal angolano de artes e letras*, 2003 (versão eletrónica consultada a 2 de março de 2020 em <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/alda-lara-textos-dispersos-1>).

20 Cf. Júlio Castro Lopo, *Jornalismo de Angola. Subsídios para a sua História*, Luanda, Centro de Informação e Turismo de Angola, 1964.

do semanário *A Civilização da África Portuguesa* (Luanda, 6-12-1866); e a terceira fase começa em 1923 com o lançamento de *A Província de Angola* (atualmente *Jornal de Angola*). Ou seja, na altura que Alda Lara começa a publicar, a imprensa angolana já estava consolidada. De facto, neste período colonial, já encontramos em Angola jornais e revistas com diversos temas (política, desporto, economia, cultura, literatura, etc.). Retenha-se, no entanto, que o jornalismo no mundo português, vivia silenciado pela censura. Com o Estado Novo foi instaurado o fim da liberdade de expressão em Portugal. De facto, a partir de 1933 o regime salazarista apresenta um verdadeiro arsenal repressivo que inclui detenção arbitrária, deportações e censura.

A Constituição de 1933 assegurava, teoricamente, a liberdade de expressão e de imprensa, conferindo-lhe o estatuto de direito individual, mas, ao mesmo tempo, explicitava que o exercício dessa liberdade seria regulado por leis especiais para impedir “preventiva ou repressivamente a perversão da opinião pública na sua função de força social e salvaguardar a integridade moral dos cidadãos”. Mais adiante, a Constituição impunha, também, a publicação de notas oficiais pela imprensa. A Constituição, ao instituir o conceito vago de que a censura se destinava a evitar a perversão da opinião pública, dava, na falta de regulamentação, um tão grande espaço de manobra aos censores que estes podiam agir arbitrariamente. A Constituição de 1933 dotou, assim, o Estado Novo de um instrumento jurídico que lhe permitiu a institucionalização da censura prévia. Esta foi materializada através de um decreto de 11 de Abril desse mesmo ano, data em que entrou em vigor a nova Constituição portuguesa. Assim, a censura à imprensa (que nunca tinha deixado de existir) continuou, desta vez alicerçada na Lei Fundamental.²¹

Ao que tudo indica, em Angola, os efeitos da censura não tardaram em surgir: “diferente do que se passara na década de 1930, com o aparecimento de títulos que procuraram ser críticos e fazer oposição ao regime, na década de 1940 a imprensa estava controlada, a fazer a propaganda do Estado Novo, das suas políticas e dos seus líderes”²².

21 Jorge Pedro Sousa, “Uma História do Jornalismo em Portugal até ao 25 de abril de 1974”, in José Marques de Melo, *et al.*, *Jornalismo, História, Teoria e Metodologia. Perspectivas Luso Brasileiras*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2008, p. 110.

22 Isadora de Ataíde Fonseca, *A imprensa e o império na África portuguesa 1842-1974*, Lisboa, 2014, p. 224.

Apesar da censura, no início dos anos 50 saíram dois números da revista cultural *Mensagem*, publicada pelo departamento cultural da Associação dos Naturais de Angola.

No final da década de 1950 aumentou a contestação ao regime colonial em Angola, com o surgimento de vários movimentos de libertação. Assim, aumentaram também as ações de repressão levadas a cabo pela polícia política, a PIDE.

Neste contexto, cabe ainda uma questão: qual era o conteúdo difundido pelos jornais no final da vida de Alda Lara? Uma breve, mas especial atenção merece o estudo realizado por João Manuel Rocha que assinala o silenciamento dos jornais sobre os problemas locais:

Da análise aos diários luandenses de Agosto de 1960 sobressaem, [...] a preponderância de informação oficiosa, a valorização de políticas desenvolvimentistas e a natureza das reivindicações que chegam aos jornais. Nos primeiros casos, as notícias decorrem em grande medida de ações das autoridades; quanto às reivindicações, a atenção vai essencialmente para as que têm origem nas estruturas do poder colonial ou em organizações representativas de interesses que não raras vezes pugnam por medidas alternativas às que decorrem da orientação política ditada pela metrópole. A este propósito é importante sublinhar a vinculação dos jornais a interesses económicos e empresariais.²³

No entanto, o espaço mediático não estava apenas reduzido a imprensa. Neste espaço de comunicação entre Portugal e Angola é importante assinalar a criação da agência de notícias Lusitânia que funcionou entre 1944 e 1974, e visava ajudar o Estado Novo a construir, através de uma específica política de comunicação, a ideia de Império Português. Ou seja, estava vocacionada para a troca de informações entre Portugal e as colónias africanas.

Sublinhe-se, ainda, que além da imprensa escrita ao longo da sua vida Alda Lara ainda vivenciou os primeiros anos da rádio em Angola. É consenso que foi com Álvaro de Carvalho, a 28 de fevereiro de 1931, que se deu a primeira emissão radiofónica no Lobito. Em 1933 nasce, na cidade de Benguela, o Rádio Clube de Benguela. No entanto, uma das estações que mais sucesso alcançou foi a Rádio Clube de Angola criada por um grupo de apaixonados da rádio

23 João Manuel Rocha, “Os diários de Luanda em vésperas da guerra colonial”. In *Ler História* n.º 74, 2019 (versão eletrónica consultada a 2 de março de 2020 em <https://journals.openedition.org/lerhistoria/4898#tocto1n3>).

que teve a sua primeira emissão a 5 de fevereiro de 1938. Nos anos 40, o Rádio Clube alcançou uma enorme popularidade e o governador geral Vasco Lopes Alves foi obrigado a publicar uma portaria a reconhecer que se tratava de uma instituição de utilidade pública. Esta estação manteve a liderança de audiências até 1953, altura em que a rádio Ecclesia assumiu a liderança, com programas informativos, religiosos e de entretenimento.

Ou seja, além do controle dos jornais, na altura da morte de Alda Lara, a rádio apostava no entretenimento. Demonstrada a pluralidade de abordagens e a complexidade no campo mediático angolano, assinalamos ainda que os escritos de Alda Lara não se quedaram nos livros, jornais e revistas, ultrapassaram a escrita e serviram de letra para músicas vocalizadas por Paulo de Carvalho e Teresa Tarouca.

Considerações finais

Quando Alda Lara nasceu, a comunicação social já estava implementada em Angola e procurava cumprir o seu papel de aproximar pessoas e ideias que a geografia separa. No entanto, com o estabelecimento do Estado Novo a liberdade de expressão passava a estar condicionada.

Apesar da sua curta vida, saudosa e exilada, Alda assumiu as suas próprias inquietudes através da escrita e, numa altura em que tanto a imprensa como as agências de notícias estavam controlados pelo Estado, através da poesia, com a sua voz, Alda abriu um canal (pioneiro) que repercutiu na sociedade como um todo.

Acreditamos que apesar da censura vigente, a comunicação social angolana agregou correntes e contracorrentes diversas, como foi o caso da revista angolana *Mensagem*, que longe do policiamento apurado que acontecia na metrópole conseguiu fomentar aspirações autonomistas e reivindicações que visavam a independência do território. Alda Lara colaborou com esta revista e deixou o seu testemunho a dizer que preferia permanecer afastada deste grupo. Não obstante a esta autocrítica e independente de quaisquer que sejam as ambiguidades, o que fica é a poesia e o sentimento de angolanidade.

Alda Lara e a difusão da poesia negra

O caso de um recital em Coimbra (1953)

ROSA MARIA FINA*

Ponto preliminar

Partimos para a proposta de uma reflexão sobre as actividades de Alda Lara de divulgação da poesia africana, motivados por uma descoberta quase accidental. Numa pesquisa com um outro fito, na Biblioteca Nacional de Portugal, ao folhear uma das centenas de miscelâneas que esta biblioteca guarda, depáramo-nos com o documento original do programa de um recital de poesia promovido por Alda Lara, na cidade de Coimbra, no ano de 1953. Mais precisamente na União dos Grémios de Lojistas de Coimbra, pelas 21h e 30m de 16 de Maio de 1953, evento promovido pela delegação de Coimbra da Casa dos Estudantes do Império. Ao verificar os diferentes e polémicos nomes que figuravam na escolha criteriosa de Alda Lara, uma questão inevitavelmente surgiu: como foi possível nomes como Nicolas Guillén ou Langston Hughes serem divulgados abertamente em pleno Estado Novo, poetas cuja obra terá sido assumidamente proibida pelo regime? Não estaria Alda Lara a arriscar uma perseguição pela PIDE? Ao longo desta reflexão, tentaremos encontrar algumas hipóteses de resposta para estas questões, não sem antes estabelecer

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

um enquadramento histórico de forma a melhor encadear os acontecimentos. Além disso, outro objectivo deste artigo será analisar a selecção de poetas e poemas para este recital, no sentido de compreender por que razão a escolha da poetisa angolana sobre eles recaiu.

1. Enquadramento histórico

1.1. Alda Lara e a Poesia africana

Na década de 1950 Alda Lara, estudante de medicina em Lisboa e depois em Coimbra, é uma presença habitual em eventos organizados pela Casa dos Estudantes do Império. O seu nome surge várias vezes associado a recitais de poesia, na maior parte dos casos dinamizados pela Casa. Já com uma relação estabelecida há alguns anos com Orlando de Albuquerque, casam precisamente no ano de 1953, em Lisboa. Nesta altura, Alda Lara havia apenas publicado alguns poemas e textos dispersos em periódicos.

No caso específico da divulgação da poesia negra, temos precisamente no ano de 1953 o que se poderá considerar um dos principais acontecimentos de então: a publicação da antologia *Cadernos da Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, coordenada por Mário Pinto de Andrade e por Francisco Tenreiro, uma verdadeira pedrada no charco da literatura em língua portuguesa, simultaneamente pelo pioneirismo e coragem. Este

caderno de vinte páginas advoga a confluência de uma afirmação e reivindicação de uma postura ideológica entre os negros de África e os da América, seguindo o movimento da Negritude desencadeado pelos artistas de, entre outros países, Haiti, Cuba, Estados Unidos e Martinica,¹

diz-nos Tiago Aires a propósito da edição comemorativa dos 60 anos da antologia, pela editora NósSomos, em 2012. Sublinhando portanto o carácter unificador que esta antologia assinala, sendo igualmente fundacional no que diz respeito ao facto de assumir as literaturas africanas de língua portuguesa como uma disciplina. Entre os autores seleccionados para a antologia, encontramos: Alda do Espírito Santo, Agostinho Neto, António Jacinto, Francisco José Tenreiro, Noémia de Sousa e Viriato da Cruz.

1 Tiago Aires, “Recensão a Tenreiro”, in Tenreiro, Francisco; Andrade, Mário Pinto de (org.), *Poesia negra de expressão portuguesa*, Vila Nova de Cerveira, NósSomos, 2012. 20 p., in *Revista Navegações*, vol. 6, n.º 2, pp. 250-251, Jul./Dez. 2013.

1.2. Portugal em 1953

Em 1953 vivia Portugal sob o regime ditatorial do Estado Novo, liderado por António de Oliveira Salazar. Vivia-se no entanto uma fase posterior à que ficou alegadamente conhecida como a “década dourada” do ditador (1933-1945). Apesar do evidente autoritarismo do regime, a verdade é que os primeiros anos foram de alguma paz, uma vez que Salazar reequilibrou a economia nacional – muito à custa do sacrifício das classes mais baixas –, que tinha conhecido uma aguda crise desde a I Guerra Mundial, estabeleceu o corporativismo com a intenção de reavivar o interior do país e deu a ideia (ilusória, pois) de que aquele seria o caminho certo. O facto de conseguir manter o país fora dos conflitos da II Guerra Mundial ainda o fez granjear mais o apoio popular. Além disso, o sucesso e megalomania da Exposição do Mundo Português, em 1940 – quando o resto da Europa lidava com os conflitos – coroaram esta já legitimada popularidade. No entanto, a situação em breve se modificaria. No final da década de 1940 houve a ameaça e consequente extinção do Movimento de União Democrática (MUD), o primeiro partido oficialmente constituído de oposição ao regime, que, não obstante a sua extinção oficial, ainda vem a apoiar a candidatura à presidência do General Norton de Matos, em 1948. Já durante a década de 1950, a oposição à ditadura é crescente e cada vez mais óbvia, culminando com a candidatura do General Humberto Delgado em 1958, seguidor de um surpreendente (para o Estado) apoio popular. Consequentemente, a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) é reforçada para dar resposta a este movimento de oposição crescente e assim também a relação da “metrópole” com as colónias africanas é colocada sob uma lente mais atenta, principalmente devido ao trânsito internacional de estudantes universitários africanos. Amílcar Cabral, por exemplo, destaca-se, ainda nesta década de 1950, por já assinar algumas publicações polémicas. Também coincidente com o ano de 1953 foi a mudança de designação de “colónias” para “províncias ultramarinas”, que Salazar engendrou como alternativa e simultaneamente resposta à pressão da Organização das Nações Unidas (ONU) para abandonar as colónias, à semelhança do que outros países europeus estavam a fazer depois do final da II Guerra. Esta espécie de malabarismo diplomático feito pelo ditador português – Lei n.º 2066/53, de 27 de Junho (Lei Orgânica do Ultramar Português) – que demorou cerca de dois anos a ser elaborado, fez com que – não sem alguma incredulidade – a ONU abrandasse a pressão, pelo menos até ao início dos conflitos em território africano na década de 1960².

2 Cf. Filipe Ribeiro de Meneses, *Salazar. Biografia política*, Lisboa, Dom Quixote, 2010.

1.3. Alda Lara como *disease* de poesia

Na imprensa da época, existem diversas referências a esta actividade de divulgação que Alda Lara levava a cabo muitas vezes em conjunto com o seu marido, Orlando de Albuquerque. Nas palavras do seu marido, a descrição da sua actividade como divulgadora de poesia:

Pelo seu trato e pelo valor que, apesar da sua juventude, se lhe adivinhava, impôs-se também no meio estudantil ultramarino de Lisboa, tendo aí convivido e recebido também influências de poetas angolanos como Alexandre Dáskalos e, em menor escala, António Neto e, por convívio indirecto e através deles, António Jacinto, Viriato da Cruz, Aires de Almeida Santos, etc., etc.

Foi por essa altura que Alda Lara, que era dona de uma notável inflexão de voz e sentida maneira de dizer, começou a dedicar-se à declamação, tendo realizado alguns recitais assinaláveis, quer em Lisboa, quer em Coimbra, através dos quais impunha e divulgava os nomes dos jovens poetas ultramarinos, então desconhecidos de todos e de alguns dos grandes poetas de raça negra.³

No Boletim *Mensagem*, Alda Lara e Geraldo Bessa Victor são referidos como “dois recitadores consagrados da casa”. Em 1952, aparece igualmente, na referida publicação, uma nota a propósito de um serão cultural e recreativo, promovido pelo Departamento de Cultura, onde é feita alusão a um recital de poesia de Alda Lara muito aplaudido pelo público. Em 1950, o *Jornal Magazine da Mulher*, num artigo intitulado “Na Casa dos Estudantes do Império uma recepção aos Estudantes de Cabo Verde” é feita referência a um serão de música e poesia onde Alda Lara leu poemas de Pedro Corsino Fortes, “infeliz e saudoso poeta”. José Fialho, médico e poeta, publica no jornal *ABC*, em 1962, um artigo intitulado “Regresso Eterno”, que inicia com a estrofe final do poema “Regresso”, de Alda Lara. Fialho exalta, neste texto, a forma como a ouviu declamar poemas seus, de Orlando e de outros poetas, um momento que recorda, depois da precoce morte da poetisa, como “um dos mais altos e emocionados” que viveu. Também Ernesto Lara (Filho) numa das suas crónicas na imprensa em 1961, a propósito da morte do poeta Alexandre Dáskalos, com o título “Companheiros”, sublinha o facto de a irmã tantas vezes o ter recitado “apaixonadamente”. Por último, em 1962, na sequência da morte de Alda Lara, a revista *Mensagem* assinala com “profunda consternação” o desaparecimento da “poetisa da terra das acácias rubras, a declamadora da ‘Poesia Negra’

3 Orlando de Albuquerque, *Alda Lara. A mulher e a poetisa* Angola, 1966, pp. 24 e 25.

a conferencista estudante”⁴. Tivemos também acesso a um outro programa de recital de poesia, dinamizado pela poetisa angolana, também em Coimbra, mas desta vez no Ateneu de Coimbra, no dia 10 de Dezembro de 1953, pelas 21h, o que também bem demonstra a prolífica actividade desenvolvida por Alda Lara na difusão da poesia africana em Portugal. Phillip Rothwell, por sua vez, sublinha a voz da poetisa como uma das primeiras femininas a fazer-se ouvir em Angola, tratando assuntos tão prementes como a independência, a liberdade, o nacionalismo, mas de uma perspectiva feminina, que, ao contrário do que muita crítica de então queria fazer acreditar, não era de todo menor que a masculina, estando esta muitas vezes demasiado imiscuída nos conflitos políticos conseguindo menos olhar para as questões fundamentais.

[Alda Lara] wrote extensively about freedom and justice, as well as the place of motherhood in a more equitable society. Her work demonstrates a tension between the demands of being a mother and national liberation – a tension the male elites of Angola would later exploit to downgrade the position of women as political agents in their own right.

[...] the spirit of the historical moment she lived and assumed multiple meanings [addressing] childhood, her national and racial identity, life as an Angolan exile in Portugal, her desires as a woman, mother and citizen, daily life struggles under colonialism, emotional ambitions, and life’s joys and pleasures.⁵

1.4. A (não) intervenção da PIDE

Estas actividades de divulgação de poesia negra, de autores bastante polémicos, chamariam decerto a atenção da polícia política do Estado Novo. No entanto, pelas pesquisas até agora feitas, parece não existir um registo em relação a Alda Lara ou a Orlando de Albuquerque, senão este:

Politicamente e embora seja um indivíduo que nunca se manifeste publicamente, tudo nos leva a crer tratar-se dum elemento que alimenta sentimentos separatistas, não só porque, quer como homem quer como médico dispensava muito mais atenção aos africanos do que aos europeus, indistintamente da sua

4 Todas as referências às qualidades de Alda Lara como *diseuse* de poesia foram retiradas dos artigos de Ana Paula Bernardo, “Perfil de Alda Lara I” e “Perfil de Alda Lara II” in *Cultura. Jornal Angolano de Artes e Letras*, Angola, 14 de Dezembro de 2013 e 3 de Janeiro de 2014, respectivamente.

5 Philip Rothwell, “Nationalist narrative and female perspective” disponível online: <https://www.mod-langs.ox.ac.uk/oxford-polyglot/2017-18/1/reclaiming-heritage-angolan-women-writers>.

posição social, como ainda por ter sido casado com a poetisa ALDA LARA, já falecida e referenciada nesta polícia também como separatista, irmã dos não menos separatistas e ex-detidos por actividades subversivas ERNESTO LARA “FILHO” [...].⁶

A referência na verdade é directamente feita a Orlando de Albuquerque, contudo Alda Lara surge ligada à principal razão pela qual o médico é vigiado, provavelmente por ser angolana e também por ser irmã de Ernesto Lara Filho “não menos separatista e ex-detido por actividades subversivas”. Sendo a protagonista destes recitais que seriam facilmente apelidados de subversivos pela PIDE, por que razão a poetisa não foi – pelo menos pelo que até aqui se sabe – directamente perseguida? Poderemos aventar algumas hipóteses para esta inoperância da polícia do Estado Novo, mas a falta de documentação sobre o assunto impede que passem disso mesmo, hipóteses. O facto de ser mulher, condição sempre subvalorizada durante este período, educada no colégio católico, estudante na Faculdade de Medicina de Lisboa, constituiria um perfil pouco coincidente com ideias de subversão. Por outro lado, poderia esta aparente invisibilidade/imunidade de Alda Lara estar ligada a um outro factor. A polícia política muitas vezes utilizava a estratégia de optar por não incomodar determinadas pessoas, deixando-as agir bastante “à vontade”, de modo a “estudar” melhor o círculo que as rodeava, ou seja, estando Alda Lara ligada à Casa dos Estudantes do Império e sendo irmã de Ernesto Lara Filho – já identificado pela PIDE – poderia servir como uma espécie de “isco” para atrair pessoas mais importantes no que diz respeito a actividades contra o Estado e assim desencadear apreensões mais importantes e permitir recolha de informações. A questão é se estaria Alda Lara ciente de desempenhar este papel. Em algumas cartas⁷ trocadas com Orlando Albuquerque, ainda antes do casamento, Alda Lara chegou a demonstrar surpresa pela acção da censura em relação aos escritores, reagindo às histórias que Orlando lhe contava sobre a Metrópole.

6 Documento da PIDE, Arquivo PIDE/DGS, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

7 Refiro-me a cartas inéditas, trocadas na década de quarenta, que constam no espólio da autora à guarda de Ana Paula Bernardo e que foram apresentadas ao público na exposição que acompanhou o “Colóquio Mulheres Africanas em trânsito. Homenagem a Alda Lara” em Novembro de 2018, na galeria de exposições da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

2. Os poemas

Voltando ao cerne da nossa questão, o programa do recital de poesia proposto por Alda Lara em Maio de 1953, verificamos que a selecção de poemas realizada por Alda Lara pode ser vista como a escolha de um código de comunicação que ela deseja ter com os seus ouvintes, com efeito, neste processo, assistimos à composição de uma narrativa em que cada elemento representa a sua função. A escolha terá não só a ver com o gosto pessoal de Alda Lara, mas também com o impacto que esta poesia teria nos ouvintes e também com a expectativa dos mesmos. Todos estes elementos estariam decerto presentes no momento da planificação deste recital. Consideremos, então, os poemas e os poetas. O recital estava dividido em duas partes, sendo que a primeira é dedicada à poesia portuguesa e internacional, e a segunda parte inteiramente composta de autores negros. Os poemas da primeira parte são da autoria de poetas portugueses, a saber: Guerra Junqueiro – “Post-Scriptum”, Maria Teresa Andrade Santos⁸ – “Manta de Farrapos”, Sidónio Muralha – “Menina fútil”; do indiano Rabindranath Tagore – “Onde” e do espanhol Federico García Lorca – “Romance de la Guardia Civil”. Na segunda parte temos então a poesia negra, de origem africana e americana: António Jacinto⁹ (Angola) – “O meu poema”, Orlando de Albuquerque (Moçambique) – “Romance da Menina Negra”; Noémia de Sousa (Moçambique) – “Samba”; António Nunes (Cabo Verde) – “poema de Amanhã”; Francisco José Tenreiro (São Tomé e Príncipe) – “Canção do Mestiço”; David Diop (França; Senegal) – “Afrique”; Langston Hughes (Estados Unidos da América) – “Eu também sou a América”; Andrés Eloy Blanco (Venezuela) – “Pintame Angelitos Negros”; Nicolas Guillén (Cuba) – “Canto Negro” e Regina Pedroso (Cuba) – “Hermano Negro”. A importância dada a esta segunda parte do recital é sublinhada pelo facto de o programa do recital ser acompanhado de uma introdução, assinada por Orlando de Albuquerque, sobre a Poesia Negra e também de “Breves Notas sobre os

8 Maria Teresa Guedes Andrade Santos (Lisboa, 9.11.1918 – 27.07.1977), assistente social, poetisa e pedagoga, ficou célebre por ter fundado, em 1948, o Jardim de Infância do Beiral, que passou a designar-se Escola do Beiral a partir de 1954, quando passou a integrar o ensino primário. Publicou também dois livros de poesia *Romagem* (1944) e *Manta de Farrapos* (1946), de onde Alda Lara retirou o poema para este recital, e ao qual foi atribuído o prémio Antero de Quental do S.N.I. Fonte: *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Lda., 1978, vol. XXVII, p. 378.

9 Apesar de no programa do recital estar indicado Jacinto A. Martins (nome civil: António Jacinto do Amaral Martins), trata-se do poeta angolano que adoptou depois o nome literário de António Jacinto, sendo o poema escolhido um dos mais referidos da sua obra poética.

Autores” apenas referentes aos autores desta mesma segunda parte. Neste sentido, torna-se claro – e desde logo anunciado no programa distribuído em papel – que o fito principal deste evento seria a divulgação da Poesia Negra, em harmonia com o espírito que inspirara Mário Pinto de Andrade e Francisco Tenreiro, nesse mesmo ano, a editar a antologia sobre a mesma temática, como referimos supra. Na impossibilidade de fazer uma análise profunda de todos os poemas do recital, escolhemos aqui alguns exemplos de como esta selecção de Alda Lara seria um manifesto não só da poesia negra, mas também de uma poesia de denúncia, profundamente comprometida política e principalmente socialmente com a realidade a que Alda Lara estaria cada vez mais sensível.

Na primeira parte, encontramos o poeta Guerra Junqueiro com o poema “Post-Scriptum”, que é um poema bastante lúgubre, com instruções sobre o que deverão fazer com o seu cadáver e com o seu coração, “ansioso, ardente”. Devemos ter em conta também que este poema faz parte do livro *A Velhice do Padre Eterno* um célebre livro satírico do poeta, anticlerical e muito crítico da sociedade sua contemporânea. A escolha de um poema de Maria Teresa Andrade dos Santos também é assinalável, não só por ser uma poetisa bastante desconhecida, muito mais célebre como pedagoga e fundadora da Escola do Beiral, tinha também uma faceta poética que Alda Lara não só conhecia como quis destacar nesta ocasião. Um poema que sublinha a generosidade desinteressada mas também a solidão de quem se preocupa genuinamente com os outros, o tema da compaixão portanto, a que a poetisa seria sensível. Segue-se o poema “Menina Fútil” de Sidónio Muralha, que faz parte de um tríptico intitulado “Três poemas de Lisboa”, um poema carregado de cinismo, com um mote que se repete “A menina fútil deu um bodo aos pobres”, mas fê-lo apenas para aparecer no jornal, criticando a forma como a classe burguesa mascarava a vaidade com generosidade, sem qualquer genuína preocupação com quem davam esmola – pois “os pobre continuam pobres / e a menina fútil nunca mais põe avental”. Logo depois, encontramos o poema “Onde” de Rabindranath Tagore do qual – não tendo acesso à tradução que foi usada no recital feita pelos próprios organizadores – recuperamos o original, que assim inicia: “Where the mind is without fear and the head is held high”, desenvolvendo uma série de versos semelhantes que falam do desejo de encontrar um lugar onde toda a liberdade seja possível, onde o país seja liderado pelas pessoas certas, para o caminho certo, terminando com uma prece: “Into that heaven of freedom, my father, let my country awake.” E esta última expressão há-de decerto ter ficado a ecoar nos ouvidos dos presentes, na voz intensa de Alda Lara, a reverberar a vontade que a todos unia, a de que Angola (neste caso) despertasse para a sua almejada liberdade.

Como se de um crescendo se tratasse, esta primeira parte termina com o célebre poema de Federico García Lorca, várias vezes musicado, “Romance de la Guardia Civil”, um poema extenso, intenso e repleto de apelos à libertação e à revolução, sob a metáfora dos “gitanos de Jerez de la Frontera”, escrito no âmago da Revolução Espanhola, onde o poeta viria a ser tragicamente assassinado.

A segunda parte do recital, dedicada inteiramente à Poesia Negra, começa com António Jacinto, “O meu poema”, um metatexto em que o poeta deambula na procura incessante das palavras, que estão em todo o lado, principalmente onde há o sofrimento do homem e da mulher negra: “O meu poema vem do Musseque”; “O meu poema está na aflição / da filha da lavadeira”; “O meu poema carrega sacos no porto / enche porões / esvazia porões / e arranja força cantando”; “o meu poema sou eu-branco / montado em mim preto / a cavalgar pela vida.” O poema como a Angola negra que cala perante o branco, representado pela filha da lavadeira violada, pelo negro do cafezal, pelos habitantes do Musseque, até pelo próprio poeta e o poema, tal como a liberdade, há-de chegar. Segue-se o poema “Romance do menino negro”, da autoria do próprio Orlando Albuquerque, que remete para o nascimento e infância e crescimento de um “menino negro” apontando para a inevitabilidade de a cor da sua pele ditar a qualidade do seu futuro: “E negro piqueno ficou grande. / Mais nada.”

O poema “Samba”, de Noémia de Sousa recupera as raízes africanas dos ritmos musicais que se espalharam pelo mundo, apelando a que esses “ritmos fraternos” acordem o “povo adormecido”, pedi do o comprometimento político e a união entre os negros, porque “as correntes dos navios negreiros não morreram não / só mudaram de nome / mas ainda continuam, / continuam” e há por isso ainda muito a fazer.

Alda Lara recita seguidamente o “poema de Amanhã” do cabo-verdiano António Nunes que sonha com “novas seivas” para nutrir a terra cabo-verdiana, “revigorando sonhos e remoçando ânsias” para apaziguar a seca e o sofrimento no seu país. Em seguida temos o poema “Canção do mestiço”, do são-tomense Francisco José Tenreiro, que descreve as angústias do mestiço que não encontra o seu lugar no lado branco nem no lado negro, ou dos dois, sendo por definição um ser dividido, conforme o contexto: “Quando amo a branca / sou branco... / Quando amo a negra / sou negro”. Encerra assim a parte dedicada aos autores negros de língua portuguesa.

Partimos para o imenso continente americano, com excepção do primeiro nome, David Diop, que é identificado como sendo da “África Francesa”. Sabemos hoje que o autor nasceu em França, mas é de origem senegalesa onde veio a viver a maior parte da vida e a falecer. Deste poeta, a dupla Lara e

Albuquerque escolhe o poema “Afrique [mon Afrique]”, um poema dedicado ao passado dos povos africanos escravizados, que são também os antepassados de Diop. Uma composição homenagem à África “des fiers guerriers dans les savanes ancestrales”, desenhando a metáfora do continente que é na verdade uma imensa árvore que vai dando aos poucos os frutos amargos da liberdade.

O poeta norte-americano Langston Hughes, por sua vez, fala do “lugar à mesa” que negro terá imperativamente de ocupar em breve na sociedade americana, porque eles também são a América. Remete também para o lema “Black is Beautiful” – movimento social que ganhou força nesta altura e mais nos anos 1960 – no verso “They’ll see how beautiful we are.”

Andrés Eloy Blanco, da Venezuela, versa sobre o facto de os anjos serem todos brancos, mesmo nas capelas da sua terra, onde há tantos negros, só pintam anjos brancos, então ele pergunta: “¿No hay un pintor que pintara / angelitos de mi pueblo?”. Porque não pintam a realidade que os rodeia, em vez de somente seguirem os exemplos estrangeiros e europeus?

Alda Lara e Orlando Albuquerque terminam o recital com composições de dois poetas cubanos: Nicolas Guillén (a quem é dedicada a antologia de poesia negra de expressão portuguesa publicada neste mesmo ano, vd. supra) e Regino Pedroso. Nicolás Guillén neste canto usa a musicalidade e a repetição, bem como o uso de vocábulos de origem africana para exortar os seus leitores a afirmar e a defender a sua negritude; “El negro canta y se ajuma”. Trata-se de uma invectiva muito intensa e musical que decerto terá sido comovente para a audiência destas leituras. Termina então este recital com o poema “Hermano Negro” de Regino Pedroso. O poeta cubano escreve um apelo ao “Hermano Negro” para olhar para si próprio e ver que é mais que uma cor, é mais que música, dança, ou qualquer outro apostado que queiram colocar. Chama por todos os irmãos negros, de todas as cidades do mundo, nos vários continentes, e repete, como um eco, na parte final do poema: “Scottsboro, Scottsboro”. A tragédia de Scottsboro refere-se a um acontecimento em 1931, no estado norte-americano do Alabama, em que um grupo de nove adolescentes negros foi julgado e condenado sumariamente, sem provas, pela violação de duas mulheres brancas, a bordo de um comboio. Este julgamento foi mais tarde invalidado pelo Supremo Tribunal, mais de uma década depois, e os homens foram sendo libertados, mas as suas vidas foram para sempre destruídas pelo preconceito que guiou o desenvolver dos acontecimentos. Pedroso repete: “y mira allá en Scottsboro / [...] escucha allá en Scottsboro, en Scottsboro, / en Scottsboro”, para que nunca ninguém se esqueça que os negros são julgados só pela sua cor e que essa tragédia ainda está longe de terminar, há muita luta ainda por travar.

Anexo: poemas do recital

I PARTE

Guerra Junqueiro (Portugal) – “Post-scriptum”

Quando eu morrer abram-me o peito
E desta jaula, onde houve um leão,
Tirem, o cárcere era estreito,
Meu velho e altivo coração.

Depois sem dó e sem respeito
Sem um murmúrio de oração
Lancem-no assim, vai satisfeito,
À vala obscura, à podridão,

Para que durma e se desfaça
No lodo amargo da Desgraça,
Por quem bateu continuamente,

Como um tambor que entre a metralha
Estoira ao fim duma batalha,
Rouco, furioso, ansioso, ardente!

Maria Tereza Andrade dos Santos (Portugal) – “Manta de Farrapos”

Quando no teu peito
Arder a revolta
E um desprezo infinito
Pelos que traíram,
Quando com língua perversa
Fizerem da tua vida

Assunto de conversa,
Quando tiverem pena de ti
Por não seres menos do que és
E por calcares aos pés
A falsidade de que se alimentam,
Quando aqueles a quem chamas irmãos
E de quem gostas,
Vierem mais tarde a apunhalar-te
Pelas costas,
Quando vires sucumbir à tua beira
Um a um, os teus
Sem lhes poderes acudir,
Quando a tua alma inteira
For só cicatrizes
Que novo golpe fizeram rebentar,
Quando já não tiveres lágrimas
Para chorar...
Então!...
Pega nos pedaços
Da tua alma em carne viva
E do teu peito nu
Faz com eles uma coberta de trapos
E agasalha na tua manta de farrapos
Um, mais pobre do que tu!

Sidónio Muralha (Portugal) – “Menina Fútil”

A menina fútil deu um bodo aos pobres;
Pela primeira vez pôs avental...
Falou do gesto e seus intuitos nobres
Com palavrinhas brandas, o jornal...

– Os pobres ficaram pobres
E a menina fútil nunca mais pôs avental...

A menina fútil tem um cão de raça
Que nunca saiu do quintal

E nunca viu uma cadela...
– Para a menina fútil, o seu cão de raça
Deixou de ser um animal
E é um cãozinho de flanela...

... e a menina fútil tem um namorado
E atira-lhe promessas da janela...
Promessas... porque o resto era pecado
E pecar não é com ela...
(Fica sempre na rua, o namorado,
E é tão distante a janela...)

Mas a menina fútil tem um namorado;
Tem um cão como feito de flanela;
E anda feliz por dar um bodo aos pobres
E ter descido a pôr um avental...

Lê e relê os seus intuitos nobres;
Recorta o seu retrato do jornal;

– e os pobres continuam pobres,
E a menina fútil nunca mais põe avental...

Rabindranath Tagore (Índia) – “Onde”

Where the mind is without fear and the head is held high
Where knowledge is free
Where the world has not been broken up into fragments
By narrow domestic walls
Where words come out from the depth of truth
Where tireless striving stretches its arms towards perfection
Where the clear stream of reason has not lost its way
Into the dreary desert sand of dead habit
Where the mind is led forward by thee
Into ever-widening thought and action
Into that heaven of freedom, my Father, let my country awake.

Federico García Lorca (Espanha – “Romance de la Guardia Civil”)

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas banderas.
La luna y la calabaza
con las guindas en conserva.
¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vió y no te recuerda?
Ciudad de dolor y almizcle,
con las torres de canela.

Cuando llegaba la noche,
noche que noche nochera,
los gitanos en sus fraguas
forjaban soles y flechas.
Un caballo malherido,
llamaba a todas las puertas.
Gallos de vidrio cantaban
por Jerez de la Frontera.
El viento, vuelve desnudo
la esquina de la sorpresa,

en la noche platinoche
noche, que noche nochera.

La Virgen y San José
perdieron sus castañuelas,
y buscan a los gitanos
para ver si las encuentran.
La Virgen viene vestida
con un traje de alcaldesa,
de papel de chocolate
con los collares de almendras.
San José mueve los brazos
bajo una capa de seda.
Detrás va Pedro Domecq
con tres sultanes de Persia.
La media luna, soñaba
un éxtasis de cigüeña.
Estandartes y faroles
invaden las azoteas.
Por los espejos sollozan
bailarinas sin caderas.
Agua y sombra, sombra y agua
por Jerez de la Frontera.

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas banderas.
Apaga tus verdes luces
que viene la benemérita.
¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Dejadla lejos del mar,
sin peines para sus crenchas.

Avanzan de dos en fondo
a la ciudad de la fiesta.
Un rumor de siemprevivas
invade las cartucheras.
Avanzan de dos en fondo.

Doble nocturno de tela.
El cielo, se les antoja,
una vitrina de espuelas.

La ciudad libre de miedo,
multiplicaba sus puertas.
Cuarenta guardias civiles
entran a saco por ellas.
Los relojes se pararon,
y el coñac de las botellas
se disfrazó de noviembre
para no infundir sospechas.
Un vuelo de gritos largos
se levantó en las veletas.
Los sables cortan las brisas
que los cascos atropellan.
Por las calles de penumbra
huyen las gitanas viejas
con los caballos dormidos
y las orzas de monedas.
Por las calles empinadas
suben las capas siniestras,
dejando detrás fugaces
remolinos de tijeras.
En el portal de Belén
los gitanos se congregan.
San José, lleno de heridas,
amortaja a una doncella.
Tercos fusiles agudos
por toda la noche suenan.
La Virgen cura a los niños
con salivilla de estrella.
Pero la Guardia Civil
avanza sembrando hogueras,
donde joven y desnuda
la imaginación se quema.
Rosa la de los Camborios,
gime sentada en su puerta

con sus dos pechos cortados
puestos en una bandeja.
Y otras muchachas corrían
perseguidas por sus trenzas,
en un aire donde estallan
rosas de pólvora negra.
Cuando todos los tejados
eran surcos en la tierra,
el alba meció sus hombros
en largo perfil de piedra.

¡Oh, ciudad de los gitanos!
La Guardia Civil se aleja
por un túnel de silencio
mientras las llamas te cercan.

¡Oh, ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Que te busquen en mi frente.
juego de luna y arena.

II PARTE

António Jacinto (Angola) – “O meu poema”

Não é este ainda o meu poema
o poema da minha alma e do meu sangue
não
Eu ainda não sei nem posso escrever o meu poema
o grande poema que sinto já circular em mim

O meu poema anda por aí vadio
no mato ou na cidade
na voz do vento
no marulhar do mar
no Gesto e no Ser

O meu poema anda por aí fora
 envolto em panos garridos
 vendendo-se
 vendendo
“ma limonje ma limonjééé”

O meu poema corre nas ruas
 com um quibalo podre à cabeça
 oferecendo-se
 oferecendo
*“carapau sardinha matona
 ji ferrera ji ferrerééé...”*

O meu poema calcorreia ruas
“olha a probíncia” “diááário”
 e nenhum jornal traz ainda
 o meu poema

O meu poema entra nos cafés
“amanhã anda a roda amanhã anda a roda”
 e a roda do meu poema
 gira que gira
 volta que volta
 nunca muda
*“amanhã anda a roda
 amanhã anda a roda”*

O meu poema vem do Musseque
 ao sábado traz a roupa
 à segunda leva a roupa
 ao sábado entrega a roupa e entrega-se
 à segunda entrega-se e leva a roupa

O meu poema está na aflição
 da filha da lavadeira
 esquiva
 no quarto fechado

do patrão nuinho a passear
a fazer apetite a querer violar

O meu poema é quitata
no Musseque à porta caída duma cubata
*“remexe remexe
paga dinheiro
vem dormir comigo”*

O meu poema joga a bola despreocupado
no grupo onde todo o mundo é criado
e grita
“obeçaite golo golo”

O meu poema é contratado
anda nos cafezais a trabalhar
o contrato é um fardo
que custa a carregar
“monangambééé”

O meu poema anda descalço na rua

O meu poema carrega sacos no porto
enche porões
esvazia porões
e arranja força cantando
*“tué tué tué trr
arrimbuim puim puim”*

O meu poema vai nas corda
encontrou sipaio
tinha imposto, o patrão
esqueceu assinar o cartão
vai na estrada
cabelo cortado
*“cabeça rapada
galinha assada
ó Zé”*

picareta que pesa
chicote que canta

O meu poema anda na praça trabalha na cozinha
vai à oficina
enche a taberna e a cadeia
é pobre roto e sujo
vive na noite da ignorância
o meu poema nada sabe de si
nem sabe pedi

O meu poema foi feito para se dar
para se entregar
sem nada exigir
Mas o meu poema não é fatalista
o meu poema é um poema que já quer
e já sabe
o meu poema sou eu-branco
montado em mim-preto
a cavalgar pela vida.

Orlando de Albuquerque (Moçambique)
– “Romance do Menino Negro
[que não voltou]” [excerto]

1
Um dia
mãe negra começou a inchar
a inchar, a inchar.

Ih!
Sua barriga ficou assim,
grande cuma quê...

Depois
nasceu negro.
E barriga de mãe negra

ficou piquena
outra vez.

Nasceu negro
e barriga de mãe negra
ficou piquena outra vez.

2
Negro quando nasceu
era branco,
Mas depois
ficou negro.

Meu Deus!
Num sei qui lh'aconteceu.

Negro era branco
e ficou negro.

3
Veio seu Padre
lá da Missão.
Deitou água nele
e baptizou.
Antão
negro piqueno
ficar cristão.

Mas ficou sempre
negro cuma quê...

4
Lá no mato
negro brincou,
cresceu.

Lá no mato
negro crescia,

panhando gala-gala,
tingolé
e maçala.

Caçando passarinho,
roubando ovos do ninho
da galinha
da muiér do soba Kutulú.

E negro crescia
cum outro piqueno.
E negro num via
qu'ele era negro,
negro cuma quê...
Mesmo quando tomava
banho no rio,
olhando jacaré
era sempre negro
negro cuma quê...

5
E negro piqueno ficou grande.

Mais nada.

Noémia de Sousa (Moçambique) – “Samba”

No oco salão de baile
cheio de luzes fictícias da civilização
dos risos amarelos
dos vestidos pintados
das carapinhas desfrisadas da civilização,
o súbito bater da bateria do jazz
soou como um grito de libertação,
como uma lança rasgando o papel celofane das composturas forçadas.

Depois,
veio o som grave do violão
a juntar-lhe o quente latejar das noites
de mil ânsias de Mãe-África,
e veio o saxofone
e o piano
e as maracas matraqueando ritmos de batuque,
e todo o salão deixou a hipocrisia das composturas encomendadas
e vibrou.
Vibrou!

As luzes fictícias deixaram de existir.
E quem foi que disse que não era o luar dos shigombelas,
aquela luz suave e quente que se derramou no salão?
Quem disse que as palmeiras e os coqueiros,
os cajueiros
os canhoeiros,
não vieram com suas silhuetas balouçantes
rodear o batuque?
Ah! na paisagem familiar,
os risos se tornaram brancos como mandioca
os requebros na dança traziam a febre primitiva
de batuques distantes,
e os vestidos brilhantes da civilização desapareceram
e os corpos prosseguiram, vitoriosos,
sambando e chispando,
dançando, dançando...
Os ritmos fraternos do samba,
trazendo o feitiço das macumbas,
o cavo bater das marimbas gemendo
lamentos despedaçados de escravo,
oh ritmos fraternos do samba quente da Baía!
Pegando fogo no sangue inflamável dos mulatos,
fazendo gingar os quadris dengues das mulheres,
entornando sortilégio e loucura
nas pernas bailarinas dos negros...
Ritmos fraternos do samba,
herança de África que os negros levaram

no ventre sem sol dos navios negreiros
e soltaram, carregados de algemas e saudade,
nas noites mornas do Cruzeiro do Sul!

Oh ritmos fraternos do samba,
acordando febres palustres no meu povo
embotado das doses do quinino europeu...
Ritmos africanos do samba da Baía,
com maracas matraqueando compassos febris
– que é que a baiana tem, que é? –
violões tecendo sortilégios de xicuembos
e atabaques soando, secos, soando...
Oh ritmos fraternos do samba!
Acordando o meu povo adormecido à sombra dos imbondeiros,
dizendo na sua linguagem encharcada de ritmos
que as correntes dos navios negreiros não morreram, não,
só mudaram de nome,
mas ainda continuam,
continuam,
oh ritmos fraternos do samba!

António Nunes (Cabo Verde) – “Poema de Amanhã”

Mamãe!
sonho que, um dia,
em vez dos campos sem nada,
do êxodo das gentes nos anos de estiagem
deixando terras, deixando enxadas, deixando tudo,
das casas de pedra solta fumegando do alto,
dos meninos espantalhos atirando fundas,
das lágrimas vertidas por aqueles que partem
e dos sonhos, afluindo, quando um barco passa,
dos gritos e maldições, dos ódios e vinganças,
dos braços musculados que se quedam inertes,
dos que estendem as mãos,
dos que olham sem esperança o dia que há-de vir
– Mamãe!

sonho que, um dia,
estas leiras de terra que se estendem,
quer sejam Mato Engenho, Dacabalaio ou Santana,
filhas do nosso esforço, frutos do nosso suor,
serão nossas.
E, então,
o barulho das máquinas cortando,
águas correndo por levadas enormes,
plantas a apontar,
trapiches pilando
cheiro de melaço estonteando, quente,
revigorando os sonhos e remoçando as ânsias
novas seivas brotarão da terra dura e seca!...

António Nunes (Praia, Ilha de Santiago, Cabo Verde, 9/12/1917 – Lisboa, 14/5/1951)

Poeta, integrou o grupo neo-realista.

Francisco José Tenreiro (São Tomé) – “Canção do mestiço”

Mestiço!

Nasci do negro e do branco
e quem olhar para mim
é como se olhasse
para um tabuleiro de xadrez:
a vista passando depressa
fica baralhando cor
no olho alumbrado de quem me vê.

Mestiço!

E tenho no peito uma alma grande
uma alma feita de adição
como 1 e 1 são 2.

Foi por isso que um dia
o branco cheio de raiva
contou os dedos das mãos
fez uma tabuada e falou grosso:
– mestiço!
a tua conta está errada.
Teu lugar é ao pé do negro.

Ah!

Mas eu não me danei...
E muito calminho
arrepanhei o meu cabelo para trás
fiz saltar fumo do meu cigarro
cantei do alto
a minha gargalhada livre
que encheu o branco de calor!...

Mestiço!

Quando amo a branca
sou branco...
Quando amo a negra
sou negro.

Pois é...

David Diop (África Francesa) – “Afrique [mon Afrique]”

Afrique
A ma mère
Afrique mon Afrique
Afrique des fiers guerriers dans les savanes ancestrales
Afrique que chante ma grand-mère
Au bord de son fleuve lointain
Je ne t’ai jamais connue
Mais mon regard est plein de ton sang
Ton beau sang noir à travers les champs répandu

Le sang de ta sueur
La sueur de ton travail
Le travail de l'esclavage
L'esclavage de tes enfants
Afrique dis-moi Afrique
Est-ce donc toi ce dos qui se courbe
Et se couche sous le poids de l'humilité
Ce dos tremblant à zébrures rouges
Qui dit oui au fouet sur les routes de midi
Alors gravement une voix me répondit
Fils impétueux cet arbre robuste et jeune
Cet arbre là-bas
Splendidement seul au milieu des fleurs
Blanches et fanées
C'est L'Afrique ton Afrique qui repousse
Qui repousse patiemment obstinément
Et dont les fruits ont peu à peu
L'amère saveur de la liberté.

Langston Hughes (América do Norte) – “Eu também sou a América [I, too]”

I, too, sing America.

I am the darker brother.
They send me to eat in the kitchen
When company comes,
But I laugh,
And eat well,
And grow strong.

Tomorrow,
I'll be at the table
When company comes.
Nobody'll dare
Say to me,
“Eat in the kitchen,”
Then.

Besides,
They'll see how beautiful we are
And be ashamed –

I, too, am America.

Andrés Eloy Blanco (Venezuela) – “Pintame Angelitos Negros”

Ay, compadrito del alma,
¡Tan sano que estaba el negro!
Yo no le acataba el pliegue,
yo no le miraba el hueso;
como yo me enflaquecía,
lo medía con mi cuerpo,
se me iba poniendo flaco
como yo me iba poniendo.
se me murió mi negrito;
dios lo tendría dispuesto;
ya lo tendrá colocao
como angelito de Cielo.

Desengañese, comadre,
que no hay angelitos negros.

Pintor de santos de alcoba,
pintor sin tierra en el pecho,
que cuando pintas tus santos
no te acuerdas de tu pueblo,
que cuando pintas tus Vírgenes
pintas angelitos bellos,
pero nunca te acordaste
de pintar un ángel negro.

Pintor nacido en mi tierra,
con el pincel extranjero,
pintor que sigues el rumbo
de tantos pintores viejos,

aunque la Virgen sea blanca,
píntame angelitos negros.

¿No hay un pintor que pintara
angelitos de mi pueblo?
Yo quiero angelitos blancos
con angelitos morenos.
Ángel de buena familia
no basta para mi cielo.

Si queda un pintor de santos,
si queda un pintor de cielos,
que haga el cielo de mi tierra,
con los tonos de mi pueblo,
con su ángel de perla fina,
con su ángel de medio pelo,
con sus ángeles catires,
con sus ángeles morenos,
con sus angelitos blancos,
con sus angelitos indios,
con sus angelitos negro

que vayan comiendo mango
por las barriadas del cielo.

Nicolas Guillén (Cuba) – “Canto Negro”

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro; congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.

Mamatomba,
serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma
el negro se ajuma y canta,

el negro canta y se va.

Acuememe serembó.

aé;

yambó,

aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba:
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!

Regino Pedroso (Cuba) – “Hermano Negro”

Negro, hermano negro,
tú estás en mí: ¡habla!
Negro, Hermano negro,
yo estoy en ti: ¡canta!
Tu voz está en mi voz,
tu angustia está en mi voz,
tu sangre está en mi voz...
También yo soy tu raza!

Negro, hermano negro,
el más flerte, el más triste,
el más lleno de cantos y lágrimas!

Tú tienes el canto,
porque la selva te dió en sus noches
tus ritmos bárbaros;
tú tienes el llanto,
porque te dieron los grandes ríos raudal de lágrimas.

Negro, hermano negro;
más negro por dolor que por la raza!

Tú fuiste libre sobre la tierra,
como las bestias, como los árboles,
como tus ríos, como tus soles...
Fué carcajada bajo los cielos tu cara ancha.

Y luego, esclavo,
sentiste el látigo
encender tu carne de humana cólera,
cantabas.
Negro, Hermano negro!
Tan flerte en el dolor que al llorar cantas!

Para sus goces
el rico hace de ti un juguete.
Y en París, y en New York, y en Madrid,
y en la Habana,
igual que bibelots,
se fabrican negros de paja para la exportación;
hay hombres que te pagan con hambre la risa:
trafican con tu sudor,
comercian con tu dolor,
y tú ríes, te entregas y danzas.

¿Tú amaste alguna vez?
Ah, si tú amas, tu carne es bárbara.
¿Gritaste alguna vez?
Ah, si tú gritas, tu voz es bárbara.

¿Viviste alguna vez?
Ah, si tú vives, tu raza es bárbara.
¿Y es sólo por tu piel? ¿es sólo por color?
No es solo por color, es porque eres,
bajo el prejuicio de la raza,
hombre explotado.

Negro, hermano negro,
silencia un poco tus maracas.

Y aprende aquí, y mira allí,
y escucha allá en Scottsboro, en Scottsboro,
entre un clamor de angustia esclava,
ansias de hombre,
iras de hombre,
dolor y anhelo humano de hombre sin raza.

Negro, hermano negro,
enluta un poco tu bongó.

¿No somos más que negro?
¿No somos más que jácara?

¿No somos más que rumba, lujurias negras
y comparsas ?
¿No somos más que mueca y color,
mueca e color?

Aprende aquí,
y escucha allí,
y mira allá en Scottsboro, en Scottsboro,
bajo vestido de piel negra,
hombres que sangran.

Negro, hermano negro,
más Hermano en el ansia que en la raza.
Negro en Haití, negro en Jamaica, negro en
New York, negro en la Habana,
– dolor que en vitrinas negras vende la
explotación –
escucha allá en Scottsboro, en Scottsboro,
en Scottsboro...
Da al mundo con tu angustia rebelde
tu humana voz...
¡y apaga un poco tus maracas!

As imagens e suas contradições no poema *Testamento* de Alda Lara

ELISANGELA DA ROCHA STEINMETZ*

Que bons encontros são proporcionados quando nos entregamos ao deleite com as palavras e que satisfação ao descobrirmos, com um poeta, nossas predileções e percebemos em seus versos de forma audaz, inclusive, as nossas expectativas, anseios e desejos. Fazendo vibrar em nós, com amplidão magnífica, o sentimento de comunhão de almas. Escutamos, na voz do poeta, a voz de nossos irmãos e aquela que, também, é nossa. Voz sonora e cristalina que se instaura no silêncio dedicado à leitura de um livro em horas que serão, tantas vezes, recordadas com ternura e atenção. Ler Alda Lara é, em nossa opinião, experimentar um desses encontros. A sensibilidade poética e a humanidade presente em sua pena atenta transportam o leitor ao universo que revela em seu texto. E, diante das palavras articuladas, encontramos as delícias dolorosas de sua Angola (que são igualmente, às vezes, de lugares com outros nomes) em versos que, tal como, refletem angústia e desesperos revelam esperanças e projetam sonhos que se desejam verdadeiros. Assim como, por exemplo, ocorre nos versos do poema *Testamento* que tencionamos analisar. Vejamos:

* Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

Testamento

À prostituta mais nova,
do bairro mais velho e escuro,
deixo os meus brincos, lavrados
em cristal, límpido e puro...

E àquela virgem esquecida
rapariga sem ternura,
sonhando algures uma lenda,
deixo o meu vestido branco,
o meu vestido de noiva,
todo tecido de renda...

Este meu rosário antigo,
ofereço-o àquele amigo
que não acredita em Deus...

E os livros, rosários meus
das contas de outro sofrer,
são para os homens humildes,
que nunca souberam ler.

Quanto aos meus poemas loucos,
esses, que são de dor
sincera e desordenada...
esses, que são de esperança,
desesperada mas firme...
deixo-os a ti, meu Amor...

Para que, na paz da hora,
em que a minha alma venha
beijar de longe os teus olhos,

vás por essa noite fora...
com passos feitos de lua,
oferecê-los às crianças
que encontrares em cada rua...¹

1 Alda Lara, *Poemas*, Porto, Vertente, s/d, p. 25.

Considerando que a antropologia do imaginário pode se constituir, antropologia que não tem apenas a finalidade de ser uma coleção de imagens, de metáforas e de temas poéticos. Mas também deve ter a ambição de montar o quadro compósito das esperanças e temores da espécie humana, a fim de que cada um nele se reconheça e se revigore².

Pretendemos observar como o imaginário se manifesta nos versos do poema *Testamento*, de Alda Lara, através de uma seleção de imagens e símbolos. Destacamos, pelas costuras que constroem, o cristal “cristal, límpido e puro...” registrado no quarto verso da primeira estrofe (brincos de cristal); o rosário (primeiro verso da terceira estrofe); o adjetivo “louco” (no primeiro verso da quinta estrofe) que é referente aos poemas “poemas loucos”; a presença da “noite” mencionada no primeiro verso da sétima estrofe; a figura da “lua”: “passos feitos de lua” (no segundo verso da sétima estrofe); e por fim a palavra “crianças” (no terceiro verso da sétima estrofe).

Os elementos simbólicos que apontamos serão vistos num campo de significado relativo a algumas relações possíveis com a articulação do discurso estabelecido no texto, mas seus aspectos não se restringem apenas aos significados aqui explorados, pois, como coloca Gilbert Durand, “um dos aspectos do símbolo é que seu significado [...] é algo impossível de ser percebido (ver, imaginar, compreender, etc.) diretamente ou doutra forma qualquer. [...] exige-se do símbolo algo [...], pede-se-lhe precisamente que dê um sentido, ou seja, que nos faça aceder ao domínio da expressão, para além do domínio da comunicação”³. Cremos que não se erra em dizer ser consenso que o texto literário deva ter um caráter que transcenda as esferas mais simples da comunicação de modo que seu sentido não se esgote e, sim, renove-se a cada nova (re)leitura. Sendo assim, a presença de símbolos ilumina o texto, possibilitando ao leitor um encontro sempre diferente com as palavras, levando-o a ultrapassar, nessa experiência com o texto, o *status* das relações que estabelecia consigo e com o mundo.

Generosidade e sonho são, ao nosso ver, as duas palavras que convocam ao estado de devaneio em relação aos versos do poema *Testamento*. Generosidade, porque ocorre uma distribuição de riquezas, para além daquelas que se possui e se poderia entregar em embrulho e, por isso, configura-se como sonho, ideal, algo que se gostaria de ver realizar. Mais que bens, percebem-se desejos

2 Gilbert Durand, *As estruturas antropológicas do imaginário*, Lisboa, Presença, 1989.

3 Gilbert Durand, “O universo do símbolo”, in René Alleau, *A ciência dos símbolos*, trad. Isabel Braga, Lisboa, Edições 70, 1976, pp. 252 e 253.

por um mundo melhor, visto que as imagens artísticas evocadas no poema representam sensivelmente uma sociedade em crise, verificável na condição da mulher e a relação de opressão que assola homens e mulheres, num cenário social repleto de desigualdades.

O “eu” lírico, através dos versos, manifesta sua vontade do que parece ser o desejo de suprir carências, acabar com a dor e dar esperanças, pois a cada item que dedica a alguém, há uma relação que sugere uma interação de superação e/ou felicidade entre a herança ofertada e aquele que a recebe, mesmo que em aparente contradição entre os elementos, que, por isso mesmo, alcançam um tom de denuncia e necessidade de mudança.

Na primeira estrofe, temos a figura da prostituta, mas não de qualquer prostituta: da mais nova, do bairro mais velho e escuro, para quem são deixados os brincos de cristal. Assim, temos uma série de contrastes: a juventude da moça e o espaço velho e escuro ampliando a condição de degradação em que a jovem se encontra – a moça mais jovem no lugar mais sombrio e quantas tristeza podemos imaginar entre as ruínas desse lugar e as que se podem formar através da prostituição da jovem, ruínas essas que se pretendem afastar, desconstruir, ao deixar para ela “Os brincos, lavrados em cristal límpido e puro”.

O cristal é um embrião: ele nasce da terra, da rocha. Segundo a mineralogia indiana, ele se distingue do diamante pelo seu grau de maturidade embriológica: o cristal não passa de um diamante insuficientemente amadurecido. Sua transparência é um dos mais belos exemplos da união dos contrários: o cristal, se bem que material, permite que se veja através dele, como se material não fora. Representa assim, o plano intermediário entre o visível e o invisível. É o símbolo da adivinhação, da sabedoria, e dos poderes misteriosos conferidos ao homem⁴. Conforme pode-se verificar no dicionário de símbolos de Chevalier, os escoceses chamavam aos cristais pedras de vitória, e ainda, em algumas culturas, eles são utilizados em processos de cura e como talismãs. Portanto o “eu” lírico notadamente deseja entregar a pureza e a transparência evocadas na figura da jóia como modo de resgate, a fim de restituir à jovem sua dignidade, sua pureza, seu brilho, a luz que vai se apagando em alguém nas condições em que ela se encontra. Contrastam na estrofe: a obscuridade e a degradação da condição de prostituta e do espaço velho e escuro, com a juventude da moça e do cristal. No ato de doação da jóia, revela-se a consideração que o “eu” lírico

4 Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*, trad. Vera da Costa e Silva, Rio de Janeiro, José Olympio, 2009, p. 303.

tem pela moça e a importância que lhe confere, colocando-a na posição de verdadeira preciosidade.

Na segunda estrofe, a condição feminina é outra, mas também precisando de resgate. Temos agora uma “virgem esquecida e sem ternura”, o que coloca as duas estrofes em contraste. Numa temos a prostituta, na outra a virgem. Em um caso a exploração sexual de uma jovem em situação de vulnerabilidade, no outro uma menina para quem as graças do amor não sorriem, dadas as expectativas não realizadas em relação aos anseios amorosos: a virgem esquecida, a quem é dedicado o vestido de noiva branco e tecido em renda. Outra vez, como acontece com a imagem do cristal, o presente deixado (o vestido de noiva) lembra pureza, transparência e o início de algo que está por vir. Mas o que de fato se deixa são esperanças, esperanças pelos caminhos das rendas de um vestido que representa o desejo de que a jovem torne-se noiva e seja desposada, encontrando finalmente a ternura desejada. Podemos notar que, se o poema estabelece, por um lado, uma relação entre figuras aparentemente opostas (a prostituta e a virgem), por outro, vai tecendo um encontro de símbolos que podem ser associados a aspectos luminosos e, simbolicamente, à felicidade e à realização que tanto uma como a outra não possuem. Situação que a oferta dos presentes pretende alterar.

Na terceira estrofe, o “eu” lírico deixa um rosário antigo para “aquele amigo que não acredita em Deus...” manifestando o desejo de transcendência, a vontade de que se estabeleçam ligações, desejo de que o amigo vivencie todas as conexões possíveis da sua existência. Visto que o rosário, entre outras coisas, pode simbolizar união:

O rosário são fileiras de pérolas num fio (Bhagavad gita) o fio (sendo o atma) no qual todas as coisas são enfiadas, a saber, todos os mundos, todos os estados de manifestação. O Atma, o Espírito Universal, liga esses mundos entre si; é também o sopro que lhes dá vida.⁵

A figura do rosário retorna ainda no primeiro verso da quarta estrofe “E os livros, rosários meus”, reforçando os aspectos de união, já que a encantação repetida no uso de um rosário possui, em várias tradições, “um valor próprio independente do simbolismo do objeto”⁶. Desse modo os livros e, portanto, o próprio poema tornam-se instrumentos de conexão entre todos: homens,

5 *Ibidem*, p. 790.

6 *Ibidem*, p. 790.

mulheres, crianças – leitores, até os que não sabem ler, pois é para esses que são deixados os livros, como vemos na quarta estrofe “São para os homens humildes que nunca souberam ler”. Livros aos que não sabem ler e rosário a quem não acredita em Deus parecem, aparentemente, presentes tristes, se olharmos apenas sob um ponto de vista limitado pela função que esses objetos possuem. No entanto, quando olhamos sob outra perspectiva, encontramos o brilhante desejo de realização, de possibilidade de movimentar algo ou alguém numa direção para além da que está dada, evidenciado a dádiva preciosa a estes a quem são entregues esses objetos.

A poesia busca restituir verso a verso o tecido da plenitude, da felicidade, da realização dos sonhos. E, por fim, ela própria é entregue com generosidade, na quinta e sétima estrofe: “Quanto aos meus poemas loucos / Esses, que são de dor / sincera e desordenada... / Esses que são de esperança / desesperada mas firme / deixo-os a ti meu amor...”. Para quem se ama: “os poemas loucos”. A ideia de loucura adjetivando os poemas, convida a romper os limites. Sendo que o louco, considerando a figura representada no jogo do Tarô,

acima de tudo caminha, isso é importante, ele não vaga errante, ele avança. [...] O louco segundo a simbologia dos números, quer dizer o limite da palavra, o lado de lá da soma que não é outra coisa senão o vazio, a presença superada, que se transforma em ausência, o saber último, que se torna ignorância, disponibilidade: a cultura, aquilo que fica quando tudo o mais é esquecido.⁷

Logo a poesia, o texto em suas repercussões diversas, o *Testamento*, são esses poemas loucos deixados para serem entregues indo-se noite afora com passos feitos de lua. Assim, evocando a noite e a lua projetam-se as expectativas quanto ao futuro, sobre o qual o texto pode incidir. Pois, a noite, tanto quanto a figura da lua, reforça a ideia de querer uma transformação:

a noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestações da vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. [...] como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida.⁸

7 *Ibidem*, p. 560.

8 *Ibidem*, p. 640.

Desse modo, outra vez, as manifestações simbólicas convergem à manifestação do desejo por mudanças prósperas. Visto que a lua

é símbolo de transformação e crescimento. A lua é um símbolo dos ritmos biológicos: Astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a ser, do nascimento e da morte... a lua conhece uma história patética semelhante à do homem... mas sua morte nunca é definitiva...⁹

A figura da criança, na sétima estrofe, por sua vez, aponta no mesmo sentido da manifestação da vontade de modificações, de começos e recomeços, sendo que:

a infância é símbolo de inocência: é o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado edênico, simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância. Infância é símbolo de simplicidade natural, de espontaneidade.¹⁰

Pode-se, por determinados aspectos, associar a figura das crianças ao cristal, pois elas são sempre a possibilidade de futuro e evocam a ideia de inocência e de pureza. A elas é entregue a maior herança: os versos.

Logo, quando lemos tais versos, somos essas crianças: também nós somos tomados pela esperança desse profundo desejo de restituição do espírito de cada ser, que pode conquistar essencialmente o que mais lhes faz falta. Recebemos uma entrega maior que faz das palavras um ato de amor, de solidariedade e de convocação à transformação. Somos em parte cristais atravessados por luz. Sentimos como se fôssemos parte do devaneio poético. E somos, já que a palavra fala e as imagens existem “com passos feitos de Lua”.

9 *Ibidem*, p. 561.

10 *Ibidem*, p. 302.

Os ‘verdes anos’ na poesia de Alda Lara

MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA*

É difícil escrever sobre alguém que sempre adotou o critério da transparência e da clareza em tudo aquilo que produziu. Para Alda Lara a escrita foi um modo não só de denúncia, como também serviu para manifestar a sua esperança num mundo mais justo, ou por palavras suas, “desejando um mundo impossível de existir”¹. Em verdade, Alda Lara dirigiu grande parte das suas energias para o cumprimento desta virtude teologal, podendo isso ser visto sobre a em que viveu A Esperança² que aparece em algumas poesias suas com iniciais maiúsculas, assim como o Amor³ por exemplo – visto como pessoa ou como sentimento –, não são escritos ao sabor da moda, ou apenas porque se acham em princípio de verso. Alda escolhe escrevê-los propositamente

* Università degli Studi di Napoli “l’Orientale”.

1 Neste estudo far-se-á referência apenas à seguinte obra: Alda Lara, *Obra Completa I – Poemas*, 2.^a edição, Braga, Edições APPACDM, 2005. As citações e os poemas escolhidos para análise serão retirados desta edição, doravante indicada como OC. Cf. “A poetisa. Para uma introdução ao estudo da sua poesia”, OC, pp. 19-26, p. 26.

2 Em OC o termo “Esperança” aparece no poema “Vida que se perdeu”, pp. 75-6 (v. 21), e n.º “O poema da nostalgia”, p. 155 (v. 15). Este será objeto de análise.

3 A palavra “Amor” ocorre muitas vezes nos poemas de Alda Lara, embora me cinja apenas a OC. Quando aparece com maiúscula inicial, na maior parte dos casos indica a pessoa amada, em geral precedido de “meu”: vejam-se “Testamento”, pp. 44-5 (v. 23); “Trilogia do Outono – I”, p. 63 (vv. 1 e 12); “Primavera”, p. 110 (v. 17); sem nome, p. 124 (v. 9). Pelo contrário, nos poemas “Carta Aberta”, p. 50 (v. 21), e “A Paul Éluard”, p. 148 (v. 28), Amor é utilizado com o sentido de manifestação suprema de um sentimento primordial.

com iniciais maiúsculas – às vezes marcando todas as letras por maiusculização⁴ – porque, quando usados, em alguns casos exprimem ou remetem para um conceito supremo. De maneira que a poetisa angolana, como outros seus contemporâneos que escreviam com o desejo de olhar com atenção redobrada e de modo diferente para o próprio povo, ou seja, com olhos de ver, pretende realçar pelas maiúsculas o valor que esses termos que dei como exemplo têm dentro de uma mensagem que se quer sobretudo como promotora do questionamento da própria identidade e, em seguida, da situação social.

Alda Lara recebeu uma educação profundamente católica⁵ e esta fez com que cultivasse o amor pelo próximo. Esse amor cristão reflete-se de forma marcante na sua obra e pode ser visto também no uso reiterado de palavras justapostas em algumas das suas poesias. As palavras justapostas mais significativas que se podem dar como exemplo são “Mãe Negra”⁶, “Mãe África”⁷, “Irmã-Mulher”⁸ com um uso sempre positivo. Chamo brevemente a atenção só para um caso. No poema *Dança de roda*⁹ Alda utiliza a palavra composta “Mãe-burguesa”. Todavia, aí, o sentido é fortemente crítico em relação a um certo tipo de atitude feminina perante a sociedade, não se tratando de um valor positivo como nos casos anteriores, que apelam ou incitam à solidariedade e à fraternidade entre seres humanos¹⁰. Nesta composição poética que deve ser lida

4 Um exemplo é a palavra Vida. No poema “Vida que se perdeu” (OC pp. 7576), o termo aparece 4 vezes, duas das quais escritas totalmente em maiúsculas. Trata-se de dois versos anafóricos em que o sujeito poético revela a sua tristeza por se encontrar fechado num quarto longe do pulsar da vida, que pelo contrário, se manifesta e vibra do outro lado da janela: “...Para além da janela, / Está a VIDA...” (p. 75, vv. 14-15 e 22-23).

5 Não só o prefácio a OC (cf. p. 15), realizado pelo marido de Alda Lara, nos confirma a educação da poetisa. Ana Paula Bernardo (“Em torno da poética de Alda Lara”, cit. p. 175) diz-nos que: “Em 1940, o ensino primário missionário atingia os 7000 alunos e os colégios de ensino secundário, dirigidos pelas Irmãs de S. José e pelas Doroteias, tinham 163 alunas, maioritariamente, filhas de europeus. Num desses colégios, o de Paula Frassinetti, em Sá da Bandeira, actual Lubango, fundado em 1937, estudou Alda Lara, cuja vida, princípios e valores veiculados por uma formação religiosa, marcaram a sua obra”.

6 “Prelúdio”, OC, p. 69; vv. 2, 9, 20 e 23.

7 “Presença africana”, OC p. 71; v. 6. Maria Nazareth Soares Fonseca inclui esta poesia no grupo de “poemas de afirmação africana” (Maria Nazareth Soares Fonseca, “Mulher-poeta e poetisas em antologias africanas de língua portuguesa: o feminino como exceção”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (orgs.), *A mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Colibri, 2007, pp. 489-518, p. 500).

8 “Presença africana”, OC, p. 71; v. 9; “Aguarela marítima”, OC, p. 122; vv. 1, 9 e 22.

9 OC, p. 115.

10 A ideia de fraternidade entre os povos africanos é fortíssima no poema “Presença africana” (OC pp. 71-72). Os versos iniciais demonstram que o sujeito poético se sente ainda, não

como indicado no título, isto é, ao ritmo de uma roda, a poetisa comunica qual é a característica da mulher – “Mulher fez-se p’ra sofrer. / Para sofrer e esperar // Mulher fez-se p’ra sofrer / e perdoar...”¹¹ –, para em seguida passar a falar da “Mãe-burguesa”, ou seja, daquela mulher que desempenha, sim, o papel maternal, mas perde de vista um aspeto fundamental da sua humanidade. Segundo a poetisa, se uma mulher não conjuga o ser mulher com uma atividade centrada na sociedade e em prol do desenvolvimento da mesma, acaba por transformar-se num conjunto de corpo e alma “presos a vidas inúteis”¹². O uso do adjetivo “inúteis” é indicativo desta existência vazia de significado que Alda de certa maneira condena. Com efeito, ela recusa essa espécie de “marca”, precisamente quando afirma “Mãe-burguesa não sou eu! / Mãe eu sou Burguesa não”¹³, querendo com isto dizer que o compromisso que tem com a sociedade é de outro tipo, possivelmente até engajado¹⁴. Tratando-se de um poema datado

obstante tudo, genuíno, isto é, um verdadeiro filho da terra: “E apesar de tudo, / ainda sou a mesma! / Livre e esguia, / filha eterna de quanta rebeldia / me sagrou. / Mãe-África! / Mãe forte da floresta e do deserto, / ainda sou, / a Irmã-Mulher / de tudo o que em ti vibra / puro e incerto...”. Ao mostrar o seu amor pela terra nativa, Alda Lara evita cair naquela tentação saudosista que caracterizava alguns dos chamados textos “exóticos”. Maria Eliane Maciel Pontes afirma que “Nos seus poemas, Alda Lara foge das descrições dos cenários africanos, presentes na chamada ‘literatura exótica’, em que paisagens e homens, eram apresentados em vários momentos do período colonial ou nas cartas e crônicas enviadas ao Rei de Portugal pelos visitantes, como ‘objetos’ de venda da diferença exótica e de divulgação da superioridade europeia”: Maria Eliane Maciel Pontes, “Alda Lara: o poema como instrumento de reconstrução identitária angolana”, p. 4 (versão eletrónica consultada a 06 de setembro de 2018 em http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278208436_ARQUIVO_AldaLara.pdf). Para Maria Nazareth Soares Fonseca (art. cit., pp. 498-499) “A intenção mais evidente em seus poemas é a de expressar um grande amor à terra angolana [...], exaltar a exuberância das cores das flores e dos odores dos frutos, e, através desses artifícios de motivação pictórica, denunciar a opressão sofrida pelos angolanos, seus irmãos”. O uso destas palavras justapostas bem mostra a distância que a poetisa punha entre o exotismo de um certo tipo de poesia e o sentimento telúrico da sua.

11 “Dança de roda”, p. 115; vv. 10-13. Para Ana Paula Bernardo, “Neste texto o sujeito assume-se como mãe, [a grande família como elemento de prolongamento de vida, formação de gerações futuras, de homens de um amanhã], como mulher que, através da interrogação, questiona a sua forma de ser e estar no mundo ao longo dos tempos” (Ana Paula Bernardo, “Em torno da poética de Alda Lara”, *cit.*, p. 209).

12 *Ibidem*, v. 8.

13 *Ibidem*, vv. 24-26.

14 Sobre o valor do corpo na poesia de Alda Lara, Larissa Souza afirma: “Alda Lara viveu, enquanto menina branca, um contexto africano de mestiçagem. Enquanto critica as mulheres assimiladas que não participam ativamente das discussões políticas do país, no processo de Independência, também registra certa compreensão pela assimilação, talvez pela condição das assimiladas como subalternas, porque mulheres” (Larissa da Silva Lisboa Souza,

de 1949/50, isto é, quando Alda tinha entre os 19 e os 20 anos, vê-se que a ideia de maternidade aqui presente não é a do efetivo estado ou qualidade de mãe, mas resvala para um sentimento de proteção e de defesa dirigido para quem delas necessita¹⁵. Olhando para os outros dois exemplos, “Mãe-Negra” e “Mãe-África”, é natural que a poetisa se sinta simultaneamente filha e mãe da terra que ama. Por essa razão, parece-me correta a afirmação de Laura Padilha, a propósito da geração “da utopia”¹⁶ de que Alda Lara faria parte:

O processo de resgate das múltiplas faces identitárias angolanas, assim elididas, leva, ainda, os produtores textuais a se voltarem para o passado em busca de nele encontrarem a própria semente do futuro a ser construído. Há uma sobrevalorização desse passado que tanto pode dizer respeito, por exemplo, ao tempo da vivência anterior do escritor – muitas vezes representado pela infância – quanto pode caminhar nas sendas das histórias pertencentes ao vasto manancial da tradição oral que se torna um elemento produtor de sentidos na construção do anticolonial.¹⁷

Para Alda Lara, esse processo de resgate está mais virado para a valorização de um espaço idílico que aflora nos momentos de ‘exílio’¹⁸ isto é, quando o sujeito poético se vê distanciado da terra-mãe e a rememora pelas suas características e belezas naturais, ou ainda pelo sentimento cristão que o leva a olhar

“Mulheres angolanas nos espaços literários: corpos ultrajados e escritas transgressoras”, *Mneme*, vol. 16, n.º 37, 2015, pp. 127-141, p. 137).

- 15 Amândio César vê esta forma de maternidade de que falei como uma dor existencial, que faria de Alda Lara uma humanista. O estudioso apoia-se num testemunho de José Fialho, que diz “em Florbela, o primário foi a condição humana dolorosa, que uma genialidade [...] converteu em poesia [...]. Em Alda Lara, o primário foi a genialidade existencial. A sua Dor não era a d’Ela [...] [mas a] de todos os Homens. E foi nessa abrangência de drama universal, que Ela se definiu antes de tudo, humanista” (Amândio César, *Alda Lara na Moderna Poesia de Angola*, Braga, Edições do Templo, 1978, p. 19).
- 16 Com “geração da utopia” não se pretende aqui remeter para o romance de Pepetela, mas tão-somente referir-se ao grupo de escritores angolanos anticolonialistas, mas não pró-independentistas.
- 17 Laura Cavalcante Padilha, “O movimento programático do anticolonial no âmbito da literatura angolana”, *Veredas*, 7, 2006, pp. 117-30, respetivamente p. 126.
- 18 Refere Manuel Ferreira que a poetisa “acusa os efeitos próprios de quem se viu bastantes anos ausente do seu país. Mesmo assim, em *Poemas* (1966), edição póstuma, não obstante grande parte do seu discurso não reter as características temáticas da poesia angolana, alguns poemas veiculam um sentimento africano que terá sido aquele que terminou por prevalecer nas suas preocupações” (Manuel Ferreira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa II*, Amadora, M.E.I.C., 1977, p. 26).

para o seu semelhante como irmão¹⁹. Os poemas *Presença africana*²⁰ por exemplo, ou *Regresso*²¹ que mereceu vários estudos²² por ter sido publicado no primeiro número do *Boletim da Casa dos Estudantes do Império* (CEI), mostram essa sensação de desterro sentido pelo sujeito poético e a necessidade de entrar de novo em contacto com as 'raízes africanas', tendo em mente uma espécie de projeto poético que se baseia numa comunhão povo/terra-pátria. Trata-se de um projeto que fez comungar boa parte dos escritores, hóspedes do CEI, angolanos sobretudo, que criaram a revista *Mensagem*. Alda conheceu-os, privou com eles, chegando a participar também do grupo que ficou conhecido como "Geração da Mensagem" ou "Geração de 50"²³. Com efeito, publicou na referida revista.

Não pretendo entrar na discussão que tem levado a que os críticos discordem acerca do valor da revista²⁴ – se era 'provinciana' ou 'inovadora' –, por me parecer mais importante notar apenas que Alda Lara a usou como meio para veicular as suas primeiras reflexões sobre o discurso colonial e para questionar a forma de ser e estar no mundo do Eu e do Outro²⁵. Estas mesmas questões aparecem tratadas nas Edições Imbondeiro, onde também publicou textos seus²⁶.

19 Sobre a questão do "alcance" da palavra poética de Alda Lara, Amândio César prefere vê-la não como poetisa angolana, mas como poetisa portuguesa. Considerando a sua poesia é tão nacional como era nacional o território angolano, o estudioso pergunta-se "Não é verdade que Alda Lara, em declaração sua e insuspeita, quando confessava a saudade da sua terra angolana, da sua infância em Benguela, confessava, simultaneamente, o seu profundo diálogo íntimo com os seus semelhantes do *ultramar* e da *metrópole*?" (Amândio César, *op. cit.*, p. 24).

20 Cf. nota 11.

21 Veja-se OC, pp. 86-88.

22 Pires Laranjeira diz-nos que "Regresso" é um poema que teve alguma fortuna na memória e nas práticas dos amantes de poesia angolana (recitais, etc.), devido à forte nostalgia que o impregna e indubitavelmente à musicalidade e simplicidade da poesia de Alda Lara" (Pires Laranjeira, *A negritude africana de língua portuguesa*, Porto, Edições Afrontamento, 1995, p. 95).

23 Ana Paula Bernardo, "Em torno da poética de Alda Lara", *op. cit.*, p. 182.

24 Para uma opinião crítica da revista *Mensagem* veja-se Russel G. Hamilton, *Literatura Africana, Literatura Necessária I – Angola*, Lisboa, Edições 70, 1975, p. 82 e seguintes. Veja-se também Pires Laranjeira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, pp. 72-75.

25 Alfredo Margarido afirma sempre que "O absurdo da situação individual, ou o absurdo da posição de alguns grupos [...], e a interpretação do mundo angolano obriga Alda Lara a assumir a responsabilidade de novas coordenadas para a sua angolanidade" (Alfredo Margarido, *op. cit.*, p. 306).

26 "As Edições Imbondeiro publicaram as *Notícias de Imbondeiro* e *Colecção Imbondeiro*, *Contos d'África* (1961), *Novos contos d'África* (1962), as antologias *Makua*, n.º 1 (1962), n.º 2 e 3 (1963), n.º 4 (1963) e n.º 5-6 (1964), *Antologia poética angolana* (1963), e *Imbondeiro gigante*, e ainda

Na sua breve vida (1930-1962), Alda Lara, que se formara em Medicina, com especialização em Psiquiatria Infantil, deixou-nos um número consistente de pensamentos, em forma de poesia e de prosa, que revelam a sua atenção e o seu cuidado com o ser humano frágil, fragilizado e oprimido. Nas poesias presentes no volume póstumo²⁷ coligido pelo marido, há quatro construções poéticas dedicadas exclusivamente às crianças, revelando a enorme sensibilidade maternal da autora para com aqueles seres pequeninos que viriam a tornar-se os homens do futuro. Trata-se de poesias escritas na última década de vida da autora, cujo sujeito é a criança, filho seu ou não. A estas quatro composições poéticas eleitas para o presente estudo, poder-se-ia acrescentar também a estrofe final de *Testamento*²⁸ todavia, tomei em consideração somente aquelas em que o sujeito era declaradamente a criança.

Refiro-me, portanto, a *Maternidade*, *A uma criança*, *O grande poema* e *O poema da nostalgia*. Nas *Obras Completas*, tais poemas não se encontram em ordem cronológica. Considero que poderia ser mais proveitoso analisá-los usando como critério a data de composição, pois tal proposta permite estruturar melhor a evolução desta temática na produção de Alda Lara. Teremos, assim, em ordem de datação, *O grande poema* e *O grande poema da nostalgia*, ambos de 1949, *A uma criança*, de 1952, e por último *Maternidade*, de 1959. Trata-se, por conseguinte, de uma década de atividade literária com escritos que nos ajudam a compreender melhor a posição da autora quanto ao porvir da Humanidade. Uma Humanidade que pode muito bem ser vista como referente, como o Outro de um Eu, pois, na opinião de Ana Paula Bernardo,

Estando o “eu” fortemente em presença em toda a obra poética de Alda Lara, não podemos, porém, negligenciar a presença dos vários “tu”, numa mudança

organizaram o I Encontro de Escritores de Angola realizado na cidade de Sá da Bandeira, de 19 a 27 de janeiro de 1963” (Donizeth Aparecido dos Santos, “Da ruptura à consolidação: um esboço do percurso literário angolano de 1948 a 1975”, *Revista Publicatio* da UEPG Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes. Ponta Grossa, vol. 15, n.º 1, 2007, pp. 31-42, p. 38).

27 *Vd. nota 2.*

28 O poema “Testamento” é uma composição complexa que foi analisada quer como uma espécie de premonição fatalista da autora, quer como um depoimento de grande humanidade (veja-se a *laudatio* de Amândio César, *op. cit.*, pp. 33-35). A sua última estrofe não deixa de contemplar também a criança, embora não seja inteiramente dirigida a ela. Após ter estabelecido qual a herança a deixar a cada elemento marginalizado da sociedade, a poetisa pede à pessoa que ama para que vá “por essa noite fora... / com passos feitos de lua, / oferecê-los [os seus poemas] às crianças / que encontras em cada rua...” (*OC*, p. 45).

de direcção do sujeito da enunciação, que permite a passagem do “eu” ao “outro” ou a transformação do “eu” em “nós”, através da confiança ou confissão, do testemunho ou inspiração, da denúncia ou manifestação de dores ou anseios, mas também de esperança.²⁹

Creio que neste particular caso, o outro pode ser representado pela criança. É essa relação de alteridade que tende para uma mesmidade que tentarei mostrar através da análise dos poemas.

O grande poema

Este é o poema que eu escrevi
para as crianças da minha terra!...
Para as crianças negras,
e brancas,
e mestiças,
sem distinção de cor...
comungando o Amor
que as unirá...

Este é o poema que eu escrevi a sonhar...
de olhos perdidos no mar,
que me separa delas...

Este é o poema que escrevi a sorrir...
a gritar confianças desmedidas
nas ânsias partidas...
quebradas...
como velas de naufrágio!...

O poema que eu escrevi a soluçar,
sobre os livros
onde não encontrei
para os sonhos resposta um dia!...

1949³⁰

29 Ana Paula Bernardo, “Em torno da poética de Alda Lara”, *op. cit.*, p. 191.

30 OC, p. 154.

O poema da nostalgia

Este é o poema da nostalgia, que eu escrevi
para as crianças da minha terra!...
As pobres, e as ricas...
as cultas, e as incultas...
para todas
as que souberem ler (e não souberem!)
o poema que eu escrevi a sorrir, a sonhar
para elas.

Dos caminhos
que seus pés pequeninos
hão-de traçar
nas areias
das praias
e dos desertos imensos!...

Este é o poema da Esperança!
aquele que eu escrevi
para ti

criança!...

1949³¹

Como se pode notar, ambas as composições poéticas têm o mesmo ano, embora sem explicitação de mês ou dia. Questionar-se sobre se uma é o esboço da outra parece-me, com Ana Paula Bernardo³² não ser muito relevante para perceber a mensagem de ambas. Em jogo acha-se o caminho apresentado nos dois poemas, de onde se retiram e se inserem alguns elementos, se troca o lugar de outros, facto que me leva a sugerir como hipótese que os poemas possam ser lidos como continuação um do outro. Em primeiro lugar, ambos se regem

³¹ OC, p. 155.

³² “Os dois textos aparecem datados de 1949. Não nos deteremos a analisar se um será o esboço e outro a obra acabada, ou se serão duas versões de um mesmo tema, interessa-nos, sobremaneira, a intenção de os dedicar às “crianças da minha terra”, de quem separado, pela imensidão do mar, o sujeito se manifesta, mais uma vez, pela saudade e pelo sonho” (Ana Paula Bernardo, “Em torno da poética de Alda Lara”, *op. cit.*, p. 210).

pela construção anafórica “Este é o poema”, que de certa maneira norteia a interpretação dos mesmos. O determinante demonstrativo “este” permite ler a mensagem do poema como algo percecionado unicamente pelo sujeito poético, como se indicasse um sentimento muito íntimo que somente em seguida se poderá partilhar com o leitor. Alda escreve estas palavras marcando-as no papel que, por imagem, quase poderia ser entendido como uma carta endereçada às “crianças da minha terra”. Ambos os poemas trazem este destinatário declarado, com a diferença substancial que o segundo é um “poema da nostalgia”, enquanto que d’*O grande poema*, que chamaremos o primeiro, está ausente o tipo de poesia que se reserva às crianças. Este acrescento denso de significado leva-me a crer que *O poema da nostalgia* pode muito provavelmente ser a continuação d’*O grande poema*. Veja-se: após ter distinguido, na primeira composição, que as crianças da sua terra às quais se destinava o poema eram “negras, / e brancas, / e mestiças, / sem distinção de cor...”³³ o sujeito poético substitui as características físicas pelas sociais, indicando, no segundo poema, que o consagra a “as pobres, e as ricas... / as cultas, e as incultas... / para todas / as que souberem ler (e não souberem!)”³⁴. Esta transformação é importante pois revela a mudança de paradigma que converte a direção de onde parte o olhar do eu poético, isto é, de um objeto meramente natural para um fundamentalmente social³⁵ onde tal conversão implica uma condição dir-se-ia dolorosa³⁶.

Se continuarmos a percorrer os carris dos dois poemas, ver-se-á que outras indicações vão sendo deslocadas no seu espaço estrutural, reorientando a interpretação dos mesmos. N’*O grande poema* o sujeito poético, servindo-se sempre do verso anafórico “Este é o poema que escrevi”, une-lhe agora o sonho, o sorriso e o soluço. Trata-se de uma mensagem carregada de forte intimismo, por remeter para sensações que pertencem inteira e somente ao poeta. Escreve-se esta poesia às crianças, mas “a sonhar... / de olhos perdidos no mar”³⁷,

33 Primeira estrofe, vv. 3-6, p. 154.

34 Primeira estrofe, vv. 3-6, p. 155.

35 Para Ana Paula Bernardo, “A busca incessante transposta numa actividade de auto-descoberta converte, poeticamente, a melancolia singular em multiplicidade angustiante, provocada pela incorporação do sofrimento alheio” (Ana Paula Bernardo, “Em torno da poética de Alda Lara”, *op. cit.* pp. 204-205).

36 Para Alfredo Margarido, pelo contrário, Alda Lara permaneceu numa angolanidade indecisa, entre a descrição dos elementos telúricos e a constatação de alguns pontos nevralgicos para a sua sensibilidade humanista: as crianças com fome, a divisão étnica, etc. Cf. Alfredo Margarido, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa, op. cit.*, pp. 299-307.

37 Segunda estrofe, vv. 1-2, p. 154.

“a sorrir... / a gritar confianças desmedidas / nas ânsias partidas...”³⁸, “a soluçar / sobre os livros / onde não encontrei / para os sonhos resposta um dia!...”³⁹. Quer isto dizer que é sempre o poeta a ver-se confrontado com estas sensações que o dilaceram, sobretudo pela distância que o separa do seu destinatário: o mar, elemento presente no segundo verso da segunda estrofe. Elemento que a põe em contacto com a sua terra.

Estes “sonhar”, “sorrir” reaparecerão ainda n’*O poema da nostalgia* mas de forma diferente, sem remeter para um estado de exílio, porque diferente é o seu final, quase em antítese à conclusão de *O grande poema*. Acompanhadas por estas ações íntimas do sujeito poético, não se acham já as sensações que remetem para a ausência e o abandono, mas sim as que apontam para a esperança e a alegria, algo que pode ser percebido também pelo ponto de exclamação ali colocado para acentuar a positividade do verso. Com efeito, é justamente a inserção daquele espião chamado “nostalgia”, quer no título, quer no verso inaugural, a reorientar as peças do tabuleiro poético. Trata-se ainda de um poema escrito “a sorrir e a sonhar”⁴⁰ mas “para elas”⁴¹, as crianças, sem a precedente sensação de mal-estar ou infelicidade presente nas estrofes centrais d’*O grande poema*. Em verdade, “a soluçar” desaparece magicamente da poesia, como se quisesse mostrar que a tomada de consciência do sujeito poético implica a universalização do seu destinatário, ainda que parte dele permaneça visível na figura sectorizada da expressão “da minha terra”⁴².

Como se pode ver, o poema ganha um outro relevo e a conclusão do anterior, para o qual o sujeito poético não tinha resposta – relembre-se que ele soluçava por não ter encontrado a resposta para os sonhos que trazia no peito – é agora manifestamente indicado na Esperança. O poema que Alda = sujeito poético escreve para as crianças *da sua terra* é um poema de *Esperança* e as crianças *da sua terra* são agora a criança. Razão pela qual, a resposta que a poetisa não encontrava n’*O grande poema*, acha-se, a meu ver, n’*O poema da nostalgia* e na passagem de um para o outro o sujeito poético se autodescobre

38 Terceira estrofe, vv. 1-3, p. 154.

39 Quarta estrofe, vv. 1-4, p. 154.

40 Primeira estrofe, v. 7, p. 155. A propósito do sonho, Inocência Mata afirma que “o sonho é portador de extrema esperança mas – e aí reside a diferença com a maior parte da poesia dos seus contemporâneos – nutrindo-se de ideais intemporais e universais como justiça, fraternidade/ solidariedade, amor e paz, vai além da construção da nação” (Inocência Mata, *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de uma Voz Inquieta*, Lisboa, Mar Além, 2001, p. 109).

41 Primeira estrofe, v. 8, p. 155.

42 Primeira estrofe, v. 2, p. 155.

todavia animado de uma sensibilidade que o faz ver para lá do meramente factual. Tal é o que acontece com a poesia de Alda Lara. N' *O poema da nostalgia* o intimismo cede o passo à alteridade para voltar a ser mesmidade, um Eu englobado no Outro, o Outro englobado no Eu.

Talvez seja isso o que Alfredo Margarido entende ao afirmar que “Toda a vida interior do poeta se articula em relação a uma angolanidade que, embora não sendo conjugada com todos os elementos do real, é no entanto uma força aglutinadora que não pode ser descurada”⁴³. Penso que n' *O poema da nostalgia* tal pode ser visto.

Regresso à ideia de alteridade que volta a ser mesmidade, conceção que, na minha opinião, é visível no poema *A uma criança*

As longas mãos, cobertas de silêncios
e de esperas
acariciam agora, outras mãos,
mais pequenas e mais belas...
E desse contacto tão distante,
que ainda é saudade
e é já promessa,
nasce a íntima certeza
de que o sangue do meu corpo
corre para o teu,
como uma herança...

Estão presas as minhas mãos, às tuas mãos criança!
E sobre a ponte frágil
dos nossos dedos confundidos
como cadeias de hera,
se ergue, dia a dia
a esperança desta dor
e desta espera...

8 de Agosto de 1952

Se n' *O poema da nostalgia* se terminava com as palavras dedicadas a uma criança emblemática, símbolo de toda e qualquer criança, neste poema o

43 Alfredo Margarido, *op. cit.*, p. 301.

mesmo destinatário emblemático se transforma na causa que impele o sujeito poético a partilhar o seu sentimento mais íntimo, isto é, a chegada de um filho. A indefinição nominal da criança no título permite a Alda manter uma forma de universalidade no que concerne ao destinatário, embora esta se vá esfumando nos muitos indícios deixados ao longo das estrofes. Neste poema retorna o intimismo lírico de Alda, sem que com ele se veja abandonada a sua ideia projetual de um futuro melhor para os homens de amanhã⁴⁴. São sintomáticas as palavras “saudade”, “promessa”, “herança”, “esperança” e “dor” presentes no poema, que parecem cadenciar o seu período de gestação. Diz-nos o eu poético que as suas mãos são “cobertas de silêncios / e de esperas”⁴⁵ ou seja projetam no vindouro toda uma série de expectativas que não deseja revelar aqui. Expectativas de que sente uma certa nostalgia – “que ainda é saudade”⁴⁶ –, mas que, todavia, sabe deverem transitar impreterivelmente para um novo ser, como sua linfa. O “sangue” de que fala o eu lírico pode ser entendido no seu sentido próprio, isto é, líquido vital que corre nas veias, ou então no seu sentido figurado, como princípio de força. A poetisa está ciente – “nasce a íntima certeza”⁴⁷ – de que o sangue que lhe corre nas veias, esse princípio de existência, passará para a criança e transportará consigo tudo aquilo que o eu lírico guarda em si, a saber, “silêncios e esperas”. Estes são metáfora das reflexões que ela faz sobre a realidade que a circunda, sobretudo quando referida ao futuro das crianças, nas quais deposita uma grande esperança.

Como se disse anteriormente, tal virtude teologal norteia as paixões de Alda Lara. Embora se afirme a existência da “esperança desta dor / e desta espera”⁴⁸ que são, sim, indicativas de um processo de gestação que se vai dirigindo para o seu término (pense-se em todo o tempo de ‘espera’ que leva ao nascimento da criança e na ‘dor’ do parto), mas são também sinal de um desejo de ver maturar e realizar a mesma esperança no porvir da sociedade. É talvez o uso do verbo “erguer” a fazer compreender melhor esta proposta de interpretação. Quando a

44 “Contudo, esta mulher que se deseja emancipada e com maior intervenção social, [...] não renega, nunca, o seu papel quicá mais importante, o de mãe, geradora de nova vida [...]. A ideia de maternidade, insistentemente, ligada à de vida, à eternidade, à ‘Plenitude’ [...]. Uma mulher que faz da maternidade uma ‘Herança’ e que, numa interpelação ao filho que ainda traz no ventre, nele projecta os seus mais profundos anseios de porvir da humanidade” (Ana Paula Bernardo, “Em torno da poética de Alda Lara”, *op. cit.*, p. 209).

45 Primeira estrofe, vv. 1-2, p. 140.

46 Primeira estrofe, v. 6, p. 140.

47 Primeira estrofe, v. 9, p. 140.

48 Segunda estrofe, vv. 6-7, p. 140.

poetisa fala em criar uma “ponte frágil / dos nossos dedos confundidos”⁴⁹ está a mostrar essa passagem de testemunho ou, nas suas palavras, uma passagem de “herança”⁵⁰ que indica precisamente esse aspeto de comunhão não só de sentimentos, quanto de esperança. Trata-se de uma “ponte frágil”, é verdade, mas representa um meio para erguer, “dia a dia”, ou seja, erigir e/ou fundar os alicerces da sociedade futura.

Ao que consta, Alda não defendia, como muitos conterrâneos seus, as ideias propaladas pela Negritude, movimento que conquistara outros escritores angolanos que a poetisa teve oportunidade de conhecer. Embora não fosse sua defensora, é certo que a sua proximidade a intelectuais que, pelo contrário, a abraçaram, despertou nela um interesse e uma reflexão atentos sobre essas temáticas.

O último poema que gostaria de analisar, *Maternidade*, parece-me ser um exemplo de como a “espera” e a “dor”, faróis do poema *A uma criança*, acabam por ganhar uma nova conotação se utilizados como chave de leitura para entender *Maternidade*. A temática mantém-se, mas as coordenadas são outras. Embora o título seja evidentemente mais explícito do que *A uma criança*, parece-me que em *Maternidade*, o intimismo da poética de Alda Lara ceda um pouco o passo a uma espécie de reflexão mais profunda sobre os temas da negritude.

Dentro de mim,
é que trago
a voz que se não cala,
e a força
que não mais se apaga...

Dentro de mim
é que o caudal-anseio alaga,
e correndo
há-de ir, de mar em mar,
levar
ao fim da terra,
um sinal de infinito...

49 Segunda estrofe, vv. 3-4, p. 140.

50 Agradeço a interessante e acertada notação da colega Guia Boni que me chamou a atenção para o jogo de palavras e de rimas realizadas por Alda ao de certa forma entrecruzar os termos “esperança” e “espera” com “herança” e “hera”. Alda Lara aplica-os às mãos, isto é, àquela parte corpórea representativa do contacto físico.

Dentro de mim,
do meu sangue nutrida,
e sustentada,
é que a voz não é soluço
mas grito!

Dentro de mim,
eco de paz ou de alerta,
dentro de mim,
é que a eternidade é certa!...

Lisboa, Fevereiro de 1959⁵¹

É óbvio que como primeira leitura, encontramos uma declaração de sensações experimentadas por um eu poético maternal, isto é, por um sujeito que é o único detentor real dos sentimentos que exprime sobre a própria gravidez. Contudo, parece-me que a segunda estrofe permite pensar *Maternidade* como um ir mais além do aspecto meramente intimista da poesia de Alda. O eu lírico sente-se tomado por uma pulsão de fazer chegar a todos – “ao fim da terra”⁵² – esta vontade de tornar comum o “grito” que é “voz que não se cala”⁵³ e que “não é soluço”⁵⁴.

Alda lança, portanto, esse vagido inaugurador de uma vida nova, que poderá tornar-se um “eco de paz ou de alerta”⁵⁵ em que a criança surge como esperança de homem de um amanhã assente nos ideais de paz, justiça e confiança. Considero extremamente importante o uso do auxiliar “haver” seguido da preposição “de” acompanhando o verbo “ir”, para indicar a obrigatoriedade de levar, “de mar em mar”⁵⁶ esse grito que não só é “um sinal de infinito”⁵⁷ como também de “eternidade”⁵⁸. “Infinito” e “eternidade” são, portanto, conceitos que remetem para um desejo de esperança num futuro promissor, em que a poetisa transmuta a individualidade do seu sentir num projeto de construção mais

51 OC, p. 54.

52 Segunda estrofe, v. 6, p. 54.

53 Primeira estrofe, v. 3, p. 54.

54 Terceira estrofe, v. 4, p. 54.

55 Quarta estrofe, v. 2, p. 54.

56 Segunda estrofe, v. 4, p. 54.

57 Segunda estrofe, v. 7, p. 54.

58 Quarta estrofe, v. 4, p. 54.

universal, ou melhor dizendo, humano e humanista. Devido à sua formação católica, Alda não pode deixar de ir buscar a força desse “grito” à sua profunda convicção religiosa, todavia, parece-me que em *Maternidade* existe uma mensagem pedagógica que perpassa o mero sentimento de crença. De certa forma, este poema aproximá-la-ia das temáticas em discussão pelos movimentos⁵⁹ que contestavam a dominação colonial naqueles anos quentes da década de 50, sem, contudo, mostrá-la afiliada a nenhum deles, até porque o verso anafórico “Dentro de mim” impede *in toto* que se possa fazer uma afirmação que deixe entender a existência de uma aceitação, por parte de Alda, dos pontos sobre os quais se baseavam os ditos movimentos.

De maneira que poder-se-ia asserir que na sua abnegação quase total relativamente ao próximo, a figura da criança aparece, pelo menos assim espero ter mostrado, como uma extensão da humanidade de Lara. Talvez seja por causa desse amor pelo mais fraco, fragilizado e frágil, a saber, a criança, que em 1984, no Huambo, se decide homenagear a poetisa atribuindo o seu nome a uma das brigadas jovens de literatura que se iam criando no pós-independência. Precisamente a “Brigada Jovem de Literatura Alda Lara”⁶⁰.

59 Por exemplo, “O Movimento dos Novos Intelectuais de Angola foi essencialmente um movimento de poetas, virados para o seu povo e utilizando nas produções uma simbologia que a própria terra exuberantemente oferece” (Carlos Ervedosa, *Roteiro da literatura angolana*, 2.^a edição, Lisboa, Edições 70, 1979, p. 107), por essa razão não podemos afirmar que fosse esse um dos que mais ‘turbamento’ pudesse causar nas convicções de Alda Lara.

60 Os poemas e ensaios pela referida Brigada foram divulgados no folheto “Génese”. Cf. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, “Angola. A poesia angolana pós-independência: tendências e impasses”, *Veredas* 7, 2006, pp. 83-99, especialmente p. 84.

Alguns aspetos da obra *Tempo de Chuva*, de Alda Lara

FABIO MARIO DA SILVA* | PAULO GEOVANE E SILVA**

Tempo de chuva!
Tempo abafado de loucuras mansas. Tempo esbranquiçado
e nevoento, de ideias retalhadas, de coração pesado, das
angústias de um abandono forçado e lento.

ALDA LARA

Tempo de chuva é uma obra póstuma de ALDA Ferreira Pires Barreto LARA e Albuquerque (1930-1962), seu primeiro livro de narrativas, editado por seu marido, Orlando Albuquerque, que na altura era o diretor dos *Cadernos Capricórnio*, numa edição de Lobito, número 2, Angola de 1973¹. Esse livro de narrativas é composto de sete textos, o primeiro deles homônimo, “Tempo de chuva”, seguidos de “Pureza”, “Joana”, “A boneca” e “Desencontros”, “Amor” e “Diálogos do futuro”. Segundo uma nota da edição de 1973, Alda Lara estava escrevendo essa obra em Cambambe, pouco antes de sua morte, em 30 de janeiro de 1962.

Os contos aqui analisados são entrecortados pelas principais tendências enunciativas do pós-colonialismo, quais sejam: a rasura e o desmantelamento

* Universidade Federal Rural de Pernambuco.

** Universidade de Coimbra/CLP/FCT.

1 Além do livro de Alda Lara, Orlando publica 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.

do discurso do colonizador, bem como o posicionamento de expressa resistência aos desmandos coloniais². Outrossim, a pós-colonialidade dos textos africanos – de língua portuguesa e não só – sempre será melhor compreendida se articulada ao conjunto de acúmulos memoriais dos africanos. Assim, se a dialética da memória é um tema importante para a sua melhor compreensão, não terá menor importância a função política que exerce e de que é feita, bem como o exercício de poder para o qual serve de instrumento. Inegável é o fato de que, sendo a coletividade e a individualidade memorial fatores que se perfazem e se constituem mutuamente, esse complexo ontológico parece ter, em seu espaço mais epicentral, mais nuclear, a política e o poder como elementos determinantes de sua funcionalidade, já que, conforme já o disse Jacques Le Goff, “Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens”³. Premissa que, nos contos aqui analisados e noutros tantos textos, Alda Lara cumpriu de maneira exemplar.

Relativamente ao que pensa Le Goff, apesar de o exato contrário ter ocorrido por todo o período colonial, nesta pauta as literaturas africanas de língua portuguesa não deixam a desejar: fizeram e fazem da memória coletiva uma bandeira de libertação, de que é exemplo primevo o fato de que a luta anticolonial, dentre tantos fatores, foi possível graças ao resgate (ou recontinuidade) da memória africana, isto é, à retomada da base comum que uniu aqueles povos em prol de um objetivo coletivo: a liberdade.

Indo um pouco mais longe nessa reflexão, sem ignorar a importância da literatura oral produzida pelos povos africanos e tendo em vista justamente o contexto político das lutas armadas de libertação nacional, não é de mais destacar a importância da escrita para o resgate e solidificação da memória coletiva dos povos africanos subjugados à colonização europeia, nomeadamente a portuguesa, já que

A escrita permite à memória coletiva um duplo progresso, o desenvolvimento de duas formas de memória: a primeira é a comemoração, a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento memorável [...]. A outra forma de memória ligada à escrita é o documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita.⁴

2 Antônio Sousa Ribeiro, “Pensamento pós-colonial”, *Janus 2010. Anuário de Relações Exteriores*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2010, pp. 114-115.

3 Jacques Le Goff, “Memória”, in *História e Memória*, Campinas, Ed. UNICAMP, 1994, pp. 423-483 e p. 477.

4 *Ibidem*, p. 831.

Assim, ao pensar a gênese das literaturas africanas de língua portuguesa, por exemplo, deve-se ter consciência de estar diante de um fenômeno de ideologia engendrado pela escrita e, ao mesmo tempo, um fenômeno de escrita gerado por ideologias (políticas, vale ressaltar). Engrenagens que há décadas constituem, primeiramente, o pós-colonialismo subjacente àquelas literaturas e, a seguir, a sua dimensão pós-abissal, como se verá adiante.

Por fim, as considerações de Le Goff se aplicam às literaturas africanas de língua portuguesa na medida em que as suas escritas constituem um projeto nacionalista e, ao mesmo tempo, considerando as suas tendências políticas, acabam por rasurar a memória colonial e construir, de fato, memórias africanas (entenda-se, neste caso, memórias angolana, moçambicana, cabo-verdiana, são-tomense e guineense).

Consideradas as brevíssimas reflexões teóricas acima, os contos voltam ao centro deste estudo: há dois textos com uma temática similar, justamente a primeira narrativa, o conto “Tempo de chuva”, e o último conto, “Diálogo do futuro”, que passamos a analisar seguidamente. “Tempo de chuva” é uma pequena narrativa que se centra no diálogo de dois homens, Alfredo e o seu amigo, enfatizando a chegada da chuva e os seus benefícios para a cultura agrícola. A terra ressequida é metáfora dos maus-tratos infligidos aos homens por outros homens que quase se animalizaram durante a guerra colonial:

Os homens estranhos, desses tempos estranhos. Os homens que se confundiam com a erva, rastejavam como serpentes, se açoitavam como lobos, e viviam agarrados a espingardas prontas a disparar. Homens resolvidos a provar que a guerra é guerra e, quem ouse acreditar o contrário, terá que pagar com a vida tamanha ingenuidade. Homens estranhos. Tempos estranhos...⁵

O tempo abafado, comentado pelos homens que dialogam, parece servir à narradora como ponto de partida para refletir sobre os tempos de guerra, por isso é comparado o tempo climatérico, que anuncia um grande aguaceiro, ao tempo histórico; isto é, à situação vivida pelos homens daquele tempo estático e imóvel, malfadados pelas condições de vida duras e inóspitas:

O tempo abafava. Como se uma cortina de fumo branco tivesse descido sobre a terra, de um dia para o outro, o ar luminoso e quente desaparecera, dando lugar a uma atmosfera enevoad e abafada. Nem uma nesga de sol. Por toda a

5 Alda Lara, *Tempo de chuva*, Lobito, Cadernos Capricórnio, 1973, p. 7.

parte a opressão desse tempo esbranquiçado e sufocante, que pesava como uma argola de ferro, sobre o peito dos homens.⁶

Para a narradora, esse é um tempo estranho e confuso que muda tão drasticamente quanto o clima – de ensolarado para nublado, resquícios de um narrador romântico – e o próprio homem/mulher do seu tempo: “Primeiro a lassidão e a morte. Depois, de repente, a ‘cantata’ da chuva e a beleza dos frutos, que rebentam sob o seu milagre. Por fim, mais uma vez ainda, de novo a morte e a lassidão”⁷. O texto fala do tempo associando-o aos ciclos da vida e da morte, à problemática de um cotidiano árduo, lento e cruel, dialogando assim com o tempo austero. Aliás, Paulo Geovane e Silva e Fabio Mario da Silva já apontaram a recorrência e a importância do tempo na obra poética da autora, que também podemos estender à sua narrativa:

o tempo intrínseco à existência humana tem uma larga manifestação na lírica lariana, em cuja plasticidade lexical percebe-se a temporalidade do *ser*: nos poemas dessa mulher situada no entre-lugar da africanidade, forma e conteúdo convergem(-se) no e para o tempo.⁸

Pensando justamente nessa relação entre o tempo e a africanidade de Alda Lara, percebe-se que os seus contos se tecem numa perspectiva crítica com relação à dialética da memória colonial. Isto é, revisam a história por meio da quebra do paradigma de controle do lembrar-se e do esquecer-se, diminuindo o hiato existente entre os lados da historiografia, rasurando o abismo e, portanto, produzindo um pensamento pós-abissal, assim entendido por Boaventura de Sousa Santos:

O pensamento pós-abissal parte da ideia de que a diversidade do mundo é inesgotável e que esta diversidade continua desprovida de uma epistemologia adequada. Por outras palavras, a diversidade epistemológica do mundo continua por construir.⁹

6 *Ibidem*, p. 8.

7 *Ibidem*, p. 9.

8 Fabio Mario da Silva e Paulo Geovane e Silva, “Vozes do tempo em Alda Lara”, *Revista Entheoria: Cadernos de Letras e Humanidades*, vol. 6, n.º 1, Recife, UFRPE, 2019, p. 135.

9 Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses, *Epistemologias do Sul*, Coimbra, Almedina, 2009, p. 44.

Nesse sentido, o devir epistemológico da memória prende-se exatamente ao modo como ela é produzida e/ou desproduzida: a diversidade do mundo de que fala Boaventura implica, dentre tantos fatores, os múltiplos *modus operandi* de produção da história e da memória. Entre essas duas instâncias existe, de fato, um sem-fim de pensamentos e perspectivas, desvendados pela possibilidade de um pensamento pós-abissal. Isto é, de uma atividade discursiva que jogue luz às memórias evitadas, ressignificando, portanto, os processos dialéticos da lembrança e do esquecimento, cuja ótica perfeitamente se encaixa ao conto “Tempo de chuva”, narrativa que tira do obscurantismo memorial a situação e as estranhezas dos africanos/angolanos no decorrer das Guerras de Libertação.

Com uma temática similar, mudanças e transformações drásticas, “Diálogo do futuro” vai enfocar de maneira mais clara a crueldade desencadeada pela guerra colonial em Angola, ao falar de uma tradicional família dona de terras, mestiços portugueses, e de um rapaz, Júlio, que desejava, concluir o Liceu, ir para a Europa para cursar a licenciatura, sendo o seu pai, Jerónimo, a sua mãe, Dona Violante, e as suas irmãs, Rosalina e Sílvia, donos de uma fazenda onde se explorava o novo trabalho negro escravo, o “contrato”, desde a chegada do patriarca da família. Como já observado por Érika Antunes Pereira, Alda Lara já trabalhara a condição de exploração do colonizado negro, em poemas como “Rumo”, inspirado na narrativa do moçambicano João Dias, no qual encontramos uma nítida preocupação em refletir e denunciar esse tipo de exploração¹⁰, temática essa que Alda retoma nos contos, primeiro em “Tempo de chuva” e agora, mais enfaticamente, em “Diálogos do futuro”.

Em “Diálogos do futuro”, narra-se uma fazenda¹¹ que no início era uma terra hostil e selvagem e que se foi transformando, aos poucos, através de um

10 Cf. Érika Antunes Pereira, “Um ‘Rumo’ para ‘Godido’: a personagem de João Dias em diálogo com os poemas de Alda Lara e Noémia de Sousa”, in *Tessituras, Interações, Convergências, Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada* (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008) São Paulo, Universidade de São Paulo, ABRALIC, 2008, p. 1-5 (versão eletrônica, consultada a 11 de abril de 2018 em <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/>).

11 Segundo Francisco Soares (em e-mail enviado a nós, em 04/12/2018, e com autorização de publicação), há uma aproximação biográfica deste conto com a história da família de Alda Lara: “O pai dela e os tios foram para Angola trabalhar numa fazenda com um tio. Chegaram a ser donos da fazenda, deixaram de ser, voltaram a ser, venderam-na depois, definitivamente e mantiveram a situação social e económica como lojistas, comerciantes. O pai dela era maçom, muito social, terá tido alguns filhos fora do casamento e aquele segmento misto, híbrido, intermédio da sociedade colonial benguelense apadrinhou o ‘ti Ernesto’ como seu. Tanto o pai quanto o tio Lúcio eram famosos pelo seu humor, pela ironia, um tanto ácida mas

branco “carrancudo e obstinado”¹² que fizera daquelas terras um espaço próspero. Revisitando a infância de Júlio, a narradora faz um *flashback*, no sentindo de situar uma certa harmonia naquele espaço, e sobre as recordações da infância do rapaz-protagonista que teria tendências diferentes do pai no trato com os negros, da sua fazenda. Por isso, Jerónimo adverte-o: “– É preciso não dar muita confiança aos pretos, Júlio! Com eles, mão forte, e espírito alerta. Têm uma tendência nata para o abuso. Bem sabes disso. Lembra-te que lido com eles há quarenta anos...”¹³. Júlio relata que teve colegas pretos bem inteligentes no Liceu e que não se acha diferente deles, tanto que nas férias Júlio reunia meia dúzia de crianças para dar aulas, nas horas vagas nos acampamentos dos negros, bem como se encontrava com Zulmira, mulata graciosa. Essa convivência com os africanos mais uma vez aponta para um pensamento pós-abissal – e não menos pós-colonial – desse conto, porquanto, agora, a autora preenche as lacunas da memória africana com cenas de uma indelével – e muito silenciada – perspectiva africana e até mesmo da mestiçagem, expressa pela relação entre Júlio e Zulmira. Contudo, e representando o lado opressor da História, a impressão desgostosa do pai é que “Júlio só se interessava pela Fazenda de maneira um tanto romântica e idealista”¹⁴.

Mesmo a viver na cidade, a recordação da Fazenda e da sua rotina com os familiares, amigos e contratados fazia com que Júlio com frequência visitasse tal espaço. Numa ida de visita, cruza-se com um ar pesado e uma cortina de fumo vindos do norte, e num encontro com um empregado de uma das fazendas vizinhas, este revela-lhe o que acontecera: “Eles chegaram às fazendas, e vai lá para o diabo! A tropa vem a caminho...”¹⁵. O que Júlio encontra é a total destruição e desolação, numa cena de barbárie com assassinatos cruéis, violações e outras atrocidades contra alguns da fazenda e toda a sua família: “E a

certeira e bem disposta. A estória da fazenda é também a estória de uma menina de famílias de fazendeiros, que percebe o drama pelos dois lados e com grande sentido de humanidade. Ao contrário do pai, a mãe dela sempre se manteve fiel ao setor estritamente colonial, era católica, conservadora, de uma rígida moralidade. A filha terá juntado os dois e, com isso, uma integridade moral a toda a prova (não propriamente rígida, como a da mãe), mas uma sensibilidade social e humana que adoçava essa integridade e a tornava sublime. Ela própria também tinha qualquer coisa de Florbela, de Cecília (Meireles), ou mesmo de Clarice; mas tinha o outro lado, o lado-mãe, dedicada à família, aos filhos e à profissão, que lhe satisfazia a sensibilidade aos dramas humanos.”

12 Alda Lara, *Tempo de chuva*, Lobito, Cadernos Capricórnio, 1973, p. 25.

13 *Ibidem*, p. 27.

14 *Ibidem*, p. 28.

15 *Ibidem*, p. 29.

revolta parecia ter partido os próprios empregados negros e dos contratados da Fazenda. Dizia-se mesmo um tal de Mané...”¹⁶. Tal catástrofe serviu para que Júlio desistisse da Universidade e de ir para Europa, despertando em si a vontade de reconstruir a sua propriedade, símbolo da decadência da sua família e da revolta dos negros que viviam em condições de escravidão. Um fato curioso é como Alda Lara projeta essa reconstrução, com uma criança negra parálitica¹⁷, Avelino, provavelmente filho do negro que incitou a revolta e a matança e único sobrevivente, que representa também uma certa marginália social entre brancos, mestiços e negros. Essa criança, a quem Júlio protege, acompanha-o na tentativa de (re)começar uma nova vida: “Ali estavam sós. E desgraçados. E terrível, poderosa e inequivocamente desgraçados... O Negro e o Branco. A Criança e o Homem”¹⁸. Essa cena, forte e desconcertante do ponto de vista de seu *locus* discursivo, apresenta, cronologicamente – para além do *topos* lariano da infância –, um duplo pós-colonial: o negro e o branco juntos, porém destacados pelo elementar distintivo da cor; e, depois de destacadas as identidades rácicas, surgem a criança e o homem, cujo contraste etário alegoriza a nação projetada da seguinte forma: a criança negra é o futuro, o homem branco é o presente. Tal leitura só se faz possível graças a uma outra, ainda mais desconcertante: na disposição frásica (dentro da qual, como referido, existe a cronologia de uma outra narrativa, a histórica), existe uma ordenação de elementos humanos que coloca o negro equivalente à criança e o branco, ao adulto, ainda que esse mesmo negro – e a sua condição infantil – seja preterido, uma vez que foi colocado antes do homem, representante do colonialismo.

Essa simples descrição dá azo a várias reflexões: primeiramente, trata-se de um excerto nominal e que, assim o sendo, espelha a própria inatividade acional – verbal – de que é feita a fronteira entre os dois lados do colonialismo, justamente o negro e o branco; em segundo lugar, há uma ambiguidade de aproximações entre esses elementos: negro e branco, criança e homem, ambos coexistem, mas em momento algum se equivalem, justamente porque diferenciados pelo tempo – tema lariano – e a cor – paradigma ideológico africano. Por fim, pode-se pensar também que esse *frame* remete à inextricabilidade identitária de que é feita aquilo a que muitos ousam chamar africanidade: como afirma Manuel Ferreira, “Aquilo que fora objecto de profunda resistência, origem de

16 *Ibidem*, p. 32.

17 Deixamos aqui algumas interpelações: Isso não seria uma alegoria da própria nação angolana impossibilitada de andar logo depois da independência? A criança também poderia ser a representação dessa “nova nação”?

18 *Ibidem*, p. 35.

aturada confrontação, etc., agora é um dado adquirido, faz parte integrante do corpo cultural, social e psicológico”¹⁹ dos povos africanos. Nesse sentido, se, historicamente, o homem já está dentro da criança, também historicamente (e por equivalência) o branco estará “dentro” do negro – em virtude dos séculos de colonização – e o negro estará dentro do branco – em virtude da mestiçagem e das várias diásporas africanas –, assim como a criança, que prenuncia o homem, nele habita e dele nunca sairá.

Evidentemente, desde a sua poesia, a infância é um tema recorrentemente referido por Alda Lara, por isso a importância que tem nesse conto. Lembremos também que Lara fez a sua tese de *licenciatura* sobre Psiquiatria Infantil e que esta foi considerada de alta qualidade, o que ter-lhe-á rendido o convite para seguir uma especialização em Paris²⁰. Ou seja, se o tema da infância é fortemente marcado na poesia lariana, como já assim observou Carla Ferreira, a sua importância transparece igualmente nos contos:

poderemos confirmar a importância das origens – nomeadamente as experiências associadas à infância e aos seus espaços – no condicionamento do posicionamento do ser humano em relação ao seu presente e na constituição de uma moldura de utopia e sonho capaz de guiá-lo na descoberta da essência da vida.²¹

Não por acaso, o tema da infância vai estar presente ainda em mais dois contos, “Joana” e “A boneca”, que servem de ativadores de memórias e aparentam ter inspiração biográfica. Esses contos são duas narrativas emotivas: “Joana”, que relembra a infância, mas a partir da perspectiva do mundo animal de uma “macaquinha simpática e gentil”²², que foi acolhida no seio de uma família. O tom emotivo também está presente na narrativa “A boneca”, texto no qual, mais uma vez, uma narradora-personagem, também ela da área da medicina, uma médica formada, tal como Lara, refere a chegada de uma menina cardiopata, Olga, ao hospital. Essa criança demonstrava total desinteresse pela

19 Manuel Ferreira, *O discurso no percurso africano*, Lisboa, Plátano Editora, 1989, p. 37.

20 Fonte *União dos Escritores Angolanos* (versão eletrónica, consultada 24 de setembro de 2018 em <https://www.ueangola.com/bio-quem/item/741-alda-ferreira-pires-barreto-lara-e-albuquerque>).

21 Carla Ferreira, “Poemas de Alda Lara: para uma leitura da infância”, *Revista Crioula*, n.º 4, nov. 2008, p. 11 (versão eletrónica, consultada a 12 de abril de 2018 em <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54040/57970>).

22 Alda Lara, *Tempo de chuva*, Lobito, Cadernos Capricórnio, 1973, p. 12.

vida, mas esperançosa na promessa dos funcionários do hospital em ganhar uma boneca, que lhe encheria os olhos de felicidade logo à simples menção do brinquedo. Contudo, tal desejo não chega a realizar-se pelo facto trágico que ocorre com a criança, o que desperta um sentimento de impotência e tristeza na narradora-médica, encerrando o conto com uma alusão que cremos ser autobiográfica: “Creio que foi meu primeiro desgosto hospitalar. Mas não seria o último”²³.

Por fim, a temática do amor e da condição feminina perfazem os microcontos “Pureza” “Desencontro” e, mais obviamente, o conto “Amor”.

“Pureza” gira em torno de uma rapariga sedutora, nos seus vinte anos, que desperta a cobiça dos homens, seja pelo seu andar felinamente erótico, seja pelo decote e roupas sensuais que veste, por meio do que o erotismo também se faz presente: “Chegava-se bem ao nariz dos homens e depois deles terem aspirado com delícia e sugestão o seu perfume, desaparecia, com um sorriso penetrante e subtil, deixando-os atarantados e confusos”²⁴. Contudo, a narradora revela que em conversa com a bela morena, numa noite na “Casa das enfermeiras”, soubera do seu real sofrimento. Aquele ar sedutor nada mais seria do que uma tentativa de esconder a sua “pureza” e o seu recato: fora educada por freiras, após ser abandonada pela mãe. A sua maior interrogação era porque não se entregava aos prazeres da lascívia e da carne. Algo como um superego não a deixava ultrapassar certas barreiras ditas da moralidade e da pecaminosidade. Essa máscara de mulher sedutora, afinal, escondia uma mulher que apenas sonhava com um casamento sério, um futuro e filhos, assim como as outras enfermeiras. Desencadeia-se um conflito operado entre uma Lilith sedutora e uma Eva esposa devotada, entre ser objeto de desejo dos homens ou seguir os seus próprios desejos. Nesse caso, os atributos de sedução seriam uma forma de esconder os seus reais desejos, tão comuns entre as “mulheres de respeito social”, e, ao mesmo tempo, desfrutar do prazer desse jogo de sedução, desse representar erótico, quase como a necessidade de uma exibicionista: “Ela divertia-se então, passando bem rente ao pecado e não o tocando”²⁵.

Já “Desencontro” narra o encontro da jornalista Délia com Adido, numa das muitas festas sociais que os dois frequentavam, e a mudança de opinião de uma mulher sobre o seu pretendente, que é “um homem magro e esquelético, quase esquelético com um bigodinho irritante e mesquinho, e uma maneira

23 *Ibidem*, p. 16.

24 *Ibidem*, p. 10.

25 *Ibidem*, p. 11.

petulante de baloiçar as pernas cruzadas”²⁶. Tal mudança de perspectiva faz a jornalista perder interesse pelo senhor e perceber melhor a vida e o mundo que a cercam. Essa troca de ponto de vista amoroso leva a que mude abruptamente o caminho da personagem que “de repente, teve sede do Sol lá fora, do ar, e das crianças passeando...”²⁷, encerrando-se a narradora a dizer “E saiu para o Sol”²⁸. Isto quer dizer, encontrando um caminho luminoso que a fez ter uma perspectiva de vida melhor, longe daquele homem.

Por fim, o último conto que refere a temática amorosa e a condição feminina é intitulado “Amor”, que é dedicado ao cônjuge da autora, Orlando. Esse conto narra a ida de alguns jornalistas que vão publicar uma nova revista de “choque” e necessitam de pessoas desinteressadas como Octávia e o seu marido, um jovem médico, que constituíram família e tinham filhos. Octávia revela-lhes que tem muito trabalho (o doméstico) e que o seu marido, em início de carreira, com uma vida árdua e angustiosa, também não teria tempo, o que desperta nesses amigos de outrora uma inquirição direta a Octávia: como é que uma mulher cheia de vigor e de ideias estava estagnada numa vida doméstica sem perspectiva? A proposta seria a da participação desse casal, que outrora esteve envolvido em questões políticas, na orquestração, em conjunto com esse grupo de jornalistas, de algum tipo de imprensa revolucionária. O conto revela a desigualdade social e as condições precárias, mesmo para as famílias instruídas e com acesso à formação intelectual, nesse contexto de guerra colonial. A grande problemática vivida pelo casal é a luta pela sobrevivência numa sociedade escravocrata, revelando as problemáticas da falta de oportunidades e de desenvolvimento nesse contexto angolano da década de 70. A revolução de Octávia é feita todos os dias, no labutar quotidiano para criar os filhos e na sobrevivência da família em péssimas condições, mesmo sendo o marido médico e trabalhando horas extras. A esposa é, para a narradora, o pilar de sustentação da relação familiar e o ponto de equilíbrio numa sociedade tão injusta e desigual.

Tempo de chuva apresenta, assim, temas autobiográficos ligados à formação cultural, rígida e emotiva da autora. Não obstante, trata de um tema sensível para Lara: a guerra colonial, as desigualdades sociais em Angola (e África)²⁹,

26 *Ibidem*, p. 18.

27 *Ibidem*, p. 18.

28 *Ibidem*, p. 18.

29 Segundo Francisco Soares (em email enviado a nós, 04/12/2018, e com autorização de publicação): “Alda Lara tornou-se pacifista, ou sempre foi, mas o pacifismo dela (e do irmão) acentuou-se com os acontecimentos de 1961, que a chocaram. A independência que ela idealizara

bem como refere o tema da infância, como resgate de um arcabouço memorialístico e uma preocupação com as temáticas em torno da condição das mulheres, apesar de estas, por vezes, não seguirem um caminho demasiado progressista. Por isso, Francisco Soares apresenta algumas pistas sobre o posicionamento político e ideológico de Alda Lara, o que nos ajuda também a compreender a sua obra:

O que os nacionalistas esperavam dela era que se tornasse uma espécie de Pagú da *Mensagem*, o que ela não foi nem era, no fundo. A sua decisão de não aceitar o convite para trabalhar em Paris e dirigir-se a Angola para ajudar o seu povo foi interpretada como cedência ao colonialismo e ao marido e o marido era acusado de ser o responsável pela ‘castração’ (termo demasiado forte e masculino) dela, pela sua alienação e conformismo (ele também passou por uma fase nacionalista e de esquerda, quando veio de Moçambique estudar para Portugal, e também retraiu). Não foi uma interpretação justa daquela pessoa, que também não tinha personalidade fraca, muito pelo contrário. Ela, como o Mário António e outros, desiludindo-se com o que veio a ser depois o partido único marxista, só tinha do outro lado o colonialismo e tentava sobreviver sem se comprometer com uns nem com outros, no seu caso tornando prática a preocupação social através da atuação como médica (de resto, nem sequer numa cidade importante). Isso correspondia à mentalidade benguelense da época no meio colonial e [de] boa parte do segmento intermédio que interseccionava com ele: sentido prático, preocupações sociais, inclinação para a independência e o fim da ditadura, mas afastamento relativamente à opção dominante entre os nacionalistas urbanos, o MPLA.

Os seus contos são, efetivamente, um reflexo temático e ideológico da sua poesia. Por ser a sua estreia narrativa e, simultaneamente, a sua única obra³⁰, no fim da sua vida, embora ainda tão jovem, a autora revela as qualidades e potencialidades de uma escrita que continua o diálogo e a oposição travados na sua poética, que quer fazer-se africana e angolana, sem, no entanto, deixar de ser universal.

seria pacífica e de convívio salutar entre negros e brancos. Após a guerra, numa carta ao irmão, ela diz que a política lhe dá nojo cada vez mais e reafirma-se pacifista. Procura, também, salvar a validade intemporal da poesia da validade política da literatura” (2018, s.p.)

30 Foi exposto, durante o *Congresso Internacional Mulheres Africanas em Trânsito. Homenagem a Alda Lara*, um conto inédito, além de referido outros pela pesquisadora Ana Paula Bernardo que está a tratar do espólio da escritora.

Noémia de Sousa e Alda Lara

Poesia em diálogo

ISA MARGARIDA VITÓRIA SEVERINO*

o. É nosso objetivo estabelecer um diálogo entre a poesia de Alda Lara, escritora angolana, branca, oriunda de uma família abastada e a escritora Noémia de Sousa, de origem moçambicana, negra, proveniente de uma família com poucas posses. Esta informação poderia, numa primeira leitura, ser irrelevante, porém, quando nos referimos à temática das escritoras em questão, afigura-se interessante verificar a relevância que as origens assumem quer pela forma como se refletem na poesia quer na representação das personagens atuantes.

Apesar de os contextos em que decorreram a vida de Alda Lara e Noémia de Sousa serem diferenciados, existe entre elas um denominador comum que não se circunscreve ao facto de serem mulheres escritoras e africanas. Com efeito, as autoras aproximam-se na análise temática, na vivência do exílio e ainda na participação num projeto de construção social do sujeito feminino.

Assim, no âmbito desta investigação, é nosso objetivo, num primeiro momento, apresentar uma breve biobibliografia das autoras em questão, de modo a perceber o contributo artístico e o seu envolvimento na luta libertária dos respetivos países, Moçambique, no caso de Noémia de Sousa e Angola, no caso de Alda Lara.

De seguida, analisamos o poema “Canção Fraterna” e “Negra” de Noémia de Sousa, no qual o elemento feminino corporifica características da terra-mãe que capitaliza os anseios, sonhos da mulher africana para, deste modo, perceber a identificação que estabelece com o sujeito poético. Pretendemos ainda

* Instituto Politécnico da Guarda/UDI.

estabelecer conexões com a poesia de Alda Lara, nomeadamente com o poema “Prelúdio”, analisando o modo como a dor silenciada das mulheres africanas se reflete no “grito libertário” de ambas as autoras.

1. Carolina Noémia Abranches de Sousa nasceu em 1926, na praia da Catembe em Moçambique e faleceu em 2002, tendo vivido 76 anos. Após a morte do pai, a família ficou economicamente debilitada. Assim, de modo a fazer face às dificuldades financeiras, a autora começou a trabalhar com 16 anos de idade. Publicou o seu primeiro poema “Canção fraterna” no jornal *O Brado Africano*, em 1948, numa altura em que Moçambique estava ainda sob domínio colonial e os seus versos foram percebidos como sendo subversivos pelas milícias ideológicas do colonialismo. Leia-se um excerto:

Canção fraterna

[...]

A tua voz dolente chorou de dor e saudade,
gritou de escravidão e veio murmurar à minha em alma ferida que a tua triste
canção dorida
não é só tua, irmão de voz de veludo e olhos de luar.
Veio, de manso murmurar que a tua canção é minha.¹

Estes versos denunciam a mágoa extrema, o sofrimento e a submissão a que estava condicionado o povo moçambicano. Noémia faz do grito poético uma voz plural “a tua canção é minha” porque a história, a dor e a revolta individual materializam uma dor plural, a dor de um povo subjugado.

A autora, ao fazer do exercício poético um exercício de luta pela liberdade de um país colonizado, aproxima-se do discurso de alguns intelectuais ligados ao movimento da negritude, nomeadamente Senghor (Senegal) e de Aimé Césaire (Martinica).

Sousa publica ainda no jornal *O Brado Africano* o poema “Poesia não venhas!”², denunciando as atrocidades perpetradas em Moçambique durante o regime colonial. O seu compromisso e empenho com a situação então vivida em Moçambique e a sua resistência anticolonial conduzem-na ao exílio.

1 Noémia de Sousa, *Sangue Negro*, Maputo, Associação de Escritores Moçambicanos, 1988, pp. 74-75.

2 *Ibidem*, pp. 74-75.

A produção literária da autora dispersava-se nos jornais e revistas moçambicanos daquele período, pois, como a própria refere, “queria que meus poemas fossem, antes de tudo, primordialmente editados em Moçambique [...] estudado[s] nas escolas, lidos através de textos avulsos que circulam, de mão em mão, fotocopiados, pol copiados”³. Por outras palavras, a autora pretendia fazer circular o seu legado pela população moçambicana, pois era nela que residia a base da revolução.

Manuel Ferreira no seu estudo *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* estabelece um paralelismo entre a poética autoral de Noémia e a de Aimé Césaire, considerando-a “de forte impacto social, acusatória, a sua linguagem, em muitos aspetos, faz lembrar a do antilhano Aimé Césaire, não só do ponto de vista temático, como pelo recurso estilístico à ressonância verbal”⁴. Foi através da afirmação dos valores dos oprimidos que a poeta se sentiu perto das ideias defendidas, na época, por Senghor ou Aimé Césaire. Contudo, distancia-se dos rasgos essencialistas da negritude, na medida em que a poética de Noémia de Sousa insiste, como sublinha Mendonça⁵ na representação dos habitantes dos subúrbios, nomeadamente os estivadores, as prostitutas e os carregadores de baldes de latrina, como ilustra o poema “Zampungana”:

Zampungana me chamam meus irmãos
com seus rostos negros amarrados de enjôo,
E até as mais baixas mulheres me recusam, e até os cães me ladram,

Eu, só excremento,
Minhas mãos, meu corpo, meus olhos, meu dinheiro, minha vida,
ai excremento, excremento, excremento!⁶

Este poema põe em destaque o desprezo e a total desvalorização a que era votado o Zampungana, que representa os responsáveis pela manutenção e limpeza das latrinas, “personagens mitificadas da opressão colonialista sobre o

3 *Ibidem*, p. 21.

4 Manuel Ferreira, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Instituto da Cultura Portuguesa, 1977, p. 73.

5 Fátima Mendonça, “Noémia de Sousa e José Craveirinha nos trilhos poéticos da Mafalala”, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, (versão eletrónica, consultada a 9 de outubro de 2018 em <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/39293>).

6 Noémia de Sousa, *op. cit.*, pp. 86-88.

povo moçambicano”⁷. Devido às funções desempenhadas, o Zampungana passou a ser associado ao homem negro, que vive nos subúrbios e em condições deploráveis, ignorado e repudiado pelas pessoas “até as mais baixas mulheres me recusam” e inclusive pelos animais como evidencia o polissíndeto e a reiteração do advérbio “até” “e até os cães me ladram”, situando-se, assim, abaixo do limiar da condição humana.

A poesia de Noémia de Sousa, como assinalou Anselmo Alós “está fortemente comprometida com a luta pela liberdade, pela independência e pela autonomia das nações africanas”⁸ e dialoga, como veremos, com a poesia da escritora angolana Alda Lara.

2. Alda Ferreira Pires Barreto de Lara Albuquerque nasceu em Benguela em 1930 no seio de uma família abastada, onde permaneceu até ao sexto ano de escolaridade. Posto isto, foi para Lisboa e concluiu os estudos liceais, tendo mais tarde frequentado as faculdades de medicina de Lisboa e Coimbra, onde se licenciou.

Apesar do curto percurso existencial (1930-1962), apenas 32 anos, Alda Lara erige-se no panorama literário (feminino) angolano com um ambicioso e impactante projeto poético que, segundo Ana Paula Tavares, ficou por cumprir⁹. Os termos ambicioso e impactante afiguraram-se, numa primeira análise, paradoxais quando nos referimos à parca produção literária da autora, pois, como é sabido, esta resume-se a uma antologia de poemas e outra de contos; e ainda a poemas dispersos em várias antologias e algumas conferências publicadas no boletim da Casa dos Estudantes do Império.

Não podemos, contudo, equiparar a escassa produção de Lara com o impacto que a mesma granjeou nos finais dos anos 40 e início dos anos 50, período em que passou a ser reconhecida entre uma elite intelectual demarcada que assumiu uma posição relevante nas lutas de libertação das colónias que Portugal tinha em África.

7 Anselmo Peres Alós, “Uma voz canonizada a contrapelo: a poética de Noémia de Sousa”, *Revista Diadorim, Revista Científica do programa de Pósgraduação em Letras Vernáculas*, vol. 5, 2009 (versão eletrónica, consultada a 9 de outubro de 2018 em <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/7951>, p. 235).

8 *Ibidem*, p. 235.

9 Ana Paula Tavares, *Lendo Angola*, apud Joana Passos “Alda Lara, Figura Fundadora na Poesia das Mulheres Angolanas” in Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura (org.), *Humanidades. Novos Paradigmas do Conhecimento e da Investigação*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Húmus, 2013, p. 71.

A obra poética de Alda Lara, à semelhança do que sucede com a poesia angolana no período compreendido entre 1948 e os primeiros anos da década de 1950, visa a construção de uma identidade coletiva angolana.

Lara, à semelhança de Sousa, distancia-se dos rasgos essencialistas da *Négritude*. A obra poética de Noémia de Sousa, porém, incide na representação das gentes que habitam os subúrbios; a de Alda Lara dirige-se, como afirma Joana Passos “a um meio jovem, culto e politizado”¹⁰ distanciando-se, assim, da literatura de guerrilheiro que então urgia escrever. A autora afastou-se da noção essencialista da raça, defendida pela *Négritude* mas, de acordo com Joana Passos – “dialoga, sobretudo na vertente voltada para a afirmação cultural e para a criação de uma consciência cívica e política centradas numa recriação/regresso ao país natal”¹¹ – e acrescentamos nós, acompanhando a mundividência da autora. Recorde-se que Alda Lara, oriunda de uma família abastada, nasceu em Benguela e foi para Lisboa onde terminou os estudos liceais. Em 1948, ingressou na Faculdade de Medicina de Lisboa, tendo depois concluído a licenciatura na Universidade de Coimbra.

É autora de uma obra interventiva que sela o comprometimento com Angola, enquanto espaço territorial, identificado como projeto futuro, coletivo e concomitantemente horizonte de compromisso individual, como a própria reconhece:

Ingressei em 1948 na Faculdade de Medicina de Lisboa. Uma só vontade me animava, um desejo único – fazer um curso que me pudesse tornar útil em Angola [...] Desejava apenas realizar uma vasta ação social em Angola, queria organizar postos de assistência gratuitos, cursos de puericultura e informação sanitária para as mulheres indígenas e quantas coisas mais.¹²

Alda Lara é uma figura incontornável no panorama da literatura angolano. Integra, com Viriato da Cruz, Mário Pinto de Andrade, Agostinho Neto e Luandino Vieira, “a “geração de 50” da literatura angolana, e é, no contexto angolano da época, o único nome feminino com um estatuto reconhecido”¹³.

10 Joana Passos, “Alda Lara, Figura Fundadora na Poesia das Mulheres Angolanas”, in Ana Gabriela Macedo et alii (orgs.), *Humanidades. Novos Paradigmas do Conhecimento e da Investigação*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Húmus, 2013, p. 72.

11 *Ibidem.*, p. 73.

12 Carlos Ervedosa, *Roteiro da Literatura Angolana*, Luanda, Edição da Sociedade Cultural de Angola, 1974, p. 68.

13 Joana Passos, *op. cit.*, p. 73.

Como temos vindo analisar, os percursos biobibliográficos das autoras aqui em análise revelam alguns pontos em comum, não só pelo facto de serem mulheres africanas, mas pela vivência do exílio, ainda que sob condições diferenciadas e pelo forte comprometimento com a história dos seus países, colocando em destaque algumas ressonâncias das suas respetivas raízes e vivências.

Os poemas “Negra” da autoria de Noémia de Sousa e “Prelúdio” de Alda Lara permitem-nos estabelecer um diálogo intertextual entre as duas vozes femininas.

3. O poema “Negra” corporifica e capitaliza na imagem feminina características da “mãe-terra”, transferindo sensações, desejos e sonhos que, sendo aparentemente uma particularidade da mulher moçambicana ali idealizada, podem remeter para um sentimento pluralizado:

Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos
quiseram cantar teus encantos
para elas só de mistérios profundos,
de delírios e feitiçarias...
Teus encantos profundos de África.

Mas não puderam.
Em seus formais e rendilhados cantos,
ausentes de emoção e sinceridade,
quedas-te longínqua, inatingível,
virgem de contactos mais fundos.
E te mascararam de esfinge de ébano, amante sensual,
jarra etrusca, exotismo tropical,
demência, atracção, crueldade,
animalidade, magia...
e não sabemos quantas outras palavras vistosas e vazias.

E ainda bem.
Ainda bem que nos deixaram a nós,
do mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma,
sofrimento,
a glória única e sentida de te cantar
com emoção verdadeira e radical,

a glória comovida de te cantar, toda amassada,
moldada, vazada nesta sílaba imensa e luminosa: MÃE.¹⁴

Os olhares das gentes estranhas não conhecem o pulsar de África e, por isso, não podem captar nem entender os anseios nem os latejos do seu povo. Este poema parece ilustrar a dicotomia “nós/outros” presente na poesia de Noémia de Sousa: “nós”, os africanos e os “outros”, o colonizador. Relativamente a este, a poeta denuncia a sua incompreensão pois, alheio ao âmago de África, o colonizador apenas capta a superficialidade dos rituais. Como expressa o título do poema “Negra”, o que nele é exaltado é o povo africano e o seu estoicismo, como corroboram os versos: “E ainda bem. Ainda bem que nos deixaram a nós, do mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma, / sofrimento” ao mesmo tempo que denunciam a força demolidora do colonizador, aqui representada pela “glória amassada”. Por isso, terão de ser necessariamente os filhos de África a exaltar e resgatar a terra-mãe.

Alda Lara no seu poema “Prelúdio” faz uma recriação imagética da situação a que foram sujeitas as comunidades africanas de expressão portuguesa durante a colonização, dando particular destaque à mulher, a Mãe-Negra, símbolo de fertilidade, da terra e conforto materno:

Pela estrada desce a noite...
Mãe-Negra, desce com ela...
Nem buganvílias vermelhas,
nem vestidinhos de folhos,
nem brincadeiras de guisos,
nas suas mãos apertadas.
Que é feito desses meninos
que gostava de embalar?...
Que é feito desses meninos
que ela ajudou a criar?...

Os teus meninos cresceram,
e esqueceram as histórias
que costumavas contar...
Muitos partiram p'ra longe,
quem sabe se hão-de voltar!...

14 Noémia de Sousa, *op. cit.*, pp. 76-77.

Só tu ficaste esperando,
mãos cruzadas no regaço,
bem quieta bem calada.
É a tua a voz deste vento,
desta saudade descendo,
de mansinho pela estrada...¹⁵

O título do poema é bastante significativo dado que anuncia o que está por vir e que assenta numa insistente interrogação agudizada, ao longo do poema, pela incerteza que é conferida pelas reticências – “Que é feito desses meninos / que gostavas de embalar?...”, predizendo além da dubiedade uma melancólica saudade.

Assistimos à personificação de África que, qual mãe, ficou destituída de sonhos e desprovida de alegria, como reitera a repetição anafórica do adverbio de negação “nem”: “nem buganvílias vermelhas”, “nem brincadeiras de guizos” e sujeita ao abandono. As interrogações retóricas ressaltam a inquietação de um país que “anseia ver os filhos que partiram”.

Os poemas analisados “Negra” e “Prelúdio” expressam a voz poética feminina que no entender de Inocência Mata remetem para a ideia de retorno e comunhão com África, ou seja, com a terra-natal, as suas gentes e a sua causa coletiva¹⁶.

Embora a poesia de Alda Lara represente a comunhão afetiva com os irmãos negros e a terra angolana como mãe, a verdade é que a sua linguagem não evoca uma ancestral cultura negra, ou africana. Não há em Alda Lara, como se verifica em Noémia de Sousa, o culto de uma identidade negra, nativista. A visão que detém do seu país Angola une angolanos negros, brancos e mestiços (Alda Lara era branca), sem demarcar uma oposição binária entre negros e brancos, oprimidos e opressores, como se verifica em “Negra” de Noémia de Sousa.

As duas autoras aqui analisadas estabelecem um paralelismo transfronteiriço que marca a sintonia dos movimentos de libertação dos países de África colonizados por Portugal, tendo contribuído, com os seus poemas, para uma tomada de consciência política, em rejeição do colonialismo e em rutura com ideologias racistas, erigindo-se como figuras incontornáveis do panorama literário africano e transnacional.

¹⁵ Noémia de Sousa, *op. cit.*

¹⁶ Inocência Mata, *Literatura Angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*, Lisboa, Alê-Mar, 2001.

Dos trânsitos poéticos angolanos

O mar, o rio e a maternidade na poesia de Alda Lara

SÁVIO ROBERTO FONSECA DE FREITAS*

Primeiras colocações

Escrever sobre a poesia de Alda Lara é também se aventurar nas trilhas poéticas propostas por esta escritora angolana que faz do exercício poético uma forma de tornar vivo todo um saudosismo militante que se organiza por meio de palavras construídas sob uma forma de territorialização poética de uma Angola que se descobre por meio de uma voz política posicionada no lugar da mulher:

Na sua poesia, a mulher é sempre sujeito ou figura poética e na tematização do homem oprimido, Alda Lara concentra na mulher as direcções do sonho de libertação nos anos 50-60. E o sonho é portador de extrema esperança, mas e aí reside a diferença com a maior parte da poesia dos seus contemporâneos, nutrindo-se de ideais intemporais e universais como justiça, fraternidade/solidariedade, amor e paz, vão além da construção da nação... A força desse sonho percorre a sua poesia, em cuja enunciação discursiva não há espaço para as contradições e as aspirações de sentir individual.¹

* UFRPE.

1 Inocência Mata, *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*, Lisboa, Mar Além, 2001/Luanda, Kilombelombe, 2001, pp. 109-110.

Como coloca Inocência Mata² na poesia de Alda Lara “a mulher é sempre um sujeito”, ou seja, em sua poesia a voz poética ativamente assume um protagonismo feminino conciliado com temas que recorrem aos dilemas das mulheres. Em direção a este posicionamento o mar, o rio e a maternidade se colocam como temas em que Alda Lara poetiza o contrato de maternidade com uma África angolana. Um contrato de filiação e solidariedade que se gesta por águas metaforizadas pelo mar e pelo rio.

Nossa análise se concentra em três poemas presentes na antologia intitulada *Poemas*³ (1984): a saber: *Abandono*, *Apelo* e *Maternidade* poemas que compõem o Livro Primeiro da referida antologia. Esta antologia é póstuma e foi editada pela primeira vez em 1966 e depois em 1984, quando a esta antologia foram acrescentados cinco poemas inéditos. Esta antologia foi organizada pelo marido e também escritor Orlando Albuquerque que, ao contrário de nós leitores, possuiu um contato laboratorial com Alda Lara. Laboratorial no sentido de acompanhar o processo de escrita de Alda Lara e viver o dilema de não saber o que realmente publicar. Fato feliz é que angústia de Orlando Albuquerque se rende à generosidade de publicar todos os poemas e deixar que a crítica se encarregue de ler julgar. Estas informações estão disponíveis em um acanhado prefácio intitulado sabiamente *Explicação necessária*, publicado na antologia *Poemas* (1984).

Do mar como percurso...

Para iniciarmos nossa análise sobre o exercício poético de Alda Lara, escolhemos o poema *Abandono*:

Não ices as velas, marinheiro!
Não vires o leme!
Não lutes sequer...
(Para quê, lutar?)
Deixa-te ir, como o mar,
ao sabor
das marés de um dia... como corpo a rescender
a maresia...
o olhar embriagado de luz

2 *Ibidem*, p. 109.

3 Alda Lara, *Poemas*, Porto, Vertente, 1984.

e a alma,
embrulhada em algas,
a flutuar...
Deixa-te ir!...

E se a tormenta te quebra
os mastros,
e te esfarrapar
as velas,
e não parar
de rugir,
não grites!
Não tenhas medo!...
Nas noites-segredo do mundo,
verás como é belo,
dormir tão vestido
de vento e luar...
Deixa-te ir marinheiro!
Deixa-te ir como o mar...
Seren e perdido
na paz
sem recurso
do mar...⁴

Este poema inicia o Livro Primeiro da antologia. A voz poética de Alda Lara se personifica na conduta do marinheiro, figura que vive o dilema de conviver com as instabilidades marítimas. O mar se torna a grande testemunha das insatisfações da inconsciência do que estaria por vir. O poema possui duas estrofes como se fosse a metaforização das direções que os olhos de um marinheiro focalizam, principalmente no que diz respeito à vontade natural dos mares. Como afirma Chevalier e Gheerbrant o mar é:

O símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações, e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza o estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, de

4 *Ibidem*, p. 11.

dúvida, de indecisão, e que pode concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte.⁵

Na certeza de que o mar é que move o trânsito poético neste poema. Percebe-se logo na primeira estrofe que o eu-poético é refém da vontade do mar: “Não ices as velas, marinheiro! / Não vires o leme!? / Não lutes sequer / (Para quê, lutar?) / Deixa-te ir, como o mar...” A navegação aqui retoma um dilema poético reconhecidamente pessoano: “*Navegar é preciso*”, uma navegação que se faz pelas sensações das palavras que aqui se organizam pelo balanço do mar. A repetição anafórica “*Deixa-te ir*”, construída foneticamente pela coliteração /t/ e /d/ confirmando no poema o som do balanço, reproduz possivelmente um diálogo poético de vozes insatisfeitas pelas insuficientes respostas dadas pela dúvida, deixando o corpo naufragar com os sabores do mar: “ao sabor das marés de um dia... / de um corpo a rescender / a maresia... / o olhar embriagado de luz / e alma, / embrulhada em algas, / a flutuar... / Deixa-te ir!...” A sinestesia desgastante da maresia dá um tom insalubre neste poema que nos remete a um mergulho interior, ao lugar do surgimento ou do nascimento como quer Chevalier e Gheerbrant⁶ em sua proposição simbólica relativa ao mar. O marinheiro nos conduz a uma viagem sem destino onde a ordem é movida por fluxos (in) conscientes de uma voz poética que o manda seguir. O poema mostra um amadurecimento literário de Alda Lara encontrado em poucos poetas que a circulam dentro de sua temporalidade, como por exemplo o Ernesto Lara Filho, seu irmão; e o consagrado Agostinho Neto, ambos poetas angolanos que fazem de sua poesia uma forma peculiar de se descobrir Angola.

Mas ainda ao gosto pessoano⁷ vemos que a insalubridade marítima é mais uma recorrência que Alda Lara faz ao poeta português Fernando Pessoa, precisamente em seu poema *Mar Português*: “Ó mar salgado, quanto do teu sal / são lágrimas de Portugal!”⁸. A sensação insalubridade associada à dor é vista ainda na primeira estrofe do poema *Abandono*, quando o eu-poético se utiliza de termos como: corpo a rescender a maresia, olhar embriagado de luz, alma embrulhada em algas. Oportuno é lembrar que este poema inicia a coletânea,

5 Jean Chevalier e Allain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2006, p. 592.

6 *Ibidem*.

7 Fernando Pessoa, *Poemas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. (Seleção e Introdução de Cleonice Berardinelli).

8 *Ibidem*, p. 159.

ou seja, a primeira poesia que abre as portas das representações mais secretas de Alda Lara, que de tantos trânsitos provocados pela sua carreira na Medicina, usou a palavra com um curativo para as dores da alma que mesmo embrulhada no sabor inóspito das algas flutua sob o fluxo da poesia.

Na segunda estrofe do poema em análise, percebe-se que eu-poético conduz o marinheiro, tal como o barqueiro Caronte, para uma viagem ao *ad infinitum*. Mas uma vez, vemos que a poesia pessoana se faz presente nos versos de Alda Lara. Quando eu-poético pessoano diz “Valeu a pena? Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena”⁹, considera-se que alma é uma parte que habita o corpo humano e o move para lugares só possíveis em estados de poesia. Nos versos “E se a tormenta te quebra / os mastros, / e te esfarrapar as velas / e não parar / de rugir, / não grites! Não tenhas medo!...” fica configurada a metáfora das tempestades interiores que desterritorializam a alma flutuante ensaiada na primeira estrofe, o eu-poético assume a função de farol neste instante meta-poético da palavra que dos versos citados trilham os caminhos que devemos seguir para que de algum possamos começar uma viagem sob a ordem poética de Alda Lara: uma poesia que se constrói em função de várias instabilidades sensoriais: Nas noites-segredo do mundo, / Verás como é belo, / dormir tão vestido / de vento e luar... / Deixa-te ir marinheiro! / Deixa-te ir como o mar... / Sereno e perdido / na paz / sem recurso / do mar... Segue o marinheiro, tal qual nós leitores deste poema, uma viagem para mundo de introspecção densamente marítima, refém de chaves poéticas jogadas ao mar: único interlocutor e testemunha deste canto poético de Alda Lara.

Do rio como corrente...

Seguindo o fluxo das águas, nossa análise sobre o exercício poético de Alda Lara mergulha agora em correntes fluviais, para esta empreitada escolhemos uma embarcação em forma de poema, cujo o título é *Apelo*:

Na outra margem do rio,
(e eu vejo-a!)
há campos verdes de esperança,
abandonados ao calor de um sol eterno...
Na outra margem do rio,
onde não chega o inverno,

9 *Ibidem*, p. 159.

há campos ondulantes de searas maduras,
para os pobres matarem nelas
todas as fomes do mundo...
Na outra margem,
tudo se começa de novo
e não há dias passados
que amargurem os desgraçados...
Não há dinheiro,
E os homens dão-se as mãos,
que pelo dia inteiro
ouvi as canções que os seus lábios entoaram...

Nem raivas mal contidas,...
nem agonias perdidas,
nem dor...
que na outra margem do rio,
há Amor...

.....
E entre mim, e a outra margem,
esta terrível viagem.
Este rio caudaloso, imundo,
sujo de todos os calhaus,
que nele vomitou o mundo...
Entre mim e a outra margem,
o rio...

Ah! barqueiro...
Por que tardas?
Não vês que faz frio?...
Espero, mas desfaleço...
Não tardes mais barqueiro
Não tardes!...
Que é tão longe ainda
a outra margem do rio...¹⁰

¹⁰ Alda Lara, *op. cit.*, p. 21.

Propondo-nos mais um mergulho instrospectivo, a poesia de Alda Lara, através do poema acima, traz um rio criado a partir de uma perspectiva simbólica de passagem da vida para a morte, como pontua Chevalier e Gheerbrant:

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte.

Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra.¹¹

No poema *Apelo* o eu-poético situa-se hipoteticamente na margem de um rio sugerindo o domínio da focalização das duas margens: a da voz poética e a do outro lado do rio. O rio fica entre as duas focalizações, o que justifica as três estrofes do poema. Um dado importante a se observar, é que todos os poemas da coletânea possuem título. Esta estratégia estética de Alda Lara sugere um caminho possível de unidade temática que pode funcionar como chave interpretativa provisória para os poemas. Este recurso é comum à escrita de autoria feminina em países africanos de língua portuguesa, uma vez que observamos este mesmo exercício em poemas de Noémia de Sousa, Alda Espírito Santo, Paula Tavares, Amália Dalomba, para citar alguns nomes.

O rio é colocado no poema em uma perspectiva heraclítica que sugere muitos mergulhos, sendo cada um com uma sinestesia discrepante. Vamos considerar a sugestão simbólica de Chevalier e Gheerbrant no que diz respeito “a travessia de uma margem à outra”. Na primeira estrofe, ou seja, o lado primeiro da margem, o eu-poético vislumbra um lado oposto ao que se encontra, onde “há campos verdes de esperança / abandonados ao calor de um sol eterno”. Esta passagem nos rememora o poema *Confiança* de Agostinho Neto¹² que se inicia da seguinte forma: “O oceano separou-me de mim / enquanto me fui esquecendo nos séculos / e eis-me presente / reunindo em mim o espaço / condensando o tempo”. Alda Lara recorre ao mesmo exercício poético de Agostinho Neto no que se refere à introspecção movida pelas águas, sendo no poema *Apelo* o rio o elemento líquido que movimenta as sensações espaciais desta voz poética que se dividia entre a vida e a morte: sensação muito comum aos poetas que fizeram de sua poesia um *locus* de reflexão e resistência frente

11 Jean Chevalier e Allain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 780.

12 O poema *Confiança* se encontra na seguinte referência: Agostinho Neto, *Sagrada Esperança*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1974, p. 67.

a uma colonização que os foi distanciando das raízes mais profundas de sua territorialidade.

Da primeira margem proposta pelo eu-poético, a mensagem de esperança se enumera na primeira estrofe por meio dos versos: “há campos ondulantes de searas maduras, / para os pobres matarem nelas / todas as fomes do mundo / ... tudo se começa de novo / e já não há dias passados / que amargurem os desgraçados... / Não há dinheiro, / E os homens dão-se as mãos...”. Desta margem, como afirma o eu-poético (*e eu vejo-a!*) impera o mergulho da esperança, da prosperidade, da bonança, da humanidade, da solidariedade, do amor, da fraternidade. O poema sugere uma mensagem que valoriza os ideais de movimento que ficou conhecido como *Vamos Descobrir Angola*. Movimento liderado por intelectuais angolanos que propunham a libertação nacional em todas as esferas possíveis em relação à colonização portuguesa. Nesse sentido, a travessia de uma margem para outra é extremamente sugestiva e inteligente.

A terceira estrofe do poema em análise traz um recurso estético bem diferenciado. A estrofe está dividida por uma linha pontilhada que sugestivamente representa o fluxo do rio no âmbito da leitura do poema. Enquanto de uma margem se vê a esperança, da outra o eu-poético mostra a travessia da morte: “E entre mim, e a outra margem, / esta terrível viagem. / Este rio caudaloso, imundo, / sujo de todos os calhaus, / que nele vomitou o mundo... / Entre mim e a outra margem, / o rio...”. A imagem aqui se mostra bem discrepante em relação à sugerida pela primeira estrofe, ficando claro que fluxo das margens caminham em direções bem diferentes. De um lado a esperança e do outro a descrença e a insatisfação em relação ao mundo que se personifica em termos como *caudaloso*, *imundo*, *sujo*. O barqueiro surge assim como o Caronte para levar este eu-poético para margem amena, para o outro lado do rio, onde “há Amor...”.

Neste poema, notamos que o rio é um objeto de representação que faz o eu-poético transitar e movimentar suas sensações sob os fluxos de margens que se separam pela discrepância dos desejos imaginários da existência. O barqueiro é a personificação da poesia que salva o eu-poético da angústia reticente do entre-lugar proposto por ele mesmo.

Da maternidade como metapoema...

Seguindo o fluxo dos trânsitos marítimos e fluviais propostos pelos poemas anteriores, caminhemos para a gestação empoderada da palavra através do poema *Maternidade*:

Dentro de mim,
é que trago
a voz que se não cala,
e a força
que não mais se apaga

Dentro de mim
é que o caudal-anseio alaga,
e correndo
há-de rir, de mar em mar,
levar
a fim da terra,
um sinal de infinito...

Dentro mim,
Do meu sangue nutrida,
e sustentada,
é que a voz não é soluço
mas grito!

Dentro de mim,
eco de paz ou de alerta,
dentro de mim,
é que a eternidade é certa.¹³

O poema *Maternidade* é composto de quatro estrofes. São quadras de fácil memorização, um registro do trabalho oral tão valorizado pela escrita africana de um modo geral. A maternidade aqui funciona como metáfora para a gestação da palavra e do empoderamento feminino. No que diz respeito à gestação da palavra, podemos colocar que este poema é categorizado esteticamente como um metapoema no sentido de deixar claro o processo de criação literária de Alda Lara. Na primeira estrofe, percebe-se duas palavras que remetem ao seu projeto literário: *voz* e *força*. A *voz* representa o *modus operandi* de seu discurso. Os versos de Alda Lara primam por uma escrita que valoriza a transição do patrimônio oral para o escrito, o que justifica o uso de anáforas, interjeições, assonâncias, aliterações, coliterações, ou seja, recursos estéticos que dão muita

13 Alda Lara, *op. cit.*, p. 39.

sonoridade ao texto. A *força* por sua vez, representa o plano ideológico em que sua poesia se enquadra. Na coletânea *Poemas* (1984), vamos encontrar muitos textos que se voltam para a militância de raça, classe e gênero. Há muitos poemas que trazem a figura da mulher em estado de transgressão, como por exemplo o poema *Romance, As belas meninas pardas, Confissão* para citar alguns.

Na segunda estrofe, a palavra *mar* mais uma vez aparece e se configura como uma recorrência metafórica para os trânsitos estéticos e ideológicos pelos quais perpassam a poesia de Alda Lara. As águas em seu estado natural consagram a escrita angolana, fato que observado na produção literária de outras personalidades angolanas, o que comprova que Alda Lara territorializa a sua literatura, mantendo o diálogo com os contemporâneos de sua terra. Na terceira estrofe, a palavra *grito* vem mostrar mais uma vez o contrato de Alda Lara com a militante oralidade do movimento *Vamos Descobrir Angola*. Na quarta estrofe, o verso “eco de paz e de alerta” comprova que a poesia de Alda Lara é uma ferramenta poética de luta em prol da estabilidade nacional de sua terra. A paz e o alerta são palavras que fortalecem a ideia de que a literatura angolana da década de 50 do século XX em nenhum momento baixou a guarda para as imposições coloniais. A palavra sempre foi a maior arma.

No que se volta para o empoderamento feminino, o poema *Maternidade* em nenhum momento trai a voz poética de Alda Lara no sentido de marcar a gestação de uma escrita de autoria feminina. Os versos “força que não mais apaga”, na primeira estrofe; “um sinal do infinito”, na segunda estrofe; “a voz não é soluço, mas grito!”, na terceira estrofe; e “a eternidade é certa”, na quarta, em harmonia anafórica com a repetição “Dentro de mim”, marcam a presença da maternidade empoderada pelo feminino que nasce para uma eterna imortalidade que se mantém viva por meio da literatura. Maternar a poesia é a forma mais nobre e empoderada que Alda Lara encontrou para marcar o seu território no universo da escrita de autoria feminina em Angola.

Últimas considerações

Dos trânsitos poéticos propostos por Alda Lara, fica aqui de forma muito acanhada uma leitura que virá crescer e fortalecer a tão carente fortuna crítica desta escritora angolana que, através de sua poesia, contribui para o âmbito da Literatura Angolana com versos introspectivos que dialogam desde o fórum íntimo ao mais coletivo debate político de uma militância nacionalista ainda necessária para intelectualidade angolana. O mar, o rio e a maternidade são percursos poéticos labirínticos instigantes por nunca secarem o fluxo do desejo

de cada vez mais descobrir interpretações possíveis na impossibilidade inesgotável dos náufragos sempre reféns da poesia. Há muito de Angola nos versos de Alda Lara, precisamos ainda descobrir as angolas que estão em seus versos que se reverberam na poesia de outras escritoras angolanas contemporâneas. Alda Lara é uma mulher que representa o trânsito da literatura precursora de autoria feminina em Angola. Ainda há o que descobrir em sua poesia.

II Parte

Autoria feminina africana e o diálogo com outras culturas

Lutas no feminino

Memória e reconhecimento^{*}

MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO^{**}

É tempo, companheiro!

Caminhemos...

Longe, a Terra chama por nós,
e ninguém resiste à voz

Da Terra...

Nela,

O mesmo sol ardente nos queimou
a mesma lua triste nos acariciou,
e se tu és negro e eu sou branco,
a mesma Terra nos gerou!

Vamos, companheiro...

É tempo!

ALDA LARA

^{*} Este artigo resulta do trabalho desenvolvido pelo projeto *MEMOIRS – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*, financiado pelo Conselho Europeu para a Investigação (ERC) no quadro do Horizonte 2020, programa para a investigação e inovação da União Europeia (contrato n.º 648624).

^{**} Centro Estudos Sociais, Universidade de Coimbra.

Na antiga África colonial portuguesa, os movimentos de libertação começaram a organizar-se no final dos anos 50, e face à intransigência do regime ditatorial português iniciou-se a luta armada, dando origem a uma longa guerra de libertação, logo em 1961 em Angola, alastrando-se depois a Moçambique e à Guiné-Bissau, até 1974. A memória deste longo conflito na sociedade portuguesa contemporânea – para os portugueses a Guerra Colonial – está associada a três acontecimentos, intimamente ligados e que simultaneamente a explicam e a invisibilizam: o final da ditadura salazarista, a Revolução de 25 de Abril de 1974 e a descolonização. Em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau a memória deste conflito está associada à luta que desembocou no momento glorioso da independência e da construção da nação rumo à revolução socialista. E é a partir destes acontecimentos que se elabora uma narrativa fundadora da nação atual e legitimadora dos seus heróis, normalmente declinados no masculino¹. Primeiro os guerrilheiros, heróis concretos da luta, depois os presos políticos, os clandestinos. E onde estão as mulheres?

De facto quando pensamos em movimentos, guerras de libertação e revoluções em África, pensamos de imediato nos seus protagonistas masculinos, deixando na sombra toda a vida que corre paralelamente e que sustenta e constrói a luta e a futura nação, tantas vezes protagonizada por mulheres. Ainda assim quando em terreno africano pensamos na participação de mulheres, pensamos em mulheres negras ou mulatas africanas. Sobre o assunto começa hoje em dia a haver uma significativa e crescente bibliografia. No caso da África de língua portuguesa importa destacar alguns trabalhos de carácter mais documental e descritivo que analítico, e que têm vindo a registar o lado feminino da luta de libertação. Refiro-me a títulos como *Diário de um exílio sem regresso* (2003) e *Cartas de Langidila e outros documentos* (2004), da guerrilheira angolana

1 Alguns exemplos no caso de Moçambique, referidos por Rita Chaves em vários dos seus estudos em relação ao caso de Moçambique: Aurélio Valente Langa, *Memórias de um combatente da causa*, Maputo, JV Editores, 2011; José Sampaio, *Um homem, mil exemplos: a vida e luta de Mariano Araújo Matsinha*, Maputo, Plural Editores, 2012; Matias Mboa, *Memórias da luta clandestina*, Maputo, Marimbique, 2009; José Moiane, *Memórias de um guerrilheiro*, Maputo, King Ngungunhane Institute, 2009; Barnabé L. Ncomo, *Uria Simango: um homem, uma causa*, Maputo, Edições Novafrica, 2003; Raimundo Pachinuapa (org.), *Memórias da Revolução 1962-1974*, Maputo, Centro de Pesquisa da História da Luta de Libertação Nacional e Associação Nachingwea, 2011; João Pelembe, *Lutei pela pátria*, Maputo, ed. do autor, 2012; Jacinto Soares Veloso, *Memórias em voo rasante*, Maputo, Papa Letras, 2006; Sérgio Vieira, *Participei, por isso testemunho*, Maputo, Ndjira, 2010; Joaquim Chissano, *Vidas, lugares e tempos*, Maputo, Texto Editores, 2011; Óscar Monteiro, *De todos se faz um país*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2013.

Deolinda Rodrigues, *Os meus três amores – O Diário de Carmen de Araújo Pereira* (2016) da Guiné-Bissau e outros de caráter mais documental e testemunhal como *O Livro da Paz da Mulher Angolana: as Heroínas Sem Nome* (2008), de Dya Kasembe e Paulina Chiziane (orgs.), *Grupo Feminino de Santa Cecília e o Clero Católico Progressista nos Anos Sessenta* de Lizette D'Antas, *Memória do Destacamento Camy em Angola*, e *A Mulher Moçambicana na Luta de Libertação Nacional: Memórias do Destacamento Feminino* (2013), composto por dezenas de depoimentos e organizado pela Organização da Mulher Moçambicana (OMM), o conjunto de depoimentos de quinze internacionalistas reunido por Elsa Fuchs em “*Moçambique marcou-nos para a vida*” – *Grupo de mulheres internacionalistas 1980-1984*, relativo à participação de mulheres estrangeiras nos primeiros anos da independência como cooperantes em Moçambique, e o estudo académico de Margarida Paredes, antropóloga e também antiga guerrilheira do MPLA, *Combater duas Vezes – mulheres e Luta Armada em Angola* publicado em 2015.

Todavia, o que aqui apresento resulta do projeto que coordenei no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra entre 2011 e 2014 – *Os processos de libertação em Angola e Moçambique: anticolonismo e rupturas identitárias no feminino*² que visou o estudo da presença e a participação de mulheres brancas de ascendência portuguesa nos movimentos de libertação em Angola e Moçambique nos tempos coloniais, depois da independência e durante a revolução, o que me parece ser uma outra página em branco nestes processos de luta em que Alda Lara, se a vida lhe tivesse permitido, teria certamente integrado. É importante sublinhar que este projeto surgiu na continuação do meu trabalho anterior sobre as mulheres portuguesas, que acompanharam os seus maridos na guerra colonial em África e que deu origem a um livro, *África no feminino: as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial* (2007).

África no feminino nasceu do desafio lançado pelo romance de Lúcia Jorge, *A Costa dos Murmúrios* que aborda uma realidade muito particular da Guerra

2 Este artigo utiliza dados do projeto *Os processos de libertação em Angola e Moçambique: anticolonismo e rupturas identitárias no feminino* (PTDC/AFR/110704/2009-FCOMP-01-0124-FEDER-014030) que decorreu, entre 2011 e 2014, no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e foi financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. A equipa do projeto incluiu investigadores de três continentes: Margarida Calafate Ribeiro (Investigadora Principal), António Sousa Ribeiro, João Paulo Borges Coelho, Laura Padilha, Mónica Silva, Luciana Moreira, Jessica Falconi, Ana Paula Tavares, José Luandino Vieira (consultor) e José Luís Cabaço (consultor) e Júlia Garraio, na parte final do projeto. Todas as entrevistas citadas aqui foram realizadas pela autora deste artigo em Portugal, em Angola e em Moçambique, entre 2012-2013. A todas as senhoras a minha profunda gratidão e reconhecimento.

Colonial Portuguesa em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau – a presença de mulheres que acompanharam os seus maridos na guerra colonial, como foi o caso da própria Lídia Jorge e das personagens femininas que preenchem o seu romance. Este livro também esteve na origem do filme homónimo de Margarida Cardoso, que quando criança viveu com os seus pais em Moçambique na época da Guerra Colonial, porque o seu pai era um militar. A partir do romance de Lídia Jorge, Margarida Cardoso questiona esta história que é também sua, não como protagonista, mas como herdeira.

África no feminino: as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial nasceu portanto do meu questionamento pós-memorial, talvez, mas também do meu espanto face à presença unicamente ficcional do rosto destas mulheres que eu conhecia na sociedade portuguesa (eram mãe de amigos, ex-professoras, etc.) e da generosidade das mulheres que entrevistei quando, um dia, lhes bati à porta e lhes disse: “Sei que estive em África. Quer contar?”

Os testemunhos obtidos nas suas diferenças e no seu conjunto revelaram-me que estas mulheres eram também sujeitos históricos desta guerra, ou seja, que também elas haviam desenhado a história, que é a história recente de Portugal, de Angola, de Moçambique e da Guiné-Bissau em luta pela libertação do fascismo e do colonialismo:

Recordo-me de falar com o meu marido e de lhe dizer muitas vezes “No dia em que vocês quiserem – ele era capitão – a guerra acaba. São vocês que fazem a guerra, são vocês que estão a morrer, são vocês que dão o corpo, de capitão para baixo ... a guerra pára no dia em que vocês quiserem!”. Eu dizia-lhe isto tantas vezes, tantas vezes, tantas vezes, e ele respondia-me sempre: “Não é assim tão fácil, não é assim tão fácil. Nós temos responsabilidades para com os que cá estão”. E depois, como se viu, foram os capitães que acabaram com tudo. Considerando que a guerra era totalmente inútil, a ideia que nos mantinha era a de que tínhamos que defender as pessoas que lá estavam.³

E foi com estas mulheres que tomei conhecimento de outros grupos de mulheres: mulheres também brancas, portuguesas da colónia que no olhar das minhas entrevistadas eram pessoas com hábitos diferentes e objeto da sua curiosidade. Urbanas, portadoras na maioria das vezes de formação superior e, por vezes, ligadas a espaços educativos ou culturais, como cineclubes, jornais

3 Margarida Calafate Ribeiro, *África no feminino: as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial*, Porto, Afrontamento, 2007.

ou círculos católicos progressistas, estas mulheres eram marcadas por uma espécie de ambiguidade identitária: diziam-se angolanas, moçambicanas e, ao mesmo tempo, portuguesas, mas o seu local de pertença não era Portugal, na Europa, colocando assim sob suspeita o ideário salazarista de um Portugal do Minho a Timor, em que todos eram portugueses apenas.

Quem eram estas outras mulheres?

Ruturas e reconfigurações no feminino

1. Esta foi uma história que eu sempre quis saber, que me interrogou logo que soube da existência e da vida politicamente comprometida destas mulheres e foi assim que comecei a estudar, a ver os documentos e fotos da independência de Angola⁴. Quem era aquela mulher branca ao lado do primeiro Presidente da República Popular de Angola?

No caso das antigas colónias portuguesas, esta presença tinha uma expressão considerável na época da luta, na clandestinidade, no exílio, no apoio aos presos políticos e após a independência na construção dos novos estados independentes. Mas além das fotos, de uma longa entrevista de Eugénia Neto, mulher de Agostinho Neto ao jornal *Expresso* intitulada “Pedacos de mim”, um curto texto, não publicado, de Maria Amélia Padez que está na origem da sua intervenção numa ação em sua homenagem na Associação Chá de Caxinde, em Luanda, alguns artigos sobre Conceição Boavida, mulher de Américo Boavida, pela altura da sua morte em 4 de Fevereiro de 2015 e também alguns textos de homenagem à grande jurista do Processo dos 50 e depois da magistratura angolana que foi Maria do Carmo Medina, é apenas na ficção portuguesa e moçambicana que há um registo os seus passos: *O Tibete em África* de Margarida Paredes, que contém um grande lastro autobiográfico da mulher guerrilheira que é a sua autora; *O Cisne de África*, de Henry Lévy, que tem lugar em Moçambique e se desenvolve à volta de uma enfermeira portuguesa que atua oficialmente nos hospitais de campanha dos portugueses e à noite assegura cuidados de enfermagem numa base de guerrilheiros próxima, acabando por se envolver amorosamente com o comandante; e *Rainhas da Noite*, do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho, que narra a vida dormente de mulheres colonas em Moatize, Moçambique e de como elas se vão

4 O estudo de outros contextos de conflito colonial, como por exemplo a Guerra da Argélia, mostra-nos que houve situações semelhantes. Cf. Andrée Dore-Audibert, *Des Françaises d'Algérie dans la guerre de libération: des oubliées de l'histoire*, Paris, Karthala, 2000.

apercebendo do outro lado da realidade em que aparentemente vivem suspensas, a partir da história de uma mulher branca que tinha fugido de casa para supostamente aderir à causa da FRELIMO.

O objetivo do projeto *Os processos de libertação em Angola e Moçambique: anticolonismo e rupturas identitárias no feminino* foi ir à procura dos rostos, das vozes e das vidas destas mulheres, que como Alda Lara, sentiram a terra da então colónia como sua e que, no momento político que lhes foi dado viver, fizeram as suas escolhas. Como Alda Lara a maioria nascera nos anos 30, tendo começado a ganhar uma consciência política nos anos 50 e a atuar no final do anos 50 e principalmente 60. O método para chegar às suas histórias passou por muitas conversas com antigos militantes dos movimentos em Angola e em Moçambique que, com uma enorme generosidade (e algum espanto), aceitaram conversar comigo sobre este assunto, pela intensa pesquisa bibliográfica dos contextos, pela consulta de processos nomeadamente no arquivo da PIDE, quando havia matéria, pela leitura de revistas, jornais e outras publicações da época, pela consulta de arquivos privados e essencialmente por entrevistas. As entrevistas foram realizadas entre 2012 e 2014 em Angola, Moçambique e Portugal quando algumas das senhoras já se encontravam numa idade avançada⁵. Recolher estas entrevistas foi um privilégio e um processo comum de aprendizagem sobre o tempo pessoal e o tempo histórico vivido. A entrevista em si constituiu-se como um espaço de recordação e de atribuição de um sentido a uma série de episódios, por vezes, mais acidentais do que programados, mas aos quais foi, por imperativo narrativo, necessário atribuir uma genealogia, o que foi reforçando a dimensão dialógica destas entrevistas. Surgem balanços, recordações, silêncios, como se a entrevista estivesse a despoletar um processo crítico de avaliação das escolhas realizadas no passado, conjugado com uma necessidade de dar um sentido às opções tomadas e de definir a própria identidade ou, talvez melhor, de definir um lugar de pertença geográfico, político e cultural. Apesar da surpresa inicial que o meu interesse constituía no primeiro contato, percebe-se ao longo das entrevistas uma vontade de falar, de finalmente falar desse passado às vezes quase esquecido ou pronunciado em eternos solilóquios. E há sempre na revisitação do passado que a entrevista estimula algo que ainda emociona e que vale a pena reviver, partilhar e transmitir. O texto produzido é portanto um testemunho do vivido para os

5 Ao longo do projeto, e para além de mim própria, participaram na recolha de entrevistas as investigadoras: Ana Paula Tavares, Jessica Falconi, Laura Cavalcante Padilha e Luciana Moreira.

seus ouvintes imediatos e para as gerações vindouras, satisfazendo aquilo que podemos chamar o direito à memória e cumprindo o que Primo Lévi chamou “o dever de memória”⁶ ao estabelecer um cúmplice compromisso entre quem conta – que assim cumpre a sua função de testemunha – e quem ouve – que assim toma conhecimento e não mais pode dizer que não sabia. Desta forma gera-se o pacto de responsabilidade partilhada inerente à funcionalidade do testemunho. E foi assim que a entrevista permitiu uma definição do eu como sujeito histórico de uma situação e o sentimento de orgulho emergia com comedida emoção, apesar de alguma desilusão, da distância sempre existente entre o sonho da libertação como princípio de tudo e a realidade da vida. Como me dizia Olga Iglésias, militante da FRELIMO, recordando uma conversa com um amigo com quem tinha andado na clandestinidade:

– Olga, isto não é o país que nós sonhámos. Não está a ir para onde nós sonhámos.

– Pois é, mas o que é que queres? (Olga Iglésias, Portugal, Junho, 2013)

2. Quem são essas mulheres afinal? Os casos de Moçambique e Angola são diferentes e começemos por algumas evidências: a situação geográfica do país e, conseqüentemente, a natureza dos seus vizinhos hostis ou favoráveis à luta e portanto importantes para determinar os lugares de apoio à luta e de exílio; a natureza dos movimentos que lideram a luta de feição mais urbana ou mais rural, e os apoios internacionais de que usufruem; o tipo de colonização realizada e o tipo de colono de um espaço e de outro. Trata-se portanto de um grupo de mulheres muito heterogêneo de diferentes gerações e que, até hoje, não adquiriram um lugar nas historiografias oficiais de Angola e de Moçambique. Mas na sua heterogeneidade é no espaço de transgressão que todas se encontram.

É certo que algumas destas mulheres são conhecidas, estão nos arquivos da polícia política portuguesa da época da ditadura, a PIDE, por ligações iniciais ao Partido Comunista ou à oposição, outras foram atraindo a imprensa nacional e internacional. Por exemplo, Julieta Granda (1917-2007), médica ginecologista, membro do Partido Comunista Português foi para Luanda e, em 1959, foi acusada por um tribunal militar de conspiração contra a segurança do Estado. Em 1964, enquanto cumpria pena de prisão em Caxias, Portugal, e estando num

6 Primo Levi, *O Dever da Memória*, Lisboa, Civilização/Contexto, 1997.

estado de saúde muito crítico, foi escolhida pela Amnistia Internacional como prisioneira do ano e, como tal, foi objeto de uma intensa campanha internacional que perturbou a ditadura portuguesa. Outro nome famoso é o de Maria do Carmo Medina (1925-2014), advogada em Luanda que defendeu presos políticos “angolanos” no célebre “Processo dos 50”, que foi uma das primeiras grandes ofensivas do regime colonial português ao emergente nacionalismo angolano e que, posteriormente, se tornou uma das mulheres mais importantes da magistratura angolana. Também conhecido é o nome de Eugénia Neto, portuguesa de Trás-os-Montes que conheceu Agostinho Neto, quando ele estava a fazer estudos de Medicina em Portugal e casa com ele. Agostinho Neto era um dos líderes clandestinos do MPLA e veio a ser o primeiro presidente independente de Angola.

8 retratos necessariamente fragmentados

Passemos agora à apresentação de algumas histórias de vida que podem definir uma primeira perceção em relação às origens, processos e desafios que definiram estas mulheres:

AIDA FREUDENTHAL era uma menina da burguesia colonial em Moçambique que partiu para Lisboa para estudar História e Filosofia. Como muitos estudantes que vieram estudar na então metrópole frequentou a Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa e que tinha delegações em Coimbra e no Porto. Como é sabido este foi um espaço criado pelo regime para acolher os estudantes vindos das colónias, com o objetivo de formar uma elite colonial habilitada. Mas, como também é sabido, esta Casa tornou-se num dos lugares mais importantes de subversão e luta anticolonial em Portugal e acabou por ser o lugar em que o império tomou conhecimento de si próprio. As atividades desportivas e culturais, as publicações de poesia das diferentes colónias e artigos de opinião, as amizades e, pela primeira vez o contacto de jovens das diferentes colónias portuguesas, levaram a partilhas diversas e provocaram vários movimentos políticos conjuntos como a organização da fuga dos estudantes africanos para o exílio, em 1961 e muitas outras ações. Em 1965 a Casa foi fechada pelo regime, mas a importância deste espaço na formação das elites dos movimentos de libertação é ainda hoje um motivo de celebração e criou uma mitologia da luta anticolonial, frequentemente revisitada na literatura no teatro, no cinema ou em colóquios e outros fóruns, onde Aida Freudenthal é sempre uma voz fundamental na conservação deste património da luta anticolonial. Foi nesta Casa

que se tornou politicamente consciente da situação e que se comprometeu na luta com Jorge Freudenthal de Angola. Depois da independência teve um papel importante na refundação do sistema de educação em Angola. Passou a residir Portugal nos anos 80.

CONCEIÇÃO BOAVIDA era natural de Trás-os-Montes De origem social modesta Conceição foi professora do ensino primário primeiro em Trás-os-Montes, e mais tarde em Lisboa. E foi em Lisboa, no lar onde vivia administrado por religiosas que tomou consciência do que era o império português fora dos livros escolares e da propaganda. Foi neste lar que Conceição Boavida viu a cor do racismo, com uma menina indiana que ninguém queria acolher no seu quarto e com quem Conceição passou a conviver. E foi este racismo indiscutível e naturalizado que mais tarde encontraria em Luanda, para onde partiu com a sua irmã e cunhado na sequência de um concurso público; foi este racismo que ela viu nos seus vizinhos em Luanda quando lhe falaram de um médico muito bom, mas que era negro; foi esta discriminação que Conceição viveu como professora na escola em Luanda quando os pais dos seus alunos se dirigiram ao diretor da sua escola apontando-a como um mau exemplo para os seus alunos uma vez que saía com um negro em plena luz do dia. Conceição casou pouco depois com esse negro, o médico Américo Boavida muito aplaudido em Portugal porque tinha sido um grande jogador de futebol enquanto estudava Medicina no Porto. Américo Boavida era militante do MPLA e Conceição mais tarde acompanhou-o no exílio em Paris, Argel e Congo-Brazzaville, onde trabalhou ativamente na rádio, na informação e na escola. Foi em Brazzaville, em 1964 que tomou conhecimento da morte do marido num grande ataque português à base do MPLA onde era médico e estava a montar uma unidade de saúde. Após a independência, Conceição continuou o seu compromisso com a educação na nova Angola.

MARIA DE LOURDES TORCATO veio de uma família pobre do Alentejo. Cedo mudou-se para Lisboa onde trabalhou e estudou. Mais tarde, iria com o marido para Lourenço Marques, Moçambique, e como jornalista, esteve envolvida em vários programas culturais, nos jornais mais progressistas, e frequentava vários espaços, onde, apesar da Polícia Política, se discutiam a ditadura, o colonialismo, a guerra. Com a independência voltou para Portugal no movimento conhecido como dos retornados, mas, alguns meses depois estava de volta em Moçambique. Tornou-se uma importante jornalista de Moçambique, tendo sido correspondente na África do Sul do Apartheid. O seu livro *Tempos a Ferro*

e Fogo – irmãos e inimigos é um registo desse tempo tenso e conturbado das relações entre os dois países.

ERMELINDA GRAÇA era uma rapariga de classe média de Luanda que casou com José Luandino Vieira um nacionalista angolano branco, fortemente condenado por atividades classificadas na altura pelo regime como “subversivas” e, sem dúvida um dos nomes maiores da literatura angolana. Ermelinda Graça tornou-se uma grande especialista de questões económicas e acompanhou o seu marido nas várias prisões de Luanda e no campo de concentração do Tarrafal (Cabo Verde). Ao longo dos anos de prisão Ermelinda Graça foi a produtora da obra literária de Luandino Vieira escrita (e premiada) na prisão. Depois da independência Ermelinda Graça foi assessora presidencial para questões económicas e ocupou posições de liderança na economia e finanças do Estado. A ela José Luandino Vieira dedica grande parte da sua obra ficcional e o volume *Papéis da Prisão – apontamentos, diário, correspondência* (1962-1971) publicado em 2015 após a sua morte.

ELIZABETE SEQUEIRA era filha da pequena burguesia colonial de Lourenço Marques e desde cedo começou a sentir uma revolta contra a situação colonial a discriminação, a violência gratuita e a pobreza. No final de uma adolescência conturbada obteve uma bolsa para vir estudar em Portugal e logo se envolveu com os estudantes africanos que fugiram para o exílio, inicialmente para Paris. Recorda a chegada a Paris com emoção e recorda a atrapalhação da FRELIMO sem saber muito bem o que fazer com ela, acabando por a enviar para a antiga União Soviética onde se licenciou em Química e teve a sua primeira filha. Como me disse na entrevista, apesar do enorme choque cultural que sentiu, da solidão, desilusão, era uma época em que ainda se podia acreditar no modelo soviético:

Quando cheguei à União Soviética o modelo de país ainda era muito credível, não só porque nós víamos o que queríamos ver e confirmar a convicção militante, mas também porque as coisas funcionavam efetivamente de uma maneira que nos parecia correta, que nos parecia aquilo a que devíamos aspirar. (Elisabete Sequeira, Moçambique, Junho 2013)

Após a União Soviética e antes da independência, Elisabete Sequeira viveria em vários sítios e tornou-se professora em Bagamoio, na Tanzânia. Hoje vive em Maputo.

IRENE GUERRA MARQUES era uma menina da burguesia colonial luan-dense que foi para Portugal estudar Literatura Moderna na Universidade de Coimbra onde aprofundou o seu relacionamento com o seu futuro marido, também de Luanda e completou os seus estudos. Este caminho foi essencial para a sua tomada de consciência relativamente à sua diferença cultural em relação aos portugueses da metrópole e sua condição privilegiada em relação aos portugueses da então metrópole e à sua condição social. Mas, apesar desta estadia foi após o seu casamento que esta diferença social se materializou em consciência política e empenhamento. A partir desse momento, vai juntar-se à luta e torna-se uma pessoa chave no desenvolvimento da Universidade Agostinho Neto, na formação de centenas de jovens angolanos e na publicação de fontes fundamentais da literatura angolana. É membro da Academia Angolana de Letras.

OLGA IGLÉSIAS é a mais nova deste conjunto de retratos. Pertence já à geração de jovens formadas na Universidade de Lourenço Marques, adere à luta anti-colonial a partir do território e num ambiente político e social de grande diferença. Como recorda era Reitor da Universidade de Lourenço Marques Veiga Simão e as discussões de cariz político sucediam-se, apesar da ativa vigilância da PIDE no meio dos estudantes. Foi nos meios católicos e do escuteirismo que começaram as interrogações sobre a existência de Deus, a justiça social e outros questionamentos típicos da juventude, mas é numa saída à antiga Rodésia e em que contata com um regime de separação total de raças, que, apesar das diferenças que encontra, toma consciência da situação política em que vive. A rutura familiar foi dolorosa com a sua partida para o exílio e para a luta, quando tinham acabado de lhe oferecer um lugar de professora na universidade. Portugal, Argel, Nachingwea são pontos da sua geografia de clandestinidade e a situação de ser branca e muito loira deixavam-na à vontade para determinadas missões. Era uma situação tão improvável, da qual terá tirado alguma vantagem em termos de contornar suspeitas da Polícia Política, acabando até por conduzi-la a situações aparentemente hilariantes, mas é também destas histórias que é feita a luta e que se tecem solidariedades. Conta que uma vez na Suíça tinha como missão encontrar-se com um clandestino da FRELIMO, que esperava que fosse um homem negro e provavelmente o seu contato também esperaria que ela fosse uma mulher negra. Ao fim de algum tempo e depois de terem ficado quase isolados no local, ficaram trocando olhares:

Eu olhava para ele e achava, não é de todo, não pode ser de todo. Ele olhava para mim e dizia, aquela louraça não pode ser. E esperámos, esperámos. E depois todas aquelas coisas interessantes da luta clandestina, as senhas, as contra-senhas. Aquelas coisas todas que existiam por segurança, lá nos identificamos. São daquelas coisas que só vemos nalgum romance, nos filmes. (Olga Iglésias, Portugal, Junho de 2013)

Ele era indiano e ela branca, nada mais improvável numa missão secreta da FRELIMO, como comenta sorrindo.

Revelando retratos

Do conjunto das entrevistas realizadas e nos retratos escolhidos é assinalável a diversidade geográfica, social e as motivações que mobilizaram estas mulheres para a luta, mas há alguns pontos de união muito evidentes e que importa sinalizar. Todas estas mulheres apresentam uma formação educacional considerável, o questionamento relativamente à situação vivida começa na adolescência ou no início da idade adulta e, inicialmente, insere-se num espaço de transgressão familiar. Neste aspeto é importante sublinhar que estávamos no início dos anos 60, em que a lógica de libertação permeava o mundo, ao mesmo que no continente africano a luta anticolonial se caracterizava por ataques sangrentos contra colonos brancos, insurreições, guerras de libertação, prisões e assassinatos de líderes africanos. Mas o fator determinante para que este questionamento se convertesse em consciência política e que até acabasse por ter expressão pública dentro dos limites de uma sociedade patriarcal e vigiada, como são todas as ditaduras – dá-se com processo de desterritorialização, o que nos leva ao tópico tradicional que a situação de exílio e de confronto com o outro e connosco próprios num outro espaço nos permite um outro modo de olhar sobre a nossa própria realidade e, consequentemente um questionamento sobre a nossa própria identidade e a sua representação. Acrescem ainda as motivações pessoais mais íntimas ligadas a grupos de amigos, namoros, paixões de que se tecem também todas as lutas.

Identificamos num primeiro grupo as mulheres filhas de colonos que ou nasceram na colónia ou para lá foram em crianças e aí cresceram vindo muitas vezes estudar para a metrópole pela altura da universidade; num segundo grupo estão as mulheres que, já em idade adulta por motivos vários, de emprego, relações familiares, ou militância política na oposição portuguesa rumaram a Angola ou Moçambique.

Para ambos os grupos, ainda que em sentidos inversos, o confronto metrópole/colónia foi absolutamente determinante para a consciencialização política. Porém é preciso destacar que para quem crescia nas colónias o despoletar de um sentimento anticolonial se dava muitas vezes a partir de alguns episódios normalmente relacionados com questões de discriminação racial e social: uma menina negra que era colocada à parte, uma ação de violência sobre os criados, um episódio marcante de abuso de poder sobre um negro indefeso, uma conversa entre pais e amigos em que se referia, com naturalidade, situações de injustiça profunda. No fundo, tratava-se muitas vezes de percursos, amizades, cruzamentos e pequenos episódios vividos normalmente na idade interrogativa da adolescência e que levavam ao questionamento da realidade circundante, à rutura ou, pelo menos, ao profundo questionamento sobre a formação religiosa que tinham, sobre a função social que a sua família representava, levando-as à procura de outros caminhos. Todavia o momento decisivo e de questionamento identitário profundo deste grupo acontecia quando vinham estudar para Portugal, que muitas vezes mal conheciam, mas sobre o qual tinham uma ideia consubstanciada na palavra metrópole. Aí as diferenças são de vária ordem desde as mais esperadas, como o frio que a todas afetava, as pessoas mais sisudas, ou o aspeto triste de mais ou menos tudo, ao choque sobre a quase ausência de conhecimento das suas terras, o espanto por ver que a pobreza não era só negra. Em Portugal ela era também branca e a metrópole era uma desilusão. A este desenraizamento seguia-se um sentimento de exílio, de não pertença claramente agudizado com o início da guerra colonial, e a procura de colegas e amigos da “sua terra”, pois Portugal não era sentido com o seu lugar. Entre o envolvimento em alguns movimentos da oposição portuguesa, a participação em atividades de espaços como a Casa dos Estudantes do Império e a universidade, iniciam muitas vezes percursos. Num outro contexto político poderíamos pensar que se tratava de ruturas e questionamentos próprios da adolescência, do natural e saudável conflito de gerações que sempre ocorre, da vontade inerente à juventude de mudar a “ordem natural das coisas”, do gosto do risco face ao proibido. Mas no contexto da colonização portuguesa em final de cena, da ditadura portuguesa também em final de cena e da emergência e afirmação dos movimentos de libertação e das guerras este questionamento era analiticamente produtivo e politicamente consequente.

O percurso do segundo grupo que acima delinee, é composto por mulheres que iam de Portugal por razões várias para as antigas colónias, e a tomada de consciência do facto colonial era justamente na chegada e na observação da vida na colónia. No contato tomavam consciência da falta de naturalidade

daquela ordem social, juntando assim e em muitos casos, à militância contra a ditadura, que já as teria conduzido a determinadas redes nas colónias, a militância anticolonial. E se, por vezes, esta observação e vivência se ia fazendo pouco a pouco, outras vezes ela era quase imediata, com a consequente dificuldade de integração nos meios tradicionais dos colonos, os conflitos no emprego perante a subalternização dos negros, a desidentificação com o seu grupo natural de acolhimento e apoio. Estas são as vivências de mulheres como Conceição Boavida, da advogada Maria do Carmo Medina ou da médica ginecologista Julieta Gandra, que emigra para Angola e com um percurso já na oposição portuguesa, preocupava especialmente a PIDE, não apenas por ser mulher, mas por ser uma mulher branca envolvida com movimentos independentistas, como se pode ler no seu processo na PIDE⁷ quando foi condenada juntamente com António Guilherme Matos Veloso e outros brancos.

Estas diferenças determinam também diferenças mais tarde nos seus percursos relativamente aos processos de adesão e nos estilos de participação escolhidos ou impostos pelos movimentos de libertação. Como recorda Elisabete Sequeira “a FRELIMO não sabia muito bem o que fazer connosco, mulheres e brancas, com muitos estudos, era problemático de enquadrar” (Elisabete Sequeira, Moçambique, Junho de 2013).

E a pergunta muito óbvia seria: mas o que faziam estas mulheres que estudavam, tinham formação política, posição social, que papéis lhes eram atribuídos? Inventavam a vida enquanto os homens andavam na clandestinidade ou na guerra, como era esperado, entendendo por inventar a vida todo o trabalho de manter uma casa em frequentes mudanças, cuidar dos filhos, e realizar o trabalho esperado, *naturalmente* atribuído e não contabilizado. Mas estas mulheres faziam também um trabalho fundamental de manutenção da organização clandestina comunicante, faziam traduções, trabalhavam nas informações, na rádio, entravam em algumas ações de luta, asseguravam o ensino e organizavam-se entre si, estando algumas delas na origem de organizações femininas, criadas no exílio. Mas era uma situação muitas vezes complicada, entre um efetivo reconhecimento do trabalho desenvolvido, o ser mulher num meio tendencialmente muito masculino e branca. E, também por isso, muito do enquadramento obedecia também a questões íntimas que entretanto se desenrolavam, mas também aí houve separações e sacrifícios em nome da luta.

7 Folha 89 e seguintes do processo de Julieta Gandra PIDE/DGS, SC, SR 1405/53-NT 2725. Arquivo da PIDE/DGS, Torre do Tombo, Lisboa.

Se, de facto, a realidade colonial ofereceu a estas mulheres o espaço para ganharem uma consciência política anticolonial e agirem de acordo com essa consciência, tal deveu-se também ao lugar de privilégio de que usufruíram nas hierarquias do espaço colonial, um espaço marcado por linhas identitárias de cariz racial. A sua origem racial e social coloca-as do lado opressor, mas a sua prática anticolonialista subvertia os valores do seu grupo de origem. Por seu turno, nos movimentos de libertação, pela sua origem, elas também não são imediatamente “reconhecíveis”. A combinação de privilégios que reúnem (posição social, formação, raça) com as vulnerabilidades naturais e adquiridas que possuem, coloca-as sempre fora do lugar e numa posição de grande ambiguidade. Vejamos dois exemplos representativos da complexidade da posição destas mulheres. No final da década de 60 Diana Andringa foi condenada a 20 meses de prisão por defender a independência de Angola. Sabendo dos métodos violentos usados pela PIDE, recorda:

Desde o início, pensei... eles não me vão torturar a sério por causa do meu pai e do Silva Pais. Com sorte, eles não me vão torturar. Vão tentar fazer coisas para eu me passar. E fizeram algumas, do género. (Diana Andringa, Lisboa, Julho de 2012)

Vejamos ainda a opinião de Maria Eduarda Almeida também estudante de Angola, presa por ter participando da Greve dos Estudantes de 62, referindo-se aos seus companheiros políticos:

As mulheres não intervinham, nem eram muito convidadas, não. [...] Mas era muito simples, é ver só a quantidade... é contar as mulheres que havia na direcção das coisas, quantas é que havia? Havia muitas? [...] Não, não havia praticamente ninguém [...], a questão era simplesmente isso, não havia espaço feminino. (Maria Eduarda Almeida, Lisboa, Maio de 2012)

O que transparece destes testemunhos é que as identidades são sempre processos em construção, resultantes de uma série de opções, ajustes, negociações que, em determinados contextos históricos e políticos de rutura, não permitem o regresso ao ponto inicial de partida, não apenas porque ele deixaria de existir (o mundo dos colonos), mas também porque o sujeito se transformou, refez o seu papel no seio da comunidade e o seu processo de redefinição é inseparável do projeto geral de reimaginação da nação e da sociedade. Veja-se, por exemplo, o caso de Irene Guerra Marques quando descreve o seu processo de adesão

à causa da independência E esta redefinição identitária é inseparável do projeto de reinvenção da sociedade:

Tomei a verdadeira noção de que para ser angolana, o país tinha que ser independente e essa ideia germinou, germinou [...]. Então tudo isto me transformou e me mostrou que eu, perante esta situação, eu tinha de deixar de ser o que era não é? Para me tornar de facto digna do que eu queria que Angola fosse. “Sou angolana”. Quer dizer, houve uma transformação tão grande, tão grande que eu, eu que tinha uma vida, que tinha tudo, vestidos, íamos a jantares... pronto. Fiquei com essa recordação lindíssima da minha vida, do meu namoro, tudo, foi tudo muito lindo. Mas não tenho saudades nenhuma, saudosismos “Ai naqueles tempos...” Não, não! Abracei a causa com uma alegria. (Irene Guerra Marques, Angola, Agosto de 2014)

Assim, se a situação colonial levou estas mulheres a refletirem sobre o seu lugar naquela sociedade, também a sua adesão à causa anticolonial iria levar os movimentos de libertação a refletirem sobre a heterogeneidade compósita dos movimentos e o próprio modelo de nação pelo qual lutavam. Escutemos Elisabete Sequeira aquando da sua chegada a Paris:

acho que a FRELIMO ficou aflita com essa miúda que chegou, imagina só o movimento de libertação com todos os problemas que tinha para iniciar, ora vem uma miúda branca que era burguesa aí, que andava na universidade, fazer o quê com ela [...] em quatro meses eu estava em Moscovo, rapidíssimo, aquilo acho que foi uma corrida para se desenrascarem e resolverem o problema dessa miúda. (Elisabete Sequeira, Moçambique, Junho de 2013)

Quem seriam os sujeitos, as cidadãs e os cidadãos da nação a vir? Quem poderia fazer parte de Angola e de Moçambique independentes? As respostas não são claras nem simples e, na verdade, tanto o MPLA como a FRELIMO viram-se obrigados a refletir e a tomar decisões relativamente ao lugar dos brancos e dos mestiços no seio dos movimentos e nos países independentes, sempre num discurso profundamente marcado pelo lado masculino. Após a independência a maioria destas mulheres ocupou cargos importantes, dada a formação que detinham e a capacidade imediata de trabalhar em muitos dos lugares deixados pelos portugueses. A esta situação acresce que algumas eram casadas com nacionalistas que também eles ocupavam cargos de relevo nas novas sociedades saídas da independência. Todavia, o facto de serem mulheres

e brancas será de novo um fator de diferenciação. Após a independência e num contexto muito diferente, estas mulheres estão de novo numa situação de privilégio, mas de novo fora do contexto.

A fechar

As histórias de vida destas mulheres enquadram-se em dois momentos importantes que as obrigam a tomar posição. Num primeiro momento, encontram-se na encruzilhada entre o projeto colonial, ligado às suas origens étnicas e sociais, e o projeto independentistas a que aderem. Num segundo momento, e face às mudanças trazidas pelo 25 de Abril de 1974 e as independências, estas mulheres estão de novo confrontadas com a questão identitária, enquanto membros de uma minoria em Angola ou em Moçambique. Algumas ao fim de alguns anos vieram viver para Portugal e o problema identitário que vivem tem uma expressão memorialista e/ou uma configuração de exílio íntimo; para aquelas que escolheram as novas nacionalidades ou nacionalidades duplas e optaram por ficar em Angola e em Moçambique densificam a análise do carácter multirracial e multicultural destas sociedades, onde o fantasma colonial tem ainda um papel importante, como nos revela Elisabete Sequeira:

quando elas, as minhas filhas, diziam que poderiam ir ficar com a avó ou com a minha irmã para estudar, eu dizia nunca, recomeçar a descolonização familiar, nem pensar, isso não, vai para a Cochinchina para onde quiseses menos Portugal porque a proximidade é mais perigosa, é muito fácil as pessoas quando... de repente ficarem portuguesas. (Elisabete Sequeira, Moçambique, Junho de 2013)

Por seu turno veja-se o caso de Conceição Boavida que até ao fim da vida viveu em Angola e que sempre se sentiu angolana e portuguesa, sem qualquer problema com essa aparente duplicidade. O problema era a injustiça que o monstro colonial que o sistema produzia e de que se alimentava.

Eu sou angolana e portuguesa é isso. A minha luta foi contra a injustiça. O tempo colonial... era horrível. Eles tinham toda a razão e foi isso que me mobilizou. (Conceição Boavida, Angola, 2014)

O estudo dos percursos destas mulheres traz novas perspetivas em relação à história recente de Angola, de Moçambique e de Portugal. No caso de Angola e

de Moçambique ajuda-nos a complexificar o processo da luta e da sua organização e ajuda-nos a compreender a heterogeneidade das sociedades coloniais, como espaço de grandes tensões e de ruturas que se opõem, mas também se entrecruzam com as diversidades subjacentes ao projeto de luta pelas independências. No que diz respeito a Portugal também aqui o projeto questiona as memórias estabelecidas que ligam a memória de África a grupos muito específicos como os retornados ou os ex-combatentes da Guerra Colonial.

A posição delicada das mulheres que este projeto estudou obriga-nos a relativizar as fáceis dicotomias em que nos habituamos a pensar fenómenos que são tudo menos dicotómicos e a compreender que os grandes projetos de libertação, as guerras e a construção de novas nações são também, e sempre, declinados no feminino. Dar conhecimento destes trajetos de vida que o tempo levará, não é portanto e apenas um ato simbólico de prestar homenagem a pessoas notáveis, é um ato de reconhecimento politicamente consequente, como politicamente consequente foi a determinação destas mulheres no seu desenvolvimento nas lutas de libertação e na construção das suas nações africanas, hoje reinterrogado e revistado pelas novas gerações, como nos mostra o poema do poeta angolano José Luís Mendonça escrito no falecimento de Maria do Carmo Medina.

Maria do Carmo Medina

A busca da justiça fez abrir teus olhos
para a Nação que leve dava
no fermento do Processo dos 50.

E das faíscas das catanas do 4 de Fevereiro
nasceu uma estrela
sobre o rubro-negro da bandeira novembrina.

Nos ensinaste, ó mamã Medina
que a justiça não tem raça
nem sexo nem sapatos de verniz.

E outra vez deusa Témis
tocou a tua alma e tu ergueste
o pilar normativo da família angolana.

Sonhaste ser, não soubeste ter
mais do que te permitia a honra
e a tua obstinada atenção aos vulneráveis.

E agora que subiste ao Panteão dos Heróis
para sempre a luz do teu olhar
é o juiz categórico do nosso mútuo entendimento.

José Luís Mendonça⁸

8 José Luís Mendonça, *Angola, me diz ainda*, Lisboa, Guerra e Paz, 2018.

Deolinda Rodrigues

Literatura, memória e exílio

CARMEN LUCIA TINDÓ SECCO*

Todo o caminho é belo se cumprido.
Ficar no meio é que é perder o sonho.
É deixá-lo apodrecer, no resumido
círculo, da angústia e do abandono.¹

Escrever sobre Deolinda Rodrigues – Langidila – é penetrar, quanto possível, no universo de uma mulher angolana multifacetada em suas atuações dentro e fora de Angola. Pretendemos navegar, inicialmente, por sua biografia; chamar atenção para o relacionamento entre literatura, história e memória, a partir de suas cartas e seu diário; apontar a influência da igreja metodista em sua formação e, por fim, assinalar similaridades entre poemas seus e alguns da autoria de Alda Espírito Santo e Alda Lara. Ao longo deste ensaio, buscaremos evidenciar algumas das matrizes ou fontes que permitiram – e permitem – o acesso à literatura de Langidila. Deolinda Rodrigues nasceu em 1939, em Catete, Angola. Desde cedo, manteve estreita relação com a missão metodista, cujas ações, baseadas em preceitos cristãos, visavam à formação da cidadania. O papel dessa igreja está presente nas lutas pela libertação de Angola do colonialismo português: política e atuação religiosa construíram um sentimento de liberdade contra diversos tipos de opressão. A família de Deolinda era relacionada

* Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, CNPq e FAPERJ.

1 Alda Lara, *Poemas*, 4.^a ed., Porto, Vertente, 1984, p. 37.

à de Agostinho Neto. Este, assim como Amílcar Cabral, Eduardo Mondlane e outros líderes dos movimentos libertários eram convidados pelos jovens da missão metodista para conferências e discussões políticas. As preocupações sociais, desse modo, estiveram, desde cedo, presentes na trajetória de Deolinda. Foram as cartas que esta mulher escreveu em vários momentos de sua vida, o diário redigido em seu exílio, a análise da documentação de processos guardados nos arquivos da PIDE na Torre do Tombo que possibilitaram leituras sobre essa grande guerrilheira, cujo nome de guerra, de militância, era Langidila.

Na época em que viveu Deolinda – décadas de 1940-50-60 –, as formas de comunicação e de relacionamento eram os jornais, o rádio, o telégrafo, os correios, as narrativas literárias, os diários, as cartas. A possibilidade de construção de revoluções, de uma nova ordem nacional e mundial, dependia desses meios de integração e informação.

Maria Nazareth Soares Fonseca, em artigo publicado no livro *Discursos memorialistas africanos e a construção da história*, organizado por Inocência Mata, observa que

[os] registros feitos por Deolinda Rodrigues, em seu diário e nas cartas [...], permitem avançar nas investigações sobre a guerra pela libertação de Angola e, sobretudo, aprofundar a investigação de textos e documentos produzidos pelas mulheres que dela participaram, tentando apreender um olhar diferenciado sobre um espaço significado pelas ações desenvolvidas por homens. Vale reiterar que o diário, ao se construir na intimidade do espaço de luta e da clandestinidade, legitima a visão feminina de uma guerra que, por sua especificidade, é também uma luta pela qual os oprimidos procuram legitimar sua voz.²

O protagonismo nas lutas pela independência de Angola foi, desse modo, exercido por Deolinda Rodrigues, mulher guerrilheira, cuja trincheira tinha uma arma e uma caneta sempre atentas, em sentinela, conforme sugere o próprio significado de seu cognome Langidila. Mas, qual o seu principal objetivo? Veremos que este revelava um compromisso fortemente humanista.

De acordo com Yuval Noah Harari, em entrevista ao jornal *Público* de Lisboa sobre seu livro *21 lições para o século 21*³ “só, se percebermos o que nos

2 Maria Nazareth Soares Fonseca, “Registros de uma guerra muito particular: diário, cartas de Deolinda Rodrigues”, in Inocência Mata (dir.), *Discursos memorialistas africanos e a construção da história*, (Lisboa), Editora Colibri, (Macau), Universidade de Macau, 2017, p. 93.

3 Yuval Noah Harari, *21 lições para o século 21*, (trad. de Paulo Geiger), São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

faz humanos, poderemos continuar a ser humanos”⁴. Deolinda possuía essa plena percepção. Ela se autoinscreveu como uma mulher que rompeu preconceitos tanto em sua vida, como em sua escrita. Muito ligada a Agostinho Neto, utilizou a metáfora da “Mãe África” para unir os africanos em suas batalhas coletivas. Tinha, no entanto, consciência das contradições existentes dentro dos movimentos de libertação, inclusive, dentro do próprio MPLA.

Nazareth Fonseca, em artigo já por nós referido, ressalta que “é importante considerar que os apontamentos feitos por Deolinda Rodrigues referem-se ao cotidiano vivido por ela, desde a juventude em Luanda como integrante do Movimento pela Libertação de Angola, encarregando-se, principalmente, da tradução de documentos para o inglês”⁵.

No filme-documentário *Independência esta é a nossa memória*⁶ produzido, em Luanda, pela Associação Tchiweka de Documentação e pela Geração 80, muitas falas e pensamentos de Deolinda, bem como suas memórias estão registrados como testemunhos de uma época. Também outras mulheres guerrilheiras são citadas, assim como fotos são apresentadas como representações em preto e branco de um tempo de lutas contra o colonizador, a fim de que as novas gerações de angolanos não esqueçam jamais esse importante período da história de Angola.

Em 1959, Deolinda Rodrigues recebeu uma bolsa da missão metodista para estudar Sociologia no Brasil. Passado um ano e meio, foi extraditada para Illinois, nos Estados Unidos. Aí desenvolveu intenso trabalho de organização da luta contra o sistema colonial português em Angola. As cartas de Deolinda datam de 1958 até 1965: eram endereçadas para pessoas da missão metodista em Angola, para amigos de São Paulo e dos Estados Unidos.

Narrativas epistolares são fundamentais para a compreensão de como os sujeitos podem se manifestar a si próprios⁷ e aos outros, fazendo aparecerem suas faces para si mesmos e para a sociedade. A carta é, por definição, uma partilha,

4 Yuval Noah Harari, “Só, se percebermos o que nos faz humanos, poderemos continuar a ser humanos”, *Público* 24 de agosto de 2018 (versão eletrônica consultada em 07 de setembro de 2018 em <https://www.publico.pt/2018/08/24/culturaipsilon/entrevista/yuval-noah-harari-so-se-percebermos-o-que-nos-faz-humanos-poderemos-continuar-a-ser-humanos-1841497>).

5 *Op. cit.*, 2017, p. 82.

6 Mário Bastos (realizador), *Independência, esta é a nossa memória* (documentário), Paulo Lara e Jorge Cohen (produção), Luanda, Associação Tchiweka de Documentação e pela Geração 80, 2015, 110 min.

7 Michel Foucault, “A escrita de si”, in *O que é um autor?*, 3.^a ed., trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Lisboa, Vega, 1997.

um objeto cultural que cria uma rede de sociabilidade. Sobre o assunto Philip Lejeune⁸ em entrevista feita, por Jovita Maria G. Noronha, Professora da Universidade Federal de Juiz de Fora, declara:

Precisei de tempo e de um grande esforço pessoal para compreender que as autobiografias de escritores eram apenas uma pequena província de um país imenso, que o direito de escrever sobre si pertencia a todos e que essa prática tinha leis próprias, sem relação com as leis da literatura.⁹

Nas cartas de Deolinda Rodrigues estão transcritos aspectos simbólicos contidos em seus poemas. Há nesses escritos a presença de sua subjetividade forte e irreverente. “São textos epistolares que, por serem marcados por um ‘pacto autobiográfico’, encerram um significativo registo testemunhal de década e meia de trabalho clandestino de luta anticolonial”¹⁰. As lembranças que a sociedade angolana guarda de Langidila são as de uma mulher guerreira, quase mítica, uma das fundadoras da Organização da Mulher Angolana (OMA). Feita prisioneira durante um dos conflitos entre o MPLA e a FNLA, foi morta em 1967 no campo de Kinkuzu por membros da Frente Nacional de Libertação de Angola, a FNLA.

Pouco se estudam, ainda, os diferentes papéis sociais e culturais que representaram as cartas de Deolinda Rodrigues, seus poemas e seu diário. Neste, Langidila deixa registradas as dificuldades que teve de enfrentar por ser mulher, num universo preponderantemente masculino. Mesmo assim, ela transpôs obstáculos e fronteiras, superou preconceitos e viajou por vários países para organizar a luta. De acordo com Margarida Calafate Ribeiro¹¹ surge, no século XX, novos modos de serem compreendidas as guerras, pois, do ponto de vista historiográfico, a inserção de perspectivas mais subjetivas

8 Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008, p. 24.

9 Philippe Lejeune, entrevista a Jovita Maria Gerheim Noronha, *Ipotesi* vol. 12, 2009 (versão eletrônica consultada em 23 de setembro de 2018 em <http://www.uff.br/revistaipotesi/files/2009/12/Entrevista-com1.pdf>).

10 Inocência Mata, “O ‘Arquivo Autobiográfico’ Amilcariano: as cartas de Amílcar Cabral a Maria Helena como testemunho de uma época”, in Inocência Mata (dir.), *Discursos memorialistas africanos e a construção da história*, (Lisboa), Editora Colibri, (Macau), Universidade de Macau, 2017, p. 114.

11 Margarida Calafate Ribeiro, “África no Feminino. As mulheres portuguesas e a Guerra Colonial”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 68, Coimbra, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 2004, pp. 7-29.

e o protagonismo de mulheres guerrilheiras contribuíram para tal mudança. Segundo Margarida Paredes, referindo-se a Langidila,

a luta nacionalista configurou-se como um espaço de reinvenção de si própria, exigindo-lhe que rompesse com valores ligados à feminilidade e exigindo-lhe atributos considerados masculinos como autoridade, decisão, força, coragem, bravura e violência. Para se construir como uma “camarada de luta” num movimento onde a dominação masculina estava naturalizada, [...] Deolinda foi levada a subverter a ordem dominante.¹²

Deolinda Rodrigues, como já observamos, mantinha fortes laços de amizade com Agostinho Neto, Eduardo Mondlane e Amílcar Cabral. Em uma época em que as mulheres eram vistas, apenas, como seres para casar, ter filhos e cuidar dos afazeres domésticos, Langidila ultrapassou essas questões de gênero, defendendo e mostrando a igualdade das atuações políticas e sociais masculinas e femininas. Militância, exílio e literatura estiveram sempre presentes na trajetória desta mulher, cujos ideais e ações combativas a imortalizaram em Angola e nos países que também lutaram contra a opressão colonial.

Roberto Vecchi, refletindo sobre as guerras, considera os testemunhos de mulheres acerca dos conflitos uma forma de resistência, pois, mesmo que haja a impossibilidade de esses textos dizerem integralmente os traumas sofridos, a subjetividade feminina descentra a guerra de um domínio puramente androcêntrico, abrindo espaço para determinadas denúncias e memórias que preencham certos lapsos provenientes do exílio vivenciado por algumas guerrilheiras

Se a guerra é por excelência o território do androcêntrico, a experiência traumática da guerra e a sua representação pelo olhar feminino enxertar-se-ão numa margem periférica, numa orla de deslocação da própria experiência traumática. Deste ponto de vista, o feminino torna-se por excelência um “olhar testemunhal”, sendo a possibilidade sobrevivente, residual, da impossibilidade do testemunho integral diante do evento traumático.¹³

12 Margarida Paredes, *Combater duas vezes: mulheres na luta armada em Angola*, Vila do Conde, V/H; FCT, 2015, p. 120.

13 Roberto Vecchi, “Incoincidências de autoras: Fragmentos de um discurso não só amoroso na literatura da Guerra Colonial”, *Revista Crítica de Ciências Sociais* n.º 68, Abril, CES, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2004, p. 85 (consultada a versão eletrônica, em 10 de novembro de 2018, em <https://www.cesuc.pt/publicacoes/rccs/artigos/68/RCCS68-085-100-Roberto%20Vecchi.pdf>).

Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, afirma que “o exílio é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, é dor mutiladora da separação. O ser é arrancado da tradição, da família do seu espaço”¹⁴. E continua: “Os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstruir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado”¹⁵.

O ser de Deolinda Rodrigues se constitui de exílio e nacionalismo, opostos que se complementam. O exílio, um território de não pertencer, a dilacera profundamente. Portanto, seu único lar disponível, embora frágil e vulnerável, está na escrita. Seu diário, suas cartas buscam cobrir esta falta. Funcionam como navegações de resistências e de esperanças.

O exílio faz parte da vida de Deolinda Rodrigues. Seu irmão Roberto de Almeida, no “Intróito” que escreveu para o livro *Cartas de Langidila e outros documentos*, mostra como as missivas redigidas pela irmã “contam do tempo, do medo e da traição, da palavra interdita e de bússolas descomandadas, quando a insegurança dos códigos barrava o caminho ao luar”¹⁶. Brasil, Estados Unidos, Brazzaville, Conakry, Kinshasa – cidade em que, em 1962, se encontrava a direção do MPLA – foram espaços percorridos por Langidila em suas ações políticas e revolucionárias em prol da libertação de Angola. Essa mulher guerrilheira sonhava com a criação da nação angolana. Em sua trajetória, exílio e nacionalismo estavam presentes como faces de uma mesma moeda a construir um ideário de libertação do povo angolano.

Em 1965, Deolinda visitou a União Soviética para discutir questões relacionadas à Organização das Mulheres Angolanas – OMA. Em todas as suas viagens, suas cartas e seus diários serviram como instrumentos e estratégias de comunicação política; fazem parte, hoje, de uma literatura de memórias, mas, ao mesmo tempo, de expansão de uma cultura épica, pois ela tinha consciência clara de sua missão como arauto da possibilidade de uma nova era libertária para Angola. Segundo o prefácio do historiador Cornélio Caley ao livro *Diário de um exílio sem regresso*,

14 Edward Said, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, trad. Pedro Maia Soares, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 46.

15 *Ibidem*, p. 50.

16 Roberto Rodrigues de Almeida, “A Abrir” e “Intróito”, in Deolinda Rodrigues, *Cartas de Langidila e outros documentos*, trad. das cartas do kimbundo para o português de Roberto de Almeida, Luanda, Editora Nzila, 2004, p. 17.

o Diário de Deolinda não se limita, evidentemente, a uma simples constatação ou narração das dificuldades da guerrilha. Ele é também e sobretudo um espaço de desenvolvimento de ideias, um guia, um manual de Sociologia Política, da História, da Literatura e até da Religião, embora não o explicita directamente. Trata-se de um diário que versa a vida geral do homem colonizado no mundo.¹⁷

Cartas, memórias, diários são gêneros que começaram a ser produzidos pelas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa. Para Inocência Mata, em artigo já mencionado,

[o] surgimento de alguns textos memorialistas, a partir da 2.^a metade dos anos 90 do século passado e sobretudo dos anos 2000, quando se pensaria estarem solapados os parâmetros de uma confrontação discursiva entre a linguagem colonial e a anticolonial, ao mesmo tempo que possibilita uma articulação com o discurso historiográfico e literário, fornece também material para um agenciamento identitário em sintonia com a dinâmica da história contemporânea.¹⁸

As cartas¹⁹ e o *Diário*²⁰ de Deolinda Rodrigues são, portanto, fontes históricas e literárias fundamentais para o conhecimento de uma parte da história de Angola. Seus poemas, embora poucos, o são também.

Podemos entrelaçar, em alguns aspectos, a poesia de Deolinda Rodrigues, a de Alda Lara – autora angolana homenageada neste Colóquio – e a de Alda Espírito Santo – D. Alda –, a grande dama da poesia de São Tomé, que louvou, em um poema, a atuação de Deolinda como guerrilheira, mulher aguerrida, amante de sua terra, mas que, ao mesmo tempo, se internacionalizou, ultrapassando as fronteiras de Angola. Ouçamos os versos de D. Alda:

Deolinda Rodrigues [...]

Amiga irmã
pequenina na estreiteza

17 Cornélio Caley, *Prefácio*, in Deolinda Rodrigues, *Diário de um exílio sem regresso*, 2.^a edição revista e ampliada, Luanda, Editora Maianga, 2018, p. 24.

18 *Op. cit.*, 2017, pp. 15-16.

19 Deolinda Rodrigues, *Cartas de Langidila e outros documentos*, trad. das cartas do kimbundo para o português de Roberto de Almeida), Luanda, Ed. Nzila, 2004.

20 Deolinda Rodrigues, *Diário de um exílio sem regresso*, 2.^a edição revista e ampliada, Luanda, Editora Maianga, 2018.

dos meus horizontes
para ti o meu canto de saudade
Trilhando as arenas ardentes dum ideal
caminhaste em frente do futuro
para vencer a bruma
que abafava a terra
teu corpo caiu na arena
da morte
mas não foste vencida
Tuas irmãs de mãos cerradas
entoam o hino
que o exemplo da vida viva
representou tua existência.
De pé, Deolinda, eu te saúdo²¹

D. Alda e Deolinda fizeram de suas existências e de seus escritos uma militância em prol da libertação de seus povos e de seus territórios. Ambas lutaram muito para desfazerem a “bruma que abafava a terra”, tanto em São Tomé, como em Angola e nas outras colônias portuguesas na África.

Em seu *Diário*, Deolinda defende a importância da “paz com direitos, com soberania com dignidade”²². Expressa muitos pensamentos que revelam seu modo de estar no mundo, sempre consciente e atenta à política, à sociedade. Destacamos algumas de suas reflexões: “posso fazer mais e melhor para Angola e a humanidade, se me preparar mais”²³; “o mal tem de ser atacado pela raiz e não remendado com esmolas”²⁴; “a solidariedade é vida mas é preciso temperá-la com a verdade e a justiça”²⁵; “na casa da OMA vou aprender a respeitar o gosto, a opinião dos outros, ser amiga de todas, falar pouco, cantar bastante e sorrir muito”²⁶; “no movimento cometem-se muitos e muitos erros”²⁷; “a gente continua firme porque sabe que é a única organização capaz de fazer alguma coisa”²⁸; “precisamos imenso de aprofundar e organizar as secções de fronteira,

21 Alda Espírito Santo, *É nosso o solo sagrado da terra*, Lisboa, Ulmeiro, 1978, p. 114.

22 *Op. cit.*, p. 117.

23 *Ibidem*, p. 63.

24 *Ibidem*, p. 65.

25 *Ibidem*, p. 75.

26 *Ibidem*, p. 82.

27 *Ibidem*, p. 99.

28 *Ibidem*, p. 99.

até porque as massas são a força da organização e só os angolanos podem garantir para si mesmos uma vida digna”²⁹.

O *Diário* de Deolinda Rodrigues, por vezes, silencia, porém deixa, em sua escrita, nas entrelinhas das palavras e das lacunas, memórias que alcançam o infinito. Pierre Nora chama atenção para a relevância dos locais de memória:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória.³⁰

As cartas e o diário de Deolinda são estes meios, são formas que relacionam êxtase político e escrita poética. O corpo é também um tema recorrente nas cartas: sensações, impressões, perturbações. O corpo da mulher, o corpo de Angola, o corpo da escrita. De acordo com Laura Padilha³¹ as cartas constituem uma escrita de afetos que buscam amenizar as lacunas deixadas pelos anos de exílio. As missivas de Deolinda denunciam os corpos femininos e o da pátria violados, ultrajados pela opressão colonial:

A mulher deve ser política é o dizer das nossas meninas em Luanda. E quem dirá que não? A situação está cada vez pior. As mulheres de Angola sofrem todas as espécies de crueldades da mão dos portugueses. Inúmeras são violadas, até as crianças de 8, 10 anos. É de lamentar a vida que levamos em Angola. Não se pode andar 7 horas ou 8 horas nos musseques. A guarda militar não veio em Angola para manter a paz, mas sim para violar toda a espécie de mulher: velha, nova, criança.³²

29 *Ibidem*, p. 109.

30 Pierre Nora, “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, in Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984. Trad. autorizada pelo autor, feita por Yara Aun Khoury para publicação na *Revista do Departamento de História* da PUC/São Paulo, vol. 10, dez., 1993, p. 1 (versão eletrônica, consultada em 23 de setembro de 2018 em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>).

31 Laura Padilha, “Do silêncio à construção da memória feminina das guerras em África”, *Guavira Letras* n.º 18, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, jan.-jul., Três Lagoas, 2014, pp. 143-152.

32 *Op. cit.*, 2004, p. 87.

Mas todos nós precisamos dar tudo tudinho ao Movimento e estarmos prontos para restaurar a dignidade do povo angolano. [...] Muitos kandandus cheios de saudades para ti, Emília, Dorita, Feliciano, Carolina e Tete. Espero foto de todas. Bons estudos e toda coragem.³³

Alda Lara faz dialogarem alguns de seus versos com poemas de Deolinda Rodrigues. No livro *Diário de um exílio sem regresso*, estão inseridos quatro desses poemas: “A Consoada”, “A Mamã”, “Inquirindo” e “Um 4 de fevereiro”. Em todos, são recorrentes o amor por África, as lutas necessárias contra o colonialismo, as homenagens aos guerrilheiros mortos em combate, seja em Angola, seja no Vietname. O poema para Mãe África apresenta claro inter-relacionamento com “Presença Africana” de Alda Lara, conforme podemos constatar a seguir:

Presença Africana

E apesar de tudo,
ainda sou a mesma!
Livre esguia,
filha eterna de quanta rebeldia
me sagrou.
Mãe-África!
Mãe forte da floresta e do deserto,
ainda sou,
Irmã-Mulher
de tudo o que em ti vibra puro e incerto...

A dos coqueiros,
de cabeleiras verdes
e corpos arrojados
sobre o azul...
A do dendém
nascendo dos abraços das palmeiras...
A do sol bom, mordendo
o chão das Ingombotas...
A das acácias rubras,

33 *Ibidem*, p. 160.

salpicando de sangue as avenidas,
longas e floridas...

Sim!, ainda sou a mesma.
A do amor transbordando
pelos carregadores do cais
suados e confusos,
pelos bairros imundos e dormentes
(Rua 11!... Rua 11!...)
pelos meninos
de barriga inchada e olhos fundos...

Sem dores nem alegrias,
de tronco nu e musculoso,
a raça escreve a prumo,
a força destes dias...

E eu revendo ainda, e sempre, nela,
aquela
longa história inconsequente...

Minha terra...
Minha, eternamente...

Terra das acácias, dos dongos,
dos cólios baloiçando,
mansamente...
Terra!
Ainda sou a mesma.
Ainda sou a que num canto novo,
pura e livre,
me levanto,
ao aceno do teu povo!³⁴

34 Alda Lara, *Poemas completos*, Luanda, Grecima, 2014, pp. 67-68.

Rebeldia contra o colonialismo e amor à terra angolana estão presentes na poesia de Alda Lara e na de Deolinda Rodrigues, “Irmãs-Mulheres”, cujos ideais e utopias se aproximam em determinados aspectos, apesar dos anos que as separam e das visões de época de cada uma.

A composição de Alda Lara exprime profundo amor por Angola e revela preocupação com os problemas humanos e sociais de sua terra. Sentimentos semelhantes se encontram, também, no poema “A Mamã”, de Deolinda Rodrigues, citado a seguir:

África
mamã África
geraste-me no teu ventre
nasci sob o tufão colonial
chuchei teu leite de cor
cresci
atrofiada mas cresci
juventude rápida
como a estrela que corre
quando morre o nganga
hoje sou mulher
não sei já se mulher se velhinha
mas é a ti que venho
África
Mamã África

Tu que me geraste
não me mates
não praguejes um rebento teu
senão, não tens futuro,
não sejas matricida.

Sou Angola, a tua Angola
não te juntes ao opressor
ao amigo do opressor
nem a teu filho bastardo.
Eles caçoam de ti
caíste na ratoeira
enganada

não distingues o verdadeiro do falso
no teu cândido e secular vigor
cegaste
e agora és tu África

Mamã África
que das força ao irmão bastardo
para asfixiar-me
azagaia-me pelas costas

O opressor, o amigo do opressor
o teu filho bastardo
(também tu, mamã África?)
divertir-se-ão
ao ouvir-me expirar

Mas África
mamã África
pelo amor da coerência
'inda quero crer em ti.³⁵

Há, entretanto, no poema de Deolinda, uma ambivalência em relação à Mãe África capaz de gerar filhos, mas também responsável por não conseguir se defender do inimigo colonizador. Larissa Souza, em artigo sobre a poesia de Deolinda, comenta:

a expressão “Mamã África”, que poderia ser inicialmente interpretada como acolhimento ou afetividade, inscreve-se com outro tom em seu discurso: uma mãe que pare o irmão, mas também o inimigo; é a terra que cultiva tanto a luta pelas independências, como suas incoerências, a exemplo da corrupção e das violações sociais nas frentes de batalha. [...] O eu-lírico do poema, a mulher, filha dessa mãe a quem se reporta, levanta a sua trajetória no solo materno, nascendo já no “tufão colonial” e com “crescimento atrofiado” pelo contexto em que viveu, entre guerras e violências que a impediram de se desenvolver. Por isso, uma juventude rápida, como a “estrela que corre / quando morre um

35 Deolinda Rodrigues, *Diário de um exílio sem regresso*, 2.ª edição revista e ampliada, Luanda, Ed. Maianga, 2018, pp. 223-224.

Nganga” – termo da língua bantu que significa curandeiro espiritual, o médico tradicional das comunidades africanas. Identificando-se como mulher, o eu-lírico não sabe se é ainda jovem ou se idosa. Pelas atrofias da vida, as marcas corpóreas rasuram idades e o corpo em chagas confunde o tempo.³⁶

Percebemos, assim, o olhar crítico de Deolinda Rodrigues e sua dicção mais agressiva que a de Alda Lara. No entanto, as duas, cada uma à sua maneira, lutaram por formas africanas de autoinserção no mundo. Ambas demonstraram a capacidade inventiva dos africanos em relação ao simbólico. Investiram nos sonhos, pessoais e coletivos. Ambas buscavam uma África mais humana e liberta.

Por intermédio das cartas, do diário e dos poemas, é possível pensar na produção literária original de Langidila, além de sua participação política na construção identitária angolana. O sofrimento e a morte fizeram dessa mulher-guerrilheira, conforme palavras de Achille Mbembe,

uma espécie de obra de arte moldada e esculpida pela crueldade. É neste sentido que o estado de guerra se torna parte das novas práticas africanas do eu. Através do sacrifício, o sujeito africano transforma a sua subjectividade e produz algo novo.³⁷

É o que ocorre com Deolinda Rodrigues, cuja escrita abre suas asas para um infinito de possibilidades, sociabilidades e itinerários memorialistas.

Tornam-se, assim, suas cartas, seu diário e seus poemas leituras obrigatórias acerca do papel das mulheres nas lutas pela independência de Angola. Mas não só: representam também uma ruptura com a subalternização infligida aos africanos, tendo em vista que os discursos de Deolinda já antecipavam ideais hoje propostos por alguns africanistas, como Achille Mbembe, que defendem que a África só será ela mesma, ou seja, só se libertará totalmente, quando for repensada e reconstruída pelos próprios africanos. Aí está a atualidade dos escritos de Langidila.

36 Larissa Souza, “Militância, escrita e vida: a poesia de *Deolinda Rodrigues*”, *Cadernos Pagu*, n.º 51, Revista da UNICAMP, Campinas, 2017 (consultada versão eletrônica, em 12 de novembro de 2018, em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>).

37 Achille Mbembe, “Formas africanas da escrita de si”, *Estudos AfroAsiáticos* Vol. 23, n.º 1, Rio de Janeiro, 2001, p. 196 (consultada também versão eletrônica, em 5 de setembro de 2018, em www.artafrica.info).

Mulheres em trânsito

A escrita poética feminina em Moçambique

ANA MAFALDA LEITE* | SARA JONA LAISSE**

Elencamos, num primeiro momento, neste texto, um conjunto das mulheres moçambicanas que publicaram poesia e ficção em livros, antologias, jornais, revistas e blogues. Começamos por referir o número de autoras moçambicanas que escrevem tanto poesia, como prosa, mencionando as que publicaram em livro, e depois as que têm textos publicados em outros acervos. A amostragem não visa critérios críticos e selectivos, apenas dar conta do número de mulheres a escrever em Moçambique, com participação na literatura.

Uma vez que o nosso estudo se centra na escrita feminina em poesia, num segundo momento vamos referir as principais vozes poéticas moçambicanas no período anterior à independência e num terceiro momento serão apresentados os trânsitos históricos, temáticos e artísticos entre aquelas figuras e algumas das vozes poéticas actuais.

Esperamos poder demonstrar que a produção literária feminina tem estado a crescer significativamente, quebrando o mito do patriarcado literário moçambicano. Este estudo irá permitir ainda confirmar que a poesia é actualmente a arte literária mais desenvolvida no país.

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

** Universidade Politécnica de Moçambique.

I. Elenco de mulheres moçambicanas com publicações em ficção e poesia

Com publicações em livro

Na prosa: Amilca Ismael; Virgília Ferrão, “Awaji Malunga”; Cristiana Pereira; Helga Languana, “Clássica”; Yonesse Matsinhe, “Cri Essência”; Eunice Matavele; Fátima Langa, Felizmina Velho; Isabel Ferrão; Lília Momplé, Lina Magaia, Maira Andrade, “Ginger Andra”; Maria dos Anjos Martins; Maria Sorensen; Paulina Chiziane e Sónia Jona (que tem um conto publicado numa obra com um outro autor).

Na poesia: Ana Mafalda Leite (também ensaísta); Amélia Matavele, “Prédestinada”; Ana Paula Loureiro; Cláudia Constance; Clotilde Silva; Dércia Feliciano, “Deusa d’África”; Glória de Sant’Ana; Hirondina Joshua; Karina Jamal; Isa Manhique; Lica Sebastião (artista plástica); Márcia Santos, “Rinkel”; Melita Matshinhe (pianista); Nizete Monteiro; Noémia de Sousa, “Carolina Abranches, Vera Micaia”; Paulina Chiziane; Sónia Sultuane (artista plástica) e Tânia Tomé (cantora e declamadora).

Em ambos géneros literários (poesia e prosa): Manuela Xavier, Emmy Xys (artista plástica) e Angelina Neves.

Com publicação em antologias

Só na escrita em poesia se encontram antologiadadas: Carmita Sigauque; Donia Tembe; Emília Alexandre; Geraldina Rafael, “M^a do Craveirinha”; Henriqueta Macuácu; Iyolanda de Jesus, “Hera de Jesus”; Yolanda Madeira, “Xiduva Moiasse”; Laize Sílvia dos Anjos; Nynna; Regineta Mário Chaúque; Saquina Badrudine Ismael; Tina Mucavele.

Com publicações em jornais, revistas e blogues

Em blogues encontrámos apenas uma mulher a publicar textos em prosa, a Eliana Nzualo. As restantes escrevem poesia, em jornais e revistas, a saber: Açucena Esperança; Celestina Marques; Énia Lipanga (cantora de rap e declamadora); Fátima Mimbirre; Ivete Mavie; Naty Ivo e Solange Macie.

II. Trânsito histórico e geográfico: principais vozes poéticas moçambicanas no período anterior à independência

Depois do levantamento apresentado de autoras mulheres que publicaram e publicam em Moçambique, cuja intencionalidade foi mostrar como a partir do século XXI o número aumentou significativamente, apesar de em proporção ser ainda bastante desigual quando comparada com o número de homens, observamos no entanto que há uma diversificação de práticas culturais, que se articula com a escrita de romance, conto, literatura infantil e infanto-juvenil, praticadas por mulheres, além de trânsitos complementares nas artes plásticas, na música e na performance.

Do estudo ainda em curso observámos que o número de artigos críticos, teses e dissertações sobre literatura feminina moçambicana, se centra mais na área da prosa, em especial em torno das obras de duas ficcionistas que publicaram no período pós-independência, Lília Momplé e Paulina Chiziane. No que respeita à poesia o número de análises foca-se em especial na obra de Noémia de Sousa, embora haja também estudos sobre a poesia de Glória de Sant'Anna. Verificamos assim que no quadro da pesquisa académica há um centramento na poesia feminina que foi escrita fundamentalmente durante o período colonial. No que toca à escrita pós-colonial, começa a haver estudos sobre a obra de Ana Mafalda Leite, Sónia Sultuane, Deusa d'África, Tania Tomé e Lica Sebastião.

No quadro deste nosso trabalho vamo-nos centrar apenas na poesia, no entanto partindo em especial do período pós-independência, assinalando alguns dos percursos mais recentes da poesia moçambicana de mulheres; com efeito não é presunção nossa reflectir longamente sobre as publicações de Noémia de Sousa ou de Glória de Sant'Anna, mas sim numa breve linha cronológica tentar perceber as linhas temáticas matriz, que a partir, em especial desta dupla poética, se vêm ou não a desenvolver no período pós-colonial.

Para o efeito desse tentame, ainda em progresso, tomamos como base para a nossa reflexão um artigo de Carmen Lúcia Tindó Secco, publicado em Moçambique em 2012, intitulado “A Voz, o Canto, o Sonho e o Corpo – reflexões sobre poesia feminina em Moçambique”, incluído na obra *Passagens para o Índico, encontros brasileiros com a literatura moçambicana*, talvez um dos primeiros ensaios que evidenciam algumas das transições na escrita poética feminina que têm lugar na passagem do período colonial para o pós-colonial e do século XX para o XXI.

Gostaríamos também de assinalar o artigo de Maria Nazareth Fonseca, “Literatura africana de autoria feminina: estudo de Antologias poéticas” (2004) que nos inspirou para o estudo das antologias de poesia, publicadas em Moçambique, a fim de destacar as autoras que aí são representadas. Assim destacamos as seguintes antologias após a independência: *Antologia da Nova Poesia Moçambicana* (1989), organizada por Fátima Mendonça e Nelson Saúte, com uma segunda edição reformulada e acrescentada em 2004 com o título *Nunca Mais é Sábado* de Nelson Saúte, a antologia *Rostos da Língua* (1999), organizada por Eduardo White; já no século XXI, a AEMO organizou, em 2006 a *Antologia Esperança e Certeza – I* (poesia). Essa publicação foi seguida pela *Antologia de Jovens Escritores de Manica* (2008), (poesia e prosa), coordenada por Domingos do Rosário Artur e Benjamim Pedro João. Referimos também a *Arqueologia da Palavra e a Anatomia da Língua* (2013) com coordenação do poeta Amosse Mucavele, uma iniciativa da *Revista Literatas*. O ano 2014 foi rico neste tipo de publicação, uma vez que foram publicadas duas Antologias, a saber: *Antologia Inédita Outras Vozes de Moçambique* (2014), organizada por Lucílio Manjate e *Vozes do Hiterland*, coordenada por Deusa D’África, Elísio Miambo e Mucuruza Lily do Amures. Em 2015 é publicada a Antologia Poética intitulada *Sonhos, Caminhos & Lutas*, sob a coordenação de Alex Barga, presidente de um movimento cultural de jovens, designado MOLIJU. Em 2018 sai pela Editora Fundza, a Antologia poética *Soletras Esse Verso* por Gustavo Sabamba. Ou seja, do que nos consta, ao todo entre 1989 e 2018 foram publicadas 10 antologias.

Na primeira antologia, mais abrangente, que enquadra o período colonial e o pós-colonial, a cargo de Mendonça e Saúte, na edição de 1989, são incluídas como referências femininas: Noémia de Sousa, Clotilde Silva, e acrescentadas na edição de 2004, as poetisas Glória de Sant’Anna, Manuela Sousa Lobo, Rinkel e Sónia Sultuane; na terceira antologia, a cargo de Eduardo White são incluídas quatro autoras, Noémia de Sousa, Maria Manuela Sousa Lobo e Ana Mafalda Leite (Lília Momplé na prosa); na quarta, *Antologia Esperança e Certeza – I* foram publicados poemas de Carmita Sigaúque, Laize Sílvia dos Anjos, Hirondina Joshua, Saquina Badrudine Ismael, Regineta Mário Chauque e Yolanda Madeira. Deste grupo apenas, até agora, se destaca Hirondina Joshua com publicação de um livro. A quinta antologia é composta por textos em prosa e em poesia, mas dela não consta o trabalho escrito por mulheres. Na sexta antologia a cargo do movimento *Kupalhuxa* são incluídas Ana Mafalda Leite e Emmy Xyx, que têm vários livros publicados e na sétima, organizada por Lucílio Manjate, surge incluída apenas a poeta Tânia Tomé. Da oitava

constam Maria do Craveirinha, Nynna e Deusa d'África, esta última com livros já publicados. Da nona *Sonhos, Caminhos & Lutas*, foram publicados poemas de Henriqueta Macuácua, Donia Tembe e Emília Zacarias Alexandre. E na décima, organizada por Gustavo Sabamba, foram publicados poemas de três mulheres, Hera de Jesus, Hirondina Joshua e Melita Matshinhe, as duas últimas com livros publicados.

Nem todas as autoras antologiadadas já publicaram livros, no entanto esta recolha serve para mostrar que progressivamente de 1989 aos nossos dias, várias delas estão desenhando um percurso de escrita, e a escolha da sua inclusão em antologias é reveladora da aceitação do seu trabalho e de um enquadramento na instituição literária moçambicana.

Podemos dizer que a matriz da enunciação feminina da poesia moçambicana, como já implicitamente assinalava Carmen Tindó no ensaio citado, se constitui durante o período colonial em duas vertentes fundamentais, a primeira, representada por Noémia de Sousa, uma poética da voz e do grito, com uma raiz fortemente telúrica, situada entre uma dimensão pan-africana e uma vertente temática nativista (em uníssono com a geração da poesia africana da década de 50, que denuncia a ocupação colonial) e uma outra vertente da poesia, mais lírica e intimista, “uma poética do silêncio, do mar e do canto” com Glória de Sant'Anna. A escolha deste par matriz permite-nos perceber as derivações futuras da poesia pós-colonial, e com ele não estamos a excluir outras vozes poéticas, que ainda não estejam suficientemente estudadas e tenham publicado durante a época colonial.

Noémia de Sousa (1926-2002), de seu nome completo Carolina Abranches de Sousa Soares, conhecida pela família e amigos como Carol, nasceu em Maputo, no distrito da Catembe, em 1926. É mestiça, filha de mãe moçambicana e de pai português. Muito cedo lidou com a leitura e literatura, uma vez que o seu pai tinha uma rica biblioteca em casa. Além disso, ainda jovem conviveu com a associação cultural Grémio Africano de Lourenço Marques, trabalhou na Associação Africana e iniciou a sua publicação literária, em 1948, n' *O Brado Africano*, um jornal que criticava a dominação colonial. Foi colaboradora em jornais e revistas literárias, nomeadamente: *Mensagem*, *Itinerário*, *Notícias do Bloqueio*, *Moçambique* 58, *Vértice* e *Sul*. A mensagem contestatária nos seus poemas fez com que ela fosse perseguida pela PIDE. Entre 1951 e 1964 trabalhou em Portugal como tradutora, tendo depois emigrado para França, onde residiu entre 1964 e 1973, trabalhando no Consulado de Marrocos. De volta a Portugal, trabalhou na Agência Noticiosa Portuguesa Lusa, e residiu naquele país até à data da sua morte.

A sua obra literária aborda temas como a africanidade, dignidade humana, denúncia do sistema colonial, fraternidade e outros. O poema “Se me quiseses conhecer” mostra a sua dimensão de africanidade e de partilha cultural, e de assumida figuração feminina do continente africano:

Ah, essa sou eu: / órbitas vazias no desespero de possuir a vida, / boca rasgada em feridas de angústia, / mãos enormes, espalmadas, / erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça, / corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis / pelos chicotes da escravatura... / torturada e magnífica, / ativa e mística, / África da cabeça aos pés, / – ah, essa sou eu.¹

Outras temáticas abordadas pela poetisa são a crítica e a indignação perante a opressão, injustiça, a imposição dos valores advindos da dominação colonial, entre outros males sociais. A preocupação de Noémia de Sousa com os problemas ligados à colonização, levaram-na a redigir, juntamente com José Craveirinha e Dolores Lopes uma carta a solicitar a independência de Moçambique. Podemos afirmar com propriedade que a obra de Noémia de Sousa é sempre actual. Um dos exemplos pode ser encontrado no “Poema a Jorge Amado” no qual utilizando este autor como *leitmotiv*, o sujeito de enunciação aborda a multiculturalidade:

Que importa, afinal, que as gentes sejam moçambicanas / ou brasileiras ou brancas ou negras? / Jorge Amado, vem! / O povo aqui nesta povoação africana / O povo é o mesmo também / é irmão do povo marinho da Bahia, / companheiro Jorge Amado, / amigo do povo, da justiça e da liberdade...²

A sua obra *Sangue Negro*, que reúne os poemas publicados dispersamente, foi publicada em livro em Moçambique, postumamente, em 2001.

Glória de Sant’Anna (GSA), nasceu em Lisboa em 1925 e viveu durante 23 anos em Moçambique, em Porto Amélia (Pemba), entre 1951 e 1974, onde foi professora e desenvolveu a actividade literária, antes de voltar definitivamente para Portugal, onde faleceu em 2009. A poeta começou a publicar as suas obras em Moçambique e enquadra-se numa linha estética de lirismo subjectivo e intimista: “A essência das coisas é senti-las / tão densas e tão claras, / que não

1 Noémia de Sousa, *Sangue Negro*, AEMO, Maputo, 2001, pp. 49-50.

2 *Ibidem*, p. 136.

possam conter-se por completo / nas palavras”³. Todavia a sua poesia também problematiza de forma muito subtil algumas das questões sociais e raciais da realidade colonial moçambicana, bem como o avanço da guerra. “A terra está ficando toda de sangue / toda de sangue / e mil olhos nos olham de lá do fundo”⁴. Colaborou com a revista *Itinerário* e com *O Brado Africano*. Para além das diversas obras da autora, publicadas no período colonial, foram publicados poemas de GSA na revista *Caliban* 3/4 (1972) e na antologia da CEI (Casa dos Estudantes do Império) *Poetas de Moçambique* (1960-62). Após a independência de Moçambique, a primeira parte da sua obra foi recolhida e seleccionada na antologia *Amaranto* (1951-1983). Em 1999, Carmen Lucia Tindó Secco publica uma *Antologia do Mar na Poesia Africana de Língua Portuguesa do Século XX* que inclui poemas de GSA. Esta antologia testemunha o facto de que uma das temáticas centrais da obra da poeta, o mar, é também um elemento comum a outros poetas moçambicanos. Também em 2011, num processo de recuperação da poesia da guerra colonial, três poemas de GSA são incluídos na *Antologia da Memória Poética Colonial* por Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi.

A poesia desta autora se abre ao mundo moçambicano, oferece uma visão de figuras locais, como os pescadores ou, em especial o mundo feminino, as mulheres à beira-mar, representados de uma forma íntima e profundamente humana, que contraria o estereótipo racial. “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”⁵. A produção lírica de GSA, que se torna num marco importante da poesia moçambicana, convida a repensar algumas questões literárias e identitárias no contexto colonial moçambicano. A produção poética da autora é caracterizada por uma escrita reflexiva e intimista, dominada pelo silêncio e pelas imagens do mar Índico, repondo o oceano a relação com a viagem, e com a história colonial.

No fundo, e garantindo as necessárias diferenças que tal comparação possa comportar de redutor, esta dupla Sousa/Sant’Anna ganha, em espelho refractado, na publicação masculina de poesia, uma similar reduplicação: o par Craveirinha/Knopfli, repondo algumas das questões de entrelaçamento crítico e de tensão entre as dimensões temática e intertextual de escritas poéticas, que se situam entre o local e o universal, entre a ideologia política e a estética.

3 *Ibidem*, p. 126.

4 *Ibidem*, p. 185.

5 *Ibidem*, p. 119.

Após a independência, na mesma época da publicação da revista literária *Charrua* (1984) em Moçambique, que vem revelar uma primeira geração de autores pós-coloniais, em que se destacam em especial as vozes poéticas de Eduardo White e Armando Artur, publica Ana Mafalda Leite, em Portugal o seu primeiro livro de poesia, *Em Sombra Acesa* (1984), ao mesmo tempo que finaliza a primeira tese de mestrado sobre poesia africana de língua portuguesa, dedicada a José Craveirinha.

Com a poesia de Ana Mafalda Leite é retomado o vínculo lírico-intimista da poética de Glória, mas em simultâneo uma dimensão do sonho e do erotismo, colocando-se em diálogo com a poesia de Eduardo White e a de Luís Carlos Patraquim, partilhando com este último a publicação de *Mariscando Luas* (1992), uma escrita que se inventa na relação com as artes plásticas, através da pintura de Chichorro. Outros tópicos atravessam a poesia de Ana Mafalda Leite, a visitação metapoética da poesia moçambicana, a demanda identitária (visível em *Passaporte do Coração*, 2001 e *Livro das Encantações*, 2005) tópicos estes, em especial, como notou Carmen Tindó, que vão surgir também uns anos depois na poética de Sónia Sultuane, em especial o sonho, o erotismo, a questionação identitária. Sónia Sultuane publica o seu primeiro livro, *Sonhos* em 2001.

Sem querermos ser redutoras, observamos que a partir da matriz poética de Noémia de Sousa, vai surgir uma escrita como a de Rinkel, de Deusa d'África ou de Paulina Chiziane (poeta) evidenciando trilhos temáticos, como a denúncia social, a postura centrada em temas de mulher. Por outro lado, a partir do lirismo de Glória de Sant'Anna vão entroncar-se a poesia de Ana Mafalda Leite, Sónia Sultuane, Cláudia Constance, Ana Paula Loureiro, entre outras.

III. Trânsitos temáticos das vozes poéticas femininas em Moçambique no período pós-independência

A maioria das vozes femininas que começa a publicar poesia em Moçambique praticamente no início do século XXI, não evidencia filiações estéticas específicas, embora se enquadre, de uma ou de outra forma, na genealogia referida mais atrás. Mostra uma proliferação de dicções muito diferentes, da voz lírica à crítica social, entre escritas do sentir e do alheamento, de narcísica exposição do corpo e de seu ocultamento, bem como temáticas relacionadas com a mulher e a sociedade. Abraçando vertentes sociais e erotismo, entrelaçando tópicos de individuação do sujeito feminino, reconfigurando a genealogia de escritas anteriores. Vamos referir em síntese alguns aspectos da escrita de seis

poetas, a saber, Deusa d'África, Emmy Xyx, Paulina Chiziane, Rinkel, Sónia Sultuane e Tânia Tomé.

DEUSA D'ÁFRICA uma voz nativi+zante e crítica

Eminentemente purgatória a escrita de Deusa d'África se apresenta como uma exploração ambivalente e desmesurada de uma voz que vem de dentro, que deseja encontrar/reclamar elementos culturais e linguísticos próprios, nativos, mas que simultaneamente demanda a modernidade da poesia ocidental através de muitas das dedicatórias.

Deusa d'África nasceu em 1988 em XaiXai e é co-fundadora do grupo cultural Xitende (Núcleo Literário do XaiXai). Organizou em colaboração uma colectânea poética de autores de Gaza e Niassa (2014), uma obra na área da ficção intitulada *Equidade no Reino Celestial* (Editora das Letras, S.A., 2014) e publicou os livros de poemas *A Voz das Minhas Entranhas* (com um prefácio de Paulina Chiziane, 2014) e *Ao Encontro da Vida ou da Morte* (Editora das Letras, S.A., 2014).

O segundo livro de poemas, atrás referido tem uma epígrafe da autora que porventura já orienta filosófica e tematicamente o leitor: “Os homens são o que são, e os leões apenas feras inocentes”. A obra está organizada em quatro partes, designadas: *Ao Encontro da Vida*, *A Cidade Adormecida*, *A Destruição da Cidade*, *Ao Encontro da Morte* e compõe-se de 25 longos poemas intitulados “Confissão”. Esta insistência no título remete de imediato para um conteúdo religioso e de encenação autobiográfica.

Assistimos a vários auto-retratos nas confissões/poemas, que podem ser lidos como representação da figura feminina de África, ainda hoje neocolonizada, ou da cidade suburbana, ou ainda da mulher subalternizada e do sujeito de escrita; alegoricamente há uma voz que se apresenta como interpeladora e denunciante dos males, em estrofes que redundantemente apelam o leitor/ouvinte.

Há por vezes um ritmo de abundância no verso que se excede sem margens limítrofes, como a subida inesperada de um rio, que leva consigo o que está à frente. Este vozear das entranhas da poesia, que por vezes se aparenta à palavra de pregação, ou de anunciação, trata de muitos assuntos, da História de Gaza, da dominação colonial, da religião, do amor, das relações homem mulher, do desejo de liberdade para as mulheres, da miséria e injustiça sociais, das iniquidades humanas, cabendo aos textos a perplexidade da interrogação e o testemunho moral de uma condenação/confissão. A dramaticidade, a mistura de géneros, irrompe no texto com entrada de outras vozes:

Ngungunhane: Minha menina Deusa d'Africa / Que fizeste em África / Teu povo continua com repugnância de si mesmo / E ainda clama pela independência sendo escravo de si mesmo / Quantos jovens vestiram sua nudez / Exaltando a música americana / Quantas vezes lembraram vossos ancestrais e pediram o Pangolim / Quantas vezes te ocupaste na plantação de swithokozelos [...].⁶

EMMY XYX a desconstrução dos sentidos

Emmy Xyx, pseudónimo de Manuela Xavier, nasceu em Vila Coutinho, actual Ulóngwé na província de Tete em 1958. Publicou *Espelho* (prosa, 2011), *Contar Ser Gregos* (2012), *De Sol acções a Sol unções* (2013) e *Escritas na Mão do Mar à Ria* (2015). A poesia desta autora desafia o leitor pela sua aparente ausência de sentido. Fortemente moralizante e crítica, por vezes chegando ao descrédito de ser escrita, vive da desconstrução das palavras e dos significados. Mostra na sua herança literária alguns dos procedimentos retóricos que caracterizam a produção de Grabato Dias e de Filimone Meigos.

Alguns poemas mais longos, outros bem mais curtos, encenam proverbialidade, uma moral e, mesmo assim, também a desconstroem. A crítica é sobre os comportamentos femininos, sobre as emoções, sobre a corrupção social, económica e política. *Erres de heróis*: “Os erres dos heróis são apagados? / Os erres são livres de ficar? / Quantos erres tem o vento? / Quantos ventos tem o mar?”⁷.

Manuela Xavier encena uma espécie de antilirismo da sua escrita na procura de sentido numa sociedade e humanidade que não o têm. Assim os símbolos poéticos como a cotovia e a lua perdem-se no novelo da serpente e na moeda de compra dos amores:

Cotovia: Fugida do inverno acústico / a cotovia / acotovela a vizinha. / Serpentes em violoncelo / esperneiam vozes / que se espezinham.⁸

Frases da lua: Fazes da lua / tua amante / cheia de novas faces / as frases da lua endoidecem / quem escuta / num quarto / crescem promessas / noutro / mín-guam diamantes...⁹

6 *Ibidem*, p. 645.

7 *Ibidem*, p. 32.

8 *Ibidem*, p. 17.

9 Paulina Chiziane, *Canto dos Escravos*, Matiko e Arte Lda, 2017, p. 16.

Manuela Xavier usa a língua retirando-lhe o poder organizacional, desmontando-a e brincando ludicamente com ela como se fosse um puzzle, sem formas/significados definidos, masvolvendo significante, som em formulação desconcertante. O leitor pergunta-se, o que quer dizer esta escrita?

Entre Dedos: Entre dedos me passa o vento / entre os lábios a frase se corta / pela suavidade do convento / a frase apareceu morta. // Se disse alegre pelo destino / liberdade conquistada / mata-se a morte de um menino / p'ra dar vida ao fim da estrada?¹⁰

PAULINA CHIZIANE um livro de poemas

Incluimos nesta pesquisa a estreia de Paulina Chiziane, nascida em 1955, em Maputo, a autora é conhecida como romancista, embora se auto-intitule contadora de estórias. É das autoras moçambicanas com mais livros traduzidos e sujeitos à análise crítica e a estudos especializados.

Embora a sua obra seja muito mais abordada na perspectiva da escrita de mulheres por ser densamente povoada por personagens mulheres e por refletir sobre o patriarcado, ao realizar este estudo a partir do seu livro de poesia, que implica uma mudança de perspectiva de análise da sua obra em prosa, verificamos que, mais do que a emancipação da mulher, a escritora se preocupa com a libertação e mudança de mentalidades oprimidas, convidando o continente africano a refazer-se, a redefinir-se e a resgatar a sua memória.

A sua obra em prosa inclui: *Balada de Amor ao Vento* (1990); *Ventos do Apocalipse* (1993); *O Sétimo Juramento* (2000); *Niketche – Uma história de Poligamia* (2002); *O Alegre Canto da Perdiz* (2008); *As andorinhas* (2009); *As Heroínas sem Nome* (co-autoria com Dya Kassembe, 2008); *Quero ser alguém. Histórias de Crianças Seropositivas* (2010); *Por quem Vibram os Tambores do Além* (co-autoria com Rasta Pita, 2013); *Na mão de Deus* (co-autoria com Maria do Carmo da Silva, 2012); *Ngoma Yethu, o Curandeiro e o Novo Testamento* (co-autoria com Mariana Martins, 2015) e *Ocupali – Helvetas Swiss Corporation* (2016).

Nesta sua obra de poesia, *O Cântico dos Escravos* (2017), tal como nos habituou na sua escrita em prosa, Paulina clama pelo resgate da identidade africana e sonha com o dia em que os negros estarão libertos das sequelas do colonialismo. É o que nos sugerem os versos no poema “Testamento de um escravo”, onde o sujeito de enunciação convida o leitor a usufruir da relativa liberdade

¹⁰ *Ibidem*, p. 44.

que África tem e inspira os filhos desse continente a “hastear a bandeira da liberdade”. Insistindo, esse sujeito afirma: “Escuta a suavidade deste canto de esperança. Serena / Respira o ar puro do alto das montanhas. Reflete/Busca inspiração na memória da África e do mundo/Segura com braços firmes a liberdade que se escapa”¹¹.

E há uma esperança de dias melhores em sua mensagem, veja-se o caso do poema *As vezes Penso*:

As vezes penso que já morri... As vezes penso que o mundo já se acabou...
Quando sinto solidão na alma / às vezes penso que Deus não está no céu / ...
Agora penso que um novo mundo vai nascer / Tanto sofrimento, resistirei e
resistirei / Às vezes penso que o mundo será melhor / E por ele lutarei por toda
a eternidade.¹²

Nesta obra, são inúmeras as menções a Deus. Especialmente no Capítulo I, que a autora intitulou “África Reza”. Há, também, imensos apelos à libertação, liberdade e esperança de dias ou de momentos melhores para África, ou para um lugar que se sugere ser Moçambique, dada a epígrafe do livro que é o recorte do Hino Nacional de Moçambique, bem como a utilização de excertos deste em seus poemas. O último poema do livro é a súplica do que acabamos de referir: “Na Memória da África e do Mundo”, que recupera o hino nacional moçambicano.

RINKEL derivações temáticas sobre escrita de gênero

Rinkel é o pseudônimo de Márcia dos Santos, que publicou até ao momento três livros de poesia, *Almas Gémeas* (AEMO, 1998), *Revelações* (AEMO, 2006), *Emoções e Abstracções* (AEMO, 2011).

Nascida em 1977, e natural de Inhambane, Rinkel nos primeiros poemas de *Almas Gémeas* mostra uma escrita ainda um pouco adolescente, confessional e revoltada, em que aborda vários temas, questionando as injustiças sociais, nomeadamente a questão racial, e a infância triste dos meninos de rua, dos órfãos da guerra, dos meninos soldados, nascidos e crescidos no meio da violência da guerra civil. Leia-se nesta perspectiva o poema *Mártires da Democracia*: “A ti criança / parida quando tua mãe morreu / nos teus braços. // A vós heróis antes de serem homens. // Tu que pegaste na arma / que pegaste na

¹¹ *Ibidem*, p. 19.

¹² *Ibidem*, pp. 32-33.

catana / Tu que mataste impiedosamente / com a mente pura de uma criança / adulterada”¹³.

Neste primeiro livrinho de Rinkel verificamos que a enunciação feminina se centra nos temas da maternidade, no tópico da infância, da repressão social sobre a mulher, em suma, no tratamento das limitações dos seres mais frágeis da sociedade, as crianças e as mulheres, em confronto com a violência da guerra, limitados e dominados pela sua periferia social e urbana.

No seu segundo livro, *Revelações* (AEMO, 2006), encontramos uma voz mais amadurecida e sensualizada. Como o título indica há revelação do sujeito e da sua relação com o mundo. A dedicatória do livro insiste sobre a condição da mulher. Aí lemos: “Às sofredoras. Às batalhadoras. / Às Amantes da vida. / Às grandes mulheres. Às verdadeiras mulheres. / Às que carregam o mundo nos seus ventres.” Nota-se ao longo do livro a aprendizagem da dor e do prazer de ser mulher e o fortalecimento do sujeito mediante este conhecimento.

Emoções e Abstracções (Edições Fundac, 2011) é até ao momento o último livro publicado pela autora e revela um amadurecimento das emoções, nomeadamente dos sentidos físicos e de uma sensualidade mais assumida, como se pode ler no poema Tu és: “Teu corpo / Minha perdição // Tua pele / cheiro a flor // Tua boca / sabor a mel // Teu olhar / verde e penetrante // Tu, minha casa/ Meu destino”¹⁴.

SÓNIA SULTUANE uma escrita da emoção e do prazer

Sónia Sultuane, nasceu em Maputo, em 1971. Artista plástica, Sónia Sultuane tem colaborado noutras disciplinas artísticas como a instalação, a dança e a fotografia. Como poeta conta com três obras publicadas, *Sonhos* (AEMO; 2001), *Imaginar o Poetizado* (Ndjira, 2006) e *No Colo da Lua* (Ed. Autora, 2009) e mais recentemente *Roda das Encarnações* (Fundação Fernando Leite Couto, 2016).

No primeiro livro de poemas de Sónia Sultuane, *Sonhos* a poeta percorre o espaço que vai de si própria para uma outra em que se procura e desafia “como queria ser a outra dos meus sonhos”¹⁵, feminino sujeito que se quer intenso e pleno no seu sensitivo imaginário: “Menina ainda tornei-me mulher / enfrentei o mundo, e a mim mesma”¹⁶.

13 Rinkel, *Almas Gémeas*, AEMO, Maputo, 1998, p. 14.

14 Rinkel, *Emoções e Abstracções*, Fundac, Maputo, 2011, p. 28.

15 Sultuane, *Sonhos*, p. 47.

16 Sultuane, *Sonhos*, p. 15.

Um percurso que corporiza gradualmente os sentimentos e sensualmente os convoca em todas as suas contradições: desejo, ausência, saudade, ilusão, sonho, distância, alegria, dor. Imaginando através das palavras, as formas que têm os sentimentos, de tanto os sentir. Imaginando o amor, vivendo-o nessas imagens que ele encontra nos muitos espelhos da alma: “Amar-te é algo sem dimensão ou justificação / é viver sempre na imaginação / ... / estar sempre a sonhar”¹⁷.

Na sua segunda colectânea de poemas, a autora assume quase uma reivindicação da forma de sentir e do ser amoroso, ao escrever sobre a exaltação do prazer, a força erótica e a assunção de um erotismo social e secularmente negado à mulher. Nessa perspectiva os poemas de Sónia Sultuane são insinuantemente inconformistas pela sua temática sensorial e seu desnudamento emocional.

O poema *Africana* amplifica o tema da identidade, uma vez que tende a territorializar o feminino. Além desta primeira identidade, e lembrando com alguma ironia o poema *Se me quiseses Conhecer* de Noémia de Sousa, a poeta assume a sua africanidade: “dizes que me querias sentir africana / dizes e pensas que não o sou, / só porque não uso capulana, / porque não falo changana, / porque não uso missiri nem missangas,/ deixa-me rir...”.

Quer este poema desenhar um percurso identitário de abertura às diferenças de género, de raça, de língua e de cultura, num continente e num país, que se caracteriza também pela coexistência harmónica de tal múltipla diversidade.

Interrogativa, reticente, dialogal, a voz de Sultuane percorre os poemas como o sangue nas veias de um corpo amoroso, palavras que são o próprio sujeito em acto de constituição e de revelação: “As palavras que te dou / são o que sou, / são o que sinto, / e como me sinto, / essas são as minhas palavras EU”¹⁸. *No Colo da Lua* é o terceiro livro de poemas de Sónia Sultuane. Há nestes poemas a procura de harmonia de um corpo que quase voa, elegante na sua aspiração ao sonho e à verdade, à pureza das sensações, à celebração do desejo. O poema que dá título ao livro *No colo da Lua* diz-nos da apetência amorosa de expansão e abertura do sujeito ao mundo, da vontade da poeta falar às estrelas, se aninhar no colo da lua, o mágico planeta da noite que transfigura o sonho em realidade:

Quero olhar o céu / e contemplar a sua sombra dançando / na cadência do meu
coração, / mergulhar no seu infinito, / no reflexo do azul esverdeado profundo,

17 Sultuane, *Sonhos*, p. 28.

18 Sultuane, *Sonhos*, p. 29.

/ sentir o cheiro do mundo percorrer-me as entranhas, / falar às estrelas prateadas, / sentar-me no colo da lua amando a imensidão do universo, / saboreando cachos de uvas pretas adocicadas, / para poder entregar-me a todos os sabores exóticos, / cantando e suspirando pela vida.¹⁹

TÂNIA TOMÉ entre a encenação da voz e o canto

Tânia Tomé nasceu em Maputo em 1981 e publicou *Agarra-me o Sol por trás* (Índico Editores, 2010). Em 2008, realiza e produz o espectáculo “Poesia em Moçambique”, em tributo a José Craveirinha, onde todas as artes interagem para tornar vivo o poema. Introduce o conceito de Showesia (neologismo criado por ela) em Moçambique, com o qual se faz espectáculo de poesia com uma banda de músicos, ao lado da qual Tânia canta e recita poemas, havendo dramatização da poesia, dança da poesia, entre outros. Em 2009, lança o primeiro DVD de poesia em Moçambique, com base no espectáculo “Poesia em Moçambique”. Em seguida, lança oficialmente a página web www.showesia.com.

Talvez esta partilha entre escrita e oralidade/música/encenação revele um dos traços mais originais da escrita da poesia feminina moçambicana actual. Com efeito os poemas de Tânia Tomé oscilam entre a vontade do canto e a consciência da escrita numa desenvoltura criativa inesperada. O sentido da representação temática dilui-se na força das imagens e na força de uma voz que se procura.

O seu primeiro livro publicado em 2010 surge com aparato gráfico inovador e os poemas terminam com o título no final em letras maiúsculas. Vejamos o início do poema de abertura:

Um murmúrio de vozes em uníssono no meio da noite desperta-me / os espíritos makwas kimoenes. / E o sonho meio sonâmbulo desata-se-me: / escorro numa chuva de pálpebras, uma estrela azul e luminosa / criva-me / o peito. / Grilos, uma orquestra, trilo na sombra. / É Deus / que fecha os olhos na cor do espanto / para te ver?²⁰

A força enunciativa desta voz feminina é transbordante e os poemas, ora longos, com uma e duas páginas, ora mais curtos, parecem procurar esse lugar de origem em que a música se cruza com a palavra, e se desfaz e refaz nela: “Meu poema infinito / Meu poema infinito / tu escreves-me tão bem: / esse

19 Sultuane, *Nocolo da lua*, p. 11.

20 Tânia Tomé, *Agarra-me o Sol por trás*, 2010, p. 11.

amor todo nos teus dedos / escreve-me exactamente / como me sonhei / POEMIM”²¹.

Simultaneidade na erotização do som/música e do corpo do sujeito lírico: “E tu comigo, cá dentro, lá fora / amando-me na medida do ritmo / de um jazz cálido frenético. / Abraço do Índico, o piano / atravessa as fronteiras que nos distam, / recria o sopro do teu sax / no meu corpo”²².

O segundo livro da autora, intitulado *Conversas com a Sombra* (Showesia, 2011), é um pouco diferente do primeiro. Junta a fotografia a uma escrita de registo dramático; o livro lê-se entremeado de fotos de raízes de árvores antigas, é um cântico, unitário, em trinta e dois fragmentos, que começa por perguntar: “Quem serei do que fui? Olhava à volta. E o algodão / crescia-me na carne, depressa como água / na areia, como o sol esquenta na palhota / da minha vida. Onde eu me exilei, eu / com mais meu futuro por vir”.

“M’bique”, abreviatura de Moçambique, é a figura (nação, pátria, mulher?) que motiva o longo poema que se estende, ora como exortação, ora num fluir reflexivo que se alimenta do diálogo e da interpelação:

M’bique? Sim é a Moça da minha vida.
Sabor de cacana. Sabor amargo, mas que faz bem à alma,
cura-me de mim, aquela dor de ser.²³

[...]

Ah M’bique, falar dela é a emoção mais completa
que vibra no alto. No alto do grito.
No alto da estrela. Dentro.
Eu nasci com ela com todo meu acredito.²⁴

Escrito no feminino, em torno de uma biografia desejada e arquetípica, esta escrita faz nascer, renascer, o país em mulher encanto, natureza gestante, recuperação do sonho; um longo poema que mostra uma fusão entre a voz lírica e narrativa, entre o singular e o plural do corpo social do país, em que o corpo feminino da nação e da poeta se sintonizam com os elementos naturais.

²¹ *Ibidem*, p. 41.

²² Tânia Tomé, *Conversas com a sombra*, 2011, p. 48.

²³ *Ibidem*, p. 10.

²⁴ *Ibidem*, p. 14.

Desejos de descoberta, de sentimentos individuais e colectivos, que coincidem numa ligação e partilhas íntimas:

Quando eu conheci M'bique, eu nem apercebi. Vinha enredada em capulanas, até no rosto, as capulanas, como gaze. Nas suas mãos brilhavam inteiras as sementes. E éramos tantos, todos as desejávamos como fruta despida para comer. Desejando-a em carço para a ver.²⁵

Um único poema, organizado entre imagem e voz. Uma voz oral, dramatizada, que ganha presença e encenação. Um livro bastante diferente do primeiro. Este é nitidamente mais discursivo do que *Agarra-me o Sol por trás*, e, permeado de incursões narrativas, apresenta-se como um fluxo mais dramático, interpelativo, e mais reflexivo.

Considerações finais

Considerando dois períodos históricos, o anterior à independência e após esta, listamos inicialmente um conjunto de mulheres que escreve ficção e poesia em Moçambique. Posteriormente demonstramos, a partir das temáticas abordadas, que trânsitos ou movências históricas e artísticas podem ser estabelecidas entre diferentes poetisas moçambicanas.

Confirma-se, em função da proposta de leitura de Carmen Secco que, antes da independência, os fundamentos da enunciação feminina da poesia moçambicana se alicerçaram com a escrita de Noémia de Sousa e com a de Glória de Sant'Anna. A primeira com temáticas telúricas, de cariz contestatário e crítico da época colonial, e no caso da segunda autora com temáticas lírico-intimistas. Este duplo registo diferencial de temáticas constitui o ponto de partida-matriz da escrita poética moçambicana.

O segundo inicia-se na época pós-colonial com Ana Mafalda Leite, que retoma o vínculo lírico-intimista da poesia de Glória de Sant'Anna, introduzindo a dimensão do sonho, do erotismo e demanda identitária, que mais tarde surgem na poética de Sónia Sultuane. Nesta matriz também se colocam Cláudia Constance, Ana Paula Loureiro, entre outras.

A partir da matriz poética de Noémia de Sousa, vemos surgir a poesia de Rinkel, Deusa d'Africa e de Paulina Chiziane, ou mesmo Emmy Xyx, enquanto registo crítico de denúncia social e temas centrados em torno da mulher.

²⁵ *Ibidem*, p. 42.

Tânia Tomé de certa maneira combina várias tendências, por um lado a reivindicação da dimensão erótica no primeiro livro, aliada ao canto de louvação de um recém-nascido país-mulher, que se quer fecundo.

Verificamos que os trânsitos poéticos que acontecem no século XXI são marcados por diferentes filiações estéticas, combinadas, com diferentes dicções, que vão desde a lírica à crítica social, passando pela narcísica exposição do corpo e seu ocultamento, até às temáticas relacionadas com a mulher e a sociedade, como se pode observar no caso da maioria das mulheres elencadas neste estudo.

Dos acervos nos quais consultamos a escrita de mulheres, tanto em prosa, quanto em poesia, verificamos que ainda são muitas que carecem de publicação em livro e que as antologias publicadas não tomam em consideração a questão da equidade de gênero.

Este estudo permitiu revelar que a produção literária feminina em Moçambique aumentou significativamente depois da independência, e assinamos que o gênero literário de preferência é a poesia.

As declinações de gênero, etnia e classe em Paulina Chiziane (Mais) Uma leitura de *Niketche**

INOCÊNCIA MATA*

Ali está a heroína do dia. Protegida na fortaleza do rio.
[...] Que venceu um exército de mulheres e colocou desordem
na moral pública. Que desafiou os hábitos da terra
e conspurcou o santuário dos homens.¹

1. Paulina Chiziane: a obra e o seu contexto

O desenho da geografia sociopolítica de Moçambique, país que ascende à independência política no dia 25 de Junho de 1975, libertando-se do jugo colonial português, não ficou concluído na independência, após 10 anos de luta armada (1964-1974) conduzida pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Com efeito, o período que se segue à independência, até 1991, é igualmente marcado por uma outra guerra, essa civil, levada a cabo pela Resistência Nacional Moçambicana, a RENAMO; fundada precisamente no ano da Independência política, 1975. Porque civil, fratricida, tratou-se de uma guerra porventura mais

* Com algumas alterações, este texto foi escrito como PRÓLOGO à edição colombiana do romance *Niketche: Uma história de poligamia*, com tradução de Pere Comellas, inserida na Labirinto Colección (Bogotá, Universidad de los Andes, 2019).

** Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Centro de Estudos Comparatistas.

1 Paulina Chiziane, *Niketche?*, 4.^a ed., Lisboa, Caminho, 2008, p. 16.

fracturante do que a de libertação, em termos identitários e psicológicos, separando e hierarquizando os mundos urbano e rural e levando a que essa fractura e a fragmentação daí decorrente dessem origem a uma realidade económica e social que vem mantendo a maior parte da população – mormente a feminina – à margem de uma “normalidade” sociocultural, acentuada, em muitos casos, pelos ditames da tradição que, por regra, projecta uma filosofia que visa a subalternização da mulher. E, no entanto, um dos objectivos constantes no programa deste (FRELIMO) e de outros movimentos de libertação das colónias portuguesas de África (a saber: MPLA – Angola, PAIGC – Guiné-Bissau e Cabo Verde, MLSTP – São Tomé e Príncipe), era a libertação da mulher da dupla dominação: colonial e pelo homem, pela família, pela cultura, enfim, pela instituição da *tradição*.

É neste mundo de contradições entre a idealidade do projecto libertário e a realidade sociocultural que Paulina Chiziane escreve, trazendo para a sua obra e, em particular, *Niketche – Uma História de Poligamia* (2002), os conflitos entre as várias instituições da sociedade do Estado (pós-colonial): as leis da República, a Igreja, as normas consuetudinárias, a Família, o Partido político (no caso, a FRELIMO)...

Escritora com uma fortuna crítica já considerável, com obras traduzidas para o alemão, inglês, francês, espanhol e italiano, Paulina Chiziane (04 de Junho de 1955) nasceu em Manjacaze, província de Gaza, sul de Moçambique, no seio de uma família protestante. Viveu na sua terra natal até aos sete anos, altura em que a família se mudou para Lourenço Marques, hoje Maputo, onde começou a estudar e começou a aprender português na escola – continuando, no entanto, a falar em casa as suas línguas maternas, o chope (língua do pai) e o ronga (língua da mãe)². Aos 20 anos assistiu à independência do seu país e, como era comum entre os jovens no fervor da Revolução, envolveu-se politicamente, continuando, com o fim do monopartidarismo, nas lides partidárias tendo chegado a ser deputada pela FRELIMO na primeira legislatura do regime multipartidário, em 1994. Entretanto, passou pela Universidade Eduardo Mondlane, como estudante de Linguística, curso que acabaria por abandonar. Optaria pouco depois por abandonar também o envolvimento político-partidário para se dedicar ao trabalho social na Cruz Vermelha e, também, pensa-se, com o intuito de se libertar de certo tipo de compromissos para se dedicar livremente à escrita.

2 Em outras ocasiões, Paulina Chiziane afirma-se pertencente à etnia tsonga, como no testemunho “Eu, mulher... Por uma nova visão do mundo”, *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana* (NEPA) da UFF, Vol. 5, n.º 10, Abril de 2013, p. 201.

2. O lugar de Paulina Chiziane na literatura moçambicana

Como primeira mulher romancista³ em Moçambique, a escritora ganhou um lugar muito importante na literatura moçambicana, graças também às opções temáticas das suas obras e ao seu percurso na literatura sendo, porventura, hoje, a mais celebrada ficcionista africana do conjunto das literaturas em português. Mesmo depois do seu primeiro romance, editado pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO) na colecção Karingana com o apoio de uma ONG finlandesa, não conseguiu encontrar editor para o segundo romance, que saiu numa edição de autor pois nem a instituição que poderia apoiar a sua publicação, a AEMO, o fez. Isso fez de Paulina Chiziane uma quase *outsider* da instituição literária em Moçambique – estatuto que a própria parece querer consolidar ao afirmar não se considerar romancista e muito menos feminista quando a sua obra vem demonstrando o contrário...

Dizem que sou romancista e que fui a primeira mulher moçambicana a escrever um romance [...] mas eu afirmo: sou contadora de histórias, histórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte.⁴

E, no entanto, o que a própria escritora diz sobre a sua obra revela a consciência de um paradigma que privilegia a interseccionalidade metodológica na reflexão sobre género, bem próxima de uma epistemologia feminista, como se poderá conferir:

A raça e o sexo determina o estatuto de quem faz o que quer que seja. Sou mulher e sou preta, então, tudo que faço tem que ter erros. Se não tiver, arranjam. E eu, teimosa que sou, digo-lhes que a minha escrita não tem erro nenhum. E a minha opção vingou porque consegui trazer uma reflexão sobre determinados aspectos culturais que antes nunca tinham sido tocados. Os meus

3 Embora haja contestação a esse “estatuto” de pioneira feminina do género romanesco, vale afirmar que Paulina Chiziane não é apenas a primeira romancista negra moçambicana, como soe dizer-se, sendo realmente a primeira romancista moçambicana pois Lília Momplé apenas publicou o romance *Neighbours* em 1995, sendo de 1988 o seu primeiro livro, um livro de contos (*Ninguém Matou Suhura*). Ora, o primeiro livro de Paulina Chiziane é o romance *Balada de Amor ao Vento*, de 1990.

4 Contracapa de *Nikette: Uma História de Poligamia*, Lisboa, Caminho, 2002.

temas exigem coragem, trabalho e pesquisa, sem que ninguém me suporte financeiramente.⁵

Da sua obra constam romances, contos, poesia, ensaios e um texto dramático (aliás, muito pouco conhecido). Os romances são, em 2018: *Balada de Amor ao Vento* (1990) a que se seguiram *Ventos do Apocalipse* (1993), *O Sétimo Juramento* (2000), *Niketche: uma História de Poligamia* (2002), *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), *O Canto dos Escravos* (2017) e, ainda, *As Andorinhas* (2008), sendo este último livro uma coletânea de três contos publicada no Brasil. Para além da escrita ficcional (romanesca e contística), há a assinalar experiências ensaísticas em que autora, como faz nos seus romances, interroga, de certa forma, algumas tradições africanas e também questiona certas práticas terapêuticas de carácter eurocêntrico, através de relatos de doentes mentais, médicos e curandeiros, em *Na Mão de Deus* (2013), livro em co-autoria com Maria do Carmo Silva, ou viaja por “mentes africanas colonizadas” em *Por quem Vibram os Tambores do Além* (2013) ou, ainda, reflecte sobre a influência do cristianismo no sistema de crenças africanas em *Ngoma Yethu: o Curandeiro e o Novo Testamento* (2015), em co-autoria com Mariana Martins; foi também em co-autoria com a escritora angolana Dya Kassembe, uma antiga combatente da FNLA, que Paulina Chiziane publicou, em 2009, *O Livro da Paz da Mulher Angolana. As Heroínas sem Nome*, uma coletânea de histórias de vida de mulheres que viveram a guerra civil – e a sobreviveram.

Diferentemente dessas incursões ensaísticas, decorrentes da sua actividade profissional como assistente social na Cruz Vermelha (num país dilacerado pela guerra e seus corolários) e muito marcadas pela reflexão sobre o poder da mente e da espiritualidade, os seus seis romances percorrem os temas da guerra, da liberdade, da identidade, os meandros do poder pós-colonial e da corrupção, e também as ambiguidades entre a tradição e a modernidade, assim como as diferenças culturais entre as regiões do país, com reflexos nas práticas de socialização, usos e costumes. Com efeito, na sua obra há temas transversais tais como a prole como valor feminino fundador, as limitações do sentir feminino numa situação poligâmica, o direito (tradicional) de o pai escolher o marido, o dever da obediência absoluta da mulher (ao pai e ao marido), a proibição de aprender a ler e a escrever, a gravidez precoce, o anátema do adultério

5 Paulina Chiziane, “Não volto a escrever. Basta!”, Entrevista a José Maria Remédios, *In Geledés* – Instituto da Mulher Negra (Brasil). <https://www.geledes.org.br/paulina-chiziane-nao-volto-escrever-basta/> (Acesso: 05 de Janeiro de 2019).

no feminino, o vazio rotineiro da vida quotidiana, enfim... Paulina Chiziane, que recusa o epíteto de “romancista”, como atrás se leu, acaba por ser, afinal, uma contadora de histórias sobre relações entre homens e mulheres, “estórias de vida” que buscam sempre representar lugares esconsos por onde caminha a condição subalterna da mulher: por via da representação narrativa, a escrita de Chiziane vai expondo as assimetrias no estatuto das mulheres (também aqui temperadas por diferenças de classe e etnia), as desigualdades e as discriminações ditadas pela tradição e pela ideologia cristã (ambas os sistemas assumidos pelo Estado pós-colonial), isto é, a subalternidade feminina a nível social, económico, cultural e psicológico na sociedade.

3. Paulina e o sentido da tradição...

Perambulando pelos vários interesses estabelecidos, quer pela tradição quer pela “nova” ordem pós-colonial dita “moderna” e “progressista”, a autora constrói – “retrata”? – o personagens com poucas possibilidades de escolha, tanto a nível social, como no caso de Sarnau (*Balada de Amor ao Vento*), quanto a nível pessoal, como no caso de Ermelinda, em *Ventos do Apocalipse* que tenta sobreviver em meio de uma guerra atroz, ou de Rami, que se descobre esposa de um polígamo numa sociedade eminentemente patriarcal de que o modelo parece retirado da sua própria realidade, Manjacaze, Gaza (sul de Moçambique), de onde a autora é natural. Mas é interessante notar que é na tradição que as personagens descobrem uma dimensão transformadora, como em *O Sétimo Juramento* ou em *Niketché*: a tradição que aprisiona e inibe percursos fora do “cânone” também pode libertar quando é “torcida” quando necessário – como ensina o político Tchinguri à sua irmã Lueji, aprendiz de feitiçaria política, em *Lueji: o Nascimento de um Império* (1989), do angolano Pepetela, romance que é um percurso de afirmação de uma governante num mundo cujo verbo é quase sempre declinado no género masculino: o mundo da política. Bem oportuna é, na contramão da inefável crença sobre a generosidade inata da mulher, a afirmação de Isabel Casimiro segundo a qual na História “[A]s mulheres não foram vítimas passivas, mas sim actoras das diferentes fases históricas, engendrando estratégias de acomodação, resistência e luta, que foram mudando temporal e espacialmente e de acordo com os diferentes tipos de mulheres”⁶.

6 Isabel Maria Cortesão Casimiro, “Identidade e representações das mulheres em África”, *Estudos Africanos* – Revista Semestral de Ciências Sociais, n.º 17, Universidade Eduardo Mondlane (Maputo), 1999, p. 47.

Por isso não se pode dizer que as personagens femininas de Paulina Chiziane – que são sempre protagonistas – sejam meras marionetas, ou meramente vítimas: na verdade, as personagens empreendem um percurso intelectual (e com elas os leitores) em vista à desmistificação de imagens femininas convencionais chegando, pela acção auto-reflexiva, ao auto-reconhecimento num contexto em que a alteridade se transforma em *outridade* (isto é, o mesmo diverso) com estatuto reconhecido, e a tradição surge como tempo de renovação cultural para a mulher em Moçambique: atente-se no destino solar de todas as mulheres de Tony e a forma como, após assegurado o estatuto de esposas “legítimas”, se complicitam no processo de construção de uma autonomia financeira que as libertaria psicologicamente também. Vale, a propósito, lembrar ainda Isabel Casimiro na sua obra *Paz na Terra, Guerra em Casa* (2014), segundo a qual

as mulheres têm sido exímias na sua capacidade de ‘costurar’ diferentes estratégias de resistência, em espaços para si desconhecidos, mas em que elas penetram através duma construção diferente de espaço, através de uma diferente linguagem, maneira de vestir, de cuidar da sua família, através de redes que vão engendrando, e em que se verifica uma miscigenação de culturas.⁷

Trata-se, essa resiliência, de um jogo dinâmico entre tradição e destradicionalização – e até de transgressão quando, em *Niketche* Rami goza o acto sexual com Levy, o irmão de Tony, durante o ritual do *kutchinga*⁸; ou Maria das Dores que, desafiando os costumes do povo da vila Gurué, toma banho nua no rio Licungo, sendo, por isso, considerada louca e apedrejada: a “louca do rio”, tal como a “louca” de *A Louca de Serrano* (1998), da cabo-verdiana Dina Salústio, que assim era considerada por se recusar à hipocrisia de uma perversa paz social que perpetuava a condição subalterna das jovens mulheres de Serrano e afirmava que a infecundidade dos casais de Serrano se devia à infertilidade dos homens... e não das mulheres!

No entanto, interessante na obra de Paulina Chiziane é que a intencionalidade textual revela uma (subtil) abjuração sem que, contudo, seja visível uma explicitude combativa da tradição milenar que vincula a imagem da mulher a estereótipos interiorizados e naturalizados pela ideologia vigente do “lugar

7 Isabel Maria Casimiro, *Paz na Terra, Guerra em Casa: feminismos e organizações de mulheres em Moçambique*, Série Brasil & África-Coleção Pesquisas 1, Pernambuco, Editora da UFPE, 2014, p. 146.

8 Segundo o glossário incluído em *Niketche* *kutchinga* significa “levirato”, que é a prática do casamento de uma viúva com o irmão do marido falecido.

social” da mulher. Com efeito, se Rami “entende” a indignação de Tony quando este se mostra indignado com a atitude de uma das mulheres, numa ostensiva normalização da violência doméstica –

Nunca maltratei a Lu, bati nelas algumas vezes, apenas para manifestar o meu carinho. Também te bati algumas vezes, mas tu estás aí, não me abandonaste para lugar nenhum. A minha mãe sempre foi espancada pelo meu pai, mas nunca abandonou o lar. As mulheres antigas são melhores que as de hoje, que se espantam com um simples açoite [...].⁹

– é a mesma personagem que busca na “sabedoria tradicional” o fundamento e os ditames para a transformação social, ao propor formas de emancipação às outras mulheres de Tony: essa mesma tradição revelada através de fórmulas gnômicas, todas enformando a isotopia da subalternidade feminina sintetizada na seguinte sentença: “[A]s vozes das mulheres não atingem os céus”¹⁰. Assim, pelo modo como a instância enunciativa se relaciona como o mundo, pode dizer-se que apesar de dessa ideologia decorrerem “relações de poder que impedem as mulheres de se realizarem plenamente porque funcionam a muitos níveis da sociedade, desde o mais pessoal ao mais público”¹¹ é dela que emergem instrumentos de libertação – ou, pelo menos, de relativa emancipação, como as mulheres de Tony.

Paulina Chiziane, no entanto, faz parte desse grupo de mulheres/escritoras que denotam uma resistência à afirmação da diferença e à designação de feminista (basta, para tal, percorrer algumas das suas entrevistas) – como se, concordando com Lucia Castello Branco, “a diferença, em si, já marcasse alguma inferioridade, alguma incapacidade, algum mal”¹². No entanto, o enfoque nesses mecanismos de exclusão e subalternização femininas parece ser uma constante na sua obra ao desvelar a “époica” de mulheres e revelando um “ossário de interioridades mortais”¹³ por via de resilientes histórias de vida, contra vozes

9 Paulina Chiziane, *Niketche: uma História de Poligamia*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002, pp. 282-283.

10 *Ibidem*, p. 238.

11 PLATAFORMA DE ACÇÃO DE PEQUIM, “As mulheres no poder e na tomada de decisões”, Capítulo G, Lisboa, 1995.

12 Lucia Castello Branco, “Para além do sexo da escrita”, in Lucia Helena Vianna (org.), *Mulher e Literatura. IV Seminário Nacional (Niterói, RJ, 26-28 de Agosto de 1991). Anais*, Niterói, EDUFF, 1992, p. 214.

13 György Lukács, *Teoria do Romance*, São Paulo, Duas Cidades, 2000, p. 63.

silenciadas, numa escrita de representação do indizível. E porque “o épico traz tudo para diante de nossos olhos, como se estivesse vindo com os seus”, como nos ensina Emil Staiger¹⁴ como uma recolectora de “estórias de vida” de mulheres em Moçambique, Paulina Chiziane tem uma escrita que se pode aproximar da modalidade historiográfica – mais do que apenas *estoriográfica*: isto é, o que a autora traz para a cena literária é a narração de episódios do quotidiano hiper-realista de muitas mulheres, disseminados nos acervos dos códigos e que a escritora explicita assim, sugerindo ser esta a subjacência matricial da sua escrita:

As minhas memórias mais remotas são das noites frias à volta da lareira, ouvindo histórias da avó materna. Nas histórias onde havia mulheres, elas eram de dois tipos: uma com boas qualidades, bondosa, submissa, obediente, não feiticeira. Outra era má, feiticeira, rebelde, desobediente, preguiçosa. A primeira era recompensada com um casamento feliz e cheio de filhos; a última era repudiada pelo marido, ou ficava estéril e solteirona.¹⁵

4. *Niketche*: uma história de emancipação?

Desde o seu primeiro romance, *Balada de Amor ao Vento* (1990), que Paulina Chiziane impôs, no universo literário moçambicano, uma renovação temática. Com efeito, as temáticas da sua obra começaram por ser literalmente novas na literatura moçambicana. Tal como acontecera em meados dos anos 80 do século XX em Angola, com as poetisas Paula Tavares (*Ritos de Passagem*, 1985) e Ana de Santana (*Sabores, Odores & Sonho*, 1985), a obra de Chiziane começou por trazer para a cena literária questões que haviam ficado soterradas, porque fracturantes, no discurso nacionalista das suas predecessoras (poetisas como a sua compatriota Noémia de Sousa mas também outras como as são-tomenses Alda Espírito Santo e Manuela Margarido ou a angolana Alda Lara) que buscavam narrar a identidade coletiva omitindo “a inscrição da mulher na sua diferença”¹⁶ e coibindo-se de trazer para a cena literária o sentimento individual em toda a sua plenitude – isto é, dando primazia à identidade

14 Emil Staiger, *Conceitos Fundamentais da Poética*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1997, p. 172.

15 Paulina Chiziane, *op. cit.*, 2013, p. 201.

16 Inocência Mata, “Mulheres de África no Espaço da Escrita: a inscrição da mulher na sua diferença”, in Inocência Mata e Laura Padilha, *A Mulher em África: Vozes de uma Margem sempre Presente*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p. 421.

africana colectiva face à “identidade feminina” individual... Através da narrativa um modo épico, no sentido em que Emil Staiger o considera na sua trilogia genológica como “apresentação”¹⁷ um modo do devir, pode dizer-se que pela textualização de tópicos que se reportam especificamente à condição feminina, a obra da romancista moçambicana procede à representação de situações que condicionam a plena realização da mulher, como mulher e como cidadã, fazendo com que ela se projecte num outro devir¹⁸. Assim, os seus temas vão da dureza da guerra, com o seu corolário de violações e fragmentação psicológica e identitária, às incongruências políticas num regime monolítico que quer construir o homem novo (que, no entanto, pratica a corrupção, o nepotismo e o clientelismo), do casamento forçado ao lobolo e ao estatuto da amante e concubina numa conjugalidade poligâmica, do lugar de vítima ao de carrasco, da marginalização, institucional e social, da mulher à de seus filhos nascidos em condições não consideradas pelas “leis de família” do Estado pós-colonial feitas à margem dessas outras das sociedades tradicionais que realmente vigoraram, da submissão aos mais repressivos rituais de subserviência conjugal e de viuvez (como o *kutchinga*) à desprotecção social e institucional a que a mulher é atirada devido à hipocrisia do Estado e da sociedade que não reconhecem a poligamia enquanto instituição “legal” quando os seus agentes e decisores a praticam, ainda que de forma desvirtuada (porque à margem dos códigos da tradição)... Uma das personagens de *Niketche* reflecte sobre a incoerência de valores morais que eram incutidos pelo novo destinador do Estado, a FRELIMO:

No comício do partido aplaudimos o discurso político:
abaixo a poligamia! Abaixo! Abaixo os ritos de iniciação! Abaixo! Abaixo a cultura retrógrada! Abaixo! Viva a revolução e a criação do mundo novo! Viva!
Depois do comício, o líder que incitava o povo aos gritos de vivas e abaixos ia almoçar e descansar em casa de uma segunda esposa.¹⁹

Questionando, no seu porventura mais polémico romance *Niketche*, uma instituição milenar que transitou da sociedade tradicional – a poligamia –, com regras e um código de ética, para se acoitar numa cultura dita moderna da

17 Emil Staiger, *Conceitos Fundamentais de Poética* (1946), Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1.^a edição, 1997.

18 Inocência Mata, *op. cit.*, p. 434.

19 Paulina Chiziane, *op. cit.*, 2002, p. 94.

elite urbana, a pena de Paulina incomoda não apenas a *intelligentsia* moçambicana como os próprios guardiães – deveria dizer guardiãs! – dessas tradições que perpetuam o estatuto subalterno da mulher, como na seguinte passagem:

Por que é que a igreja proibiu estas práticas tão vitais para a harmonia de um lar? Por que é que os políticos da geração da liberdade levantaram o punho e disseram abaixo os ritos de iniciação? [...] O colonizado é cego. Destrói o seu, assimila o alheio, sem enxergar o próprio umbigo.²⁰

Niketche é, como o subtítulo da edição portuguesa indica, “uma história de poligamia”: um homem casado legalmente segundo as leis do Estado moçambicano, tem mais cinco mulheres, com filhos – portanto, cinco famílias. O termo que dá o título ao romance refere uma dança de iniciação sexual feminina (*niketche*) na Zambézia, região centro-norte do país, e de Nampula, a norte, região predominantemente macua. A personagem principal é Rami, uma mulher que, após 20 anos de casamento com Tony, descobre que o marido tinha muitas outras mulheres e, afinal, outras famílias. No início, ela revolta-se e procura as outras mulheres do marido responsabilizando-as pelo adultério; à vez, vai descobrindo as outras. Depois, ela tenta “salvar” o casamento, ora por meio do feitiço, ora por meio da aprendizagem do costume de iniciação, acabando, porque todas as outras diligências falham, por aceitar a situação poligâmica em que vive, embora lhe seja difícil. Na verdade, ao mesmo tempo que combatia as outras mulheres foi descobrindo também o seu sofrimento, debatendo-se, por isso, entre a aceitação da situação, para manter o casamento, e a vontade de combater aquelas formas de exploração, sem consciência de direitos e vontades, impostas pelo patriarcado tradicional e pela ideologia cristã introduzida pelo sistema colonial. Portanto, o contexto histórico da escritora e da sua obra caracteriza-se pela luta constante contra as contradições trazidas pela transição sociopolítica e cultural. Rami, a protagonista, vive sob a influência das imagens criadas pelo colonizador. Aparentemente é uma mulher educada segundo os preceitos dos valores éticos e morais ocidentais, porém, tal como o marido, mantém os preceitos tradicionais.

Depois de ter perdido os combates com as outras mulheres, Rami decide reuni-las para formar uma “verdadeira” família poligâmica, com a esperança de não perder definitivamente o marido, mas assumindo o seu papel de primeira esposa, seguindo os preceitos tradicionais. No entanto, o marido, Tony,

20 *Ibidem*, pp. 46-47.

prefere uma poligamia clandestina – que não lhe impunha deveres, apenas direitos: é que assim ele não precisaria de assumir os deveres enquanto marido poligâmico. Face à atitude de Tony de escapar às responsabilidades, as cinco mulheres começam a fazer pequenos negócios e conseguem a independência económica. Insatisfeito com a “transformação” das suas “amantes” em mulheres com direitos, Tony arranja uma sexta e uma sétima mulheres, viajando clandestinamente com esta última, pelo que é tido como desaparecido pela família. E porque viúva, é então que Rami é forçada a aceitar o ritual do *kutchinga* por causa da suposta morte de Tony. E quando no final, após o aparecimento de Tony, Rami lhe diz que tem um filho no ventre, que é de Levy, seu cunhado, irmão de Tony – por quem se apaixonara – a transgressão aparece em toda a sua dimensão fracturante da identidade masculina: é que não era suposto nem o gozo sexual (que Rami tivera) nem a sentimentalidade amorosa.

E é aqui, também, que a transgressão de Rami sobre a autoridade masculina pode ser considerada como uma forma de resgatar a dignidade de ser mulher. A transgressão não significa a negação do papel feminino, que não foi uma escolha, encaixando-se Rami na instituição do patriarcado e aperfeiçoando o seu corpo na tentativa de salvar a família monogâmica. Apesar de ser a protagonista neste drama de lutar pelo poder, o que ela quer é apenas o amor do marido. Entretanto, a existência do amor nesta história parece a maior mentira. Na verdade, aquilo por que Rami estava a lutar, assim como as outras mulheres, era pela presença do marido, que era a garantia da sobrevivência da vida.

Em *Niketche* para além das relações de género, em que a família joga um papel fundamental, ainda são referidas as diferenças, às vezes conflitantes, entre mulheres do sul e do norte de Moçambique, que a autora define como sendo confrontos entre a cultura do patriarcado e a do matriarcado, assim como as ambiguidades morais na época pós-colonial, o que, do ponto de vista antropológico, não deixa de ser discutível pois a realidade de uma sociedade matriarcal em Moçambique, que não deve confundir-se com matrilinearidade, é contestada por alguns cientistas sociais, desde antropólogos a sociólogos e historiadores. Em todo o caso, nesta complexidade cultural, as personagens enfrentam problemas como dificuldades de se adaptar ao papel definido pela tradição e de criar outro papel face à chamada modernidade do Estado pós-colonial, com leis que se afastam das situações vividas pelos sujeitos culturais.

Autora de uma escrita performática, que pelo dizer opera não apenas a exposição de um *status quo* mas o desvelamento das suas origens e seus efeitos, a escrita de Paulina Chiziane, ensaiando a estratégia de aceitação dos “deveres”

femininos e o sentido da obrigação pelo equilíbrio societário, nomeia os valores culturais e tradicionais que afectam as potencialidades da mulher e os meandros da sua subalternidade, revelando também a participação da mulher nesse processo e nesse estado da condição feminina.

Com efeito, desde o seu primeiro romance, *Balada de Amor ao Vento* que a autora vem desvelando a responsabilidade da mulher no estado da sua condição. Neste contexto, a obra de Paulina Chiziane actualiza um discurso que inclui o questionamento e a denúncia, dando voz e criando espaços de reflexão ao sujeito que é “silenciado”, tendo como intuito apelar para uma mudança consciencializada, na medida em que ela, a mulher, é também responsável pela sua condição. Esta estratégia, que começa a ser formatada em *Ventos do Apocalipse*, adquire dimensão actual em *O Sétimo Juramento* quando as mulheres (mulher, amante e mãe) de David se aliam para se salvarem e à família; ou pelas mulheres de Tony, em *Niketche* que, apanhadas na voragem de uma relação poligâmica feita à medida do polígamo, o obrigam a respeitar a instituição nos seus deveres, direitos e obrigações – isto, segundo a ética desta instituição; ou ainda em *O Alegre Canto da Perdiz* romance que intersecciona o tema da raça com o do género, como antes Paulina não fizera, e em que, através de duas personagens mãe e filha, Delfina e Maria das Dores, expõe o processo de subalternização da mulher moçambicana durante a colonização, sobretudo com a ideologia oficial do assimilacionismo cultural (através de poderemos veículos culturais de assimilação como o vestuário, a língua, a religião, ou a alimentação), em que Delfina labora, mas sem “esquecer” práticas tradicionais como a feitiçaria a que recorre, através de Simba, para ascender na sociedade colonial por via do casamento com um português – ela que se considerava “uma boa negra para um homem branco”²¹. Para tal, há recorrência à diversidade do legado cultural moçambicano, actualizado em fórmulas, rituais, hábitos, gestos, comportamentos – que, em contínuo processo de des-culturação (e não, aqui, de transculturação), se torna, no entanto, num legado nem sempre apresentado de forma harmoniosa, processo antes visto como perda caótica:

As mães gostam de dar aos filhos nomes de fantasia. Nomes de passageiros, de vagabundos. Os negros converteram-se. [...] E continuaram escravos. Os negros que foram vendidos ficaram a chamar-se Charles, Mary, Georges, Christian, Joseph, Charlotte, Johnson. Baptizaram-se. E continuaram escravos.

21 Paulina Chiziane, *O Alegre Canto da Perdiz*, Lisboa, Editorial Caminho/Leya, 2008, p. 213.

Um dia virão outros profetas com as bandeiras vermelhas e doutrinas messiânicas. Deificarão o comunismo, Marx, marxismo, Lénine, leninismo. Diabolizarão o capitalismo e o Ocidente. Os negros começarão a chamar-se Iva, Ivanova, Ivanda, Tania, Kasparov, Tereskova, Nadia, Nadioska. E continuarão escravos. Depois virão pessoas de todo o mundo com dinheiro no bolso para doar aos pobres em nome do desenvolvimento. E os negros chamar-se-ão Sofia, Karen, Tânia, Tatiana, Sheila. Receberão dinheiro deles e continuarão escravos.²²

Por este esquema se elabora um percurso pelas diferenças, semelhanças, desejos, sentimentos e aspirações de diferentes mulheres moçambicanas, nos diferentes âmbitos de intervenção quotidiana, como em *Niketche* romance feito de polarizações como a geográfica – norte/sul – com repercussões na significação sociocultural e ideológica, ou a dicotomia sociedade patriarcal/sociedade matriarcal.

Ler Paulina Chiziane é também conhecer os meandros da subalternização feminina dos cânones da tradição, o processo de dominação europeia, que começou com a invasão e a escravidão, prolongou-se pela colonização e continuou nas guerras pós-independência (não por acaso escritora é uma das promotoras do movimento cívico África, Liberta-te!). A sua obra romanesca expõe esses efeitos nas culturas africanas e a forma como o Estado pós-colonial assimilou a ideologia da subalternidade, e a legalizou, ignorando códigos morais e éticos consuetudinários que poderiam ser tomados em consideração para fazer frente a traumas a fim de se propugnar pela reconstrução da vida comunitária, seja em espaços urbanos (de onde emanam as “directrizes” éticas do novo Estado), seja em espaços rurais, tradicionais, em cujo presente se desenrola, ainda, a partir dos códigos prevaletentes de conjugalidade, das relações de parentesco e da instituição familiar no seu todo.

22 Paulina Chiziane, *op. cit.*, 2008, pp. 156-157.

Conceição Evaristo e Chimamanda Adichie Escrevivências

IARA CHRISTINA SILVA BARROCA*

Sei que a vida não pode ser vista só com o olho nu. De muitas histórias já sei, pois vieram das entranhas do meu povo. O que está guardado na minha gente, em mim dorme um leve sonho. [...] Ouço pelo prazer da confirmação. Ouço pela partição da experiência de quem conta comigo e comigo conta.

[...] Escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Escrevivências. [...] Cada qual crê em seus próprios mistérios. Cuidado tenho. Sei que a vida está para além do que pode ser visto, dito e escrito.¹

Sou uma contadora de histórias. Gostaria de contar a vocês algumas histórias pessoais sobre o que gosto de chamar de “o perigo da história única”. [...] É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. [...] O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva.²

* Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais, Brasil.

1 Conceição Evaristo, *Histórias de leves enganos e parecenças*, Rio de Janeiro, Malê, 2016, p. 13.

2 Chimamanda Ngozi Adichie, *O perigo de uma história única*, (trad. de Julia Romeu), 1.ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2019, pp. 11, 22-23.

Este propõe realçar alguns traços sobre a escrita viva, vívida e pulsante de duas especiais escritoras no contexto afro-luso-brasileiro: Conceição Evaristo e Chimamanda Adichie. Duas autoras diferentes em nacionalidade, em época, em geração, em condição social, entrelaçadas, não obstante, pelas preciosas vozes-mulheres que gritam o silêncio de suas experiências, (re)inventadas em vozes-personagens que se modelam sob os mais diversos contornos literários, habitando gêneros como romance, crônica e poesia. Busco, aqui, dar menos voz às teorias sobre o fazer literário, a fim de evocar o poder da palavra para contar a voz do próprio texto – este, delineado pela fala de quem faz, fez e vem fazendo da escrita o lugar de representação e de inserção de um viver, em corpos-matéria nos quais a memória viva é transformada na escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência: escrevivências.

Nascida na cidade de Belo Horizonte, em 29 de novembro de 1946, Maria da Conceição Evaristo de Brito mudou-se para o Rio de Janeiro na década de 1970, onde obteve seu diploma de Graduação em Letras pela UFRJ e trabalhou como professora da rede pública de ensino da capital fluminense. Tornou-se Mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro e Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense. De seu nascimento e registro, ouvimos:

Sou mineira, filha dessa cidade. Meu registro informa que nasci no dia 29 de novembro de 1946. Essa informação deve ter sido dada por minha mãe, Joana Josefina Evaristo, na hora de me registrar, por isso acredito ser verdadeira. Mãe, hoje com os seus 85 anos, nunca foi mulher de mentir. Deduzo ainda que ela tenha ido sozinha fazer o meu registro, portando algum documento da Santa Casa de Misericórdia de Belo Horizonte. Uma espécie de notificação indicando o nascimento de um bebê, do sexo feminino e de cor parda, filho da senhora tal, que seria ela. Tive esse registro de nascimento comigo durante muito tempo. Impressionava-me desde pequena essa cor parda. Como seria essa tonalidade que me pertencia? Eu não atinava qual seria. Sabia, sim, sempre soube que sou negra.³

Participante ativa dos movimentos de valorização da cultura negra em nosso país, estreou na literatura em 1990, quando passou a publicar seus contos e poemas na série *Cadernos Negros*. Em 2003, publicou seu primeiro livro:

3 Depoimento concedido durante o *I Colóquio de Escritoras Mineiras*, realizado na Faculdade de Letras (FALE), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em maio de 2009.

Ponciá Vicêncio, pela Editora Mazza, de Belo Horizonte. Traduzido para o inglês (no Texas, EUA, em 2008, pela Host Publications), para o italiano e para o francês (em Paris, França, 2015, pela editora Anacaona), o romance alcançou grande repercussão crítica, tendo se configurado notável objeto de estudos, suscitando largas discussões acerca das condições de gênero, de raça e de cor, inserindo-se no contexto de crítica literária nacional e internacional. Em 2006, houve a publicação de *Becos da Memória*, que, segundo a autora, foi uma narrativa que teve nascimento em 1987/1988, sendo, pois, anterior à escrita dos contos e do romance *Ponciá Vicêncio*. Ainda segundo a própria Conceição, *Becos* foi seu primeiro “experimento em construir um texto ficcional (con)fundindo escrita e vida, ou melhor dizendo, escrita e vivência”⁴. Chamo atenção, aqui, para o fato de que, por vários motivos, a publicação de *Becos da Memória* só acontece depois de ter vindo a público o romance *Ponciá Vicêncio*. Segundo a professora e crítica Simone Pereira Schmidt, *Becos da Memória*, escrito nos anos 80 e publicado apenas no ano de 2006, aponta para o fato de que este significativo intervalo entre o momento de sua escritura e o de sua publicação é por si só revelador das imensas dificuldades que enfrentaram e enfrentam, em geral, aqueles que, vindo de lugares distantes dos centros – sejam eles geográficos, sociais, econômicos – lutam para transpor essas barreiras. A narrativa desse romance constitui-se, pois, de celebrar, também, aqueles que, com suas vidas, constituíram a matéria de que são povoados os ‘becos’ da memória viva que aqui se transforma em escrita: “homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos da minha favela”⁵.

Nessa espécie de introdução ao relato, a autora nos apresenta a real possibilidade de representação, na qual o ato de apresentar e representar uma realidade instaura questões cruciais para o discurso literário, que também se motiva por conhecer a quem se representa e como se lhe representa. Neste caso, dar corpo à memória dos moradores da favela, caminhando em sentido contrário ao dos estereótipos que se colam à pele dos subalternos nas sociedades em geral, é, portanto, uma peculiar estratégia de grande impacto político e cultural, já que permite ao leitor – especialmente o brasileiro – desamparado de uma tradição de representação das diferenças sociais e raciais em nossa cultura, aprender, como sugere Regina Dalcastagnè, “um pouco do que é ser negro no Brasil e do que significa ser branco em uma sociedade racista”⁶.

4 Conceição Evaristo, *Becos da memória*, Florianópolis, Ed. Mulheres, 2013, p. 11.

5 *Ibidem*, p. 16.

6 *Ibidem*, p. 17.

Em 2008, publica *Poemas da recordação e outros movimentos* – uma antologia poética que acolhe temáticas que perpassam memória, feminilidade e resistência negra. Valendo-se de múltiplas vivências, Conceição Evaristo reforça que toda sua escrita é fruto de suas experiências, ora marcadas pelas lembranças dos sofrimentos da escravidão, ora pela luta cotidiana de uma mulher negra, ora pela esperança de novos tempos depositada na nova geração. Por meio de experiências individuais, expressa vivências coletivas, (re)colhidas nas práticas cotidianas de sua comunidade:

O olho do sol batia sobre as roupas do varal e mamãe sorria feliz. Gotículas de água aspergindo a minha vida-menina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis. Pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias caídas do céu eram encontradas ao redor das bacias e tinas das lavagens de roupa. Tudo me causava uma comoção maior. A poesia me visitava e eu nem sabia...⁷

Em 2011, publica o livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* – um convite ao leitor a interagir com vivências afetivas, sociais e políticas das personagens dos treze contos dessa obra. Uma coletânea de histórias coletivas, recriadas no âmbito da ficção a partir de experiências etnocêntricas e de gênero, engendradas em gestos, vozes e letras de mulheres que, insubmissas, resistem às pressões e agressões verbalizadas pelo racismo, pelo sexismo e pelas cristalizantes convenções sociais. Um convite à escuta do que o viver experimenta e se nos recria em vozes outras, declamadas pela sororidade do silêncio nas memórias de vidas que se (re)contam, (re)criam, (re)fazem:

Gosto de ouvir, mas não sei se sou hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E, no quase gozo da escuto, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei nenhuma personagem encarnar. Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa

7 *Idem, Poemas de recordação e outros movimentos*, Rio de Janeiro, Malê, 2017, p. 9.

se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência.⁸

Em 2014, tem-se o lançamento de *Olhos D'água*, livro composto por 15 contos, que apresentam uma significativa pluralidade enunciativa, representadas por personagens diversas, como mães, filhas, avós, amantes, homens e mulheres: todos evocados em seus vínculos e dilemas sociais, sexuais, existenciais, expostos a situações emocionais múltiplas e vulneráveis, constituintes de uma condição humana inerente ao existir. Mais uma vez, essas histórias recriam e desvelam, com firmeza e exímio talento, as duras condições enfrentadas pela comunidade afro-brasileira.

Em 2016, nasce *Histórias de leves enganos e parecenças*: um livro que reúne 12 contos e 1 novela. Embora se comprove a existência de elementos discursivos recorrentes nos livros anteriores, *Histórias de leves enganos e parecenças* assume um tom inovador, no sentido de que Conceição decide percorrer a seara do insólito, do estranho, do imprevisível. A incursão da imprevisibilidade, isto é, do estranho nos contos e na novela, parece mais se aproximar do que se concebe como realismo animista (termo cunhado pelo escritor angolano Pepetela), sob perspectivas em diversas narrativas africanas. Isto porque a existência da atuação de forças da natureza, da alteração dos fenômenos que modificam a ordem natural das coisas e a crença em entidades capazes de intervir na rotina dos personagens são também estratégias concebidas por um *modus operandi* revelador da maneira de pensar, de ser e de existir de uma dada comunidade, cujas origens advêm da diáspora africana.

No breve histórico apresentado até aqui, verifica-se a experiência como constante na configuração de tantos tempos e espaços demarcados pelo silêncio e pela obscuridade histórica. Num mosaico de fatos atuais, entrelaçados a memórias de toda uma civilização, a força da palavra (re-)surge como um elemento salvífico no espaço da redenção. Aqui, vale escrever a existência, registrada nos atos de ver, de sentir, de viver e de presenciar a estrutura social que se recria no registro das escrevivências, seja de forma imaginária ou real. Ainda como base constituinte desse registro, expõe-se a exclusão social, solapada por um discurso marginal e elitista, àqueles que conferem voz ao silenciado pelo cânone e pela história da literatura:

8 *Idem*, *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Belo Horizonte, Nandyala, 2011, p. 9.

No Brasil, a maioria dos escritores é do sexo masculino, branca, heterossexual e pertencente à classe média urbana, de acordo com dados fornecidos pela pesquisa de âmbito nacional *Retratos da Leitura no Brasil* (2012). Os leitores são também predominantemente classe média. Uma questão importante é, então, até que ponto a literatura brasileira reflete a variedade e multiplicidade de experiências das pessoas que vivem no Brasil.⁹

Nesse cenário, a multiplicidade de experiências focadas nas memórias individuais e coletivas se constitui como elemento recorrente do testemunho, tanto de Conceição Evaristo quanto de seus personagens, ao que não se pode manter no esquecimento. Independentemente do aspecto real ou fictício dessas narrativas e de seus personagens, seja em prosa ou poesia, autobiografia ou ficção, as marcas do recriar e do reconstituir a história de um povo são inscritas em todas as instâncias narrativas. Em vários depoimentos pessoais, Conceição Evaristo não deixar de realçar o valor de sua escrita fundado na vida – ou, de outro modo, a vida como substância primeira de sua escrita. Em um de seus depoimentos, afirma:

Gosto de divagar entre o passo e outro, olho para trás, em volta e para frente. Se tiver de escolher entre a velocidade da narrativa e a lentidão da procissão, fico com a vagarosidade do passo em procissão, mas vou carregada de fé, calma e em frente mirando o andar sagrado, e levo a minha vela, que é a minha escrita, mas não julguem que sou ingênua. Eu sei quando o santo é de barro e sei também da tática do santinho do pau-oco, jogos de sobrevivência, negaceio do corpo. Pra isso eu observo os movimentos da capoeira. Anastácia brada pelos orifícios da máscara; Oxum gritando, conquistou ou ouro; e, na procissão, orientada por estas e outras imagens de mulheres negras, sigo e levo a minha vela que é a minha escrita. Eu sei da ardência da vela, parafina chorando na pele de minha mão, como sei de outros ardores meus e de minha gente. Devolvo uma queimação antiga através da minha escrita e continuo, pois quem quer verdadeiramente, não abandona o cortejo.¹⁰

9 King's College/Events: Brazilian Literature: Other Voices/Conceição Evaristo and the Racial and Sexist Question. Disponível em: <http://www.kcl.ac.uk/rtsums/depts/spalas/eventrecords/2014-15/brazilvoices2.aspx>. Acesso em: 16 jul. 2015

10 Marcos Antônio Alexandre, “Vozes diaspóricas e suas reverberações na literatura afro-brasileira”, in Constância Lima Duarte *et alii*, *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*, Belo Horizonte, Idea, 2016, pp. 46-47.

No célebre poema *Vozes-Mulheres*, Conceição Evaristo nos expõe a partilha de experiências ancestrais, centradas do desejo da liberdade e do devir, projetados em mais uma das faces constituintes de sua escrevivência:

A voz de minha bisavó / ecoou criança / nos porões do navio. / Ecoou lamentos / de uma infância perdida. A voz de minha avó / ecoou obediência / aos brandos-donos de tudo. / A voz de minha mãe / ecoou baixinho revolta / no fundo das cozinhas alheias / debaixo das trouxas / roupagens sujas dos brancos / pelo caminho empoeirado / rumo à favela. / A minha voz ainda / ecoa versos perplexos / com rimas de sangue / e / fome. A voz de minha filha / recolhe em si / a fala e o ato. / O ontem – o hoje – o agora. / Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / o eco da vidaliberdade.¹¹

Em constante comunhão com essas vozes-mulheres, que ecoam a força preterita de um passado ancestral recriado sob a tênue nuance entre o real e o fictício, o texto poético instaura o desafio e a esperança de, através da palavra, reconstituir o devir da liberdade:

Em meio ao medo instalado e à necessária coragem, ensaiamos movimentos ancorados na recordação das proezas antigas de quem nos trouxe até aqui. E, apesar das acontecimentos do banzo, seguimos. Nossos passos vêm de longe... Sonhamos para além das cercas. O nosso campo para semear é vasto e ninguém, além de nós próprios, sabe que também inventamos a nossa Terra Prometida. É lá que realizamos a nossa semeadura. Em nossos acidentados campos – sabemos pisar sobre as planícies e sobre as colinas – a cada instante os nossos antepassados nos vigiam e com eles aprendemos a atravessar os caminhos das pedras e das flores. É deles também o ensinamento de que as motivações das flores são muitas. Elas cabem no quarto da parturiente, assim como podem ser oferecidas para quem cumpriu a derradeira viagem.¹²

Com o propósito de narrar as histórias das entranhas de um povo, a partir das raízes ancestrais de sua existência e de sua cultura, a cumplicidade entre o vivido e o inventado se consolida como terreno fértil para o registro do que Conceição Evaristo percebe como um ato de insubordinação, uma vez que,

11 Conceição Evaristo, *Poemas de recordação e outros movimentos*, Rio de Janeiro, Malê, 2017, pp. 24-25.

12 *Ibidem*, p. 107.

para ela, num mundo em que determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e, quando muito, semialfabetizados, o fato de essas determinadas mulheres romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita faz com que o ato de escrever adquira um sentido de insubordinação, especialmente quando este ato é empreendido por mulheres negras, que, historicamente, transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura dominante. Em depoimento, temos a declaração:

Gosto, entretanto, de enfatizar, não nasci rodeada de livros, do tempo/espaço aprendi desde criança a colher palavras. A nossa casa vazia de bens materiais era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos e amigos contavam. Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia, afirmo sempre. Entretanto, ainda asseguro que o mundo da leitura, o da palavra escrita, também me foi apresentado no interior de minha família que, embora constituída por pessoas em sua maioria apenas semi-alfabetizadas, todas eram seduzidas pela leitura e pela escrita. Tínhamos sempre em casa livros velhos, revistas, jornais. Lembro-me de nossos serões de leitura. Minha mãe ou minha tia a folhear conosco o material impresso e a traduzir as mensagens. E eu, na medida em que crescia e ganhava a competência da leitura, invertia os papéis, passei a ler para todos. Ali pelos meus onze anos, ganhei uma biblioteca inteira, a pública, quando uma das minhas tias se tornou servente daquela casa-tesouro, na Praça da Liberdade. Fiz dali a minha morada, o lugar onde eu buscava respostas para tudo. Escrevíamos também, bilhetes, anotações familiares, orações...¹³

Para além do biográfico, é na voz da própria autora que a narradora de *Histórias de leves enganos e parecenças* se faz testemunho na constituição de histórias que, ao revelarem/desvelarem enganos, descobrem-se acomodadas sob inevitáveis parecenças:

Do que eu ouvi, colhi essas histórias. Nada perguntei. Uma intervenção fora de hora pode ameaçar a naturalidade do fluxo da voz de quem conta. Acato as histórias que me contam. Do meu ouvir, deixo só a gratidão e evito a instalação de qualquer suspeita. Assim, caminho por entre vozes. Muitas vezes ouço falas de quem não vejo nem o corpo. Nada me surpreende do invisível que colho.

13 Depoimento concedido durante o *I Colóquio de Escritoras Mineiras*, realizado na Faculdade de Letras (FALE), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em maio de 2009.

[...] De muitas histórias já sei, pois vieram das entranhas do meu povo. O que está guardado em minha gente, em mim dorme um leve sono. E basta apenas um breve estalar de dedos, para as incontidas águas da memória jorrarem os dias de ontem sobre os dias de hoje. Nesses momentos, em voz pequena, antes de escrever, repito intimamente as passagens que já sei desde sempre. Hão de me perguntar: por que ouço então as outras vozes, se já sei. Ouço pelo prazer da confirmação. Ouço pela partição da experiência de quem conta comigo e comigo conta. Outro dia me indagaram sobre a verdade das histórias que registro. Digo isso apenas. Escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Escrevivências.¹⁴

É a partir do registro de evidentes parecenças, permanentemente solapadas desde as mais ancestrais gerações (especialmente considerando, como integrantes dessas gerações, os negros, as mulheres e as mulheres negras), que trago a voz das experiências de Chimamanda Adichie que, como Conceição Evaristo, elege partilhar as histórias de vida individuais, constituídas a partir de uma identidade coletiva que ainda se vê aprisionada aos fatos que a memória oficial insiste em rejeitar. Michel Pollak, ao abordar estudos sobre a história oral, acentua a importância das “memórias subterrâneas”, “que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘Memória oficial’, no caso da memória nacional”¹⁵. Segundo ele, são as memórias subterrâneas que, embora estejam, muitas vezes, condicionadas ao silenciamento dos fatos registrados como oficiais, incorporam o movimento de subversão entre os registros daqueles que dizem a história, e, portanto, oficializam-na sob esta ótica, e os daqueles que a vivenciam, desde as mais ancestrais gerações, registrando-as a partir da experiência dos sentidos – o que interfere, singularmente, na forma como a expressão social é construída a partir da censura do registro de experiências de pessoas que ocupam lugares periféricos no plano de constituição dos âmbitos político e social de uma nação. Centrada nessa percepção, as memórias subterrâneas permitem a (re)composição de outras histórias, que se constituem a partir de experiências, também advindas de um cenário marginal e parcial no qual essas vozes excluídas foram acomodadas. De uma outra forma, distinta, porém não diferente, Chimamanda vem se inserindo no contexto de vozes atuais que não mais se designam mediante o silêncio e a resignação da experiência.

14 Conceição Evaristo, *Histórias de leves enganos e parecenças*, Rio de Janeiro, Malê, 2016, p. 15.

15 Michael Pollak, *Memória, esquecimento, silêncio*, Estudos históricos, v. 2, n.º 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 2.

Nascida em 15 de setembro de 1977, em Enugu, no estado de Anambra, na Nigéria, Chimamanda Ngozi Adichie é reconhecida como uma das mais importantes jovens autoras anglófonas de sucesso, atraindo uma nova geração de leitores de literatura africana. Embora tenha nascido na Nigéria, cresceu na cidade universitária de Nsukka, no sudeste da Nigéria, onde se situa a Universidade da Nigéria – universidade em que seu pai, James Nwoye Adichie, era professor de Estatística e onde sua mãe, Grace Ifeoma, foi a primeira mulher a trabalhar como administradora. Chimamanda estudou medicina e farmácia por um ano e meio na Universidade da Nigéria, tendo atuado também, durante este período, como editora na revista *The Compass*, dirigida pelos alunos de medicina da universidade católica. Ao completar dezenove anos, deixou a Nigéria e se mudou para os Estados Unidos da América para estudar comunicação e ciências políticas, na Universidade Drexel, na Filadélfia. Em 2003, completou seu mestrado em Escrita Criativa na Universidade Johns Hopkins, em Baltimore, e, em 2008, recebeu o certificado de Mestre de Artes em Estudos Africanos pela Universidade de Yale. Sua obra se constitui da publicação de romances, contos, peças e ensaios – estes, em sua maioria, publicados em livros que registram suas inúmeras palestras e conferências, mundialmente conhecidas pelos canais de TED talks, ou mesmo do conteúdo de uma carta escrita para uma amiga, que havia pedido seu conselho para o orientação de educar sua filha como feminista (refiro-me, aqui, ao livro *Dear Ijeawele or A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions*, traduzido por *Para educar crianças feministas – um Manifesto*).

Antes de publicar seu primeiro romance, Adichie publicou uma coletânea de poemas em 1997, intitulada *Decisions*, e uma peça de teatro, intitulada *For Love of Biafra*, no seguinte ano de 1998. Em 2002, foi indicada ao Prêmio Caine, com o conto “You in America”. Em 2003, sua história “That Harmattan Morning” foi selecionada como vencedora conjunta do prêmio BBC Short Story Awards, e ela ganhou o renomado prêmio O. Henry para “The American Embassy”. Recebeu, também, o David T. Wong – Prêmio Internacional de Contos – em 2002/2003 (PEN Centro Award) e um Prêmio Beyond Margins pelo conto “A metade de um sol amarelo”, de 2007. Ainda em 2003, publica seu primeiro romance, *Purple Hibiscus* – traduzido no Brasil por *Hibisco roxo* e, em Portugal, por *A cor de Hibisco*. O segundo romance, *Half of a Yellow Sun*, traduzido tanto no Brasil como em Portugal por *Meio sol amarelo*, foi publicado em 2006, e teve este título em homenagem à bandeira da Biafra, uma vez que retrata o que antecede e o que ocorre durante a guerra de Biafra. Como primeiro livro premiado, ganhou o Orange Prize na categoria ficção, em 2007.

Half of a Yellow Sun também foi adaptado para um filme de mesmo título, lançado em 2014, dirigido por Biyi Bandele, estrelado pelo ator Chiwetel Ejiofor (indicado ao Oscar) e por Thandie Newton.

Seu terceiro livro, *The Thing Around Your Neck*, traduzido no Brasil por *No seu pescoço* e, em Portugal, por *A coisa à volta do teu pescoço*, foi publicado em 2009, e se compõe de uma coletânea de histórias curtas. Em 2010, Chimamanda entrou na lista dos 20 autores de ficção, com menos de 40 anos, mais influentes no âmbito literário. O conto (ou a peça, segundo definição de alguns críticos) “Ceiling” foi incluído(a) na edição do *The Best American Short Stories*, em 2011. Em 2013, houve a publicação de seu quarto romance, *Americanah*, selecionado pelo *New York Times* como um dos 10 Melhores Livros de 2013. Em abril de 2014, Adichie foi efetivamente nomeada entre um dos 39 escritores mais importantes, com idade inferior a 40 anos, no projeto Festival Hay e Rainbow Book Club. Também em 2014, é publicado *We Should All Be Feminists*, traduzido no Brasil por *Sejamos todos feministas*, e, em Portugal, por *Todos devemos ser feministas*. Em 2017, tem-se a publicação de *Dear Ijeawele or A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions*, com a tradução de *Para educar crianças feministas – um Manifesto*. Como livro mais recente, temos *The Danger of the Single Story*, traduzido por *O perigo de uma história única*, publicado em 2019.

Partindo dessas apresentações, convoco a voz de Chimamanda Adichie para, qual contadora de histórias como ela mesma se define, nos apresentar os perigos de uma histórica única, contada sob olhos e olhares de quem a reconstrói sob a ótica conceitual designada por leves enganos ou parencças. Na escrita de Chimamanda, experiência e memória registram a distopia entre o ver-viver e o registrar. Aqui, menciono a fala de Adichie sobre o seu primeiro encontro com o que se vive e com o que se conta – ou com o que se permite conviver, especialmente diante da frequente vulnerabilidade das pessoas em relação às histórias que lhes são contadas:

Passei a infância num campus universitário no leste da Nigéria. Minha mãe diz que comecei a ler aos dois anos de idade, embora eu ache que quatro deve estar mais próximo da verdade. Eu me tornei leitora cedo, e o que lia eram livros infantis britânicos e americanos. Também me tornei escritora cedo. Quando comecei a escrever, lá pelos sete anos de idade [...] escrevi exatamente o tipo de histórias que lia: todos os meus personagens eram brancos, de olhos azuis, brincavam na neve, comiam maçãs e falavam muito sobre o tempo e sobre como era bom o sol ter saído. Escrevia sobre isso apesar de eu morar na Nigéria.

Eu nunca tinha saído do meu país. Lá, não tinha neve, comíamos mangas e nunca falávamos do tempo, porque não havia necessidade. Meus personagens também bebiam muita cerveja de gengibre, porque os personagens dos livros britânicos que eu lia bebiam cerveja de gengibre. Não importava que eu não fizesse ideia o que fosse cerveja de gengibre. [...] O que isso demonstra, acho, é quão impressionáveis e vulneráveis somos diante de uma história, particularmente durante a infância.¹⁶

Para reforçar o valor da experiência na constituição de identidades múltiplas configuradas, também, no e a partir do processo de sua escrita, Chimamanda depõe sobre o fato de que a vivência é um dos elementos essenciais tanto para a (re)construção identitária do indivíduo enquanto sujeito, parte de uma determinada cultura, como para o (re)encontro desse indivíduo com a representação de uma identidade coletiva

Como eu só tinha lido livros nos quais os personagens eram estrangeiros, tinha ficado convencida de que os livros, por sua própria natureza, precisavam ter estrangeiros e ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar. Mas tudo mudou quando descobri os livros africanos. Não havia muitos disponíveis e eles não eram tão fáceis de ser encontrados quanto os estrangeiros, mas, por causa de escritores como Chinua Achebe e Camara Laye, minha percepção da literatura passou por uma mudança. Percebi que pessoas como eu, meninas com pele cor de chocolate, cujo cabelo crespo não formava um rabo de cavalo, também podiam existir na literatura. Comecei, então, a escrever sobre coisas que eu reconhecia.¹⁷

Contrapondo a experiência do que se registra à experiência do que se vivencia, Chimamanda ressalta a importância dos relatos, ainda que presentes de forma estrangeira e disforme da realidade, nos processos de construção/desconstrução/reconstrução identitários: Eu amava aqueles livros americanos e britânicos que lia. Eles despertaram minha imaginação. Abriram mundos novos para mim, mas a consequência não prevista foi que eu não sabia que pessoas iguais a mim podiam existir na literatura. O que a descoberta dos

16 Chimamanda Ngozi Adichie, *O perigo de uma história única*, trad. Julia Romeu, 1.^a ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2019, pp. 11-13.

17 *Ibidem*, pp. 13-14.

escritores africanos fez por mim foi isto: salvou-me de ter uma história única sobre o que são os livros¹⁸.

Nesses relatos, Chimamanda também pôde experimentar concepções e olhares a partir dos quais os povos africanos eram (des)conhecidos. Segundo ela, quando saiu da Nigéria para fazer faculdade nos Estados Unidos, aos 19 anos, sua colega de quarto, branca e americana, ficou “chocada” com a forma com que Chimamanda falava tão bem o inglês (idioma dela, dos brancos americanos). E outros desconhecimentos se revelaram, como se os negros fossem indivíduos primitivos e desprovidos de cultura, valores e identidades próprias:

Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo. Ela perguntou onde eu tinha aprendido a falar inglês tão bem e ficou confusa quando respondi que a língua oficial da Nigéria era o inglês. Também perguntou se podia ouvir o que chamou de minha “música tribal”, e ficou muito decepcionada quando mostrei minha fita da Mariah Carey. Ela também presumiu que eu não sabia como usar um fogão. O que me impressionou foi: ela já sentia pena de mim antes de me conhecer.¹⁹

Embora Chimamanda declarasse que, antes de ir para os Estados Unidos, ela mesma não se reconhecia, conscientemente, como africana, era para ela que as pessoas se voltavam sempre que a África era mencionada. E só depois de ter passado alguns anos nos Estados Unidos como africana foi que ela começou a compreender a reação de sua colega de quarto em relação ao desconhecimento de suas origens, bem como as de seu povo. Diante disso, Chimamanda percebe que sua colega de quarto americana devia ter passado a vida inteira vendo e ouvindo versões diferentes dessa história única, contada sobre África:

Sua postura preestabelecida em relação a mim, como africana, era uma espécie de pena condescendente e bem-intencionada. Minha colega de quarto tinha uma história única da África: uma história única de catástrofe. Naquela história única não havia possibilidade de africanos serem parecidos com ela de nenhuma maneira; não havia possibilidade de qualquer sentimento mais complexo que pena; não havia possibilidade de uma conexão entre dois seres humanos iguais.²⁰

18 *Ibidem*, p. 14.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*, p. 17.

Segundo ela, uma história única se cria mostrando a um povo uma única coisa, sob uma visão unilateral e inquestionável sobre esta coisa. Assim, mostrando a esse povo uma “única coisa” várias vezes e várias vezes a mesma coisa, é essa “coisa” que esse povo se torna. Acrescenta, também, que não é possível falar de história única sem que se fale sobre “poder”, já que, para ela, “o poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer com que ela seja sua história definitiva”²¹. Some-se a essa concepção o fato de que a história única cria estereótipos, e, com eles, fomenta equívocos, impropriedades e incompletude sobre a história coletiva e individual de diferentes povos e culturas:

A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história. [...] A consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos.²²

Considerando, então, as diferenças que aproximam a vida e a obra de Conceição Evaristo e Chimamanda Adichie, chamo atenção para o fato de que a escrita de uma condição, de uma experiência, inscreve-se no cenário de constituição de identidades múltiplas, entretecidas de memórias ancestrais pretéritas, presentes e futuras. Temos, em Conceição Evaristo, brasileira, e em Chimamanda Adichie, nigeriana, partes de África na escrita sensível da condição de um povo e de uma cultura revisitados no cerne de suas raízes. Passado e presente se reencontram em fragmentos individuais e coletivos, registrados sob a ótica de que se faz escritora por vocação e natureza. Enquanto Conceição Evaristo é de origem pobre e humilde, tendo a mãe lavadeira e sendo destituída de pai, Chimamanda Adichie é de uma família nigeriana convencional, de classe média. De Conceição, sabemos:

Mãe lavadeira, tia lavadeira e ainda eficientes em todos os ramos dos serviços domésticos. Cozinhar, arrumar, passar, cuidar de crianças. Também eu, desde menina, aprendi a arte de cuidar do corpo do outro. Aos oito anos surgiu meu primeiro emprego doméstico e ao longo do tempo, outros foram acontecendo. Minha passagem pelas casas das patroas foi alternada por outras atividades,

²¹ *Ibidem*, p. 23.

²² *Ibidem*, pp. 26-28.

como levar crianças vizinhas para escola, já que eu levava os meus irmãos. O mesmo acontecia com os deveres de casa. Ao assistir os meninos de minha casa, eu estendia essa assistência às crianças da favela, o que me rendia também uns trocadinhos. Além disso, participava, com minha mãe e tia, da lavagem, do apanhar e do entregar trouxas de roupas nas casas das patroas. Troquei também horas de tarefas domésticas, nas casas de professores, por aulas particulares, por maior atenção na escola e principalmente pela possibilidade de ganhar livros, sempre didáticos, para mim, para minhas irmãs e irmãos.²³

De Chimamanda, lemos: “Sou de uma família nigeriana convencional, de classe média. Meu pai era professor universitário e minha mãe era administradora. Tínhamos, como era comum, empregados domésticos que moravam em nossa casa e que, em geral, vinham de vilarejos rurais próximos”²⁴. Enquanto Chimamanda foi criada em meio aos livros, próprios do ambiente universitário, desenvolveu seus estudos em uma universidade de excelência e teve a oportunidade de viver e experimentar a concepção do olhar estrangeiro sobre sua própria cultura, Conceição Evaristo se recriava na limitação de seus espaços – públicos, políticos, sociais, econômicos e individuais –, a partir da vivência de várias histórias de dor, de sofrimento, de exploração e de luta frente à desigualdade de condições entre brancos e negros. Segundo ela, a despeito de toda pobreza e miséria, a literatura sempre lhe perseguiu, como enfatiza:

não nasci rodeada de livros. Do tempo/espaço, aprendi desde criança a colher palavras. A nossa casa vazia de bens materiais era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos e amigos contavam. Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia, afirmo sempre. Entretanto, ainda asseguro que o mundo da leitura, o da palavra escrita, também me foi apresentado no interior de minha família que, embora constituída por pessoas em sua maioria apenas semialfabetizadas, todas eram seduzidas pela leitura e pela escrita. Tínhamos sempre em casa livros velhos, revistas, jornais. Lembro-me de nossos serões de leitura.

Minha mãe ou minha tia a folhear conosco o material impresso e a traduzir as mensagens. E eu, na medida em que crescia e ganhava a competência da leitura, invertia os papéis, passei a ler para todos. Ali pelos meus onze anos, ganhei uma

23 Depoimento concedido durante o *I Colóquio de Escritoras Mineiras*, realizado na Faculdade de Letras (FALE), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em maio de 2009.

24 Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, pp. 14-15.

biblioteca inteira, a pública, quando uma das minhas tias se tornou servente daquela casa-tesouro, na Praça da Liberdade. Fiz dali a minha morada, o lugar onde eu buscava respostas para tudo. Escrevíamos também, bilhetes, anotações familiares, orações...²⁵

Nessas diferentes formas de relatar suas escrevivências, Conceição Evaristo e Chimamanda Adichie se aproximam pela sororidade desvelada em seus textos, indivisíveis no propósito de dizer as marcas de um corpo, de uma condição, de uma experiência testemunhada pelo registro de tantas histórias nos textos que se traduzem em sentidos. Vozes-mulheres que recorrem à memória viva do que se viu, ouviu e viveu para materializar a experiência (con)fundida, entre o vivido e o inventado. Nas vozes de mulheres fortes, suas personagens narram dores, amores e pungentes nuances que se nos reflete a condição de exclusão e de indiferença a que o ser negro, mulher e mulher negra estão condicionados, ainda hoje. Sobre o precioso papel da memória na (re)constituição dessa identidade obsedante, frequentemente narrada pelo viés de uma história única, convocam-se as vozes dessas exímias narradoras, por natureza, cultura e vocação; porque as histórias importam; as histórias das pessoas importam. Porque a palavra é, também, redenção; instrumento de poder e de deflagrada insubmissão. A palavra pode ser brutal: brutalmente poética:

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. A escritora americana Alice Walker escreveu sobre seus parentes do Sul que haviam se mudado para o norte quando apresentou a eles um livro sobre a vida que haviam deixado para trás: “ficaram sentados, lendo eles próprios o livro, me ouvindo ler o livro, e uma espécie de paraíso foi reavido. [...] quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso”.²⁶

Em Conceição Evaristo, retomo o poder da palavra pelo sentir, no conceito de sua escrevivência: uma forma de recuperar o vivido através da memória;

25 Depoimento concedido durante o *I Colóquio de Escritoras Mineiras*, realizado na Faculdade de Letras (FALE), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em maio de 2009.

26 Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, pp. 32-33.

escrever, no corpo da palavra, a ancestralidade que congrega passado-presente-futuro: “cada pedaço que guardo em mim”, e que “tem na memória o anelar de outros pedaços”²⁷. Recuperar o vivido é, também, eternizar a memória, pois recordar é preciso:

O céu, as nuvens, as estrelas, sinais do infinito que minha e mãe e tia nos ensinaram a olhar e a sentir. E desse assuntar a vida, que foi ensinado por elas, ficou essa minha mania de buscar a alma, o íntimo das coisas. De recolher os restos, os pedaços, os vestígios, pois creio que a escrita, pelo menos para mim, é o pretensioso desejo de recuperar o vivido. A escrita pode eternizar o efêmero... Nesse sentido, o que a minha memória escreveu em mim e sobre mim, mesmo que toda a paisagem externa tenha sofrido uma profunda transformação, as lembranças, mesmo que esfiapadas, sobrevivem. E na tentativa de recompor esse tecido esgarçado ao longo do tempo, escrevo. Escrevo sabendo que estou perseguindo uma sombra, um vestígio talvez. E como a memória é também vítima do esquecimento, invento, invento. Inventei, confundi Ponciá Vicêncio nos becos de minha memória. E dos becos de minha memória imaginei, criei. [...] E como a escrita e o viver se con(fundem), sigo eu nessa escrevivência.²⁸

Nota-se, pois, como o termo escrevivência passa a adquirir, no contexto das experiências entretecidas na escrita dessas duas especiais escritoras, uma dimensão de importância histórica singular, na medida em que propõe uma reflexão sobre o perigo de uma história única, pautada, especialmente, pelo diálogo que se constrói frente às experiências étnicas, de classes ou de gênero, frequentemente representadas no corpo dessa escrita. Nas palavras de Conceição Evaristo,

Assenhorando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no *corpus* literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A (escre)vivência das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra.²⁹

27 Conceição Evaristo, *Poemas de recordação e outros movimentos*, Rio de Janeiro, Malê, 2017, p. 12.

28 Depoimento concedido durante o *I Colóquio de Escritoras Mineiras*, realizado na Faculdade de Letras (FALE), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em maio de 2009.

29 Conceição Evaristo, “Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face”, in Nadilza Martins de Barros Moreira, Daiane Schneider (dir.), *Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora*, João Pessoa, Idéia, 2005, p. 204.

A invisibilidade histórica, assim como os rótulos sociais, que definem funções sociais a homens e mulheres, são principais matizes constituintes do cenário prosopoético dos livros de Conceição e Chimamanda. Em *Sejamos todos feministas*, Chimamanda nos convoca a refletir sobre questões de gênero a partir da concepção de feminismo com que se educa meninos e meninas, tendo, por base, os princípios da cultura:

Tem gente que diz que a mulher é subordinada ao homem porque isso faz parte da nossa cultura. Mas a cultura está sempre em transformação. [...] Para que serve a cultura? A cultura funciona, afinal de contas, para preservar a continuidade de um povo. Na minha família, eu sou a filha que mais se interessa pela história de quem somos, nossas terras ancestrais, nossas tradições. Meus irmãos não têm interesse nisso. Mas não posso ter voz ativa, porque a cultura Igbo favorece os homens e só eles podem participar das reuniões em que as decisões familiares são tomadas. [...] Não tenho direito a voz porque sou mulher. A cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura.³⁰

Em consonância com as improbidades culturais, muitas vezes fundidas na marginalidade que se confere às mulheres no âmbito social, econômico e social, Conceição Evaristo complementa o ideal de Chimamanda, a partir do convite para uma releitura com que deve ser (re)pensado o papel da mulher na cultura, frente à exclusão a que são expostas as escritoras de modo geral, especialmente as escritoras negras:

Essas escritoras buscam na história mal contada pelas linhas oficiais, na literatura mutiladora da cultura e dos corpos negros, assim como em outros discursos sociais, elementos para comporem as suas escritas. Debruçam-se sobre as tradições afro-brasileiras, relembra e bem relembra as histórias de dispersão que os mares contam, se postam atentas diante da miséria e da riqueza que o cotidiano oferece, assim como escrevem as duas dores e alegrias íntimas.³¹

30 Chimamanda Ngozi Adichie, *Sejamos todos feministas* trad. Christina Baum, 1.^a ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2015, pp. 47-48.

31 Conceição Evaristo, *op. cit.*, p. 204.

Tendo por base as vozes que aqui deixei falar, essas vozes-mulheres registram, em seus livros e textos, mais que memórias pretéritas remanescentes no hoje, no agora: essas mulheres incorporam, no cerne de sua escrita, a premência de se refletir sobre o lugar da cultura no construto da identidade individual e coletiva. Urge fazer da palavra lugar indivisível dos direitos e da igualdade social, racial e das questões de gênero. Negar a escrevivência como matéria constituinte dessas vozes que clamam por tantas reparações, é se entregar, consciente e voluntariamente, aos perigos de uma história única, e, conseqüentemente, à repetição da incompletude a partir da qual os estereótipos são criados. Importemo-nos, pois, com as histórias. Agraciemo-nos diante das escrevivências que se nos unem e que nos impulsionam à busca coletiva pelo reparo da dignidade de um povo, de uma raça, de uma classe. Reparemos essa dignidade ameaçada pelas vidas que não se contam – e que não nos foram contadas. Nessa comunhão de vozes-mulheres que perpassam a obra de Conceição Evaristo e Chimamanda Adichie, sejamos corpos-matérias da tessitura de vivências, experimentadas pela força da palavra que nos une e nos solidariza. Muitas vezes, para identificar-se, é preciso resistir. Sejamos resistência. Resistamos às pressões. Resistamos a tudo o que nos constrange. Sejamos resistência aos rótulos cristalizantes que insistem em nos definir. Não resistamos, apenas, à incansável força da palavra, que nos salva, que nos impulsiona e que nos redime. Rendamo-nos, pois, aos ecos da nossa vida-liberdade.

A libertadora narrativa de Paulina Chiziane no conto “Quem manda aqui?” da obra *As Andorinhas*

ANGELA MARIA GASPARETTI*

A difusão da literatura de países africanos em língua portuguesa ainda não é expressiva no Brasil. É fundamental que tanto a leitura quanto o estudo de suas obras literárias ocorram em maior escala, levando-se em conta a relação histórica, social e cultural existente entre o Brasil e esse continente. Também necessita de valorização especial, ao se falar de literatura de países africanos, aquela escrita por mulheres. E ela é a que menos ainda nos chega, menos ainda nos é apresentada. Nesse contexto, merece ser destacado o nome de Paulina Chiziane.

Contar uma história significa levar as mentes no voo da imaginação e trazê-las de volta ao mundo da reflexão.

Com esta frase retirada de uma de suas obras, iniciaremos um estudo sobre a moçambicana contadora de histórias Paulina Chiziane. Nascida no ano de 1955, a 4 de junho, em Manjacaze, província de Gaza, em uma família protestante, falava chope e ronga e mais tarde aprendeu português em uma escola católica. Cresceu nos subúrbios de Maputo e iniciou seus estudos superiores na Universidade Eduardo Mondlane, muito embora não chegue a

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.

concluí-los. Participa, na capital Maputo, da Frente à Libertação de Moçambique (FRELIMO), lutando pela independência.

Inicia suas produções literárias em 1984 publicando contos na imprensa de seu país, e, em 1990, torna-se a primeira romancista moçambicana com o título: *Balada de Amor ao Vento*; ao que, em uma entrevista (2015) declara:

Dizem que sou romancista e que fui a primeira mulher moçambicana a escrever um romance [...], mas eu afirmo: sou contadora de histórias, histórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte.¹

Arte que aprendeu com a avó, traz o embate entre a tradição e a modernidade, transferindo para a escrita toda uma oralidade transmitida por seu povo, o povo chope. Com essa estratégia, torna o leitor cúmplice de suas histórias e sua escrita é representativa de vivências de períodos de luta pela liberdade de seu país, além de tratar da esperança, do amor, do papel da mulher em uma sociedade marcada pelo domínio masculino, patriarcal. Quando Paulina Chiziane declara ser uma contadora de histórias, das contadoras que gostam de contá-las à volta da fogueira, “lugar onde se sente bem”, passamos a estender o olhar sobre as narrativas da oralidade, em que conceitos como memória e tradição, passado e presente funcionam como elementos que contribuem com a formação identitária dos povos.

É impossível negar a importância das tradições orais na história da humanidade. As civilizações arcaicas e muitas culturas ainda hoje se mantêm em decorrência delas. São notáveis suas marcas mesmo em nossa própria cultura que não subsistiria sem elas.

Barthes, em seu texto *Introdução à análise estrutural da narrativa*² fala das formas quase que “infinitas” da narrativa presentes nos mitos, nas lendas, nas fábulas, nos contos etc., cujas existências percorreram todos os tempos, todos os lugares, compondo, assim, a história da humanidade. Para ele, não há grupo social sem narrativas e estas se propagam pelas diferentes sociedades e por elas são apreciadas. E, ao se falar em narrativas não se pode deixar de mencionar que elas não existem sem o narrador e sem o ouvinte, o que parece óbvio, porém, Barthes (2011) valoriza, na relação desses três elementos – narrativa,

1 Paulina Chiziane, *O alegre canto da perdiz*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002: Contracapa.

2 Roland Barthes *et alii*, *Análise Estrutural da Narrativa*, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto, introd. à ed. brasileira por Milton José Pinto, 7.^a ed., Petrópolis, RJ, Vozes, 2011.

narrador e ouvinte, o código utilizado por meio do qual tanto o narrador quanto o leitor são significados no percurso dessa narrativa.

Muitos estudos referentes à memória tornam-se cada vez mais significativos à proporção que investigam aspectos da cultura popular, da vida em comunidade para demarcar a identidade de um grupo social cada vez que volta seu olhar para sua religiosidade, suas tradições, seus costumes, elementos constitutivos da memória no aspecto social do termo. Consequentemente, o papel desempenhado pela oralidade, atuando no fortalecimento de uma tradição, perpetuar-se-á no imaginário coletivo e ganhará repercussão nos textos literários, estreitando as relações, assim, entre literatura e história.

É correto afirmar que as narrativas orais, configuradas como histórias pessoais, sustentam-se por uma voz narradora, ou, como nomeia Barthes “o doador da narrativa”, constituída de valores morais, sociais que se estendem do sujeito que conta aos outros – os destinatários, com os quais dialoga, num processo de interação.

Benjamin³ vê, nesse processo, uma transmissão de vivências entre gerações, à medida em que ocorre um constante movimento coletivo de tradições. Narrador e ouvinte mantêm uma relação em que prevalece o interesse em conservar o que foi narrado. A narrativa não é viável sem a memória, segundo o autor. Mesmo que o narrador relate fatos marcados por suas vivências, por suas próprias visões de mundo, ocorrerá a transcendência da memória individual para a coletiva, social a que esse narrador pertence.

Halbwachs, um dos grandes estudiosos sobre memória, também ratifica o caráter social da memória, quando declara que “para evocar o próprio passado, em geral, a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade”⁴. Em seus estudos, o autor procurou distinguir “memória histórica” de “memória coletiva”, considerando a primeira como reorganizadora daquilo que compõe o presente da vida social que se projeta, se sobrepõe ao passado, reinventando-o; mas, a segunda, a memória coletiva, como uma memória capaz de recriar “magicamente” esse passado.

Ao declarar: “Eu preciso de meu espaço, é por isso que eu escrevo. Em primeiro lugar eu escrevo para existir, eu escrevo para mim. Eu existo no mundo

3 Walter Benjamin, *O narrador*, in *Obras Escolhidas*, vol. 1, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.

4 Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, trad. Beatriz Sidou, São Paulo, Centauro, 2006, p. 72.

e a minha existência repete-se nas outras pessoas. E neste caso é um livro, que depois será lido”⁵. Paulina Chiziane trará, de suas vivências pessoais com a oralidade, a memória, a cultura, a tradição coletiva de seu povo para as escrituras literárias, contando, recontando, construindo um passado no presente, perpetuando, assim, em suas narrativas líricas, a cultura de seu país.

É importante entender o contexto em que Chiziane se situa em seu país. A República de Moçambique estabeleceu o princípio segundo o qual o estado promove o desenvolvimento da cultura e personalidade nacional e garante a livre expressão das tradições e valores de sua sociedade. Após sua independência, Moçambique adotou o português como língua oficial, porém cerca de vinte grupos linguísticos são atuantes na composição cultural de sua população.

Ao se pensar em cultura como sendo um conjunto complexo de maneiras de ser, de se comportar e se relacionar de um sujeito durante toda sua vida, passando pelos rituais que marcam os principais momentos de integração social e de socialização, notamos o exemplar compromisso de Chiziane em dar voz em suas narrativas ao oprimido, à mulher, à cultura chope, à cultura de seu povo, de sua terra natal.

A contribuição da pesquisadora Regina Machado sobre as narrativas de tradição oral é bastante coerente com a narrativa de *Quem manda aqui?*, do livro *As Andorinhas* ao falar de certos componentes da narrativa como trama, personagens, clímax e desfecho:

Os contos milenares são guardiões de uma sabedoria intocada, que atravessa gerações e culturas; partindo de uma questão, necessidade, conflito ou busca, desenrolam trajetos de personagens exemplares, ultrapassando obstáculos e provas, enfrentando o medo, o risco, o fracasso, encontrando o amor, o humor, a morte, para se transformarem ao final da história em seres outros, diferentes e melhores do que no início do conto.⁶

Toda a narrativa do conto de Chiziane, como explicita Machado, parte de um conflito em uma aldeia dominada por um poderoso imperador, personagem exemplar, que diante de um problema causado por uma andorinha, simbolicamente representando o signo da liberdade, submete seu exército e seus

5 Eduardo Quive, *Paulina Chiziane: o símbolo feminino na literatura moçambicana* (versão eletrônica consultada a 05-10-2018 em http://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=2130).

6 Regina Machado, *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*, São Paulo, DCL, 2004.

súditos a uma prova praticamente impossível de ser alcançada, fazendo-os passar por medos, riscos, fracassos, morte, mas capaz, ao final, de transformá-los de sujeitos, seres submissos, a pessoas outras, senhoras de si, lúcidas.

Nessa mesma linha de raciocínio, Olgária Matos, em seu artigo *A narrativa: metáfora e liberdade*⁷ afirma que com o advento do cientificismo do século XIX ocorre uma ruptura “com a tradição política do conto maravilhoso popular”, e complementa com a análise de Benjamin: “a narração foi oprimida juntamente com a história dos oprimidos. A modernização na exploração dos homens é simultânea às transformações científicas e ao declínio da arte de narrar”⁸. Benjamin vê como problemática, portanto, a relação entre a oralidade e a escrita. Essa dissociação leva Benjamin a declarar a incomunicabilidade entre a tradição oral, que tem como eixo a experiência, e a narrativa, mais especificamente, o romance, marcado pela informação. A modernidade, para ele, aos poucos vai rompendo com a habilidade de trazer para a oralidade as correspondências mágicas entre as palavras e as coisas, tão familiares aos povos antigos⁹. Além disso, passa a individualizar quem escreve e a isolar o leitor, incorrendo na dissociação entre a oralidade e a escrita.

Já a contribuição de Paul Zumthor¹⁰ estudioso suíço identificado sobretudo como medievalista, é menos pessimista neste aspecto. Busca em suas conceituações as marcas da voz viva, nomeando ‘oralidade’ como ‘vocalidade’, notadamente na poesia medieval. Para ele, as narrativas, o romance, mais propriamente, “recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão, a partir do século XV, marginalizando-se em ‘cultura popular’”¹¹. Contudo, defende a ideia de que, nos últimos três séculos, essa recusa da oralidade não tem conseguido impedir a lógica discursiva que constituiu a “literatura” de se deparar com o que chama de “uma nostalgia da voz viva”¹². Após séculos de dominação da escrita, se é que assim se pode considerar, a rememoração da voz viva, da

7 Olgária Matos, *A narrativa: metáfora e liberdade*, Conferência apresentada no IV Encontro de História Oral da Regional Centro-Oeste, realizada em Brasília/ DF, em abril de 2001, p. 10. (Dossiê publicado no site da revista História Oral <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=download&path%5B%5D=32&path%5B%5D=26>).

8 Walter Benjamin, *O Surrealismo*, in *Obras Escolhidas*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986, vol. 1.

9 *Idem*, *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921), organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin, tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves, São Paulo, Duas Cidades, ed. 34, 2011, pp. 49-73.

10 Paul Zumthor, *A letra e a voz. A “literatura” medieval*, tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 266.

11 *Ibidem*, 1993, p. 266.

12 *Ibidem*, 1993, p. 285.

vocalidade é identificada por Zumthor como uma oralidade mecanicamente mediatizada, ou midiaticizada, e por conseguinte, diferenciada no tempo e/ou no espaço. Esse resgate da vocalidade, na concepção de Zumthor, e de toda a experiência da voz viva e da correspondência entre as palavras e as coisas, nos dizeres de Benjamin, são recuperados por Chiziane em sua escrita.

Feitas essas considerações, embora sucintas, mas relevantes para a compreensão do texto em análise, passemos ao estudo do conto “Quem manda aqui?” do livro *As Andorinhas*¹³.

Com sua primeira edição em 2009, este livro traz três contos. O primeiro conto, tema deste estudo, baseia-se na história de Gaza, que contou, em seu último reinado, com Ngungunhane, “o terrível” ou “o invencível”, imperador conhecido como o “Leão de Gaza” antes do império ser derrotado pelos portugueses em 1895. Com poder absoluto, governou, por onze anos, fazendo uso excessivo de violência contra seu povo.

O conto traz a figura de um imperador fisicamente volumoso de porte, de “corpo bojudo”¹⁴. Mudungazi, em seu nome original o Ngungunhana que, no quesito personalidade-líder, se auto afirmava como uma divindade:

Fui eu quem transformou tudo isto em vida. Coloquei luz nos olhos dessa gentilha. Quando aqui cheguei, a terra era selvagem e era macho. Domestiquei-a. Tornei-a fêmea, é toda minha, faço o que quero. Dá-me bons frutos, cereais, gado. Dá-me sol e chuva. Nesta terra efeminada, os homens me servem de joelhos, porque já não são homens. Sou o único macho na superfície da terra.¹⁵

Entrelaçamento entre homem e natureza, a narrativa apresentará um mundo de símbolos e mitos assegurando o poder do soberano, desde o título intimidador “Quem manda aqui?”, em que o verbo ‘mandar’, no presente, sugere a atualização da história, trazendo-a do passado, recurso próprio das narrativas orais.

Era servido e obedecido por todos, até que um dia, uma andorinha que “canta alegrias no espaço. De pança cheia, baila. Liberta os intestinos e a caganita (para nós, brasileiros, cocô)... Cede à gravidade e cai no olho do imperador”¹⁶. Acontecimento inimaginável para o imperador que, além de

13 Paulina Chiziane, *As andorinhas*, II ed., Maputo, Matiko Editores, 2016.

14 *Ibidem*, 2016, p. 3.

15 *Ibidem*, 2016, p. 3.

16 *Ibidem*, 2016, p. 3.

considerar as andorinhas desobedientes, acredita que elas faziam parte de um plano de seus inimigos. Convoca seus guerreiros para capturá-las e trazê-las “ao castigo, para que todas as aves do mundo saibam *quem manda aqui!*”¹⁷.

Diante desse ato, a voz do narrador:

O Poder é uma armadura invisível que eleva o espírito humano aos píncaros do absurdo. Pelo poder, os guerreiros sangram a terra e castram a virilidade dos homens. De tanto poder, o imperador sente-se no pico das montanhas de Zulwine, esquecendo o pormenor mais importante: no topo da pirâmide, o seu corpo de elefante não terá equilíbrio. Cairá.¹⁸

E, em seguida, confirma um de seus generais:

Serão castigados e aprenderão, na dor, quem manda nos raios de sol e na direção dos ventos. Todas as andorinhas do mundo saberão de uma só vez, quem ordena as tempestades e as trovoadas medonhas que ngungunham (dominam) o mundo!¹⁹

O grande imperador envia seu exército a essa missão.

Um de seus generais, Nguyuz, passa mal, seu organismo reage diante da empreitada e começa a rejeitar todas as ordens cumpridas, responsáveis por tanta destruição em terras, em gentes, e, sobretudo nessa recente contra as andorinhas, a inutilidade dessa busca. Revê, então, todo seu “percurso e conclui: “... Consumi a minha vida, de batalha em batalha, de conquista em conquista, somando vitórias, só para sustentar a grandeza que o enlouquece”²⁰.

E, ao partir, declara: “Meu pobre imperador: a geração que vem buscará a nossa grandeza em monumentos de pedra, sem perceber que nós, antepassados, escrevemos a nossa história em monumentos de sangue”²¹.

Seu exército formado por homens corajosos também é acompanhado pelas mulheres:

17 *Ibidem*, 2016, p. 4.

18 *Ibidem*, 2016, p. 5.

19 *Ibidem*, 2016, pp. 5-6.

20 *Ibidem*, 2016, p. 7.

21 *Ibidem*, 2016, pp. 9-10.

É velha a marcha desta vida. A cada passo, a paisagem vai mudando de forma, trazendo vislumbre nos olhos das mulheres, que suspiram: afinal é bom viajar fora do cercado da cozinha. Lavar os olhos com as formas da terra. Encher a mente de belas imagens. Conhecer caminhos, paisagens, lugares. Sentir o peito a dilatar de prazer perante a grandeza dos montes.²²

Quanto mais avançam em busca do reino das andorinhas, mais se distanciam do lugar da submissão e da opressão. Muitos conflitos consigo mesmos e com os desafios da caminhada têm de enfrentar, é um exercício de renovação a que não foram ensinados.

O general, ainda sob a veste da tirania, profere: “No conforto e no repouso reside a morte da liberdade... liberdade é buscar, caminhar e, por vezes, sofrer”²³.

E mais adiante: “A liberdade não se expressa Vive-se”²⁴.

Por fim, o reino das andorinhas é alcançado. Uma espécie de “paraíso”, lugar de renascimento e fecundidade, um lugar idealizado, lírico, em que descobrem:

Já viram as andorinhas? As fêmeas nunca transportam cargas à cabeça, mas comem. Nunca fizeram guerra, mas são soberanas. Os machos nunca voaram com lanças, nem arcos, nem flechas, mas vivem em liberdade. Sejam como as andorinhas.²⁵

Linguagem metaforizada em que as imagens criadas sobre as andorinhas se mesclam ao cotidiano dos homens, ao cotidiano de uma sociedade moçambicana marcada pela opressão do universo masculino.

Momento da narrativa em que o real interage com o mítico: “O sonho maravilhoso transforma-se em realidade. O fim em princípio. Para trás ficou o triste cenário de um império em queda”²⁶.

Opositores do imperador fracassado, penetram sua fortaleza, e a ele ainda restam justificativas: “Governar é matar antes de ser morto. Conquistar é roubar para não ser roubado. É mudar tudo antes de ser mudado”²⁷ e,

²² *Ibidem*, 2016, p. 12.

²³ *Ibidem*, 2016, p. 16.

²⁴ *Ibidem*, 2016, p. 17.

²⁵ *Ibidem*, 2016, p. 17.

²⁶ *Ibidem*, 2016, p. 19.

²⁷ *Ibidem*, 2016, p. 23.

contraditoriamente, profere: “A alma de um povo é leve, é livre, como as andorinhas, não se prende”²⁸.

Em seguida, é levado ao exílio, mas sua história resistirá na tradição oral, enquanto os mais velhos matarem a curiosidade dos pequenos, sedentos em apreender a história de sua gente. Mais difícil será explicar o significado de liberdade a elas: “Como explicar que liberdade é palavra, semente, diamante? Como ensinar que a liberdade é a fêmea que dará à luz uma nova estrela?”²⁹.

Ou, nas palavras do general rebelde: “Se queres conhecer a liberdade, segue o rasto das andorinhas!”³⁰.

Diante de uma narrativa tão intensa, reveladora da opressão vivida por todo um grupo social, importa atentarmos para as palavras de Petit sobre o poder da literatura, se ela é, de fato, capaz de garantir forças de vida e que tipo de forças seriam essas:

O que esperar dela – sem vãs ilusões – em lugares onde a crise é particularmente intensa, seja em contextos de guerra ou de repetidas violências, de deslocamentos de populações mais ou menos forçados, ou de vertiginosas recessões econômicas?³¹

É notório no conto *Quem manda aqui?* esse contexto de guerra, de violência, de espoliação da terra e da própria dignidade humana por que passam os personagens subalternos aos mandos de um imperador. Sendo um tipo de narrativa calcada nas histórias narradas oralmente por gerações em sua sequência, ela recarrega sua força na experiência da voz viva e da correspondência entre as palavras e as coisas, conforme já observamos nas considerações de Benjamin.

Tem papel preponderante o narrador que remodela, recria a matéria narrativa, e ao remodelar sua matéria-prima é revestido de uma intensidade imaginativa que chega a imitar a divina, e esta – a imaginação, por sua vez, segundo a tradição, sempre foi uma marca do divino. Posto assim, pode-se dizer que a tradição, de acordo com Silva (2014) é “inspiração para criar o radicalmente novo que nossa liberdade engendra, reabrindo o tempo histórico

28 *Ibidem*, 2016, p. 24.

29 *Ibidem*, 2016, p. 27.

30 *Ibidem*, 2016, p. 19.

31 Michèle Petit, *A arte de ler ou como resistir à adversidade*, trad. Arthur Bueno e Camila Boldrini, São Paulo, Ed. 34, 2009, p. 21.

e suas possibilidades perdidas. Esse tempo despertado pelas palavras e nomeações do narrador é “visual”: “nomes são imagens, estas são ícones, objetos sacralizados”³².

No conto *Quem manda aqui?*, marcas da oralidade no desfecho convocam os leitores para o evento da contação da história narrada por meio do ‘msaho’ (vocabulo chope, significando celebração, convívio, evento cultural) e por meio da inscrição de uma voz ancestral de um ‘poeta-cantor’, denominado Gomocumu, voz da narrativa, que cantou assim:

Vinde, vinde todos
Vinde todos ouvir a cantiga
Não quereis conhecer quem governou o império?
Ngungunhou homens, ngungunhou mulheres
Mas perdeu a liberdade
Por tentar matar uma andorinha!³³

A relação intertextual e cultural do texto com a cultura do seu espaço de convívio social, procura trazer o leitor para o mundo da contação de histórias pespontado por aspectos míticos. A autora usa esse recurso também como parte de sua estética escritural, e, ao mesmo tempo, ao dialogar com os aspectos culturais de seu país marca seu texto com sua experiência pessoal, característica da escrita contemporânea, e também com sua experiência coletiva, própria das narrativas orais. Ao partir do individual para o coletivo em seu ato de narrar, torna, assim, sua escrita uma escrita comprometida com o seu meio social. Essa valorização da escrita, da atuação da linguagem por Chiziane nos remete a Barthes, em seu texto *A morte do autor*³⁴ quando nos fala do papel do autor ainda com muita evidência em nossos tempos, porém, sofrendo grande transformação quando, desde Mallarmé, se observa a valorização maior da linguagem, dando voz a ela e não ao autor. Essa característica nos leva a pensar a literatura em sua modernidade.

Chiziane em sua narrativa, de certa forma, rompe com o estabelecido pelo cientificismo do século XIX, colocando-se na contramão da História, linear e contínua, por vezes indiferente às dores do homem, outras vezes, colocando o

32 Vera Lúcia da Silva, *As tecituras do tempo na narrativa. As Andorinhas de Paulina Chiziane*, Comunicação apresentada no II Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades, de 4 a 6 de agosto de 2014, Universidade Federal do Espírito Santo, p. 21.

33 *Idem*, 2016, p. 28.

34 Roland Barthes. “A morte do autor”, in *O Rumor da Língua*, São Paulo, Martins Fontes, 2004.

indivíduo em termos universais, como já o dissemos anteriormente, ao trazer para sua escrita a oralidade das gerações mais antigas de seu povo, contando façanhas e sofrimentos dos homens que compuseram a história de eventos que afetaram suas vidas. Para Matos:

... a ciência da História, não dualiza história individual e história coletiva, pois conjuga o passado (subjetivo) com o choque atual (a sociedade de massa e de consumo, a Primeira Guerra Mundial, o fascismo, a Ciência, a técnica). Na narrativa, o passado entrecruza-se com o presente, o já-sido com a trama do atual – o tempo que o recorda³⁵;

Como raios ultravioletas, a lembrança mostra a cada um, no livro da vida, uma escrita que, invisível, na condição de profecia, glosava o texto.³⁶

Matos concebe a narração como criadora de ‘espaços de liberdade’ e, nas histórias da tradição oral verifica, com o passar dos tempos, o afastamento do narrador do domínio dessa liberdade em lidar com a palavra para limitá-lo à literatura, conforme constata no ensaio *O narrador* de Benjamin (1987). Na Grécia de Platão, já não há lugar para o poeta em sua República, como narrador épico ou artista trágico, é visto como um sedutor muito habilidoso na arte de narrar, misturando palavras, sentidos que levavam ao delírio um número cada vez maior de ouvintes. Isso era inaceitável na sociedade almejada por Platão, sociedade que deveria ser centrada na razão, por isso para esse artista da palavra cabe apenas a exclusão. Não há lugar para a narrativa ambígua, abstrata, mas a narrativa pautada na razão, na lógica, portanto na memória.

Hoje, ao se falar em contador de histórias, Benjamin considera-o um “conselheiro sem ouvintes”, aquele que fazia parte de uma tradição que era transmitida, por meio da palavra, de pai para filho, de geração para geração. Contudo, hoje, o que procura a autora do conto *Quem manda aqui?*, em sua escritura, senão recuperar essas narrativas calcadas na memória transmitida por seus ancestrais, nas histórias anônimas dos oprimidos? Matos permeia memória e esquecimento ao falar do ato narrativo:

35 Walter Benjamin, “O narrador”, in *Obras Escolhidas*, Vol. 1, Trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987, p. 64.

36 Olgária Matos, *A narrativa: metáfora e liberdade*, Conferência apresentada no IV Encontro de História Oral da Regional Centro-Oeste, realizada em Brasília/DF, em abril de 2001, p. 03. (Dossiê publicado no site da revista *História Oral* <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=download&path%5B%5D=32&path%5B%5D=26>).

A possibilidade de contar e de ouvir “estórias” é tecida pelo próprio esquecimento, esquecimento que permite narrar uma mesma história, sempre a mesma e sempre outra, pelas lacunas abertas por nossa própria indeterminação, indeterminação pela qual se exerce a ação de tempos heterogêneos e que configuram nossa identidade.³⁷

Ao se contar uma história e também ao recontá-la, recriando, reinventando suas tessituras, suas argumentações, cria-se um mundo outro, reconfigura-se a realidade, forma-se e transforma-se a identidade de um povo. E essa possibilidade ocorre, se e somente se, do outro lado houver ouvintes, espectadores ou leitores capazes de imaginarem, de organizarem a memória. A contemporaneidade, segundo Matos³⁸ “está desterrada não de uma tradição, mas de toda tradição” e considera o pensamento de H. Arendt ao dizer que “o homem de massa é um ser ‘desolado’, ‘des-solado’, sem solo, sem lugar de pertencimento ao mundo”.

Paulina Chiziane, escritora de nossa era, em “ato mágico e místico de apropriação do passado” nos dizeres de Matos³⁹, em sua narrativa busca um sentido que deixa em aberto suas significações, fonte de liberdade para o leitor. Liberdade metaforizada pelas andorinhas em seu conto, quando compara⁴⁰: “A alma de um povo é leve, é livre, como as andorinhas, não se prende.” Liberdade, segundo a autora, “canta-se”, “vive-se”⁴¹.

E para o leitor conhecer a liberdade, deverá seguir o rasto da imaginação, para ele, Chiziane transfere a “liberdade” para a recepção de sua escritura.

Liberdade

Essa palavra que o sonho humano alimenta,

Não há ninguém que explique

E ninguém que não entenda.

Cecília Meireles: *Romanceiro da Inconfidência*

37 *Ibidem*, 2001, p. 10.

38 *Ibidem*, 2001, p. 22.

39 *Ibidem*, 2001, p. 23.

40 Paulina Chiziane, *As andorinhas*, II ed., Maputo, Matiko Editores, 2016, p. 24.

41 *Ibidem*, 2016, p. 27.

Uma escritora em trânsito das margens da periferia subalterna para o centro do sistema literário mundial

Em torno do caso de Paulina Chiziane

MARCO BUCAIONI*

O conceito de apropriação da língua do ex-colonizador na escrita pós-colonial surge tão cedo como um dos textos fundadores dos estudos pós-coloniais, *The Empire Writes Back* de Ashcroft de 1983. Desde então, a ideia de que o escritor pós-colonial tem que pactuar com a língua do ex-colonizador, que tem simultâneo estatuto de código alheio e próprio, vulgarizou-se ao ponto de ser considerada uma constante abrangente de toda a escrita pós-colonial.

A escrita africana de língua portuguesa, porém, parece escapar a este paradigma: a quase totalidade dos autores africanos que começaram a escrever depois da independência em português não dominam nenhuma língua africana pré-colonial.

Neste quadro, a situação de Paulina Chiziane, nascida numa família em que se falavam chope e ronga – e só depois formada em português, que se tornou o seu meio de expressão literária é exceção. A obra literária de Paulina Chiziane é também a mais internacionalizada dentro da produção literária feminina

* Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

africana em português, com 14 traduções publicadas. Entre os autores mais traduzidos, é a única de língua materna banta. Se é verdade, como diz Casanova na *République mondiale des lettres* que os escritores “excêntricos” têm a tendência para dirigir-se até ao centro do espaço literário mundial, e que muitos deles o conseguem através da autotradução ou da tradução interlinguística, por um lado a exografia de Chiziane pode ser lida neste quadro, como também pode ser assimilada à trajectória de escrita exográfica de outros autores pós-coloniais ou até europeus.

Mesmo tendo em conta as especificidades da condição pós-colonial, será útil fazer uma leitura do caso de Paulina Chiziane, no pano de fundo da situação do escritor africano *tout court* e da posição do escritor “excêntrico” não africano na sua trajectória de autotradução e de tradução interlinguística em direcção ao centro do sistema literário mundial, o que constitui o objectivo desta comunicação.

1. As traduções publicadas de Paulina Chiziane

São 14 as traduções de obras de Paulina Chiziane publicadas fora do espaço de língua portuguesa, para seis línguas: 2 para inglês (duas traduções diferentes do mesmo livro), 1 para francês, 3 para alemão, 4 para italiano, 3 para espanhol e 1 para sérvio, num espaço de tempo de 20 anos entre 1997 e 2017¹.

-
- 1 **Alemão:** 1. Paulina Chiziane, *Wind der Apokalypse* [*Ventos do Apocalipse*], Frankfurt/M. Brandes & Apsel, 1997 [trad. de Margit Niederhuber]; 2. Paulina Chiziane, *Liebeslied an den Wind* [*Balada de Amor ao Vento*], Frankfurt/M. Brandes & Apsel, 2001 [trad. de Claudia Stein e Michael Kegler]; 3. Paulina Chiziane, *Das siebte Gelöbniß* [*O Sétimo Juramento*], Frankfurt/M. Brandes & Apsel, 2003 [trad. de Michael Kegler]. **Espanhol:** 1. Paulina Chiziane, *Vientos del apocalipsis* [*Ventos do Apocalipse*], Tafalla, Txalaparta, 2003 [trad. de Martha Rosa Sardiñas Vargas e Teresita Urrea Vargas], 2. Paulina Chiziane, *Niketche. Una historia de poligamia* [*Niketche. Uma História de Poligamia*], Barcelona, El Cobre, 2004 [trad. de Pere Comellas Casanova], 3. Paulina Chiziane, *El séptimo juramento* [*O Sétimo Juramento*], Barcelona, Takusan, 2008 [trad. de Àlex Tarradelas]. **Francês:** Paulina Chiziane, *Le parlerment conjugal* [*Niketche*], Arles, Actes Sud, 2006 [trad. de Sébastien Roy]. **Italiano:** 1. Paulina Chiziane, *Il settimo giuramento* [*O Sétimo Juramento*], Roma, La Nuova Frontiera, 2003 [trad. de Giorgio De Marchis e Silvia Cavalieri], 2. Paulina Chiziane, *Niketche* [*Niketche*], Roma, La Nuova Frontiera, 2006 [trad. Giorgio De Marchis], 3. Paulina Chiziane, *Lallegro canto della pernice* [*O Alegre Canto da Perdiz*], Roma, La Nuova Frontiera, 2010 [trad. de Giorgio De Marchis], 4. Paulina Chiziane, *Ballata d'amore al vento* [*Balada de Amor ao Vento*], Perugia, Urogallo, 2017 [trad. de Fabiana Tessari]. **Inglês:** 1. Paulina Chiziane, *Niketche, A Story of Polygamy* [*Niketche. Uma História de Poligamia*], Laverstock, Aflame, 2010 [trad. de Richard Barlett], 2. Paulina Chiziane, *The First Wife. A Tale of Polygamy* [*Niketche. Uma História de Poligamia*], New York, Archipelago Books, 2016 [trad. de David Brookshaw].

Este número faz de Paulina Chiziane a autora mais traduzida entre os africanos que escrevem em português, sendo que só têm mais traduções Mia Couto (78), Pepetela (44), Agualusa (39), Ondjaki (25), Luandino Vieira (23) e Germano Almeida (17), todos homens.

É de assinalar que as traduções publicadas em volume destes autores são, no total, menos de 400, para todas as línguas, e que os primeiros três autores juntos totalizam cerca de 50% do total das traduções. Depois de Paulina Chiziane, a autora mais traduzida resulta ser Ana Paula Tavares com só 5 traduções em volume fora do espaço de língua portuguesa, mas é de assinalar também que a parte central da produção literária dessa autora é de género poético, que circula muitas vezes – mesmo em tradução – em formatos que não o livro monográfico. Não será inútil notar que as traduções de Paulina Chiziane foram feitas para as cinco línguas mais dotadas de capital simbólico literário no sistema literário mundial, sendo que há só uma tradução para uma língua europeia periférica (o sérvio).

Este rápido quadro faz de Paulina Chiziane uma autora relativamente muito traduzida. Para fazer algumas comparações que dêem a ideia da sua posição, basta lembrar que, se é verdade que o também moçambicano Mia Couto recebeu muitas mais traduções e outro género de consagração internacional (por exemplo o Prémio Neustadt e o Prémio Camões), dentro e fora do espaço de língua portuguesa, o também moçambicano João Paulo Borges Coelho, apesar de ter uma obra ficcional já vasta e consagrada no espaço de língua portuguesa (entre outras coisas: recebeu o Prémio Leya e foi objecto de um colóquio monográfico na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em Julho de 2017), ele só tem três traduções publicadas, todas para italiano pela mesma editora especializada (Urogallo)². Também temos que lembrar aqui que muitos autores consagrados há mais tempo como mais canónicos, mesmo dentro do cânone português, não encontraram igual fortuna em tradução lá fora.

Sérvio: Paulina Chiziane, *Nikece. Prica o poligamiji* [Niketche. *Uma História de Poligamia*], Beograd, Geopoetika, 2014 [trad. de Jovan Tatic e Jasmina Neskovic].

2 Marco Bucaioni, “Traduzir (ou não) João Paulo Borges Coelho. Tradução e Recepção da Tradução da Obra Ficcional fora do Espaço de Língua Portuguesa”, *Mulemba*, Rio de Janeiro, UFRJ. Volume 10. Número 18. Jan.-Jun. 2018.

2. Breve análise do *corpus* de traduções

2.1. Colocação/posicionamento editorial

O sistema literário em alemão foi o primeiro a acolher traduções de Paulina Chiziane, a primeira tendo aparecido em 1997. As três traduções para alemão foram publicadas todas pela mesma chancela: a Brandes & Apsel de Frankfurt. Esta editora não é uma das maiores do mercado de ficção em alemão, mas é uma chancela sólida. Este catálogo, porém, parece estar bastante longe da ficção romanesca: como se pode ler no *site* da editora, “[Nossos] pontos de força são ensaio de psicanálise, psicoterapia, intercultura, pedagogia, política e globalização”³. Declaradamente, portanto, a Brandes & Apsel é uma editora de ensaio: entre os campos indicados nesta breve síntese da sua actividade, parece-nos que, talvez, os títulos de Paulina Chiziane possam ser incluídos em “intercultura” ou em “política e globalização”, enfatizando, portanto, a vertente testemunhal e política, mais do que a estética e tradicionalmente literária, destes textos. Curiosamente, face a um interesse constante no tempo da chancela Brandes & Apsel, não há o contraponto da mesma constância por parte dos tradutores: os três títulos que saíram em tradução alemã foram traduzidos por tradutores diferentes: *Ventos do Apocalipse* por Margit Niederhuber, *Balada de Amor ao Vento* pela dupla Claudia Stein e Michael Kegler e finalmente *O Sétimo Juramento* por Michael Kegler sozinho; esta situação deixa-nos supor que o interesse pela obra e pela tradução de Paulina Chiziane não tenha originariamente vindo, possivelmente, de um tradutor, como muitas vezes acontece, e sim directamente da cadeia de decisão da editora.

As quatro traduções para italiano estão divididas entre duas chancelas: 3 em La Nuova Frontiera e 1 em Edizioni dell’Urogallo. Nenhuma das duas editoras pertence à lista das grandes editoras nacionais de ficção literária em Itália, e as duas editoras são relativamente recentes (Nuova Frontiera foi fundada em 2002 e Urogallo em 2009). As duas chancelas, porém, são especializadas em tradução literária: La Nuova Frontiera propõe títulos traduzidos principalmente do espanhol e do português e Urogallo tem um catálogo integralmente composto por traduções literárias do português. No catálogo de La Nuova Frontiera, os títulos de Paulina Chiziane apareceram dentro da colecção

3 http://www.brandesapselverlag.de/cgibib/germinal_shop.exe/showtemplate?session_id=7D-FA5D474A484A69B229EF67B278EBC1&page=brap_texte.html&text_id=11&caller=brap (consultado a 15 de Abril de 2019).

“Liberamente”; que contém também outros títulos traduzidos do português, alguns dos quais africanos (Germano Almeida, José Eduardo Agualusa, num total de 10 títulos africanos). Esta editora, através da colaboração com o académico e tradutor Giorgio De Marchis, parece ter apostado nos primeiros anos de 2000 na literatura em português com grande abertura para com o “cânone africano”. A tradução de vários títulos de Agualusa e Chiziane apontam para um investimento de comunicação importante (corroborado pela presença de Paulina Chiziane junto com outros autores na Salone del Libro de Turim de 2006, quando Portugal foi país hóspede dessa manifestação). Urogallo parece também ter apostado muito na tradução de obras de autores africanos que escrevem em português, sendo que a publicação de *Ballata d'amore al vento* está inserida numa colecção dedicada à escrita pós-colonial em português (Urogallo. *Frontiere perdute*) que contém hoje em dia 20 títulos. Já o caso do italiano parece diferente do alemão pelo que diz respeito aos tradutores envolvidos: nos três títulos publicados por La Nuova Frontiera aparece o nome de Giorgio De Marchis como tradutor, no primeiro caso (*O Sétimo Juramento*) junto com o de Silvia Cavalieri, o que demonstra o empenho quer da editora quer deste tradutor na difusão da obra desta autora em Itália. Já o título publicado pela Urogallo foi traduzido por outra tradutora.

Os três títulos de Paulina Chiziane em tradução espanhola foram publicados por três editoras diferentes: *Vientos del apocalipsis* saiu em 2003 pela basca Txalaparta, especializada em várias coisas entre as quais tradução de e para o basco e o castelhano de literatura, incluindo literaturas estrangeiras, como é o caso. Lembre-se que o nome da editora refere-se a um instrumento musical tradicional basco, e que o domínio internet da editora é .eus. A breve apresentação da actividade da editora no *site* da mesma é a seguinte:

Comprometida desde Navarra com a soberania política e cultural do nosso país, Euskal Herria. E a partir da nossa pequena aldeia pátria apostamos num planeta solidário e diverso. Pretendemos ser altifalante de qualquer criação literária que melhore a relação entre os povos do mundo, que ajude a transformar a realidade, que guarde a memória histórica, que abra caminhos à diversidade, às utopias...

Publicamos uns 40 livros por ano, principalmente em euskera e em castelhano: literatura basca e universal, ensaio político e histórico, crítica social; clássicos da esquerda, enciclopédias de história... Todos eles enquadrados em várias colecções: Gebara, para romance e ensaio internacional; Cuerpo y Mente, que inclui ensaios sobre a saúde, natureza, consumo...; TXO!, irmã basca de OQO,

literatura infantil em euskera; Clássicos, com edições especiais de títulos de referência, e Literotura, a única coleção de literatura erótica em euskera.⁴

A chancela Takusan, que publicou *El séptimo juramento* em 2008, não tem site internet. Pelo catálogo que se depreende fazendo pesquisas na internet, parece uma editora especializada em tradução de títulos de literatura extra-europeia.

De El Cobre Ediciones de Barcelona, que publicou *Niketche. Una historia de poligamia* em 2004 o site *Lecturalia* diz: “Criada em 2002, El Cobre Ediciones foi criada (*sic!*) pelos responsáveis da Editorial El Bronce depois da compra desta por parte do Grupo Planeta. O seu catálogo foca-se em grandes obras da narrativa do século XX e em ensaio cultural dedicado a promover a diversidade”⁵. De notar que no mesmo ano de 2004 esta editora publicou também uma tradução de José Eduardo Agualusa (*El año en que Zumbi tomó Río de Janeiro*)⁶. Nenhuma das três chancelas espanholas que publicaram Paulina Chiziane parece pertencer à categoria de grande editora de referência nacional para a ficção, tal como acontece às chancelas alemã e italianas que publicaram títulos da mesma autora. A dispersão editorial das traduções de Paulina Chiziane em Espanha é confirmada e aumentada quando vamos ver o nome dos tradutores: os três títulos publicados em espanhol foram traduzidos por tradutores diferentes. *Ventos do Apocalipse* pela dupla Martha Rosa Sardiñas Vargas e Teresita Urra Vargas, *Niketche* por Pere Comellas Casanova e *O Séptimo Juramento* por Àlex Tarradelas.

As duas publicações de *Niketche* em inglês foram feitas por duas editoras diferentes, a Aflame no Reino Unido e a Archipelago nos Estados Unidos. A circunstância de haver duas traduções do mesmo livro deve-se, em parte, ao facto de a editora Aflame aparentemente ter deixado de publicar em 2009 (último ano de publicação que consta nos catálogos da Biblioteca Britânica). A única informação que obtivemos sobre a Aflame é esta:

Aflame Books tem uma missão: fornecê-lo com as mais bem feitas traduções para inglês de literatura de todo o mundo até hoje escondida por barreiras de cultura e linguagem. Desde 2005 fomos publicando ficção e poesia inflamados com a paixão e a originalidade que abunda naquela coisa que antes

4 <https://www.txalaparta.eus/es/txalaparta> (consultado a 15 de Abril de 2019).

5 <http://www.lecturalia.com/editoriales/114/el-cobre> (consultado a 15 de Abril de 2019).

6 José Eduardo Agualusa, *El año en que Zumbi tomó Río de Janeiro*, Barcelona, El Bronce, 2004.

se chamava “Terceiro Mundo” e que agora é mais positivamente chamado Mundo Quente.⁷

A Archipelago Books é também uma editora especializada em tradução:

Archipelago Books é uma chancela non profit dedicada à publicação de excelentes traduções de literatura mundial clássica e contemporânea. Nos nossos primeiros doze anos de actividade, temos publicado mais de 160 livros de mais de trinta línguas.⁸

As duas diferentes traduções de *Niketche* para inglês foram efectuadas por dois tradutores diferentes: Richard Barlett, no caso da publicação da Aflame, e David Brookshaw, no caso da posterior publicação americana pela Archipelago.

Para francês só foi traduzido o mesmo romance: *Niketche* com o título de *Le parlement conjugal*. Actes Sud de Arles, a editora que publicou esta tradução, ao contrário de todas as outras editoras nos seus respectivos países, pode ser considerada uma das grandes chancelas históricas francesas, tendo a particularidade de ser a única que não é sediada em Paris. Sendo que em francês há só um título traduzido (por Sébastien Roy) não podemos avançar hipóteses sobre a continuidade de interesse dos tradutores sobre a obra desta autora. *Niketche* é o título mais traduzido de Paulina Chiziane no mundo, aparentando um estatuto de “clássico” desta autora para o mercado internacional. Mas, ao mesmo tempo, o sistema literário de língua alemã, que pareceu o mais activo desde o começo na tradução da obra de Paulina Chiziane, não traduziu este título. É de notar também que *Niketche* é o único título traduzido para inglês, e publicado com duas traduções diferentes nos dois lados do Atlântico, como também é o único título traduzido para sérvio.

Os tradutores e os editores optaram quase sempre para uma tradução literal dos títulos de Paulina Chiziane. A tradução de *Niketche*, contudo, tem alguma variação: enquanto o italiano e o espanhol mantêm o título e traduzem à letra o subtítulo (*Uma História de Poligamia*), o francês e o inglês não se comportam da mesma maneira. O tradutor francês opta por uma reinvenção do título que não tem nada a ver nem com o título, nem com o subtítulo original: *Le parlement conjugal*. Das duas traduções para inglês, a primeira, em

7 <https://www.ipgbook.com/aflame-books-publisher-AFB.php> (consultado a 15 de Abril de 2019).

8 www.archipelagobooks.com (consultado a 15 de Abril de 2019).

ordem cronológica, alinha com as escolhas dos tradutores italiano e espanhol, mantendo o título original e traduzindo literalmente o subtítulo. Já a segunda tradução, assinada por David Brookshaw, opta por modificar o título para *The First Wife* (*A Primeira Mulher*), e por acrescentar o subtítulo traduzido, mas desta vez “história” é vertido com “tale” e não com “history” como era o caso na tradução de Barlett. É de se pensar que o tradutor francês e o segundo tradutor para inglês (ou quem, dentro da editora, decide os títulos dos livros) devem ter achado que um título com uma palavra estrangeira e de significado opaco para o leitor do público alvo jogaria contra a circulação do livro no sistema literário de chegada. Por outras palavras, houve uma operação de domesticação a partir do título, que não aconteceu no caso das outras traduções. É de notar, também, que este título é apresentado no site da editora como incluído na secção “Lettres portugaises”, anulando assim a sua especificidade enquanto texto africano, ou pós-colonial, coisa que as outras editoras parecem indicar de forma mais explícita.

2.2. Materialidade e textos de apresentação

2.2.1. Capas

Na capa de 9 das 14 publicações em questão aparecem fotografias ou representações de pessoas (mulheres) negras, numa tradição já bastante consolidada na cultura visual do livro africano publicado na Europa ou na América do Norte. Escapam a esta regra as três publicações em alemão, em que aparecem desenhos abstractos. A capa da edição de *Niketche* em espanhol apresenta uma mulher negra de perfil, numa fotografia a preto e branco que chama à memória experiências de pesquisa antropológica de campo, relembrando populações indígenas africanas num estado tribal. Um pouco mais recatada a capa de *The First Wife* (Archipelago), em que se representam pessoas negras através de um desenho muito menos explícito. A edição precedente do mesmo livro em inglês (*Niketche*, Aflame) apresenta dois vultos de mulher com uma espécie de véu, ou capulana na cabeça, com a provável intenção de tipificar a mulher não ocidental (conceito reforçado pelos ornamentos “tribais” do pano de fundo e da faixa superior da mesma capa). Se, por um lado, as três edições espanholas (apesar de estarem distribuídas em diferentes editoras e colecções) apostam forte na representação da mulher negra, três das quatro capas das traduções italianas fazem o mesmo, escapando só uma das três publicações de La Nuova Frontiera (a tradução d’*O Alegre Canto da Perdiz*), em que aparecem

panos tradicionais estendidos a secarem ao sol, com o provável intuito de remeter de qualquer forma para uma dimensão ao mesmo tempo feminina e exótica.

A maneira geral como estes livros são apresentados através das suas capas sublinha a dimensão folclórica, a africanidade, a não ocidentalidade dos livros em questão. É de ressaltar que as capas das edições portuguesas destes livros, inseridas na colecção Outras Margens da Caminho, apresentam imagens e desenhos que remetem para a arte africana tradicional, tal como acontece com os títulos de muitos outros autores dessa vasta colecção, mas sem nunca recorrerem à representação explícita do corpo do negro ou da negra, desta forma conseguindo veicular a africanidade dos livros renunciando àquela exposição mórbida e etnográfica do corpo do negro, que parece remeter para experiências tristes do passado, quando nas exposições universais europeias, na viragem do século XIX para o XX, indivíduos de populações não brancas eram expostos ao público europeu como curiosidades exóticas.

2.2.2. Epitextos

Uma breve pesquisa dos textos que acompanham e apresentam estas publicações pode levar-nos também a algumas conclusões úteis sobre como é apresentada a obra de Paulina Chiziane aos públicos fora do espaço de língua portuguesa.

A apresentação das traduções para alemão, através do material que se pode encontrar no site da editora, é feita com grande equilíbrio entre a polaridade da escrita feminina, o interesse pela representação do Moçambique contemporâneo e a atribuição à autora duma mestria no domínio de escrita e estilo: “Paulina Chiziane, uma das poucas escritoras de Moçambique, escreve de uma perspectiva feminina – de uma forma emocionante e profunda” escreve a editora sobre a tradução de *Ventos do Apocalipse*, sublinhando em poucas palavras o facto de a autora ser uma mulher, mas também dando uma ideia (positiva) do tipo de prosa em questão. A breve apresentação da tradução de *Balada de Amor ao Vento* também consegue dedicar umas palavras ao estilo: “As histórias de vida, tão turbulentas como impressionantes, de uma jovem mulher que é obrigada a ir para a capital. Um romance sobre o amor em imagens profundas e poéticas de uma beleza sedutora”. Um breve trecho de uma recensão publicada na *Neue Zürcher Zeitung* chega a dizer de Chiziane: “Uma feiticeira da palavra e há anos a narradora mais conseguida de Moçambique”. Outro trecho, desta vez retirado da *Tageszeitung* também contém uma apreciação sobre os dotes narrativos da autora: “Moçambique no tempo da guerra civil. A independência

não satisfaz nenhuma esperança, a aldeia de Mananga é levada à destruição... uma voz narrativa fora do comum”.

Em Itália, pelo contrário, parece prevalecer em todo o lado a temática feminina e sublinha-se o facto de a autora ser uma mulher, nem sempre acompanhando estes conceitos de umas palavras sobre a qualidade da escrita: “Os dolorosos segredos da feminilidade africana lidos através da instituição poligâmica” é o subtítulo da apresentação da tradução italiana de *Niketche* no site da Libreria Griot, livraria de Roma especializada em temáticas africanas⁹. “Uma história de amor e ódio, de preconceitos e sensualidade, contada no feminino” é o parágrafo escolhido pela mesma livraria para apresentar brevemente a tradução d’*O Alegre Canto da Perdiz*¹⁰. A apresentação da tradução de *Balada de Amor ao Vento*, como consta no catálogo da Urogallo, tenta uma consideração histórica sobre a evolução da escrita moçambicana, mas foca-se também exclusivamente no facto de a autora ser mulher:

Paulina Chiziane é considerada a primeira romancista moçambicana, porque o seu *Balada de Amor ao Vento*, publicado originariamente em 1990, foi a primeira obra de prosa longa escrita por uma mulher nesse país. Com certeza em Moçambique tinha havido valentes poetisas, a partir daquela figura que é considerada o vector de uma certa estética negritudinista entre as tradições inglesa e francesa e a portuguesa, Noémia de Sousa, activa nos anos Cinquenta. Mesmo assim, será necessário esperar mais quatro décadas para ver uma obra em prosa no feminino, e a partir daí Paulina Chiziane foi compondo uma obra em prosa ainda *in fieri*, composta por nove títulos.”

Os leitores italianos, portanto, são levados a receber uma autora bem diferente da que é apresentada aos leitores alemães: se esta última é uma boa escritora – e é evidente mesmo antes de ler os paratextos de contracapa e badanas ou os textos de apresentação – a autora em italiano dá a impressão de ter sido escolhida para tradução por ser mulher, e não especialmente por escrever bem, além de que as capas dos livros remetem a uma representação explícita e contundente do corpo da mulher africana.

9 <https://www.libreria griot.it/products-page/donne-dafrica/paulina-chiziane-niketche-una-storia-di-poligamia-la-nuova-frontiera-2010/> (consultado a 15 de Abril de 2019).

10 <https://www.libreria griot.it/products-page/donne-dafrica/paulina-chiziane-lallegro-canto-della-pernice-la-nuova-frontiera-2010/> (consultado a 15 de Abril de 2019).

11 A versão .pdf do catálogo da editora pode ser encontrada aqui: <https://ita.calameo.com/books/00578893641f556c6a08d> (consultado a 15 de Abril de 2019).

Os breves textos que encontramos para as apresentações das duas traduções para inglês de *Niketche* também nos devolvem uma imagem parecida com a da autora em italiano: “A primeira narradora moçambicana de sexo feminino explora a tradição e a cultura do seu país, valores e hipocrisia e a submissão das mulheres”, escreve a editora de *The First Wife* no seu site, enquanto que no texto que apresenta o produto em venda na página da Amazon lê-se: “Uma farsa que celebra o triunfo de seis mulheres sobre um homem promíscuo, este romance usa uma história africana dos velhos tempos para tratar da submissão da mulher no Moçambique moderno”¹². Ambos os trechos sublinham a feminilidade da autora e da temática do livro, o que, reconheça-se, pode fazer tanto mais sentido como nos dois casos estamos a falar do romance *Niketche* em que a temática feminina prevalece sobre todas as outras. De qualquer forma, e também com o apoio da iconografia das capas, a Paulina que o leitor inglês pode receber é também de uma estranheza marginal anticanónica que, tendencialmente, há-de interessar feministas e mulheres em geral, mais pelas temáticas e do que pela qualidade da escrita.

A breve apresentação da tradução francesa de *Niketche*, no site da editora Actes Sud, tenta simplesmente apresentar ao leitor ao conteúdo do livro, sem se delongar nem sobre a vertente da escrita feminina, nem sobre as qualidades literárias da obra.

Em descobrindo, depois de vinte anos de bons e leais serviços, um marido polígamo, a primeira mulher alia-se às suas rivais para erigir um parlamento conjugal. A vida privada do “mestre” não é mais do que objecto de negociação pública na arena política que ficou a ser a família alargada.¹³

A apresentação de *Ventos do Apocalipse* na tradução espanhola no site da editora tenta dar conta do conteúdo histórico e do clima do romance. Há umas indicações de estilo, que nos dão uma breve imagem de Paulina como autora que cria uma prosa “crua, incisiva e delirante”, muito longe das palavras com que se apresentava o estilo da mesma autora ao público alemão, em que se investia muito na mestria, na beleza e na profundidade do estilo de Paulina.

12 <https://www.amazon.it/Niketche-Story-Polygamy-Paulina-Chiziane/dp/1906300054> (consultado a 15 de Abril de 2019).

13 <https://www.actes-sud.fr/catalogue/romans-nouvelles-et-recits/le-parlement-conjugal> (consultado a 15 de Abril de 2019).

O facto de a editora Txalaparta ter um perfil militante pode ser uma chave de leitura para estas escolhas.

Este romance conta a maior tragédia acontecida ao povo moçambicano nas últimas décadas: a Guerra Civil. Destruição. Miséria. Sofrimento. Humilhação. Ódio. Superstição. Este é o dantesco cenário que encontramos em *Ventos do Apocalipse*. As palavras, cruas, incisivas, delirantes da autora levam-nos a questionar-nos quanto há de ficção nesta narrativa apocalíptica, em que a guerra mais absurda é vivida por dois povos, os mananga e os macuácuá, que ignoram quem os ataca e quem os defende.¹⁴

Todas as traduções de Paulina Chiziane foram apoiadas pelo programa de apoio à tradução de autores portugueses (*sic!*) no estrangeiro da DGLAB (Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas – órgão do Ministério da Cultura português), com excepção da tradução de *Niketche* para sérvio, que foi apoiada pelo Camões I. P.; da segunda tradução para inglês de *Niketche* (por David Brookshaw), da tradução para italiano de *O Sétimo Juramento* e da tradução para alemão de *Ventos do Apocalipse* que não foram apoiadas por entidades públicas portuguesas. Na base de dados da DGLAB¹⁵ de onde foram retiradas estas informações, não consta a outra tradução para inglês de *Niketche* pelo que não podemos avançar informação sobre eventuais apoios a esta tradução.

3. Em trânsito interlinguístico em direcção ao centro do sistema literário mundial

3.1. A língua das letras africanas: breve ponto de situação

A condição de não escrever na língua em que se cresceu – na língua materna, ou na primeira língua de aculturação oral – é considerada desde as primeiras fases da teorização pós-colonial como uma condição, por um lado, universal e, por outro, problemática embora fecunda. Ashcroft, movimentando-se no espaço da escrita pós-colonial em língua inglesa, dá por assente que o sujeito pós-colonial escreva em inglês, e deste assunto parte a sua teorização de

14 <https://www.txalaparta.eus/es/libros/vientos-del-apocalipsis> (consultado a 15 de Abril de 2019).

15 <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/Paginas/PesquisaTraducoes.aspx> (consultado a 15 de Abril de 2019).

conceitos como o de apropriação e abrogação (*appropriation e abrogation*) da língua do antigo colonizador¹⁶.

Décadas de debates se seguiram, especialmente no mundo de língua inglesa, entre diferentes e às vezes opostas maneiras de entender a condição do escritor pós-colonial, especialmente em África. Notável e famosa a polémica que viu coagular-se, por um lado, a posição de Ngũgĩ wa Thiong'o e, por outro, a de Chinua Achebe, sobre o uso da língua ex-colonial na produção literária africana. Resumindo, a posição de wa Thiong'o – devedora da reflexão de Fanon e outros sobre a condição colonial e pós-colonial – é bastante radical e, essencialmente, baseia-se na convicção de que não pode haver literatura autenticamente africana sem que ela seja escrita numa língua “realmente africana”, que não a língua do ex-colonizador, por “apropriada” e “abrogada” que seja. Do outro lado, Achebe via não só como inevitável o uso da língua inglesa na sua escrita, mas conseguia viver este uso de uma forma mais distanciada da imposição colonial da língua, experimentando na prática e enunciando na teoria a apropriação e libertação de que fala Ashcroft nos seus ensaios. É verdade que a escolha da língua por um escritor africano pós-colonial nunca é uma coisa “neutra”, sem nuances de natureza política que possam surgir a partir dessa escolha, mas, por outro lado, é também verdade que a escolha de uma língua é sempre uma questão política – ao menos, de política ou agenda estética – e isto não se aplica só ao escritor africano. Passados muitos anos sobre esta polémica, o que podemos concluir hoje é que até agora a história deu razão a Achebe. Por um lado, a invectiva de Ngũgĩ, apesar do seu sucesso teórico e das produtivas polémicas que engendrou – e apesar de ele próprio ter dado “o bom exemplo” passando a escrever a sua própria obra literária em quicuo – não parece ter-se traduzido em nenhum lado no desenvolvimento estável de uma ou outra língua africana como *koiné* literária: não nasceu nem se consolidou nenhuma tradição literária em línguas não pós-imperiais. Estas últimas línguas parecem gozar de cada vez mais saúde e estatuto como línguas literárias prestigiadas em África, sendo que a produção literária, os reconhecimentos consagrantes para autores africanos que escrevem nestas línguas, e mesmo a circulação fora do continente africano parecem continuar a ser asseguradas essencialmente só através do uso destes códigos linguístico-culturais (o inglês, o francês, o português).

16 Bill Ashcroft, *The Empire Writes Back. Theory and Practices in Post-Colonial Literatures*, London and New York, Routledge, 1989.

Para dar alguns exemplos: as literaturas africanas em língua inglesa, nas últimas décadas, mereceram três prémios Nobel (Wole Soyinka, Nadine Gordimer, J. M. Coetzee), ou seja, mais do que a tradição literária, bem mais central e dotada de capital simbólico, em língua italiana no mesmo período. O recente caso de Chimamanda Ngozi Adichie, que passou em poucos anos da condição de jovem escritora nigeriana ao sucesso global – incluindo traduções bem colocadas no campo editorial de vários países importantes no sistema literário mundial testemunha a vitalidade destas tradições literárias e a persistente posição dominante da língua ex-colonial na escrita africana. Uma situação parecida emerge no que diz respeito à escrita africana em francês e, limitadamente à posição que ocupa no sistema literário mundial, à de língua portuguesa. Por outro lado, é de assinalar que os autores africanos não só continuam a ter imensa vantagem em escrever na língua ex-colonial, e portanto continuam a movimentar-se num espaço literário que continua “vertical”, numa rede que tem um nó em África e outro na ex-Metrópole, como também estas tradições literárias africanas em língua ex-colonial não comunicam muito entre si e, quando o fazem, fazem-no através da mediação Europa/Europa e quase nunca África/África¹⁷. O quadro geral da escrita africana actual, quase quatro décadas depois da publicação do *Decolonising the Mind* de Thiong'o¹⁸, continua essencialmente pós-colonial, sendo que África não se libertou do legado colonial e das suas consequências, no campo literário, nem parece estar a enveredar na direcção preconizada por ele.

Reforçam esta visão alguns fenómenos ligados à estrutura dos espaços editoriais e literários que presidem à primeira publicação – e à posterior circulação – da escrita africana: apesar de esforços em vários contextos para fomentar os circuitos editoriais nos países africanos, os sistemas editoriais e literários pós-metropolitanos continuam centrais na consagração e na circulação dos autores africanos dentro e fora de África (o conjunto de editoras, instituições

17 Recentemente, numa conferência de estudos africanos (não só literários) na Universidade de Birmingham, no Reino Unido, organizada pela ASUK, a quase totalidade dos delegados eram ou britânicos e americanos (da anglosfera branca) ou da África ex-inglesa, faltando quase completamente contribuições de partes do continente que não tivessem sido colonizadas pelos britânicos. Ao mesmo tempo, na conferência havia uma banca de livros da Oxford African Books, livraria especializada na comercialização de literatura africana no Reino Unido e no mundo, e o chefe da livraria confessou-me que os títulos de obras em tradução no seu catálogo deviam perfazer cerca de 5% do catálogo total, sendo que as vendas são “claramente abaixo deste número”.

18 Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Portsmouth NH, Heinemann Educational, 1986.

públicas, prémios na Europa e na América, alguns dos quais até dedicados exclusivamente à produção africana ou pós-colonial).

Talvez outros escritos teóricos sobre língua, identidade e literatura nos ajudem a ultrapassar a aparente contradição que Ngũgĩ ergue entre escrita “autenticamente” africana e escrita africana exógrafa. Benedict Anderson, no seu *Imagined Communities*, depois de sublinhar que a língua geralmente pertence ao arsenal essencial da identidade nacional, tem que precisar que ela, afinal, consegue ir além das fronteiras dessas comunidades imaginadas:

It is always a mistake to treat languages in the way that certain nationalist ideologies treat them – as emblems of nation-ness, like flags, costumes, folk-dances, and the rest. Much the most important thing about language is its capacity for generating imagined communities, building in effect particular solidarities.¹⁹

De facto, uma mesma língua (talvez com alguma declinação diferencial em termos de variante, ou mesmo só de sotaque) pode ser o instrumento de coesão de comunidades imaginárias distintas e, às vezes, até em oposição entre si, como pode ser o caso de nações africanas que nasceram em oposição à dominação colonial e para ultrapassar a opressão do colonialismo. Anderson a certa altura refere-se especificamente à relação de Moçambique com a língua portuguesa:

If radical Mozambique speaks Portuguese, the significance of this is that Portuguese is the medium through which Mozambique is imagined (and at the same time limits its stretch into Tanzania and Zambia). Seen from this perspective the use of Portuguese in Mozambique (or English in India) is basically no different than the use of English in Australia or Portuguese in Brazil.²⁰

O que acontece à língua portuguesa em Moçambique – que ainda por cima é um bom exemplo por ser apelidado de “radical” (os regimes das ex-colónias portuguesas em África foram mais hostis para com a ex-Metrópole e o Ocidente imperialista em geral que outros, tendo alinhado na senda do socialismo africano), leva Anderson à sua conclusão sobre a natureza das línguas no que respeita à construção das nações: “Language is not an instrument of

19 Benedict Anderson, *Imagined Communities, Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London and New York, Verso, 1983 (2006), p. 149.

20 *Ibidem*, p. 150.

exclusion: in principle, anyone can learn any language. On the contrary, it is fundamentally inclusive, limited only by the fatality of Babel: no one lives long enough to learn all languages”²¹. Se isto é verdade para a construção de comunidades imaginárias (nações), pode ser verdade também no que respeita à construção das literaturas nacionais, que dessas nações são imagem e atributo. A posição do próprio Ashcroft, de facto, é a seguinte:

Such an essentialist view of language has an appeal within an abrogative stance, and has been invoked by some post-colonial writers engaged in ‘decolonizing’ projects. But it is a false and dangerous argument. It is false because it confuses usage with property in its view of meaning, and it is ultimately contradictory, since, if it is asserted that words do have some essential cultural essence not subject to changing usage, then post-colonial literatures in English, predicated upon this very changing usage, could not have come into being. Language would be imprisoned in origins and not, as is the demonstrable case, be readily available for appropriation and liberation by a whole range of new and distinctive enterprises.²²

No espaço africano de língua portuguesa a situação é a seguinte: em dois dos cinco estados africanos de língua oficial portuguesa não há nenhuma língua “originariamente africana” no sentido de Ngũgĩ: em Cabo Verde e em São Tomé a população só fala português e crioulos de base portuguesa. De alguma forma pode aplicar-se o que Naipaul diz sobre as Índias Ocidentais: “The West Indian colonial situation is unique because the West Indies, in all their racial and social complexity, are so completely a creation of Empire that the withdrawal of Empire is almost without meaning”²³. Nos outros três países, há muitas línguas nacionais, com alguma diferença na penetração da língua portuguesa: se em Angola mais de 50% da população, segundo as últimas estimativas, já fala só português, em Moçambique esta percentagem desce aos 10%²⁴. Mesmo assim, a maioria de escritores publicados em português destes países não fala nenhuma língua que não o português, o que coloca o escritor africano que escreve em português numa posição que não encaixa bem em nenhuma das teorizações acima referidas e originadas no espaço de língua inglesa.

²¹ *Ibidem*.

²² Bill Ashcroft, *op. cit.*, p. 54.

²³ V. S. Naipaul, *The Middle Passage*, London, Picador, 2001, p. 142.

²⁴ Perpétua Gonçalves, *A Génese do Português de Moçambique*, Lisboa, INCM, 2010.

Nomeadamente, a geração de escritores que publicaram tendencialmente a partir de 90, e que a partir de então contribuíram para que as tradições literárias africanas em língua portuguesa saíssem da monotematicidade e da urgência da literatura de luta (salvo poucas e importantes exceções), revolucionando-as em termos de propostas estéticas e arquivos estilísticos, parece ter o português não só como primeira língua literária mas também como língua materna. Este caso deve-se a vários factores: por um lado, a própria estrutura social e linguística das novas nações africanas de língua oficial portuguesa e, por outro, a estrutura dos ambientes que promoveram a continuação e consolidação destas literaturas.

Entre os autores mais traduzidos da África que escreve em português (Mia Couto, Agualusa, Ondjaki, Luandino Vieira, Pepetela, Germano Almeida), podemos ver como em todos os casos o português não é só a língua da primeira e principal literarização, mas também pode ser considerada a língua materna de todos (com excepção, dalguma forma, de Germano Almeida, que, sendo cabo-verdiano, pode ser considerado numa situação de diglossia crioulo-português, mas com uma relação de intimidade e apropriação da língua portuguesa que de qualquer forma o afasta do modelo de escritor africano que se aculturou na estranha língua do ex-colono). Esta situação, de alguma forma, subverte a postura teórica que Ashcroft produz tão desembaraçadamente sobre a realidade pós-colonial de língua inglesa, e que como tal é padrão em tantas reflexões sobre o escritor africano, a sua posição e a sua língua de escrita.

Aqui vemos, portanto, como Chiziane consegue ser uma excepção dentro de uma excepção. O facto de ela se enquadrar, todavia, no caso “clássico” do escritor africano que aprende a língua do ex-colonizador, que não é a sua língua materna, e a apropria e usa para alcançar um público mais vasto do que o da sua língua materna e até da sua nação, pode até ter contribuído para a difusão e a aceitação da sua obra em tradução, sendo este o caso mais “transparente” para muitos que a lêem na Europa do que os casos de autores africanos de língua materna portuguesa. Por outro lado, isto pode ter contribuído para encaixar a figura de Paulina e a sua obra no nicho da escrita “feminina negra”, com os corolários e as consequências que isto tem, e para tentação de a apresentar como tal (por razões de marketing e de comunicação, rotulando a sua obra de forma a ser imediatamente reconhecida pelos segmentos “feminista” e “pró-África” do público alvo europeu), tentação que é difícil surgir no caso da quase totalidade dos outros autores africanos de língua portuguesa aqui nomeados, por serem homens e, na sua maioria, de ascendência europeia.

Será aqui útil ver o que diz Mia Couto, o escritor moçambicano e africano de língua portuguesa em absoluto mais traduzido:

Sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Preciso inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana.²⁵

Mia Couto, portanto, adere totalmente a uma visão de hibridação linguístico-cultural mais próxima da de Achebe do que da de Thiong'o. Ainda Mia Couto sobre a suposta pureza africana (ou qualquer outra):

Defensores da pureza africana multiplicam esforços para encontrar essa essência. Alguns vão garimpando no passado. Outros tentam localizar o autenticamente africano na tradição rural. Como se a modernidade que os africanos estão inventando nas zonas urbanas não fosse ela própria igualmente africana. [...] A oposição entre tradicional – visto como o lado puro e não contaminado da cultura africana – e o moderno é uma falsa contradição. Porque o imaginário rural é também produto de trocas entre mundos culturais diferentes.²⁶

Na dicotomia língua africana/língua do ex-colonizador, a escolha, no caso de Chiziane, mas ainda mais no caso dos outros autores africanos que escrevem em português, parece ser bastante pacífica e em linha com teorias e práticas de hibridação cultural e abrogação/apropriação linguística. Em alguns casos parece mesmo não haver alternativa, mesmo querendo (autores que não conhecem línguas que não o português), e de qualquer forma parece-nos uma escolha menos problemática e conflitual do que em outros ambientes.

3.2. Levando o nosso olhar do pós-colonial para a República Mundial das Letras

Afastando-nos um pouco da polémica sobre o uso da língua nas letras africanas nos termos de Thiong'o e Achebe, vamos tentar re-enquadrar a escrita africana em língua portuguesa e mais especificamente a de Chiziane no quadro teórico da Literatura-mundo como vista por Pascale Casanova. O grande

25 Mia Couto, Auto-Retratos. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10 de Agosto de 1997, p. 59.

26 Mia Couto, *Pensatempos – textos de opinião*, Lisboa, Caminho, 2005, pp. 60-61.

mérito deste ponto de partida, por explícita admissão da própria Casanova, seria o de tentar rectificar alguma rigidez da teoria pós-colonial: se é verdade que o sistema literário mundial segue regras que têm muito em comum com a economia e a geopolítica internacional (a historicização da literatura que se deve aos Estudos Culturais e à Teoria Pós-Colonial é desta forma resgatada), também é verdade que o faz de forma relativamente independente e com regras próprias que não replicam exactamente as da economia e da geopolítica.

Dentro desta teorização as literaturas africanas pós-coloniais exógrafas não representariam mais que um caso de inclusão de novos territórios literários no sistema literário mundial. Outros territórios literários passaram e passam pela mesma dinâmica geral de emergência e de tradução para o centro do sistema literário mundial, através da sua consagração. De alguma forma, o que está a acontecer (ou já aconteceu) às literaturas africanas pós-coloniais exógrafas é isso: uma espécie de tradução originária de material literário mais ou menos tradicional e mais ou menos cosmopolita, numa hibridação de arquivo, repertório e língua, para esta produção poder ser lida dentro do espaço africano da língua ex-colonial e (mais importante para fins de circulação mundial) dentro do espaço não africano desta língua. Faltaria portanto à reflexão de Ngũgĩ reconhecer explicitamente o poder simbólico do centro do sistema literário como não totalmente vinculado ao poder neocolonial (fá-lo implicitamente no momento em que a própria reflexão é concebida e articulada em língua inglesa).

O conceito de tradução é considerado central por Casanova no funcionamento da “República Mundial das Letras”: “Translation is the foremost example of a particular type of consecration in the literary world. [...] Translation is the major prize and weapon in international literary competition”²⁷.

A tradução é vista por Casanova como um instrumento de luta para alcançar o centro do sistema literário mundial, do ponto de vista de línguas menores:

From the point of view of a major target language, on the other hand, the importation of literary texts written in “small” languages or ones belonging to neglected literatures serves as a means of annexation, of diverting peripheral works and adding them to the stock of central resources. [...] But from the point of view of a minor source language, this operation involves much more than a simple exchange of texts: it amounts, in fact, to acceding to the status of

27 Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2004, p. 133.

literature, to obtaining a certificate of literary standing. It is this form of translation – as consecration – that interests us here.²⁸

O que Paulina Chiziane estaria a fazer, portanto, seria tentar obter este *status* de literaridade, ou certificado de relevância literária, coisa para a qual, dentro do sistema literário mundial, o escritor africano é de qualquer forma obrigado a deixar de lado a sua eventual língua materna níger-congo e tentar usar a língua ex-colonial apropriada. Neste sentido a escrita da sua obra em português pode ser considerada, *lato sensu* uma tradução, dirigida à obtenção deste “certificado”. As traduções sucessivas, para línguas ainda mais prestigiadas do que o próprio português, seriam a segunda articulação deste processo de tradução iniciado com a escrita da obra:

Accordingly, I define *littérisation* as any operation-translation, self-translation, transcription, direct composition in the dominant language by means of which a text from a literarily deprived country comes to be regarded as literary by the legitimate authorities. No matter the language in which they are written, these texts must in one fashion or another be translated if they are to obtain a certificate of literariness.²⁹

O escritor africano, explicitamente consciente ou não da sua marginalidade no sistema literário mundial, tal como escritores de outras áreas do mundo pouco dotadas de “capital literário”, tem que tentar obter este estatuto através deste processo de literarização, o que, por sua vez, equivale a um grande (e às vezes duplo) processo de tradução. O que é confortado pela testemunha de Nkashama *apud* Casanova:

The failing of African authors has often been to believe that a literary text has value only if it has been accredited as such by a magnanimous West... It is as though an author in an African language objectively attains literary status only from the moment that he produces a text in other languages, in this case those of the colonizer... A moral credit can be granted him on the basis of translations duly authorized in the world.³⁰

²⁸ *Idem*, p. 135.

²⁹ *Idem*, p. 136.

³⁰ Pius Ngandu Nkashama *apud ibidem*.

Resumindo: Paulina primeiro autotraduz-se do chope (língua banta classificada por Guthrie no grupo S60, ou seja: língua ultraperiférica no que respeita ao capital literário) para português e depois este material é traduzido do português (língua pós-imperial e pós-colonial, mas também relativamente subalterna no campo literário mundial) para as maiores línguas literárias do mundo (o inglês, que é central ou hipercentral, o francês e o alemão, que são ainda centrais, o italiano e o espanhol que podem ser considerados semiperiféricos).

Albert Braz sobre a perifericidade do português no sistema linguístico mundial:

In many ways, Portuguese is not a minor language. [...] Yet, despite its significant number of speakers, one must acknowledge that Portuguese lacks cultural capital. [...] Becker posits that “Spanish, like French, German, and English, is one of the several languages that can be called a world language, one that is understood beyond the borders of its home country. [...] Portuguese, in contrast, “is not a world language. [...] The Portuguese language’s lack of what Candido himself calls ‘political radiance’ is reflected even in the work of a normally judicious critic like Emily Apter [...] who] has suggested [...] why not make English, Spanish and French official languages of the Americas?” It is interesting that she does not mention Portuguese, the national language of the second most populous country on the continent, Brazil, and spoken by considerably more people in the Americas than French. Needless to say, for Apter, Portuguese is not what she terms one of the world’s “muscle languages”, a category that seems to bear little connection to a tongue’s number of speakers.³¹

Theo D’Haen sobre a centralidade do inglês e a posição relativa das línguas europeias imediatamente menos centrais:

But even between Western, more specifically European literatures, treatment has been unequal. Concretely, French, English, and German literature, and to a lesser extent Italian and Spanish literature, next to literature in ancient Greek and in Latin, have received the lion’s share of attention and space. Obviously, then, other criteria are again in play here. These we can best sum up under the heading “literary capital” as used by Pascale Casanova. [...] Italian literature as

31 Albert Braz, “Chosen Literatures: Core Languages, Peripheral Languages, and the World Literary System”, *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, 47, no. 4 (2014), pp. 120-121.

the prime vehicle of the Renaissance, followed by Spanish literature and French literature, and then English and German literature as the countries or nations using the corresponding languages gained prominence on the military, political, economic and finally the cultural scene of Europe, and eventually the world. All other European literatures are minor, and even Italian and Spanish literature become relatively minor as we near the present, precisely because they couldn't maintain their position in the economic, political, and cultural/literary pecking order beyond the periods in which the regions they originate from were dominant.³²

4. Conclusão

O trânsito interlinguístico de que a obra literária de Paulina Chiziane é sujeito e objecto é exemplar da posição do escritor africano pós-colonial no sistema literário mundial. Apesar de poder ser considerada uma excepção no meio em que escreve (a literatura moçambicana ou as literaturas africanas escritas em português), por ser uma dos raros autores contemporâneos (especialmente entre os mais traduzidos) a não ter o português como língua materna, Chiziane constitui uma excepção dentro da excepção que estas tradições literárias representam no mais vasto mundo da escrita pós-colonial. A metáfora da tradução para a escrita pós-colonial de Paulina Chiziane pode ser invocada nos termos de Maria Tymoczko:

Translation as metaphor for post-colonial writing, for example, invokes the sort of activity associated with the etymological meaning of the word: translation as the activity of carrying across, for instance, the transportation and relocation of the bones and other remains of saints. In this sense post-colonial writing might be imaged as a form of translation.³³

Dentro deste quadro, as traduções sucessivas do português para outras línguas poderiam ser vistas como uma operação de “dupla tradução” ou de “tradução em segundo grau”:

32 Theo D'Haen, “Major/Minor in World Literature”, *Journal of World Literature*, vol. 1, issue 1, 2016, pp. 34-35.

33 Maria Tymoczko, “Post-colonial writing and literary translation”. in Susan Bassnet e Harish Trivedi, *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, London and New York, Routledge, 1999, p. 19.

Interlingual literary translation provides an analogue for postcolonial writing. The two types of intercultural writing are essentially distinct, but they have enough points of contact [...].³⁴

O papel da língua ex-europeia em questão, agora já apropriada, e abrogada do seu privilégio através de mecanismos clássicos (uso de palavras e expressões em línguas bantas, uso de estilo e repertório mutuado da oralidade), revela-se no caso de Paulina Chiziane em todo o seu poder institucional e consagrante: a obra de Paulina é publicada em Portugal por uma grande e prestigiada editora e é lida e estudada na academia. Isso leva, oportunamente, à tradução para outras línguas com alto capital simbólico e à publicação na Europa e nos EUA.

Se Casanova e a sua maneira de entender a Literatura-Mundo são úteis para ultrapassarmos o impasse da polémica sobre a língua de escrita em África, por outro lado a sua teorização, quando tentamos encaixar nela o caso de Paulina Chiziane, revela-nos que tradução não quer dizer automaticamente consagração. Paulina é a mais traduzida entre as escritoras africanas que escrevem em português, é traduzida e publicada na Europa e não em outros países africanos, mas é quase sempre publicada (com exceção de França) em editoras pequenas com escasso capital simbólico, e portanto escasso poder consagrador.

Sendo assim, Paulina está em boa companhia com os outros autores africanos que escrevem em português (e com outros não africanos que escrevem na mesma língua): se o português, por um lado, lhe permitiu a ela e a todos os outros o acesso a um certo grau de *littérisation* podendo a sua obra ser lida no próprio país, nos outros países africanos de língua portuguesa e nos outros países não africanos de língua portuguesa, e se isto permitiu ser publicada na Europa e ser traduzida para outras línguas europeias, seguindo um percurso teoricamente expectável, por outro lado, a língua portuguesa mostra a sua dupla face (de dominante e subalterna ao mesmo tempo – face que reproduz uma certa maneira de ver o colonialismo português cf. Boaventura de Sousa Santos em *Entre Próspero e Caliban*).³⁵ As traduções do português para as línguas centrais e semicentrais no sistema literário mundial não foram capazes de permitir a sua consagração plena no sistema literário mundial.

34 *Idem*, p. 20.

35 Boaventura de Sousa Santos, “Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, Pós-colonialismo e interidentidade”. *Novos Estudos CEBRAP* n.º 66, Julho 2003, pp. 24-29. http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/100/20080627_entre_prospero_e_caliban.pdf (consultado a 15 de Abril de 2019).

O elogio do fragmento

Mulheres, memória(s) e identidade(s) nas crónicas e textos breves de Ana Paula Tavares

ANA MARGARIDA FONSECA*

1. Introdução

A obra poética de Ana Paula Tavares tem merecido, justificadamente, uma atenção persistente no âmbito dos estudos literários e culturais um pouco por todo o mundo, graças ao poder estético e ao comprometimento cívico dos seus textos, portadores de uma notável riqueza de sentidos acerca do humano, do natural e do social. Assim, os seis livros de poesia até hoje publicados – *Ritos de Passagem* (1985), *O Lago da Lua* (2000), *Dizes-me Coisas Amargas Como os Frutos* (2001), *Ex-Votos* (2003), *Manual Para Amantes Desesperados* (2006) e *Como Veias Finas na Terra* (2010) – assinalam uma presença incontornável no universo da poesia de língua portuguesa, mais especificamente no que diz respeito à autoria africana no feminino. Contrariando a relativa escassez de produção poética por parte de mulheres africanas, Ana Paula Tavares imprime na sua escrita o ser mulher, o ser poeta, o ser africana e o ser angolana, numa multiplicidade de perspetivas que se apresenta como identitariamente una e dispersa.

* Centro de Estudos Comparatistas/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa/
Instituto Politécnico da Guarda.

Não será, contudo, a obra poética de Ana Paula Tavares que hoje traremos para reflexão, nem tão pouco a sua faceta de historiadora, por ela cultivada com dedicação e mérito científico, mas antes algumas das suas crónicas literárias e textos breves. A razão da nossa escolha radica, prioritariamente, num interesse pessoal por esta forma concentrada de escrita, que diversos autores de língua portuguesa têm cultivado com acentuado brilhantismo (e lembro apenas, entre os contemporâneos, António Lobo Antunes, Onésimo Teotónio Almeida, Luís Fernando Veríssimo, Mia Couto ou José Eduardo Agualusa) e cuja relevância é, por vezes, negligenciada por parte dos estudos literários. Em segundo lugar, e não menos importante, consideramos que nas crónicas convergem, afinal, todas as dimensões de Ana Paula Tavares que gostaríamos de abarcar: a poeta, a historiadora, a contadora de histórias, a antropóloga.

Selecionámos, assim, como *corpus* de análise as crónicas incluídas no volume *A Cabeça de Salomé* (2004), assim como os textos breves de sua autoria publicados na obra coletiva *Verbetes para Um Dicionário Afetivo* (2016). Distanciados no tempo e na motivação de escrita, ambos os registos têm em comum uma profunda carga poética, marcada pela concisão vocabular, pela riqueza das imagens e pela construção de um imaginário profundamente enraizado no espaço angolano de origem. Deste modo, procuraremos observar a construção identitária que neles se tece, sobretudo no que se refere à representação das mulheres, no cruzamento entre memória, tradição e modernidade(s), assim como refletir acerca da importância dos deslocamentos entre espaços e culturas presentes no percurso existencial e literário de Ana Paula Tavares.

2. A crónica: um género em deriva

Por muitos considerado como um subgénero menor, mais próximo do jornalismo do que da literatura, a crónica distingue-se, antes de mais, pela brevidade e concisão, mas também pela ligação a um tempo e espaço concretos, que a escrita procura fixar criticamente.

Tendo como origem etimológica a palavra latina *chronica* (por via do grego *chronos*), começou por ser, na Idade Média, um relato histórico dos factos notáveis protagonizados pela nobreza para, já em pleno período romântico, assumir a forma moderna de um texto breve de opinião, publicado na imprensa, com um estilo coloquial e dialógico. Hoje em dia, é um género amplamente cultivado, assumindo duas formas principais: ou um pendor mais acentuadamente jornalístico, privilegiando o factual e a atualidade; ou uma faceta mais literária, com maior investimento no trabalho da linguagem e na subjetividade do autor.

Na abertura do ensaio “A vida ao rés-do-chão”, António Cândido afirma perentoriamente que “A crónica não é um ‘género maior’. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas”¹. Esta insuficiência revela-se, porém, preciosa pois, ao estar mais próxima das pessoas, “pode servir de caminho não apenas para a vida, que ela serve de perto, mas para a literatura”. Despretensiosa e humanizada, a crónica é “amiga da verdade e da poesia”, de fácil acesso ao leitor por empregar uma linguagem ligada ao quotidiano e por revelar a grandeza das coisas miúdas. E como a sua perspectiva é a do rés-do-chão, “consegue quase sem querer transformar a literatura em algo tão íntimo com relação à vida de cada um; e, quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava”².

Por sua vez, Massaud Moisés, sem deixar de sublinhar a ligação da crónica ao momentâneo, destaca sobretudo a ambiguidade do género, a meio caminho entre o jornalismo, por um lado, e o literário, por outro. A crónica moderna centra-se num acontecimento pontual e não parece ter, como afirma o ensaísta, limites muito precisos:

[A crónica] classifica-se como expressão literária híbrida, ou múltipla, de vez que pode assumir a forma de alegoria, necrológio, entrevista, invectiva, apelo, resenha, confissão, monólogo, diálogo, em torno de personagens reais e/ou imaginárias etc. A análise dessas várias facetas permite inferir que a crónica constitui o lugar geométrico entre a poesia (lírica) e o conto: implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, a crónica estimula a veia poética do prosador; ou dá margem a que este revele seus dotes de contador de histórias. No primeiro caso, o resultado pode ser um poema em prosa; no segundo, uma narrativa breve.³

A hibridez genológica é, pois, uma característica marcante da crónica em geral e da crónica literária em particular. A efemeridade do texto, que se quer breve e de rápida leitura, contrasta com a frequente complexidade do conteúdo, num cruzamento delicado entre exigência e leveza quer no plano da

1 António Cândido, “A vida ao rés-do-chão”, in *Para gostar de ler: crônicas*, Volume 5, São Paulo, Ática, 2003, p. 13.

2 *Ibidem*, p. 15.

3 Massaud Moisés, “Crônica”, in *Dicionário de termos literários*, 12.^a edição revista e ampliada, São Paulo, Editora Cultrix, 2004, p. 111.

produção quer da receção. Porém, é esse mesmo encontro entre o literário e o prosaico que confere plasticidade a esta forma de texto breve e lhe permite, frequentemente, a sobrevivência muito para além das páginas voláteis dos jornais ou revistas.

A transgressão das fronteiras entre géneros está bem presente nos textos de Ana Paula Tavares, os quais manifestam uma acentuada poeticidade, ao mesmo tempo que constituem fragmentos de um ser e de um estar profundamente enraizados na realidade cultural contemporânea. Neste sentido, não haverá propriamente um corte na escrita da autora, mas uma continuidade das preocupações estéticas e éticas, num intertexto coeso em torno da representação de questões permanentes: a mulher, o espaço das origens, a guerra, a identidade, a memória.

Como referimos anteriormente, as crónicas seleccionadas para estudo têm contextos diferentes em termos temporais e de condições de escrita. No caso de *A Cabeça de Salomé* os textos foram originalmente publicados no jornal português *Público*, entre 1999 e 2002, sendo reunidos em volume em 2004. A publicação em obra autónoma de crónicas surgidas inicialmente em publicações periódicas é comum a outros escritores africanos de língua portuguesa, como Mia Couto e José Eduardo Agualusa, tendo este último reconhecido que o fascina nas crónicas é precisamente “a ambiguidade de género”⁴. Por seu turno, também Mia Couto afirma a propósito de *Cronicando*, que nestes textos “estou na estória condensada, no pequeno conto, mas ainda estou preso à actualidade, à circunstância do momento”⁵.

No percurso literário de Ana Paula Tavares, o cruzamento de fronteiras entre a crónica, a poesia, mas também, a espaços, a escrita de pendor historiográfico e antropológico, faz-se muito presente por via do texto breve, ponto de chegada de distintas influências e propósitos. A respeito da sua prosa⁶, diz

4 “Porque eu nunca sei muito bem o que escrevo. Muitas vezes são contos, outras vezes são crónicas do quotidiano... eu trabalho num certo espaço de ambiguidade.” José Eduardo Agualusa, “Os bons livros são uma mentira”. Entrevista concedida a Paulo Polzonoff Júnior, *Rascunho*, Curitiba, ano 5, n.º 53, setembro 2004, pp. 20-21.

5 Michel Laban, *Encontro com Escritores*, volume 2, Porto, Fundação Engenheiro de Almeida, 1998, p. 1036.

6 A escrita em prosa literária de Ana Paula Tavares é muito distinta na forma e nos temas, mas tem em comum a preferência pelos subgéneros breves. Para além dos dois volumes de crónicas – *O Sangue das Buganvílias* (1998) e *A cabeça de Salomé* (2004), Ana Paula Tavares participou, como contista, no volume coletivo *Contos de Vampiros* (2009). Em colaboração, escreveu ainda *Verbetes para Um Dicionário Afetivo* (2016), aqui tratado, assim como *Os Olhos do Homem Que Chorava no Rio*, em parceria com Manuel Jorge Marmelo (2005).

a escritora que vive da poesia “de forma sôfrega e vampiresca”⁷. Esta dependência visceral contradiz a possibilidade de as crônicas serem conduzidas pelo que é momentâneo e casual, ao sabor de uma coluna domingueira que poucos minutos de atenção merece do seu leitor, seja ele esporádico ou fiel. Ao invés, sublinha Rita Chaves, a propósito do primeiro livro de crônicas de Ana Paula Tavares, *O Sangue das Buganvílias*, que “à volatilidade da transmissão não está ligada a superficialidade da mensagem, nesse caso ciosa do seu dever e seu direito de, em certa medida, transformar o meio.” A estudiosa prossegue evidenciando a unidade da perspectiva autoral, apesar da heterogeneidade dos motivos e das circunstâncias:

o que salta à sensibilidade do leitor, mais que a variedade da pauta, é a argúcia do olhar da narradora projetada numa narrativa capaz de conferir unidade a uma série em princípio descompromissada com a continuidade. A diversidade dos temas, portanto, não espelha a fragmentação do ponto de vista, todo ele recortado pela coerência que resulta dessa feliz combinação entre o conhecimento adquirido pela leitura e a aprendizagem assegurada pela experiência.⁸

A leitura das crônicas em volume, algo que é proporcionado tanto em *O Sangue das Buganvílias* como em *A Cabeça de Salomé*, possibilita a reconstituição de um itinerário simultaneamente uno e disperso, disseminado por temas que são caros à autora e que procuraremos, de forma necessariamente sucinta, elencar. A transgressão de fronteiras que o gênero da crônica representa é prolongado na mundividência híbrida que os textos manifestam, recusando

Aliás, em entrevista a escritora assume que nunca se sentiu atraída pelo romance, apesar de sentir a força das personagens femininas que criou: “Eu gosto da prosa, gosto de escrever em prosa. Mas a mim o romance não faz muita falta. Poderia chegar a ele ou não. Mas não tenho nenhum projeto. Há sim algumas coisas que eu gosto... Em torno de histórias de mulheres, mulheres muito fortes... São mulheres que eu gostaria de ver como personagens...” Entrevista concedida a Claudia Pastore durante o V Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, promovido pelo Centro de Estudos Portugueses e a Área de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH/USP (31/10 e 1/11/2000), versão eletrônica consultada em maio de 2018, disponível em <http://www.blocosonline.com.br/versoanterior2/entrev/entrev02.htm>.

7 Ana Paula Tavares, “A oralidade é o meu culto”, entrevista de Pedro Cardoso, *Austral*, n.º 78, 2010 (versão eletrônica consultada em maio de 2017, em <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-oralidade-e-meu-culto-entrevista-a-ana-paula-tavares>).

8 Rita Chaves “A palavra enraizada de Ana Paula Tavares”, in *Via Atlântica*, n.º. 4, out. 2000, p. 160 (versão eletrônica consultada em maio de 2018, disponível em https://www.researchgate.net/publication/291599797_A_PALAVRA_ENRAIZADA_DE_ANA_PAULA_TAVARES).

qualquer monolitismo cultural ou a tentação de um tradicionalismo encerrado no passado. Logo no título do volume, homónimo do texto que surge em segundo lugar, se insinua o propósito de conciliar diferentes tradições culturais mas, mais do que isso, de as subverter: nas Escrituras, uma jovem mulher, perpetuada como Salomé apesar de os textos bíblicos não a nomearem, pede ao rei Herodes a cabeça de S. João Batista; no texto de Ana Paula Tavares, é a cabeça de Salomé, a “mais bela filha da rainha da Lunda, nascida dos amores proibidos do dançarino cokwe e da filha mais nova do grande muata”⁹ criada em segredo pela serpente Na-Palavra, que é reclamada em sacrifício. O dançarino é o homem, pai de Salomé; ela constitui, não a sacrificante, mas a sacrificada.

Quanto a *Verbetes para um dicionário afetivo*, trata-se de uma obra concebida desde logo como um volume único, escrito a quatro mãos – a angolana Ana Paula Tavares, o também angolano Ondjaki, o brasileiro Paulinho Assunção e o português Manuel Jorge Marmelo. A transgressão genológica estende-se aqui ao próprio conceito de autor, uma vez que, se é possível ler separadamente os textos de cada um dos escritores, o propósito perseguido pela obra é a instauração de uma intertextualidade fecunda, que cruze estilos, sentidos, experiências e contextos. Refira-se, de passagem, que Ana Paula Tavares e Manuel Jorge Marmelo tinham já escrito um romance em colaboração, *Os olhos do homem que chorava ri*, publicado em 2005, além de manter uma presença assídua na atividade literária de Ondjaki (com prefácios, posfácios e dedicatórias).

Por outro lado, a fragmentariedade própria da crónica manifesta-se, nestes textos breves, de forma ainda mais acentuada, uma vez que não se pretende criar um dicionário, mas apenas *verbetes* dispostos em ordem alfabética – são 27 no total, multiplicados por quatro textos em cada um. Encontramos, nestes textos de Ana Paula Tavares, o lirismo já observado nas crónicas, a “desaprendizagem dos géneros”¹⁰ e o apelo ao atravessamento dos limites, numa continuidade temática e formal que acentua a coesão anteriormente sublinhada. O propósito enunciado pela autora de arrancar às palavras, “já curtidas pelo

9 Ana Paula Tavares, *A Cabeça de Salomé*, Lisboa, Caminho, 2004, p. 14.

10 Sobre este volume, escreve Francisco Topa que é “um livro de introdução ao sentir e ao pensar, um livro de desaprendizagem, no que isso tem de destruição de automatismos e de disponibilidade e desejo de novas formas de perceção, de aprendizagem, de conhecimento”. Francisco Topa, recensão ao livro de Ana Paula Tavares, Manuel Jorge Marmelo, Ondjaki e Paulinho Assunção, *Verbetes para um dicionário afetivo*, Alfragide, Caminho, 2016. In *Dobra. Pensar com Artes*. Instituto de Estudos de Literatura Tradicional da Universidade Nova de Lisboa, 1 (jul.-dez. 2017) (documento eletrónico consultado em setembro de 2018, disponível em http://www.revistadobra.pt/uploads/1/1/1/8/111802469/francisco_topa.p df).

sol de outros dicionários, [...] a luz escondida que as faz e trazê-las à desordem dos nossos dias e noites”¹¹ poderia assim, servir de mote a toda a produção em prosa que, de seguida, procuraremos observar com mais detalhe.

3. Mulheres e a terra-mãe: a inscrição da(s) identidade(s)

A centralidade da mulher nas crónicas em estudo é notória desde logo nos títulos das mesmas, que em muitos casos nomeiam aquelas que vão ser as protagonistas das narrativas: Dona Baba, Salomé, Elmira, Maria Madalena, Marie Louise Bastin, Branca Clara das Neves, a velha Felícia, tia Emília, Domingas Angelino, Palmira Dya Ngola, D. Ana Joaquina. São mulheres reais e ficcionais, do presente e do passado, urbanas e rurais, angolanas e europeias, que em comum apresentam a força e a resistência do ser no feminino.

Observa Margarida Calafate Ribeiro, a propósito da poesia de Ana Paula Tavares, que esta

Evoca as vozes de muitas vozes femininas quase anónimas [...], retirando do silêncio as vozes das mulheres que publicaram literatura nos jornais de Angola [...], mas sobretudo das mulheres comuns que na sua vida quotidiana recriam a outra terra prometida, não a da nação, da revolução ou da guerra que em nome dela se diz fazer, mas da terra prometida de todos os dias, a terra que traz paz, sobrevivência, amor, vida.¹²

Ora, as vozes devolvidas nas crónicas emergem precisamente de um contexto que remete a presença feminina para uma margem, dentro da margem que é já o (ex)colonizado, e dentro dessa outra periferia, ainda mais radical, que é a ruralidade, o espaço das origens e dos saberes ancestrais. É neste atravessamento de culturas que a autora situa a sua escrita, tanto na poesia quanto na prosa, invocando uma memória simultaneamente pessoal e coletiva, que se tece quer de dimensões autobiográficas quer da leitura do percurso histórico da nação angolana.

Uma primeira linha agregadora que desejamos salientar diz respeito à experiência disfórica dos conflitos armados e às suas consequências tanto em termos de privação material, como sobretudo no que refere à perda de referências

11 Ana Paula Tavares *et alii*, *Verbetes para um dicionário afetivo*, Alfragide, Caminho, 2016, p. 7.

12 Margarida Calafate Ribeiro, “E Outras Vozes Se Alevantam – Ana Paula Tavares Responde a Luís de Camões”, *Ex æquo*, n.º 17, 2008, p. 121.

culturais e sociais. Na crónica “Maria Madalena” (e repare-se, mais uma vez, na intertextualidade com a figura bíblica), a protagonista é uma mulher que detém a “ciência do barro” e a capacidade de, por esta via, gerar vida; contudo, a chegada da guerra torna o seu ofício impossível: “Olha de longe a nação e não reconhece o monstro que lhe devorou a memória. [...] as bocas da terra vomitam agora um barro amassado de sangue e impossível de trabalhar”¹³.

Em “À volta dos jacarandás”, o discurso de primeira pessoa reitera a expressão de desalento com os tempos da ira:

Sou a mãe coruja a quem foi permitido ver a floresta a arder. Tenho um inesperado Mayombe ferido para carregar, telhados de vidro, e não renasço das cinzas. O pássaro humbi-humbi não acredita em meus belos filhos e recusa-se a levar as penas e as rezas fortes da salvação.¹⁴

Como podemos observar por estas breves passagens, a guerra inscreve-se no coração da nação angolana, no espaço mais íntimo das gentes e dos seus modos de vida, pelo que as metáforas escolhidas são também elas ancoradas nas práticas quotidianas, nas plantas e animais nativos, nas geografias dos afetos. O lugar de enunciação literária desloca-se do centro urbano para os territórios mais recônditos, onde o conflito perturba toda a estrutura material e social das comunidades, em precário equilíbrio entre a memória dos tempos antigos e a desagregação vivida no presente. Kuito é um desses territórios onde o medo aumenta à medida que a noite cai, um espaço onde há fome, choros de criança e mulheres de barriga inchada, e é de lá que a autora escreve à amiga Alexandra, numa epístola que faz apelo à denúncia do horror testemunhado: “Não posso falar-te de tempo, porque aqui misturámos os tempos todos. Ontem, hoje, amanhã não significa nada. O nosso tempo é um tempo dos bárbaros e só sabemos dos dias e das noites e da espera”¹⁵.

Contudo, se as crónicas reunidas em *A cabeça de Salomé* deixam um testemunho agudo dos tempos da guerra, representando a mulher sofredora e resistente, é também por via desta capacidade de gerar e segurar a vida que, em outros textos, a mulher se apresenta como guardiã da cultura e da ancestralidade. É assim que a autora escreve um panegírico dedicado às “mais-velhas”, mulheres sábias pelo acumular da experiência e pela simplicidade do seu

13 Ana Paula Tavares, *A Cabeça de Salomé*, Lisboa, Caminho, 2004, p. 22.

14 *Ibidem*, p. 50.

15 *Ibidem*, p. 78.

percurso de vida, sempre em dádiva aos outros, num equilíbrio conseguido entre o trabalho árduo, os cuidados com as crianças e o “momento de milagre em que esquecem a condição de formiga e acendem a voz”¹⁶. Várias mulheres, protagonistas de outros tantos textos, concretizam este retrato mais geral: Dona Beba, o “anjo” do Tarrafal que há oitenta e nove anos usa as mãos “a segurar a vida de quem precisa”¹⁷; a velha Felícia com o seu “o conhecimento da ciência do número”¹⁸; a misteriosa tia Emília; ou ainda Palmira Dya Ngola, que perdeu a “dupla condição de mulher e adivinha” mas foi capaz de fundar uma biblioteca toda feita das histórias que “tinha inventado para sobreviver os dias e as noites”¹⁹.

Outra das figuras recuperadas pela memória atenta de Ana Paula Tavares e que tem uma estreita ligação com a terra angolana, apesar de paradoxalmente (ou não) a sua origem ser europeia, é a madrinha, que em muitas famílias de colonizadores, substituíra em maior ou menor grau pai e mãe na função de cuidar das crianças. Tal como no caso das “mais-velhas”, a escritora dedica uma crónica às madrinhas, com o título no plural e sem outra especificação, num tom que oscila entre a memória dos afetos (a lentidão do tempo, os cheiros a sabão e bolo, a sinestesia dos mundos vegetal e animal) e a denúncia da dor presente: “O mundo era descuidado e pequeno e não havia tempo para morrer de solidão e doutras mortes afiadas no risco das balas, no estremecer da fome ou no lento envenenamento do álcool”²⁰.

A ideia do paraíso perdido da infância regressa em outros textos, nos quais se invocam rituais antigos e as lições aprendidas da madrinha: no caso de “Licor de tangerina”, esse antigo cerimonial de destilação ensinou-lhe que “a vida se serve quente ou fria, em banho-maria, com as suas caldas e essências para beber devagar em pequenos copos de vidro”²¹; em “O milhafre” conclui que “A madrinha prolongava-nos o corpo para espantar pássaros e milhafres, mas deixava que alma se iniciasse no alfabeto do voo, geometria devoração e rapina”²². As raízes fundas dão asas para voar; e é, afinal essa a mensagem que as mulheres mais velhas transmitem às crianças – a força transformadora da

16 *Ibidem*, p. 80.

17 *Ibidem*, p. 10.

18 *Ibidem*, p. 82.

19 *Ibidem*, p. 121.

20 *Ibidem*, p. 90.

21 *Ibidem*, p. 133.

22 *Ibidem*, p. 65.

memória, quando esta se converte num meio de reflexão acerca de si mesmas e do que as rodeia.

Estas linhas temáticas e ideológicas ressurgem em vários dos textos escritos por Ana Paula Tavares em *Verbetes para Um Dicionário Afetivo*. “Pássaros como gente” recupera o sentido simbólico do voo, como metáfora para o crescimento, mediado de novo pela mulher “mais-velha”, neste caso a avó. Assim, é ela que proporciona às crianças a aprendizagem da sabedoria dos pássaros que chegavam com a manhã à casa de infância: “Era quando, sempre em silêncio, crescíamos, e sob o olhar atento da avó aprendíamos a voar”²³. E em “Afazeres” (referente ao verbo *Fazeres*), as mãos da avó são a origem e o destino de tudo, pois “avó usava as mãos para dar a existência às nossas vidas”²⁴.

Nesta obra, a autora recorre predominantemente a uma memória pessoal que a remete para o espaço afetivo da infância. Mais condensados na forma, os textos subordinam-se aos verbetes escolhidos para a escrita a quatro mãos, numa fecunda intertextualidade quer hetero-autoral quer homo-autoral. No que diz respeito a esta última, e em diálogo com as crónicas de *A Cabeça de Salomé* são novamente as mulheres que surgem como as grandes protagonistas, a par da própria terra-mãe, o espaço das origens. A ligação inextrincável entre ambas surge de forma muito clara em “Terra”, relativo ao verbo *ter*, no qual Ana Paula Tavares tece um panegírico comovido à terra angolana:

O rosto desta velha é de terra e todo o seu corpo é magma já voltado para o chão de lama pura que a luz não perpassa. É opaca tem os sonhos por ordem desde há tempos quando viu de perto a cara da medonha a aproximar-se. [...] Esta velha é já a terra que nela existe e deixa que os antepassados a morem para sempre, estende fórmulas como antigas esteiras e sabe palavras que já não significam nem dizem os nomes e saudações da manhã da tarde e da noite. Arruma-se em panos que já não a vestem antes são mortalha dos anos vividos a segurar as águas pela mão.²⁵

A alusão à guerra, nomeada sem eufemismos como *medonha* introduz um elemento disfórico na representação da terra-mãe, tal como sucedia nas crónicas a que anteriormente fizemos referência. Nos textos dos *Verbetes*..., predomina o rosto mais luminoso da memória – os lugares sagrados da infância,

23 Ana Paula Tavares *et alii*, *Verbetes para um dicionário afetivo*, Alfragide, Caminho, 2016, p. 196.

24 *Ibidem*, p. 93.

25 *Ibidem*, p. 237.

como a laranjeira que ninguém podia cortar apesar de inútil (pp. 31-32), a varanda que marcava a passagem da rua para a liberdade das hortas (pp. 255-256), o lençol branco do cinema ao ar livre (pp. 73-74), ou o espelho da avó que fazia as vezes de máquina fotográfica (pp. 83-84).

Contudo, este território intocado, onde a “vida não tinha portas fechadas”²⁶ contém já em si o princípio da desarmonia como algo que, de tão perfeito, não podia durar: “Os primeiros mortos vieram morar na nossa divertida travessia e sem data marcada as primeiras fronteiras tomaram corpo no território do infinito. Diante do espelho de sombras tomámos então contacto com as grandes dobras da vida”²⁷. Inserido no verbete “Ziguezagues” o último da obra coletiva, este texto, significativamente intitulado “Andar de arco”, acaba por representar uma lição de vida: “escolher, subir e descer, andar de lado, perder o pé e começar de novo”²⁸. Reiniciar a vida mesmo quando ela parece ser negada a cada passo; acreditar, ainda que sejam muitas as sombras do caminho.

4. Mulheres em trânsito: a viagem como (re)descoberta

Se é essencialmente sobre pertença que temos escrito, interessa-nos agora avançar para a consideração de como as mulheres de Ana Paula Tavares são, em grande medida, seres em deslocação, tanto num sentido físico como existencial. Na verdade, as viagens experimentadas pelas personagens das crónicas em análise têm sentido muito diverso, mas todas comportam uma dimensão de mudança que acentua a instabilidade das representações identitárias e a necessidade de entender estas últimas como provisórias e em permanente redefinição.

Muitas das deslocações são motivadas pela necessidade de sobrevivência, num território minado pelo conflito armado e pela escassez de recursos – referimo-nos, por exemplo, a Domingas Angelino, de quem se diz que chegou à Huíla “vinda de um não lugar, cansada dos próprios pés, carregando uma culpa de sonhar para além dos seus próprios sonhos”²⁹ ou ainda a Palmira Dya Ngola e Branca Clara das Neves, mulheres desenraizadas e perdidas das suas origens. Outras, não tão diferentes assim na essência, resultam de uma fuga à pobreza da metrópole, como no caso da madrinha que veio a bordo do navio Império

²⁶ *Ibidem*, p. 265.

²⁷ *Ibidem*, pp. 265-266.

²⁸ *Ibidem*, p. 266.

²⁹ Ana Paula Tavares, *A Cabeça de Salomé*, Lisboa, Caminho, 2004, p. 107.

para aportar ao chão da Chela, lugar escolhido para erigir a sua casa, minuciosamente descrita em “O mapa do Natal”. O esforço da madrinha para reproduzir o natal nos Trópicos, ou a persistência de alguns hábitos europeus, poderá denunciar uma chegada incompleta, mas acima de tudo retemos o quanto nela se confunde com a figura suserana da mais-velha africana. Na verdade, o atravessamento de fronteiras destabiliza as certezas que as perspectivas monolíticas de cultura tanto apregoam; e se a mulher europeia se confronta com a outridade ao se integrar num território cujas lógicas desconhece, também as mulheres migrantes no espaço africano se hibridizam pelo reconhecimento dos outros com quem se cruzam. Finalmente, importa não esquecer que a própria autora destes textos breves é, ela mesma, uma mulher em trânsito, por diferentes espaços geográficos, por diferentes racionalidades e por diferentes tradições. A perspectiva autobiográfica e testemunhal é algo imanente ao género da crónica, que se faz sobretudo da vivência do tempo de quem as escreve, pelo que não é de estranhar que Ana Paula Tavares represente igualmente as suas viagens, ora na perspetiva da fuga, ora da indagação do real.

A mulher que traça o roteiro afetivo de Luanda, em “Receita para ultrapassar os domingos”, aventura-se mais longe, para o Dundo, para encontrar o improvável costureiro Pedro L., a sonhar com a viagem a Londres que faria dele o mais rico dos artífices; ou ainda para Durban, onde se comove com o improvável soldado sul-africano que não consegue esquecer as crianças dos tempos da guerra. São viagens de encontro do espaço-outro e do outro que habita essas alteridades – em Angola, em Mértola, na África do Sul.

Já em *Verbetes para um Dicionário Afetivo*, as deslocações são sobretudo no tempo – para esse passado das origens, o espaço vital da infância a que temos feito referência. Ainda assim, existindo um verbo apropriadamente designado de “Migrações”, para o ilustrar a autora escolhe uma personagem que reflete bem aquilo a que, nas crónicas tinha designado como a “doença incurável e perpétua”³⁰ das viagens e que aqui volta a ser identificado como “doença das viagens”³¹: Anangula o cozinheiro que envelhecia nos meses em que partia, junho a agosto, levando os bois para o capim gordo – até ao dia em que não voltou mais.

Quanto à autora, a recordação que a move em “Atlântico” diz respeito às férias de mar, um mês por ano de pura felicidade e um oceano – “lugar de morar” – que a irmana com “o peito dos amigos que têm atlânticos para avistar

³⁰ *Ibidem*, p. 50.

³¹ Ana Paula Tavares *et alii*, *Verbetes para um dicionário afetivo*, Alfragide, Caminho, 2016, p. 176.

e viver”³² seja em Minas, no Porto ou em Luanda. Geografias afetivas que se espriam igualmente pelo “Deserto” onde um dia chegou para voltar a partir, pois “o lugar onde toda a areia se arruma em grãos de ouro à volta do silêncio”³³ não era (ainda) a sua habitação.

Deste modo, seja nas viagens físicas mais profusamente evocadas em *A Cabeça de Salomé* quer nos itinerários íntimos de *Verbetes para um Dicionário Afetivo*, Ana Paula Tavares oferece aos leitores uma experiência de deslocação que se liga inextricavelmente ao sentido da vida e à procura de si mesmo no rosto do(s) outro(s) com quem se cruza. Trata-se, afinal, de uma lição de nomadismo:

ao viajante deve ser ensinado qual o trilho que lhe serve. Em que estrada se deita. A curva delicada, o que mostra e o que esconde são cartilhas, o ABC da vida que se desconta vivendo.

Toda a gente pode ser herói, ainda que o seja só do seu caminho, quantas vezes sem regresso, tantas vezes mal escolhido. Atalhos na lavra da vida?!³⁴

5. Notas conclusivas

Concluimos estas breves considerações sobre os textos literários breves de Ana Paula Tavares com uma última viagem, uma fuga que se adivinha ser do Huambo para Luanda, mas que se silencia na superfície do texto por ser demasiada a dor e o pudor de nela falar. No meio do desespero, da inquietação e da dúvida, surge a resposta possível à derrota: contar histórias. E assim se fecha o círculo da memória e se ensaiam as identidades – pela escrita, pela palavra:

Agora sou o griot, contador de histórias que não começam e não terminam nunca. Conheço de cor os jogos dos deuses.

Quando respiro, reponho vozes de mulheres de corpos maltratados e mãos prontas para começar o país e plantar, de novo, as árvores do pão, entretanto desfeitas.³⁵

32 *Ibidem*, p. 166.

33 *Ibidem*, p. 147.

34 Ana Paula Tavares, *A Cabeça de Salomé*, Lisboa, Caminho, 2004, p. 24.

35 *Ibidem*, p. 43.

O ofício de contar e a paixão pela palavra movem Ana Paula Tavares nestes textos que procurámos, sumariamente, apresentar e nos quais particularizámos especialmente a representação das mulheres. Nestas reside uma espécie de reserva identitária da nação angolana, tornando-se cada uma das personagens femininas, evocadas ou imaginadas, o gérmen de uma história maior, feita de superação, coragem e entrega. A mulher que guarda os feitiços, o eixo da terra, a abelha rainha, contém em si todos os segredos:

Sou a dona dos cestos e sei das plantas. Sou a mais antiga mulher do lugar e dentro do cesto guardo palavras umas difíceis outras mais fáceis. Sou a que curo, mulher de todos os dias e a que mato, ser de todas as noites. Em mim desaguiam rios. [...] Falo para dar vida às coisas. Frequento o lugar dos deuses. Deles fui esposa, filha e mãe. Não esqueço. Tudo é, para mim, infinito e dói. Ando devagar só porque tenho pressa e vou. Pássaro, pois, a última palavra.³⁶

No fim de tudo, permanece, pois, a fala, numa oralidade que alimenta e dá sentido, e da qual a escritora se faz devedora, numa passagem de testemunho aos leitores que, na brevidade do texto escrito, são convidados a refletir sobre os múltiplos voos do pássaro.

36 Ana Paula Tavares *et alii*, *Verbetes para um dicionário afetivo*, Alfragide, Caminho, 2016, p. 247.

“Contarei de ti / o único segredo”

As diferentes faces da mulher em *Como Veias Finas na Terra* de Paula Tavares

ANDREIA OLIVEIRA*

Nunca me falaste
da tua música
estuprada à força do falo
nem me contaste
das partículas que
pacientemente raspaste
ao sol para fecundar a terra.
Apenas dizes dos braços
cruzados à volta do filho
ou do milho a colher¹

Com o propósito de celebração de Alda Lara, este colóquio de homenagem a uma das grandes figuras femininas da literatura angolana foi espaço para convocar diferentes nomes femininos das letras africanas (de língua portuguesa e não só) como parte da reflexão conjunta efetuada, e provenientes de mundividências tão distintas como a brasileira, a cabo-verdiana, a nigeriana

* FLUC/FCT. Bolseira de Doutoramento da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

¹ “Canção para uma mulher”, in Ana de Santana, *Sabores Odores & Sonho*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1985.

ou a moçambicana. No trânsito das literaturas africanas de língua portuguesa é ainda deficitário o número de mulheres dedicadas à produção literária mas, neste contexto, é na literatura angolana que elas se destacam mais em número. Ainda que seja um grupo pequeno, a qualidade literária e poética é indiscutível, bem como a sua importância na esfera cultural e social.

Deslocando o foco para a realidade da literatura de Angola, as mulheres que escrevem e publicam atestam a viragem que desponta neste panorama literário ao apresentarem ângulos distintos e diferenciados da literatura que se produzia e difundia até então. Inocência Mata nota a “pujança, a partir dos anos 80 do século XX, da literatura de autoria feminina, reconhecida na sua diferença. Se a mulher foi sempre, desde os primórdios da literatura angolana, presença assídua na poesia produzida em Angola, foi na produção poética anticolonial que ela ganhou estatuto de símbolo”².

A luta contra o colonialismo – que é também a luta pela independência, pela nação e pela identidade – ocupou grande parte do *corpus* literário angolano, com destaque, a partir da década de quarenta do século XX, para o trabalho incontornável da Casa dos Estudantes do Império, do engajamento de Agostinho Neto, António Jacinto ou Viriato da Cruz, desta geração que pugnou sem descanso e que ficou conhecida como o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, cuja força do grito “Vamos descobrir Angola!” alimentou a luta por esta descoberta do país numa multiplicidade de campos, perspectivas e sentidos. É igualmente significativo o primeiro número de *Mensagem*, de 1951, e o seu contributo para a revolução determinante que ocorreu na sociedade angolana, e que contou com um grupo de jovens intelectuais que não se eximiu de fincar a sua posição de combate ao sistema colonial repressivo, perpetuador de desigualdades e que afirmava a supremacia do branco em relação ao negro. A literatura produzida nesta conjuntura social, histórica e política é uma literatura interventiva e combativa, de apelo às consciências, que exalta a terra angolana, a pátria identificada com a terra angolana e não com a terra portuguesa, que incentiva à resistência, que diz uma nova identidade que não encontra identificação com a cultura imposta. Neste contexto, não se pode deixar de considerar que as mais importantes figuras femininas que compunham a “geogramática do poeta”³ eram a terra e a mãe-África de onde ressalta de imediato uma ligação umbilical à Natureza.

2 Inocência Mata, “A literatura angolana entre utopias e distopias: um percurso”, *Textos e Pretextos: Angola – poesia e prosa*, n.º 19, primavera/verão 2015, pp. 8-26.

3 *Ibidem*.

E são de facto as figuras femininas que vêm dar corpo e voz à mudança que se opera na produção literária, aliando memória e tradição. A poesia de autoria feminina aumenta exponencialmente a amplitude da reflexão e do testemunho que a literatura também é. Já não é uma poesia que incita à luta, à união na defesa de uma causa; é uma poesia madura, cujos signos funcionam internamente na tessitura do poema; é uma poesia que percorre o presente e caminha para o futuro sem esquecer o passado.

Continuou a haver uma ligação forte ao passado, uma consciência muito concreta de que as gerações que nos precederam fizeram um trabalho muito importante na sedimentação de um determinado chão. Mas passou a haver também a consciência de que é preciso um novo rumo, romper com certa forma de fazer poesia e de escrever⁴.

Esta nova forma de poesia que Ana Paula Tavares assinala significa também um novo tempo para o dizer feminino e para as representações da mulher. Ser mulher e ser escritora é condição dupla para ser alvo de marginalização. Paulina Chiziane, cuja prosa se inspira na condição social da mulher, é o exemplo disso. O seu testemunho em "Eu... mulher: por uma nova visão de mundo" é cru e honesto e reflete a forma como a mulher é encarada enquanto produtora literária:

Muitas pessoas acreditavam e ainda acreditam que a mulher não é capaz de escrever mais do que poeminhas de amor e cantigas de embalar. Consideraram-me uma mulher frustrada, desesperada, destituída de razão. Foi um momento terrível para mim. Mas, por outro lado, estas atitudes tiveram um efeito positivo porque forçaram-me a demonstrar pela prática que as mulheres podem escrever e escrever bem.⁵

O mesmo não se aplica a Paula Tavares enquanto poetisa, mas as mulheres cujas histórias ambas narram, cada uma no seu género literário, ainda que distintas, têm diversos pontos de contacto a nível de papéis atribuídos, representação e condição, salientando-se o aspeto bélico, uma vez que tanto Moçambique como Angola viveram duas guerras – a da libertação e a civil – que afetaram em grande escala as mulheres, bem como as projetaram em múltiplas escalas e níveis.

4 Ana Paula Tavares, "Testemunho", *Textos e Pretextos: Angola – poesia e prosa*, n.º 19, primavera/verão 2015, pp. 136-137.

5 Paulina Chiziane, "Eu... mulher, por uma nova visão do mundo", *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 5, n.º 10, abril 2013, pp. 199-205.

O desenvolvimento dos estudos pós-coloniais foi fértil em termos teóricos e através da teoria da subalternidade defendida por Gayatri Spivak (1985), tomando os subalternos como dependentes de um grupo cuja hegemonia é indiscutível e como pessoas silenciadas e sem voz, é possível enquadrar a condição da mulher africana (e, especificamente, nos países de língua portuguesa em África) nos pressupostos que apresenta. O que a poesia de escritoras como Ana de Santana, Chó de Guri, Amélia Dalomba ou Ana Paula Tavares faz é dar voz a estas subalternas e contar a sua história, de outra perspetiva que não a da ocidental e marcada pelo peso do colonialismo, no seguimento do pensamento de Spivak.

Quando se centra o foco na obra poética de Paula Tavares, é notório que a mulher e os seus espaços e papéis são elementos vitais na sua construção, redesenhando um novo prisma de observação e análise do feminino, que, regra geral, foi delegado para um plano secundário. *Como Veias Finas na Terra* (2010) apresenta um caleidoscópio de figuras femininas, fazendo sobressair âmbitos como o amor, a sexualidade e o erotismo, linhas principais na escrita da autora, em íntima ligação à terra e à natureza e, que pela revitalização do discurso e do fazer poético, desbravam caminho para uma nova forma de poetar, isto é, de fazer poesia, ou seja, de fazer explodir no poema novas vozes – femininas.

Tomando o livro como corpo, os poemas como veias que constituem, percorrem e se interligam no corpo, a terra será tida como raiz, como terreno de fertilidade, de espaço de criação poética, mas também espaço-casa, terra-tradição, terra-cordão umbilical. Considerem-se estas veias-raízes que dão alimento e alicerce à obra literária como os poemas e que estes são um meio de mapeamento do feminino e que, através destas veias, a autora dá a conhecer diferentes testemunhos da condição feminina. E, de suma importância, que são testemunhos que aliam memória e tradição – não fossem elas pequenos veios da terra – mas que atestam novas experiências e novas formas de ser através da exposição da mulher a diferentes realidades. A prova da presença constante do passado e da memória como inspiração, fator decisivo na consciência da realidade e impulso para continuar a lutar porque ainda há muitas sementes para deitar na terra e para germinar é a dedicatória do poema inaugural “Entre sombra e luz” a Leopold Senghor que, juntamente com Aimé Césaire, foi um dos grandes defensores da negritude, assente, em termos gerais, na valorização da cultura negra vítima da opressão colonial. O pendor místico e ritualístico é assinalado pela presença feminina – “Acendo com as mãos das mães / a candeia antiga de óleo de palma”⁶ –, cujo papel não termina aqui: se os homens,

6 Ana Paula Tavares, *Como Veias Finas na Terra*, Lisboa, Caminho, 2010.

nomeados como "guardiães das fontes / preparam a madrugada", as mulheres dos clãs (e assinala-se esta dimensão de organização social) têm como tarefas cuidar da alimentação e velar pelo fogo das oferendas. A fronteira entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos é a intermitência entre a luz e a sombra e o respeito pelos mortos exige a dimensão ritualística manifestada. No entanto, a interpretação vai mais além: estes mortos representam também um passado que é preciso guardar na terra, já que "os mortos abandonam os vivos / [...] nas veias finas da terra"⁷ e que "O nó da voz atravessou a vida sustenta a metade da terra onde deslizam as sombras"⁸ depois do regresso da "velha canção serere", numa alusão a uma das línguas do Senegal, país de origem de Senghor, que é comparada ao "silêncio das mães", gerando mais uma imagem da mulher, ainda que o foco do poema não seja ela.

Edinélia Cruz assinala que "a lírica de Paula Tavares apresenta as diversas tensões engendradas *na* e *pela* tradição que atravessam as representações sociais tanto de homens quanto de mulheres em suas relações cotidianas"⁹ e é precisamente o quotidiano feminino que está presente em "Quantas coisas do amor", que se inicia com uma pequena epígrafe referente às "palavras de Juliana enquanto amassava o pão"¹⁰. O seu discurso gira em torno do que é o amor pelo homem que ama: amar é cuidar e cuidar é fazer "Coisas simples como estar à espera"¹¹ – fazendo lembrar uma longa tradição literária cujas figuras femininas esperam e suspiram pelo amado, partilhando alguns traços com a Penélope que espera o astuto Ulisses que lutava em Troia –, é amassar o pão e mantê-lo quente ou "Deixar o vinho abrir-se / Em mil sabores". No entanto, ultrapassado o ambiente caseiro, Juliana revela ter-se guardado "das tentações / das sombras do desejo / das vozes / dos segredos", salientando-se tenuemente uma dimensão erótica e sensual em relação a outros homens, a par da consciência do dever de lealdade e fidelidade e a única coisa que pede em troca é que o outro lhe vele o sono.

A estruturação de alguns poemas é igualmente expressiva no que se refere à ligação à terra e à tradição e, num sentido lato, a todo o continente africano: a dedicatória a Senghor, as palavras de Juliana em tom de canção e agora o uso de um provérbio do Burkina Faso como epígrafe de "Um dia eu posso

7 *Ibidem*, p. 8.

8 *Ibidem*.

9 A Edinélia Cruz, "O corpo como 'lugar de memória' e encenação da diferença na poesia de Paula Tavares", *Em Tese*, vol. 18, n.º 2, 2012, pp. 187-197.

10 Ana Paula Tavares, *Como Veias Finas na Terra* Lisboa, Caminho, 2010, p. 18.

11 *Ibidem*.

chegar de manhãzinha”. “O facto de dormirmos na mesma esteira / Não significa que temos os mesmos sonhos” – a separação e a individualidade de cada um mesmo quando a partilha física está presente; daí que este poema seja a revelação do sonho de uma mulher. Se o seu sonho é cuidar de um homem, projeta várias imagens na sua descrição: chegar cedo trazendo frutos e ovos frescos, “fazer-te tranças e devolver-te as sandálias / para que possas voltar aos bois e às amadas / que deixaste a sul com os seus filhos os bois e as cabras”¹² numa alusão não só à poligamia, como ao ambiente rural em que todos vivem; arranjar o saco, o leite, a “catana do avô”. Tratar do amado é o expoente máximo do amor, que encontra a sua configuração em gestos do dia a dia.

A ausência da figura masculina é um dos traços de definição do feminino. A simplicidade aparente de “Toda a tua vida / É um ciclo de espera / Uma criança às costas / E uma em cada mão” estabelece uma síntese da condição feminina: sozinha, responsável pelos filhos que, se por um lado a preenchem e são parte de si, também são de sua exclusiva responsabilidade. Se por um lado dimensão familiar é de notória relevância na vida da mulher e, ainda que sem companheiro, está acompanhada pelos filhos, a poesia de Paula Tavares não deixa de focar a sua faceta de concubina, cujo papel consubstancia uma obediência àquele que comprou o seu amor “Com o vinho dos antigos / Sedas da Índia / anéis de vidro”¹³ para além da servidão: “Sou tua, meu senhor / À segunda, terça, quarta, quinta, sexta-feira / E também preparo funje aos sábados”. Apresenta-se aqui como instrumentalizada, em clara relação de dependência e subalternidade e que trabalha todos os dias para cumprir as vontades do seu amo, pedindo apenas um dia de descanso pois “Todos os deuses descansam / E sei também das concubinas / O horário de serviço”¹⁴. Nitidamente há consciência de que as suas funções são uma prestação de serviços; foi comprada para tal efeito e reduzida ao mesmo.

Finalmente, em “A mulher de palavras antigas”, interessa que se retome a ideia de mapa anteriormente proposta como orientação de leitura desta obra. Este poema, aliando tradição e ancestralidade, através da repetição dos rituais do *antigamente*, configura mais um ponto deste mapa do feminino. A presença da mulher de palavras antigas que “Enche de água nova / as panelas / onde os espíritos se reconhecem / e matam a sede dos dias e das noites”¹⁵ marca nova-

¹² *Ibidem*, p. 27.

¹³ *Ibidem*, p. 35.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 48.

mente o contacto com a fronteira entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Esta mulher é também designada como "a guardiã do fogo", elemento essencial na cerimónia e nos atos ritualísticos, é símbolo da tradição que passa de geração em geração e que se repete porque "A memória do tempo / Está inscrita nos seus gestos pequenos"¹⁶. Na sequência da teia repleta de significados urdida pelo poema, as mulheres surgem em fila recolhendo peixes e é desta forma que "se inscrevem no mapa da noite / Os gritos das mulheres / O choro das crianças"¹⁷ numa imagem nunca feliz marcada pela dor e pelo sofrimento. Está assim composto o conjunto de *frames* da condição feminina, destacando-se principalmente a imagem da mulher ligada à família e ao trabalho doméstico, mas que não deixa de parte a sua pluralidade de dimensões, seja como guardiã e perpetuadora da tradição, seja como mulher objeto, seja como mulher que não esquece a dimensão erótica e sexual.

Note-se que a poesia de Ana Paula Tavares não é de fácil acesso. Correção: nenhum texto poético é de fácil acesso, mas há no seu fazer poético uma profundidade e uma imbricação de significados, vivências, quadros e memórias que transcendem qualquer interpretação. O seu trabalho sobre a palavra – signo, significado, significante – exige uma reflexão densa, exige do leitor vulgar e do leitor especializado que decifrem este mapa e se embrenhem na terra do poema. Concretiza, sem qualquer dúvida, um novo tempo das letras angolanas e, sem se desenraizar dessa mesma identidade, encontra um novo espaço para e uma nova forma de fazer poesia ultrapassando fronteiras e convocando questões angustiantes, realidades urgentes que demandam ser conhecidas, expostas e pensadas.

Já que a poesia é o primeiro e o último ponto para fechar o círculo perfeito, como escreve a autora em *Como Veias Finas na Terra*: "nada importa a não ser o poema"¹⁸.

¹⁶ *Ibidem*, p. 49.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 25.

Ler poesia: interpelar a vida?

Ao encontro de respostas em *Como veias finas na terra* de Paula Tavares

CARLA FERREIRA*

De todas as coisas do pensamento, a poesia é a que mais se
assemelha a este último; e, entre todas as obras de arte, a que
menos se assemelha a uma coisa é um poema.¹

Esta contribuição pretende contribuir para a reflexão sobre o estado da arte em matéria do ensino da literatura e, de forma muito particular, da presença das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no ensino do Português. No contexto de uma homenagem a Alda Lara que, em feliz hora, os organizadores do “Colóquio Internacional Mulheres em Trânsito” determinaram concretizar, pensar o modo como a mulher africana se encontra presente ou, pelo contrário, ausente do ciclo de leitura literária disponibilizado aos alunos do ensino secundário emerge como uma questão pertinente. À luz dos horizontes de integração num mundo global, de compreensão da dimensão estética da língua e das culturas que nela se expressam, bem como de consciencialização do lugar do Eu na diversidade que nos forma como cidadãos, as Literaturas Africanas

* CLEPUL/FLUL.

¹ Hannah Arendt, *A Condição Humana*, tradução de Roberto Raposo, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2001 [1958], p. 210.

de Língua Portuguesa deveriam merecer uma atenção e presença bem mais evidentes do que as atualmente existentes.

Entre as vozes contemporâneas das literaturas africanas, a de Paula Tavares surge como modelo a considerar nos vários domínios contemplados no âmbito da abordagem do texto literário, que se estendem pelos campos da estética, do discurso poético, da História, de universos de referência que podem e devem ser do conhecimento de jovens em percurso de afirmação pessoal e cívica. Na verdade, a poesia de Paula Tavares congrega a essência africana e uma mundivisão intemporal e global problematizante de tópicos estruturantes de evidente atualidade, como a mulher e a sua circunstância que, num tempo marcado por antagonismos diversos, se revelam como ponto de partida a privilegiar na aventura da literatura, conquistando e surpreendendo os leitores.

1. Sentido geral da leitura

Aquando da preparação de cada ano letivo, cada docente de Português pondera, inevitavelmente, um conjunto de questões, relacionadas com aspetos aparentemente dispersos: que leituras sugerir; como promover hábitos de leitura; como conseguir que os alunos abram as portas do seu quotidiano à leitura literária; que poderá significar, para um adolescente, ler com profundidade e sentido crítico; que pensarão os alunos acerca da capacidade de os adultos apresentarem propostas interessantes se estão, cada vez mais, distantes nos hábitos, na idade, nas vivências; e, finalmente, o que pensarão os alunos sobre o seu destino, a viagem da existência que ainda agora iniciaram? Mas, sobretudo, o mais profundo desafio que se coloca será o de tentar descobrir como poderá a literatura ser capaz de captar a atenção dos alunos, numa época que valoriza excessivamente o prazer do imediato, a comunicação instantânea, a superficialidade e o poder da imagem.

Questionar-se-ão, com alguma suspeição, as razões que possam assistir à exposição destas notas no quadro de uma reflexão sobre a obra *Como veias finas na terra* de Paula Tavares². Na verdade, além do facto de ser a única obra e autora africana presente no *corpus* de obras de leitura recomendada no programa da disciplina de Português do ensino secundário, a produção literária da autora transmite ao leitor em formação a verdade do amor pela literatura, semente a considerar para um olhar mais atento aos jovens e às possibilidades

2 Paula Tavares, *Como veias finas na terra*, 1.^a edição, Lisboa, Caminho, 2010.

que a escola lhes pode proporcionar ou, pelo contrário, vedar. Possibilita, ainda, uma abordagem transversal, de diálogos múltiplos no sentido do aprofundamento da centralidade do texto literário no conhecimento do Eu e do mundo, a promover no âmbito da educação literária.

Os percursos de aprendizagem a selecionar podem revelar-se enriquecedores e estimulantes, apresentando um potencial de valorização da experiência de leitura pelo que eles permitem de resposta à heterogeneidade característica de um grupo/turma. Esta heterogeneidade, desvendada ao longo da interação pedagógica com os alunos, transmite aos professores pistas sobre a forma como aqueles leem, o que buscam nos livros, nos textos, nos poemas, o modo como os seus olhos brilham, por vezes, nos trilhos da descoberta – de um novo autor, de um novo tema, de uma palavra, de uma forma de comunicar. Sim, a literatura e, dentro dela, a poesia, deve ser perspectivada no ensino secundário como uma forma de comunicar. Para professores e alunos, o pilar essencial da educação literária reside no sucesso com que se descobre e concretiza esse fio condutor. Encaminhar os jovens leitores para a busca, nas leituras efetuadas, de um sentido para as questões da vida através da interpelação e do confronto com os textos, configura-se, pois, como um percurso cujos efeitos pedagógicos parecem consistentes e interessantes.

Ao longo da história do ensino do Português, os conteúdos curriculares e o modo como se aprende têm sofrido influências teóricas (e políticas) que, mais direta ou indiretamente, orientaram e orientam a construção dos currículos e, conseqüentemente, a abordagem da literatura no contexto escolar. Muito se tem refletido sobre esse tema e sobre estas dinâmicas sem que, na verdade, tenham sido geradas conclusões capazes de motivar globalmente os alunos para a leitura de textos que se apresentem como estimulantes apesar da sua complexidade.

No entanto, quando analisamos o sucesso editorial de algumas obras junto de um público jovem, e sobretudo se a fortuna de uma obra se estende a outros públicos de maior maturidade, torna-se ilustrativo que existem áreas de influência na adesão dos leitores: uma mensagem literária significativa, a relação afetiva que o texto estabelece com o leitor e o valor transformador que determinados textos assumem para os seus leitores. A comunicação entre o texto e o leitor poderá, ou não, ver-se fortalecida pela intervenção do professor ou do adulto, aspeto que se afigura como essencial na transmissão de uma memória literária, que convoca o leitor para aprendizagens múltiplas, como sublinha Manuel Rivas:

La memoria literaria es esencial en la educación. Cuando hablamos de literatura hablamos de transmisión de emociones, de entretenimiento, de intriga, de suspense, pero muy pocas veces se tiene en cuenta una dimensión trascendente de la literatura: su capacidad para transmitir una información básica de la humanidad y de la condición humana que no se puede transmitir de otras formas. De ahí que la literatura deba ser nuclear en la enseñanza y situarse en el centro de la educación.³

Esclareça-se, porém, que a ação no âmbito da educação literária exige uma entrega e rigor na preparação da leitura e de abordagens propiciadoras de diálogos que conduzam à vontade de ler e compreender as mensagens dos textos à luz dos horizontes dos jovens que se iniciam assim na aventura de desvendar os sentidos da literatura, sem que fiquem esquecidos a necessária dimensão informativa inerente à educação literária sem a qual será impossível aprofundar a leitura.

2. Desafios

No contexto didático, a leitura literária surge geralmente percebida como um desafio. Na conceção dos alunos, a literatura nem sempre se perspetiva – pelo menos a que a escola lhes pretende oferecer – como um objeto de desejo; não raramente, ela é antes vivida como um obstáculo. Cabe ao professor, através da sua função mediadora, transformar o objeto literário numa aprendizagem, contando com o protagonismo do leitor. Mediar significa, neste sentido, proporcionar o diálogo entre o leitor e o texto literário. Na poesia, a voz que ecoa em cada poema é sempre simbólica, próxima, musical; é sempre uma voz escutada e compreendida na medida da enciclopédia que vive em cada leitor e que se vai enriquecendo em cada contacto com o texto, ampliando as suas referências, o seu quadro de valores, a sua capacidade para entender o Outro. A empatia é uma companheira essencial nesta cruzada.

Como concretizar, pois, percursos que possam potenciar um diálogo consistente com o texto literário? Entre as muitas possibilidades, devem, pela sua pertinência, ser consideradas quatro etapas, que de seguida se apresentam, no enquadramento de uma leitura, com propósito didático e pedagógico, da obra *Como veias finas na terra*, de Paula Tavares⁴.

3 Manuel Rivas, “Literatura, memoria y educación”, in Carlos Lomas (coord.), *La escuela en la literatura y la literatura en la escuela*, Barcelona, Editorial GRAÓ, 2008, p. 75.

4 *Op. cit.*

- a) Uma abordagem inicial, capaz de estimular a curiosidade dos leitores. No caso concreto, poderá consistir na projeção do impacto semântico da imagem contida no título *Como veias finas na terra*. Os alunos convocarão, muito provavelmente, propostas como humanização da terra; a fragilidade ou a delicadeza sugerida pela imagem de um ser com “veias finas”; o labirinto; a ligação telúrica, entre outros. Uma tática especialmente produtiva será a da construção de questões: Quem/o que terá veias finas? Por que se anunciam as veias finas da terra? Porquê esta humanização, esta proximidade, entre a terra e um sujeito? O diálogo inicial, com o interessante confronto de ideias distintas, poderá ainda ser alargado a uma pesquisa acerca de imagens, símbolos, ou outros elementos sugestivos no quadro do estabelecimento de uma eventual relação semântica com o título da obra.
- b) Num segundo momento, já no contexto de desenvolvimento da interpretação da obra, poder-se-á solicitar aos jovens leitores a seleção de um texto que considerem, nesta etapa, apelativo e simultaneamente ilustrativo das pistas sugeridas no título, sendo certo que os alunos encontrarão inevitavelmente um poema que, na sua ótica, corresponda aos tópicos enunciados. Entre outros presentes, “Adorno” poderá conquistar, nesta fase, a atenção especial dos leitores. Nele poderão ir, em comunhão com o Eu poético, ao encontro da terra, percebendo o horizonte semântico de uma união total e transfiguradora, celebrada pelo Eu: “Eu terra eu árvore eu sinto / todas as veias da terra em mim”⁵. A casa velha lugar impregnado de uma herança afetiva, mágica, surge como facilitador do encontro, convocando o leitor para imaginar espaços, vozes, a natureza, escutando, como a voz enunciativa “o doce silêncio da noite”⁶. Poderá ser ocasião para explorar os possíveis motivos na origem do título do poema, chegando-se à consciencialização do modo como a poesia é uma linguagem artística que se constrói sobre muitos universos, como o da Música, da História, da Filosofia, da Cultura. Com a leitura deste poema, os alunos poderão confirmar, tal como nos ensinava Amadou Hampâté Bâ, a propósito da fala nas canções rituais, que a voz do poema detém uma harmonia que “cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez

5 *Ibidem*, p. 26.

6 *Ibidem*.

as potências da ação”⁷. Sendo expectável a preferência dos jovens leitores pela poesia breve, poderá surgir a opção por poemas como “Havia tantos pássaros”⁸. “Toda a tua vida”⁹ ou “Estico até à seda”¹⁰. No ensaio de uma interpretação, os alunos não deixarão certamente de compreender como a brevidade da sua extensão não implica de todo uma superficialidade nas abordagens, detendo-se, pelo contrário, num exercício de busca da fertilidade semântica do léxico, das relações que os elementos lexicais podem convocar, dos universos que podem arquitetar-se e do modo como a linguagem poética – “o fio das palavras”¹¹ – constrói ou subverte o cosmos individual de cada leitor.

- c) Em momento subsequente, e porque as dimensões e os sentidos dos universos de que se apropria o sujeito ao longo dos diversos poemas poderão estimular a curiosidade pela compreensão da essência de um ser sensível, este percurso pela poesia não poderá ignorar as configurações do sujeito da voz poética. São múltiplas e ocupam o lugar da sensibilidade: o sujeito atento à natureza, que escuta, sente a presença dos antepassados, o “Eu” mulher que se busca a si próprio, a ligação à terra, o amor, a promessa, a palavra. Encontrar e tentar compreender a voz multifacetada, viva em cada poema, constitui um exercício enriquecedor, por conceber na sua génese o apagamento do leitor a favor de uma transfiguração naquele “Eu”, pressentido em cada poema. Para o fazer, os alunos terão de investigar pistas, ler, reler, buscar chaves que permitam uma leitura capaz de compreender a riqueza do texto poético e a confluência de heranças ali presentes. Compreender, ainda que por aproximação, a poesia de Paula Tavares pressupõe a entrada num universo de descoberta e de reorganização interior, eixos sem os quais a mensagem poética não se abrirá no livro da existência, gerando o acesso à significação de versos como, por exemplo, “A mulher de palavras antigas / Moveu as mãos para amarrar o sol / Deixou na praia as marcas dos pés / Inventou um texto / Para cruzar as fibras”¹² ou “A memória do

7 Amadou Hampâté Bâ, “A Tradição Viva”, in Joseph Ki-Zerbo, *História Geral da África*, vol. I, (Metodologia e pré-história da África), cap. 8, (Separata publicada pela UNESCO, Brasil, 2010), p. 174.

8 *Op. cit.*, p. 22.

9 *Ibidem*, p. 33.

10 *Ibidem*, p. 36.

11 *Ibidem*, p. 36.

12 *Ibidem*, p. 48.

tempo / Está inscrita nos seus gestos pequenos / Que tornam o avesso da terra / Tão perfeito como a ilha / Que se move lenta / Por dentro do cerco”¹³. O simbolismo e o investimento estético da linguagem poética podem, se mediados, constituir para os jovens leitores o desafio da novidade e da descoberta, pilares do gosto pela leitura, sem receios do obstáculo do aparentemente impercetível.

- d) Finalmente, os poemas de *Como veias finas na terra* transportam o seu leitor para a viagem. Sendo ricos os referentes inscritos na obra, como “Adorno”, “Nefertiti”, “Fabro” ou “La dame à la licorne”, a tentativa de compreendê-los colocar-se-á, quer-nos parecer, como uma oportunidade, não só de interpretação dos poemas, como também de entendimento do capital – humano, cultural, histórico, literário – presente em cada texto e obra literária.

A leitura poética constrói-se, na realidade, como uma viagem, onde se conjugam a “indagação poética” e a “poética da indagação”, como explicitado por Maria Alzira Seixo¹⁴. Ler os poemas de Paula Tavares, como de resto tudo o que escreve, é escutar o saber e o ser, pelo que nos apresenta de conhecimento do mundo e da sensibilidade humana aos quais a literatura e a sua aprendizagem não podem ser indiferentes.

Estas quatro propostas concretizam, num contexto didático, os frutos a colher no seio da educação literária de jovens no final do seu percurso da escolaridade obrigatória, que encontram tradução no pensamento de Maria Alzira Seixo:

A poesia é um campo de comunicação e de pesquisa cognitiva no qual as especulações sobre o presente (ou sobre um passado de sentido renovado) são suportadas pela história individual e coletiva, que implicam o peso de conhecimento, adquirido ou imaginário, das sociedades e das suas respetivas culturas.¹⁵

A poesia de Paula Tavares proporciona um diálogo entre o Eu (aluno), o Eu (sujeito da poesia) e o presente e espaço do aluno com o tempo e espaço convocados pelos textos. Para que tal seja concretizável, torna-se necessário, pois, dotar os alunos de métodos de trabalho e motivá-los para a descoberta.

¹³ *Ibidem*, p. 49.

¹⁴ Maria Alzira Seixo, *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p. 38.

¹⁵ *Ibidem*, p. 97.

A riqueza lexical que habita os textos, a musicalidade da linguagem e a polissemia do discurso poético que constroem os versos, exemplificadas em como “Estico até à seda / o fio das palavras / as palavras são como os olhos das mulheres / fios de pérola ligadas pelos nós da vida”¹⁶. “O corpo de vidro / sonhou os últimos sonhos”¹⁷. “A mulher de palavras antigas / Moveu as mãos para amarrar o sol”¹⁸ promovem a consciência da complexidade do fazer poético, favorecida pela “poesia transgressora”¹⁹ de Paula Tavares Mais do que encontrar respostas fixas, taxativas, a leitura poética encontra a sua razão de ser na elaboração de questões. Não constitui um fator inquietante que os alunos, ou mesmo o professor, não possuam todas as respostas para o questionamento suscitado pelos textos. Pelo contrário, é nesse território de incerteza, de dúvida, de inquietação que se começa a ganhar o gosto pela literatura – os alunos precisam de se sentir protagonistas de um percurso, de certa forma, iniciático, que pretende descobrir o texto.

Interpelações

Ainda no campo das interpelações, o poema inaugural, “Entre luz e sombra”²⁰ institui desde logo, como pano de fundo, tópicos como o espaço/tempo e a convocação de uma dimensão outra da vida, mediada por elementos oriundos de um universo tradicional, ancestral que se faz presente através do eu enunciador.

O ritmo é o do olhar deste sujeito, que nos convida implicitamente a acompanhar o seu percurso visual – a “sombra que desliza pelos vimes” na celebração de uma passagem vida/morte. O conceito de “morte” sugere um não-abandono, uma permanência, habitando a paz das “veias finas da terra”. E cabe à mulher zelar por esta passagem, selando os diálogos secretos edificadas com as palavras herdadas de uma ancestralidade feita paz, saber e renovação, sugerida no adivinhar de um cosmos intemporal.

Neste poema, como em outros, a palavra convida à reflexão sobre as etapas da vida, sobre a renovação dos ciclos e sobre eixos estruturantes que nos ligam em cada contexto e em cada sociedade.

16 Paula Tavares, *op. cit.*, p. 36.

17 *Ibidem*, p. 45.

18 *Ibidem*, p. 48.

19 Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, “Mãos femininas e gestos de poesia”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (orgs.), *A Mulher em África*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p. 391.

20 Paula Tavares, *op. cit.*, p. 7.

O espaço escreve-se nos tempos da História e descreve-se sob o signo da complementaridade de vários elementos primordiais, inscritos na fronteira entre a morte e a vida, constituída pelas “veias finas da terra”. A palavra, cujo poder se realça nos diversos textos, transporta o afeto, o saber, o tempo e a presença intemporal da mulher. Nos poemas da sequência “Os novos cadernos de Fabro”²¹ a palavra assume a motivação para o reencontro, constituindo-se promessa ansiada – “a palavra de brilho está à espera”²² como se anuncia logo no primeiro verso do poema inicial. Neste poema, os versos “Sou o deserto / sem as palavras”²³ reforçam o poder mágico da palavra, central na configuração do sujeito enunciator. São vários os elementos que contribuem para a sonoridade da palavra, mas também para a sua visualização, tornando-a presente, como “sorrisos”, “sinais”, “gritar”, “choro”, “canto”, “música”, “búzio sobre o ouvido”, “sinos”, “fala antiga”. A palavra interliga, pois, o sujeito poético a um mundo diverso, habitado pela natureza, pelas crianças, cuja presença se descreve com recurso a sugestões de dimensão eufórica, preenchida por odores, cromatismos e sonoridades.

No simbolismo e conotação poética da escrita de Paula Tavares, poderão os jovens leitores encontrar modos de percepção do real e do imaginário do Outro inscrito em cada texto. A tradução objetiva e concreta escapa-se-nos/lhes, mas a riqueza da linguagem, a emancipação da palavra revela-se no despertar para a estética contida na obra, na transmissão de uma mensagem seguramente escrita e lida com o afeto que preenche todos os silêncios dos textos. Como sublinham Maria Nazareth Fonseca e Terezinha Taborda Moreira, “Talvez seja [o] transbordar de sensações e de toques suaves o que o leitor apreende, mesmo aquele que desconhece os dados concretos que habitam os versos de Paula Tavares”²⁴.

Estimulando a imaginação e a curiosidade, os poemas desta autora angolana constituem um manancial atualizado para o ensino da literatura, onde se valorizam os universos convocados, os elementos de que se constituem os poemas e o poder sempre renovado da palavra.

21 *Ibidem*, pp. 9-14.

22 *Ibidem*, p. 9.

23 *Ibidem*, p. 9.

24 Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira, “Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa”, in *Cadernos CESPUC*, n.º 16, Belo Horizonte, set. 2007, p. 44, <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14767> (consultado a 18 de fevereiro de 2019).

Na verdade, o ensino da literatura deve partir da aceção de que, sem a literatura, o homem se percebe como deserto, pelo que a sua aprendizagem será também encarada como ponto de partida para uma reflexão sobre a condição humana. Em *Como veias finas na terra* os poemas entrelaçam-se, construindo redes que vão, como um mapa conceptual, integrando novos conceitos e sugerindo, na nossa imaginação, pontes semânticas. O treino revela-se essencial para a fruição literária por permitir aos alunos o estabelecimento de relações semânticas entre textos e de entre os textos e a sua própria existência. Nesta perspectiva, os poemas de Paula Tavares apresentam-se como um livro aberto para a imaginação e para a vida.

Sendo hoje fundamental saber perguntar, é importante que a escola ensine a refletir para esse questionamento presente e futuro, possibilitando aos alunos a apropriação do sentido da palavra, bem como dos sentidos da vida e aprofundando a resistência contra um conhecimento frágil e inconsistente.

A convicção de que ler textos carregados de sentido e de afeto, refutando o óbvio, seja o percurso ideal para que os leitores em formação possam alcançar, experimentar, viver, o que é o gosto pela literatura deve configurar a função primordial da aula de Português. A escrita poética de Paula Tavares sugere, como se demonstrou, múltiplos modos de concretizar a ambição da conquista do gosto pela literatura e pela leitura.

O lugar da nação e o lugar na nação

Deolinda Rodrigues e Eva Rap Diva – o diário, o microfone e a voz feminina

SOLANGE LUIS*

Chauvinistas não, Marxistas-Leninistas

DEOLINDA RODRIGUES¹

“A Eva tem um Adão?”

A Eva tem muitas coisas, o Adão é
uma das coisas que a Eva tem.

EVA RAP DIVA²

Em seu ensaio *Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença* Inocência Mata chama a atenção para “uma viragem interna no tom e na dicção na percepção do mundo” na escrita feminina pós-independência³

* ISCED (Instituto Superior de Ciências da Educação), Lubango, Angola.

1 Deolinda Rodrigues, *Diário de um exílio sem regresso*, Luanda, Nzila, 2003, p. 113.

2 Eva Rap Diva, “Cuxixos com Eva Rap Diva”, Luanda, É nós na banda, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=C7d_l5wFYDo (consultado a 04 de agosto de 2017).

3 Embora Inocência Mata escreva sobre a escrita feminina moçambicana, a similaridade dos processos de colonização e descolonização torna oportuna a utilização deste ensaio no contexto angolano.

que pretende revelar a “complexidade do indivíduo”⁴. Esta “viragem” denota um reposicionamento face às premissas colectivas que nortearam a escrita ideológica do pré-independência. Uma vez conquistada a independência da nação, a mulher procura a sua independência na nação, o seu lugar. Para isso ela projecta o seu “itinerário individual”⁵ através da sua voz. Estas posições serão aqui retratadas através da voz de duas mulheres aparentemente distintas: Deolinda Rodrigues, guerrilheira do *maquis* e Eva Rap Diva, rapper angolana. Enquanto a guerrilheira, na luta pela conquista do lugar da nação, contém a sua voz num diário, a rapper projecta-a com o microfone – causando interrupções no discurso dominante que definem e marcam o seu lugar na nação.

Inocência Mata adverte que, relativamente à literatura angolana pós-independência,

enquanto as vozes anteriores^{6]} são colectivas e verbalizam questões transversais à sociedade, a todas as mulheres e homens, dentro de uma filosofia utópica, as vozes femininas da actualidade, não descurando a dimensão comunitária, já prenunciam uma busca individual, mais íntima e sonhadora, mesmo quando a sua preocupação última é colectiva.⁷

Para Mata, “já não há a concentração (apenas) metafórica na mulher do sonho de libertação, numa enunciação discursiva que não deixa espaço para as contradições e as aspirações do sentir individual”⁸. É exactamente este “sentir individual” que está registado, de forma contida, no diário de Deolinda Rodrigues, *Diário de um Exílio sem Regresso* que, segundo Margarida Paredes, apresenta a “subjectividade de uma mulher no meio de um passado colectivo”⁹.

Com o nome de guerra *Langidila*, que em Kimbundu significa “toma cuidado”¹⁰. Deolinda Rodrigues foi guerrilheira e a primeira mulher a fazer parte

4 Inocência Mata, “Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (orgs.), *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, [Edições Colibri], 2007, p. 425.

5 *Ibidem*.

6 Mata refere-se ao período pré-independência.

7 *Ibidem*, p. 425.

8 *Ibidem*, p. 426.

9 Margarida Paredes, “Deolinda Rodrigues, da Família Metodista à Família MPLA, o papel da Cultura na Política”, *Cadernos de Estudos Africanos* 20, 2010. Disponível em <https://cea.revues.org/135> (consultado a 11 de novembro, 2013), p. 8.

10 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 21.

do Comité Director do MPLA, tornando-se responsável pelo Departamento de Assuntos Sociais¹¹. Prima de Agostinho Neto, metodista e, desde muito cedo, crítica do regime colonial Deolinda nasce em 1939 e ingressa no MPLA em 1956¹². Foi membro fundador da OMA (Organização da Mulher Angolana), a ala feminina do MPLA¹³. Em outubro de 1966 foi seleccionada para fazer parte do esquadrão Camy¹⁴; e a 2 de março de 1967 foi capturada, juntamente com mais 4 guerrilheiras. A sua captura tem sido atribuída à FNLA assim como o seu consequente assassinio¹⁵. O último registo no seu diário é do dia 1 de março de 1967.

Imersa na luta pela libertação de Angola do domínio colonial, Deolinda suprime a sua voz individual para poder dar voz à luta de libertação – que entende não só como a luta pela libertação de Angola, mas também pelo seu reconhecimento num espaço militar historicamente masculino¹⁶. Embora declare que há de “sempre falar das condições na terra”¹⁷ denunciando o colonialismo e consciencializando o colectivo para a luta comum, encerra a sua voz feminina num diário. Os seus apontamentos não deixam dúvidas de que “trocou o sonho pessoal pelo envolvimento no sonho colectivo do nacionalismo angolano”¹⁸ uma vez que silencia a sua voz feminina. Limbânia J. Rodriguez, que conheceu Deolinda, descreve-a como “uma lutadora apaixonada, desinteressada por tudo o que não dissesse respeito à luta do seu povo e fazia passar os interesses colectivos acima de qualquer interesse individual”¹⁹. Deolinda

11 Deolinda foi “a única mulher do Comité Director na década de 60”. Margarida Paredes, *Combater duas vezes: mulheres na luta armada em Angola*, Vila do Conde, Verso da História, 2015, p. 121.

12 Para maiores informações sobre Deolinda Rodrigues vale a pena consultar os trabalhos de Paredes e Limbânia J. Rodriguez, assim como os textos de Roberto de Almeida nas obras de Deolinda Rodrigues.

13 A necessidade de criar uma “Secção feminina do MPLA”, pode ser reveladora da falta de espaço para acção feminina dentro do MPLA. Deolinda Rodrigues, *Cartas de Langidila e outros documentos*, Roberto de Almeida (org.), Luanda, Nzila, 2004, p. 122.

14 Limbânia Jiménez Rodriguez, *Heroínas de Angola*, trad. Nicásia Casimiro Matias Pesle, Luanda, Mayamba, 2010, p. 57. Ver também Paredes, *Combater duas vezes*, p. 121.

15 *Ibidem*, pp. 77-85.

16 O trabalho de Margarida Paredes, pertinentemente intitulado *Combater duas vezes* retrata a luta que as mulheres angolanas travaram, não só contra o inimigo, mas também contra estruturas patriarcais internas.

17 *Op. cit.*, Rodriguez, 2003, p. 37.

18 *Op. cit.*, Paredes, 2010, p. 3.

19 *Op. cit.*, Rodriguez, 2010, p. 43.

expressa em seu diário “Tatódio!”²⁰ que sente face à Luanda da chicotada do branco nas costas nuas do preto que cava a terra sob um sol de Março. Esta é a Angola do contratado. E é esta a Angola que deixei hoje. Mas temos de transformá-la: não sei como nem com que forças mas este mal não pode durar sempre²¹.

Entende que faz parte dessa mudança quando diz “temos de transformá-la”, concebe-se como parte de um colectivo que trará a transformação:

Quanta humilhação, caramba! Desde a infância passamos de humilhação em humilhação, nem temos a dignidade de viver à nossa própria custa, livres desta merda de favores. TENHO DE VIVER PRA MUDAR TAL SITUAÇÃO. Temos de ser SERES HUMANOS de verdade.²²

Para Deolinda, trata-se de recuperar a dignidade, a liberdade e a condição humana que lhes foi negada. Outros aspectos ficam para segundo plano, uma vez que compreende que “[s]ó depois de recuperar a nossa dignidade é que podemos decidir se viramos ou não cristãos”²³ numa clara reivindicação primeiramente colectiva de dignidade, relegando para segundo plano aspectos individuais: o SER religioso e, igualmente, o SER feminino. Não há alternativa possível no colonialismo, para Deolinda é “VITÓRIA OU MORTE”²⁴ uma vez que o suicídio lhe está no pensamento quando pergunta a si mesma “[n]ão será melhor suicidar-me?”²⁵. Entre o suicídio e a luta pela vida, escolhe a derradeira. Portanto, a luta, para Deolinda, é uma questão de sobrevivência, a saída de “uma merda de vida [...] de humilhações constantes”²⁶ uma alternativa para a impossibilidade de SER que é o colonialismo: “Filhos da puta dos portugueses! Como existir com estes cachorros enquanto não estivermos livres?”²⁷ desabafa em seu diário.

Margarida Paredes chama a atenção para o facto de que

20 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 36.

21 *Ibidem*, p. 35.

22 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 55.

23 *Ibidem*, p. 32.

24 *Ibidem*, p. 56.

25 *Ibidem*, p. 44.

26 *Ibidem* p. 32. São muitas as vezes em que Deolinda, no seu diário, se refere à vida sob o colonialismo como uma “merda”: “Merda de vida esta” (p. 34); “vida de misérias aqui. Porquê nasci, chatice!” (p. 34); “Que merda de vida!” (p. 43) – para citar algumas instâncias onde pragueja contra as condições de vida num contexto de opressão colonial e desumanização.

27 *Ibidem*, 2003, p. 116.

[e]m nome da unidade Neto esbatia as diferenças regionais, étnicas, raciais, de género e classe. Em nome da unidade impunha o chapéu da ideologia socialista, a hegemonia não religiosa e um nova moral revolucionária.²⁸

Institui-se assim, nota Paredes, “uma unidade colectiva [...] que exclui outros conceitos de identidade”, tornando-se “o princípio da unidade [...] uma norma a seguir”²⁹ ideia essa completamente interiorizada por Deolinda:

Marx e Engels lutaram incansavelmente por essa unidade durante toda a sua vida. E foi isso que nós decidimos fazer, a nossa direcção política, o nosso partido e o nosso povo.³⁰

Consequentemente, para alcançar o bem colectivo, Deolinda entende ser necessário conter o seu individualismo:

Eu daria tudo para controlar-me e falar o mínimo possível e só quando necessário mesmo. Os meus males são individualismo e falatório. E quando se fala demais é impossível acertar ou ficar imune. A partir d’hoje prometo esforçar-me por não falar demais: cantarolar quando a tentação for muito forte. [...] E enquanto precisar de desabafar, fazer exactamente isto: assentar tudo num papel.³¹

Para Deolinda, falar é um mal que precisa de ser controlado, sente que é preciso prender a sua voz no papel, no diário, onde o seu EU emerge contido,

28 *Op. cit.*, Paredes, 2010, p. 13.

29 *Ibidem*. Paredes nota que Lúcio Lara (que na época de Deolinda era o Secretário do Comité Central do MPLA), durante o 1.º Congresso da OMA, “defendia que devia ser o partido a liderar e conduzir toda a transformação social, subordinando assim a luta das mulheres às prioridades do partido” (2015, p. 60). Paredes continua, argumentando que “o tom da época era fortemente ideológico e foi sob o chapéu da ideologia marxista, que incorporava a análise de ‘opressão de género’, que a ideia da emancipação da mulher ‘contaminou’ a Luta de Libertação” (*op. cit.*, Paredes, 2015, p. 251). A posição de Lúcio Lara pode ser compreendida, segundo a explicação de Barbara Evans Clements, ao expor o feminismo e a Revolução bolchevista, quando diz “woman’s liberation is subordinated to the liberation of the whole, feminist goals to communist ones”. Barbara Evans Clements, “The Birth of the New Soviet Woman.” in Abbott Gleason, Peter Kenez & Richard Stites (eds.), *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*, [Bloomington], Indiana University Press, 1985, p. 229.

30 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 113.

31 *Ibidem*, p. 61.

privado: “evitar a todo preço falar sem que seja estritamente necessário”³² e “desabafar só no *Diário*”³³ “para evitar embrulhadas”³⁴. O diário de Deolinda Rodrigues torna-se no receptáculo íntimo de todos os seus anseios e frustrações relacionados, não só com a luta revolucionária, mas também com a luta que travava para ser “aceite nos seus próprios termos”³⁵:

Disseram-me que não vou já para Ghana porque sou mulher e o Barden não respeita senhoras. Esta discriminação só por causa do meu sexo, revolta-me. Se me apanho fora deste MPLA erudito e masculino, não volto em breve.³⁶

Já o seu primeiro registo no diário, a 9 de setembro de 1956, é um “desabafo” relativamente à aceitação da sua condição feminina, quando diz: “Parece aceitarem-me no movimento nacionalista, embora o Sr. Benje e outros velhos estejam com receio por eu ser mulher”³⁷. Fica assim registada a sua entrada no MPLA e outros “desabafos” seguem. Muitos são os registos de um “MPLA erudito e masculino”³⁸ onde Deolinda tenta movimentar-se: “Ontem o Lúcio encontrou-me a falar com os companheiros e ele disse ao Samuel: ‘o que é que esta menina está a fazer aqui? [...] tratei logo de sumir’”³⁹. Sumir, calar-se e assentar as suas dúvidas e frustrações no diário, são algumas das estratégias que Deolinda assume para lidar com um espaço andrógono e musculado, onde a violência contra a mulher se faz notar, quando, por exemplo, entra em conflito com um camarada guerrilheiro que “[disse] que eu não sabia nada... que sou mulher e não valho nada fisicamente [...] que me partia a cara”⁴⁰. Ou quando se sente revoltada e impotente (apesar de ser membro do Comité Director do MPLA)⁴¹ face ao comportamento machista dos guerrilheiros:

32 *Ibidem* p. 65. São muitas as instâncias onde Deolinda se autocensura por “falar demais” (Rodrigues, 2003, p. 61), ver também *op. cit.*, Rodrigues, 2003, pp. 65, 71-74, 93, 107, 115, 133.

33 *Ibidem*, p. 80.

34 *Ibidem*, p. 132.

35 *Ibidem*, p. 32.

36 *Ibidem*, p. 57.

37 *Ibidem*, p. 25.

38 *Ibidem*, p. 57.

39 *Ibidem*, p. 110.

40 *Ibidem*, p. 65.

41 Paredes nota que “[n]o MPLA os homens eram dominantes [...] [e] não se apercebiam das contradições em que viviam: por um lado, usavam uma retórica de igualdade no discurso revolucionário e, por outro, exerciam uma prática que inferiorizava e subordinava as mulheres”, *op. cit.*, Paredes, 2015, p. 258.

O que desgosta e revolta é a atitude deles sexual demais para com as mocinhas do povo: começam logo a apalpá-las. Parece que assim estão a mobilizar o povo ao contrário.⁴²

Na intimidade do seu diário, Deolinda lamenta-se:

Esta Revolução custa-nos tão caro! O pior é sujeitar-me a isto tudo [...] devo trabalhar dia e noite para ajudar os desajustados sociais [...] para quem a mulher é só sexo, é parlapateira, é criança que não amadurece nunca, uma criança com eterna sede de carinhos, de apalpadelas, de beijos e abraços.⁴³

Esse *nós* a quem a revolução custa caro, pode ser entendido como o colectivo feminino, ou ao que Mata chamou de “individualidade colectiva das mulheres”⁴⁴ numa das poucas vezes em que Deolinda se posiciona fora do colectivo revolucionário do MPLA, que se queria utopicamente homogéneo. A solução encontrada por Deolinda, para a que a unificação se torne uma possibilidade, passa pelo ajuste social⁴⁵ ou seja, a consciencialização de um colectivo masculino que, embora perceba a sua subalternização como colonizado, não consegue transpor essa lógica para entender a subalternização da mulher, através da violência à qual é sujeita:

O vizinho está a bater na mulher. Há exactamente um mês e um dia que ele fez isto. A pobre só grita, não se defende. Os outros vizinhos riem-se do medo dela. É tão revoltante isto tudo!⁴⁶

A impotência é incontestável: neste momento, o que resta à mulher espancada é o grito de medo, o que resta a Deolinda é a revolta, a voz silenciada, contida no diário. Numa outra instância escreve:

Vou fazer esforços para não explodir estas dúvidas perante ninguém. Preciso ruminá-las bem em mim mesma e assentar tudo aqui [...] mas não discuti-las mais com ninguém para evitar confusões [...] Só espero que não vá parar num manicómio!⁴⁷

42 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 85.

43 *Ibidem*, p. 65.

44 *Op. cit.*, Mata, 2007, p. 428.

45 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, pp. 65 e 75.

46 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 77.

47 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 133.

O *aqui* é o diário, onde Deolinda contém a sua voz, uma vez que, como Margarida Paredes faz notar, “a emancipação da mulher era ancorada à revolução, à luta colonial, à luta anti-imperialista e à criação de uma sociedade igualitária”⁴⁸. Contudo, conforme constata Paredes, Deolinda, “apesar de não falar em feminismo, as suas reflexões revelam uma consciência feminista e apontam para um feminismo africano *avant la lettre*”⁴⁹. O seu diário expõe “a cultura machista do movimento, e [Deolinda coloca-se], em 1964, através da escrita, no centro dos discursos sobre modernidade”⁵⁰. A preocupação de Deolinda em confinar a sua voz ao seu diário mostra uma tomada de posição consciente⁵¹ que priorizava claramente a condição humana sob a condição feminina: “a nossa luta é de sobrevivência e restauração da dignidade, direitos e responsabilidades que nos cabem”⁵². Opta primeiro por lutar pelo lugar da nação, pela liberdade colectiva, mesmo que lhe custe a sanidade mental, “para que Angola ocupe o seu lugar no mundo”⁵³.

Numa carta datada de 1961, Deolinda afirma que, face às relações de poder desequilibradas (no contexto das nações), “quando nos libertarmos, a conversa vai ser outra”⁵⁴. Esta afirmação leva a crer que, talvez, após a independência, Deolinda tivesse a mesma atitude face à ordem patriarcal. Ou seja, uma vez conquistado o lugar da nação, talvez passasse à ‘outra conversa’: a reivindicação do seu lugar de mulher na nação, procurando estabelecer relações de poder mais equilibradas, desta vez não no contexto internacional, mas nas entranhas da nação que ajudou a libertar. Numa carta ao seu amigo Kanhamena, em 1961, Deolinda é explícita:

48 *Op. cit.*, Paredes, 2015, p. 250.

49 *Ibidem*, p. 123. Paredes nota ainda: “No *Diário* as palavras *feminismo* e *feminista* estão ausentes, mas ao subverter [pela prática] hierarquias de género e ao questionar essas hierarquias, [Deolinda] expressa uma visão do mundo feminista”, *ibidem*, p. 43.

50 *Op. cit.*, Paredes, 2015, p. 123.

51 Em carta escrita a partir dos Estados Unidos da América, em 1961, Deolinda pede a duas camaradas para “fazer dois pactos: a) descobrir revistas e jornais de MULHERES AFRICANAS, publicadas onde quer que fôr e, aos poucos, assiná-los. Isto não quer dizer que desprezaremos publicações femininas não africanas. b) enviarmos umas às outras artigos ou cópias deles sobre organizações e actividades femininas, etc. Que tal?”, o que aponta para o facto de Deolinda estar consciente das movimentações para emancipação feminina no mundo, preocupar-se com temas femininos e de pretender conhecer tais publicações. Deolinda Rodrigues, *Cartas de Langidila e outros documentos*, Roberto de Almeida (org.), Luanda, Nzila, 2004, p. 122.

52 *Op. cit.*, Rodrigues, 2004, p. 112.

53 *Ibidem*, p. 224.

54 *Ibidem*, p. 111.

É preferível a morte em legítima defesa e para a conquista da liberdade e dignidade do que a morte passiva no silêncio imposto pelo colonialismo português e seus compadres imperialistas.⁵⁵

Prefere a morte ao silêncio imposto pelo colonialismo. Numa Angola libertada, quanto tempo aguentaria Deolinda confinar a sua voz feminina ao mudo diário? Daria, provavelmente, continuidade ao seu combate, desta vez em prol do colectivo feminino, afirmando a sua “individualidade colectiva”⁵⁶ o seu lugar na nação. Infelizmente, a morte prematura de Deolinda não permite que essa possibilidade passe de uma mera conjectura.

Para Paredes, o pós-independência, manteve a estrutura social patriarcal herdada do colonialismo, mantendo-se o padrão masculino como referência⁵⁷. A “nova mulher” angolana⁵⁸ liberta das amarras do colonialismo, precisa de dar continuidade à luta, agora pelo seu lugar na nação. Inocência Mata enfatiza que, no pós-independência, a mulher retrata a sua condição feminina, expressa a sua “subjetividade feminina”⁵⁹:

enquanto ser humano em primeiro lugar e como tal com os seus desejos (espirituais, afetivos, culturais, sexuais), e frustrações, as suas aspirações e sonhos, as suas alegrias, admirações, dores e sensações – de que a alma da mulher, com seus juízos subjetivos, toma consciência, consciência de si enquanto mulher, enquanto ser humano.⁶⁰

Na era da globalização, a arma de libertação e expressão escolhida por uma nova geração de jovens angolanos é o microfone. Enquanto na pré-independência, Deolinda Rodrigues tentava talhar para si um lugar no exército, “um projecto nacional masculino, patriarcal e androcêntrico”⁶¹ na pós-independência, a rapper Eva Rap Diva⁶² trava o seu combate no palco onde expressa a sua condição feminina e afirma o seu protagonismo.

55 *Ibidem*, p. 96.

56 *Op. cit.*, Mata, 2007, p. 428.

57 *Op. cit.*, Paredes, 2015, p. 385.

58 *Ibidem*, p. 253.

59 *Op. cit.*, Mata, 2007, p. 432.

60 *Ibidem*.

61 *Op. cit.*, Paredes, 2015, p. 307.

62 Eva Rap Diva é o nome artístico de Eva Marise Cruzeiro Alexandre, nascida em 1988.

É de comum acordo entre os estudiosos de hip-hop que este é um espaço permeado de “hipermasculinidade e falocentrismo”⁶³ onde o privilégio patriarcal foi adoptado pela generalidade dos rappers masculinos, que relega as rappers femininas para a margem deste movimento⁶⁴. Tricia Rose⁶⁵ que se dedicou a compreender o movimento hip-hop americano, que tem o rap como sua expressão poética, explica como este movimento acaba por replicar, de forma exacerbada, a lógica masculina vigente na maneira como retrata a mulher:

The most visible representations of black women in hip hop reflect the hallmarks of mainstream masculinity: They regularly use women as props that boost male egos, treat women's bodies as sexual objects, and divide women into groups that are worthy of protection and respect and those who are not.⁶⁶

Apesar de terem sido relegadas para a margem do movimento hip-hop, Keyes reclama que as mulheres negras estadunidenses fazem parte da cena rap desde o seu surgimento na arena comercial⁶⁷ explica ainda que

Women are achieving major strides in rap music by continuing to chisel away at stereotypes about females as artists in a male-dominated tradition and by (re)defining women's culture and identity from a Black feminist perspective.⁶⁸

A rapper angolana Eva Rap Diva vai ao encontro desta (re)definição da cultura e da identidade feminina apontada por Keyes. Os seus raps, suas rimas, reflectem o que esta rapper pensa sobre o que é “ser mulher nos dias de hoje”⁶⁹. Ao tentar (re)definir a cultura feminina, a partir de uma perspectiva

63 Tradução da autora. Mark Anthony Neil, “I’ll be Nina Simone defecating on your microphone: hip hop and gender”, in Mark Anthony Neil and Murray Forman (eds.), *That’s the joint!: the hip hop studies reader*, [New York], Routledge, 2004, p. 247.

64 *Ibidem*, p. 247.

65 Foi a primeira pessoa a produzir um trabalho académico sobre o Movimento Hip Hop nos Estados Unidos da América.

66 Tricia Rose, *The Hip Hop Wars*, New York, Basic Books, 2008, p. 119.

67 Cheryl L. Keyes, “Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance”, in Mark Anthony Neal & Murray Forman (eds.), *That’s the joint!: the hip hop studies reader*, [New York], Routledge, 2004, p. 265.

68 *Ibidem*, p. 273.

69 Eva Rap Diva, “Conversas ao Sul”, *RTP África* 1 de junho, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=n1bc6zPXXK4> (consultado a 3 de agosto de 2017).

feminista⁷⁰. Eva procura também definir o seu lugar na nação angolana. Consequentemente, ao expressar a sua “individualidade colectiva”⁷¹ defende também um espaço para a mulher angolana. Desta forma, o seu projecto não se limita ao espaço individual, pois adopta uma “dimensão comunitária” que é, em última análise, “colectiva”, conforme defende Inocência Mata para a escrita feminina na pós-independência⁷². Este é, portanto, o momento para vociferar as “contradições e as aspirações do sentir individual”⁷³ que acabam por reflectir o colectivo feminino. Tricia Rose expressa essa dimensão colectiva quando afirma que a presença física da rapper no palco ou a sua visibilidade nos meios de comunicação, assim como o conteúdo das suas construções poéticas, propiciam um espaço público e colectivo de reflexão feminino⁷⁴. O palco é a antítese do diário de Deolinda. O microfone propicia à rapper a projecção da sua voz feminina, da sua subjectividade. A experiência feminina não está confinada ao mudo diário, ela torna-se fulcral e central no discurso que expõe a luta da mulher para se definir num ambiente que lhe é hostil. Keyes explica de que maneira as rappers

use their performances as platforms to refute, deconstruct, and reconstruct alternative visions of their identity [...] rap music becomes a vehicle by which black female rappers seek empowerment, make choices, and create spaces for themselves and other sistas.⁷⁵

Como forma de se autoconstruir (e definir), Eva adoptou a designação de “Rainha Nzinga do Rap”, que foi também o nome do seu primeiro trabalho a solo, indo assim ao encontro do que Keyes categoriza como “Queen Mother”:

70 Dentro daquilo que Tricia Rose (2004, p. 303) oferece como definição de feminista: “I would say that a feminist believed that there was sexism in society, wanted to change and worked towards change. [She] either wrote, spoke or behaved in a way that was pro-woman, in that she supported situations [organizations] that were trying to better the lives of women. A feminist feels that women are more disadvantaged than men in many situations and would want to stop that kind of inequality”. Tricia Rose, “Never Trust a Big Butt and a Smile”, in Mark Anthony Neal & Murray Forman (eds), *That's the joint!: the hip hop studies reader*, [New York], Routledge, 2004, pp. 291-306.

71 *Op. cit.*, Mata, 2007, p. 428.

72 *Ibidem*, p. 425.

73 *Ibidem*, p. 426.

74 Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1994, p. 182.

75 *Op. cit.*, Keyes, 2004, p. 274.

Their rhymes embrace Black female empowerment and spirituality, making clear their self-identification as African, woman, warrior, priestess, and queen. Queen Mothers demand respect not only for their people but for Black women⁷⁶

Eva Rap Diva, no seu rap “Rainha Nzinga do Rap”, reivindica o respeito digno de uma rainha, num processo de empoderamento:

Olhem quem chegou é a rainha Nzinga
 [...]

Postura e sorriso são da realeza

Eva, já nasci com a coroa na cabeça

Força de vontade tá em mim, eu não cunango⁷⁷

Rainha desse rap quando o microfone cango⁷⁸

Batem pala de Cabinda até o Lubango

O trabalho de desconstrução de estereótipos e (re)definição da cultura feminina é transversal a todas as categorias de rappers femininas apresentadas por Keyes que evoca o conceito de “othermothers” (outras mães), da socióloga negra estadunidense Patricia Hill Collins, para melhor ilustrar a postura comunitária particular a uma “Queen Mother”, que conhece o seu poder modificador:

Community othermothers work on behalf of the Black community by expressing ethics of caring and personal accountability which embrace conceptions of transformative and mutuality ... community othermothers become identified as power figures through furthering the community’s well-being.⁷⁹

A “Queen Mother” assume também um discurso de teor político-económico sobre os desafios enfrentados pela sua comunidade, de uma forma geral. O objectivo da denúncia social é o melhoramento do “bem-estar da comunidade”. O poema urbano, o rap, tem como objectivo primordial consciencializar a comunidade⁸⁰. Para Tricia Rose, as rappers femininas, tal como os

⁷⁶ *Ibidem*, p. 266.

⁷⁷ Cunanga, preguiçoso.

⁷⁸ Cangar, agarrar.

⁷⁹ Patricia Hill Collins, 1990, p. 123, *apud op. cit.*, Keyes, 2004, p. 267.

⁸⁰ Tricia Rose em *Black Noise* explica que “Rap music and hip hop culture are cultural, political, and commercial forms, and for many young people they are the primary cultural, sonic, and linguistic windows on the world” (*op. cit.*, Rose, 1994, p. 19).

rappers masculinos, são vozes de resistência onde a temática é o elemento de diferenciação, onde o foco central de contestação do rap feminino é a política sexual⁸¹. Eva Rap Diva está consciente do seu papel de “Queen Mother” enquanto expõe, sobretudo, a condição social feminina numa Angola patriarcal e neoliberal, onde a mulher – o elo mais fraco na cadeia de produção capitalista – sucumbe a quem detém o poder financeiro. A prostituição já era um problema retratado na poesia pré-independência⁸². Deolinda Rodrigues desabafava no seu diário: “As moças entregam-se quase todas à prostituição aqui. [...] É preciso salvá-las”⁸³. Eva Rap Diva demonstra igualmente essa preocupação com o bem-estar colectivo feminino quando, no seu rap “Amiga”, estabelece dois diálogos: um com a sua “amiga” e outro com o colectivo feminino que ouve o seu rap:

“Na minha profissão tu sabes o que queremos”
O quê?
“Velhos, porque pagam mais e nos gastam menos
Eu sou boa e o que é bom não é de graça”
Ah é?
“Só durmo com quem me abençoa com a sua massa”
Sério?
“Tu és bonita, perde só a cintura”
[...]
Que eu te arranjo um cota⁸⁴ pra te encher de papel”

Prefiro zungar⁸⁵ do que juntar-me a ti
Antes trabalhar que cair aí
[...]
Não era capaz disso, tenho a certeza
Prefiro o meu salo⁸⁶ pra pôr comida na mesa
Prefiro andar rota, de sapatilha velha

81 *Op. cit.*, Rose, 1994, pp. 146-147.

82 A título de exemplo, *vd.* o poema de Luandino Vieira, *Canção para Luanda*, com a “Zefa mulata / o corpo vendido / baton nos lábios / os brincos de lata / sorri / abrindo seu corpo”, in Manuel Ferreira, *No Reino de Caliban II*, Lisboa, Plátano Editora, 1997, pp. 239-240.

83 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, pp. 45-46.

84 Homem mais velho.

85 Zungar: vender bens de produção na rua.

86 Trabalho.

Que dormir com um cota com uma pila velha
“Querida, boi velho quer capim novo”
Ok capim, continua no teu jogo
[...]
Passados seis anos, ouvi falar da minha amiga
Dizem que tá velha e que tem bexiga
Agora vive com a mãe, tem duas crias
Rabo já não tem, só restam as estrias
Dama virou ngaxi⁸⁷ dizem que tem SIDA
E o boss dela já tem outra bandida
É a irmã dela que anda na boca do povo
Ela bem dizia, “boi velho quer capim novo”

Todos nós temos uma amiga assim, não é?

Este rap, para além de ter uma mensagem de consciencialização feminina, vai também ao encontro do que Inocência Mata entendeu ser uma tendência da escritora no pós-independência⁸⁸: desvelar “a responsabilidade da mulher no estado da sua condição”⁸⁹. O discurso de Eva estabelece uma diferença entre a escolha da “amiga” (de prostituir-se) e a sua, na qualidade de sujeito poético, de “zungar” (trabalhar): ressaltando a responsabilidade da mulher no seu próprio destino, uma vez que “cada um sabe de si”. O sujeito poético apela ainda à amiga que mude de atitude: “Tu és jovem, experimenta arranjar um emprego”, indo ao encontro do que Mata entende ser o discurso feminino na pós-independência “para uma mudança consciencializada”⁹⁰.

Diferente da escritora que dá voz a uma personagem, a rapper oferece a sua própria voz para estabelecer um diálogo que visa promover uma “mudança consciencializada”. Eva posiciona-se no colectivo “todos nós” (falando para um colectivo feminino), mas apela a um “tu” (claramente feminino) a quem diz “não sejas como a minha amiga”, numa abordagem reflexiva, senão didáctica.

Esta vontade de ser um veículo de mudança, está patente em “Um assobio meu”⁹¹:

87 Com má aparência.

88 Mata refere-se a Paulina Chiziane.

89 *Op. cit.*, Mata, 2007, p. 437.

90 *Ibidem*.

91 Eva Rap Diva, *Eva*, Luanda, Step Music, 2017, faixa 2.

Eu quero dar à juventude uma luz que não há cá
 Porque resolve seus problemas com balas de AK⁹²
 Valores já não há cá
 Vivemos nessa maka⁹³
 Braços fortes não aguentam uma mente fraca
 E tu, modred⁹⁴? vê se acordas pra vida
 Solução dos teus problemas não tá nessa tua birra⁹⁵

Aqui Eva estabelece um diálogo com o colectivo nacional, a “juventude”, mas também com o “dred”, representante do colectivo masculino. Tricia Rose chama a atenção para o diálogo⁹⁶ que a rapper institui com os seus interlocutores:

women rappers [...] are engaged in constant communication with black male audience members and rappers and simultaneously support and offer advice to their young black female audiences.⁹⁷

O diálogo que Eva estabelece, em algumas das suas composições poéticas, serve para encorajar e sustentar um diálogo mais amplo com a “juventude”, mas também, de forma mais específica, com e entre colectivos femininos e masculinos e, nesse processo, contesta comportamentos e construções sexistas, conforme defendido por Rose⁹⁸. Em “Beleza não é tudo”⁹⁹, Eva constitui, em simultâneo, dois diálogos com colectivos diferentes. Um diálogo é encetado através da construção poética, para um colectivo masculino sexista e o outro diálogo, estabelecido através das imagens do vídeo produzido¹⁰⁰ tem como alvo o colectivo feminino. Ao estabelecer um espaço de diálogo com o colectivo masculino, Eva empreende uma tentativa de mudar comportamentos sexistas, através

92 AK 47 ou Kalashnikov, arma de fabrico russo, utilizada na guerra civil angolana.

93 Problema.

94 Do inglês *dread* que em Angola ganha o sentido de amigo.

95 Do italiano, cerveja.

96 Tricia Rose apoia-se no argumento de George Lipsitz (embasado no conceito de dialógica de Bakhtin) que entende a música popular como um processo dialógico social e histórico; *op. cit.* Rose, 2004, p. 293.

97 *Op. cit.*, Rose, 1994, p. 181.

98 Tricia Rose, “Never trust a big butt and a smile”, in Mark Anthony Neal and Murray Forman (eds.), *That's the joint!: the hip hop studies reader*, [New York], Routledge, 2004, p. 304.

99 *Op. cit.*, Diva, 2017, faixa 4.

100 Eva Rap Diva, *Beleza não é tudo*, <https://www.youtube.com/watch?v=FWOsMA55vFg> (consultado a 04 de agosto de 2017).

da consciencialização deste colectivo. Portanto, a consciencialização que levará à mudança de atitudes não fica circunscrita e limitada somente ao colectivo feminino. Já Deolinda Rodrigues entendia que a mudança social passava pelo trabalho de “ajudar os desajustados sociais”¹⁰¹. Esse trabalho de reajuste das relações de poder está patente nas palavras de Eva¹⁰².

Meu trabalho é que paga o meu Martini
Não me satisfaço com essas tuas dicas mini
Não tens mãos pra tocar no meu biquíni
Não tens mãos pra pegar meu Lamborghini

Guarda a chave, eu tenho carro Guarda a chave, eu tenho casa
Meu salário não atrasa
Se vacilares, ainda mobilo a tua casa

Ao posicionar-se como financeiramente independente, Eva rejeita o estereótipo de mulher objecto enquanto (re)define outros papéis para a mulher na nação. No vídeo Eva, na qualidade de “Queen Mother”, “droppin’ science” (cf. Keyes), aparece como professora de seis mulheres-boneca (todas têm perucas coloridas, maquiagem excessivamente colorida, sem expressões faciais emotivas e com movimentos robóticos sincronizados, enfatizando comportamentos homogêneos). Todas as mulheres-boneca estão sentadas e têm um livro chamado “Beleza não é tudo”, título do rap do vídeo. Durante a aula de química, a professora Eva mistura seis componentes que se encontram em balões de fundo chato. Os balões estão rotulados de forma a explicitar seus ingredientes: inteligência, independência, auto-estima, orgulho, atitude e iniciativa. O discurso de Eva é direccionado para o colectivo masculino representado pelo “tu”, o *player*: “Beleza não é tudo, batalho pra ter o que é meu / Olha tamo a gerir”, esse “estamos” refere-se ao colectivo feminino, a gerir sem depender do *player*:

Ma’fucka, não confunde só
Amor pra mim não é negócio
Não devo nada a ninguém
Sou feliz sem me vender a ninguém

101 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 65. Em similar instância, Deolinda refere-se aos machistas como “desequilibrados sociais”, *Ibidem*, p. 75.

102 *Op. cit.*, Diva, 2017, faixa 4.

Enquanto isso, no vídeo, a professora Eva acorda as mulheres-boneca e, uma-a-uma, dá-lhes a beber a sua mistura. Ao bebê-la, as mulheres-boneca transformam-se, como que num passe de mágica, em mulheres profissionais (mecânica, polícia, médica, piloto), deixando para trás feições sem emoção e movimentos robóticos sincronizados, exibindo uma linguagem corporal que transmite auto-estima, individualidade e empoderamento: comunicando, mais uma vez, que cabe à mulher a responsabilidade de mudança da sua condição social.

Nesta tentativa de reconstruir a imagem da mulher, de a *desobjectificar* de quebrar com estereótipos masculinos sexistas, Eva adopta uma linguagem de baixo calão (“Ma’fucka”), tradicionalmente masculina, ao articular “as contradições e aspirações do [seu] sentir individual”¹⁰³ de mulher numa sociedade patriarcal. A utilização dessa linguagem mais agressiva e típica do discurso masculino do rap, visa responder e refutar, de forma (de)terminante a relegação da mulher às construções sexistas que estabelecem relações de poder desequilibradas. Ao ostentar uma postura agressiva, Eva subverte códigos patriarcais de comportamento, desafiando o *status quo* enquanto equipara o seu discurso feminino (e feminista) à linguagem masculina do rap.

Inocência Mata argumenta que as mulheres, durante o projecto comum de libertação da nação, se “*cumpliciaram* com o contexto, rasurando um itinerário individual e relegando para um segundo plano o grito libertário da mulher”¹⁰⁴. Deolinda é exemplo desta cumplicidade mutiladora, quando reprime, no seu silente diário, todas as suas frustrações, todos os seus “merdas”¹⁰⁵, “filhos da puta”¹⁰⁶, “bestas”¹⁰⁷, “filhos da mãe”¹⁰⁸, “cachorros”¹⁰⁹, “merdalhada”¹¹⁰, entre outros desabafos, numa linguagem considerada claramente inapropriada para uma metodista e uma mulher do seu tempo. Eva não só utiliza esta linguagem para com seus *brothers* mas utiliza-a publicamente, amplificando-a com o microfone enquanto a dissemina pelos média. Os desagradados, as contradições e as posições da rapper não são silenciadas, rasuradas e nem relegadas a um segundo plano (cf. Mata), as rimas são feitas “na cara do brada”¹¹¹ (*brother*).

103 *Op. cit.*, Mata, 2007, p. 426.

104 *Ibidem*, p. 434.

105 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, pp. 30, 32, 33, 34, 43, 50, 54, 55, 115, 159 e 205.

106 *Ibidem*, p. 116.

107 *Ibidem*, p. 28.

108 *Ibidem*, p. 31.

109 *Ibidem*, pp. 31 e 116.

110 *Ibidem*, p. 144.

111 Eva Rap Diva, *Rainha Ginga do Rap*, Luanda, Mad Tapes Entertainment, 2014, faixa 2.

O microfone intensifica o grito, conferindo volume à voz enquanto remete a rapper para o centro do discurso. A rapper toma para si a responsabilidade de mudança usando as suas “palavras com poder”¹¹², não mais confinadas à intimidade de um diário, mas desveladas e projectadas, que funcionam como equalizadoras das relações de poder. Ela demarca a sua posição e opõe-se a construções estereotipadas, rejeitando a compreensão do corpo feminino como objecto de consumo. Em “Beleza não é tudo”¹¹³. Eva diz ao *player*¹¹⁴:

Eu sei que tu vidraste no tamanho da minha bunda
Não liguês tanto ao rabo,
a minha mente é mais profunda.

Ao enfatizar a sua “mente” como objecto de desejo em detrimento do seu “rabo”, Eva procura o que Rose sugere ser o objectivo do rap feminino: “to redefine their own sexual imagery”¹¹⁵. Essa redefinição torna-se numa forma de resistência aos padrões e discursos de objectificação sexual que intentam, segundo Rose, desvalorizar e dominar a sexualidade e o comportamento sexual feminino¹¹⁶ e assim tornar a mulher invisível e impotente. Eva não só se apropria da sua identidade sexual, mas apresenta-se financeiramente independente e em controle das suas escolhas sexuais. Em “Beleza não é tudo” Eva adverte o *player*: “Não sou tua empregada pra me dares o vencimento / Queres comprar amor mas eu não vendo sentimentos”¹¹⁷.

Esse posicionamento relativamente à construção da sua própria identidade sexual nunca chega a ser uma questão directamente abordada por Deolinda. As ideias de Deolinda sobre este assunto vão sendo desveladas ao longo do seu *Diário* e nem sempre de forma coerente. Por exemplo, embora Deolinda acreditasse que “a vida para uma mulher não depend[esse] do casamento”¹¹⁸ e não cedesse a pressões afirmando que “[n]inguém pode obrigar-me a casar”¹¹⁹ o que demonstra um posicionamento pensado sob um ponto de vista femi-

112 *Ibidem*.

113 *Op. cit.*, Diva, 2017, faixa 4.

114 A expressão *player* é reveladora das relações de poder estabelecidas no rap sexista: *to play* brincar ou jogar, subentende-se a utilização de um brinquedo, um objecto, que é a mulher.

115 *Op. cit.*, Rose, 1994, p. 170.

116 *Ibidem*, p. 171.

117 *Op. cit.*, Diva, 2017, faixa 4.

118 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 65.

119 *Ibidem*, p. 52.

nista, Deolinda replica estereótipos relacionados com a sexualidade feminina quando diz que está “com um *carácter irado* cem por cento de solteirona”¹²⁰ remetendo para o estereótipo da solteirona histérica, quando equaciona o seu mau-humor à sua condição de mulher solteira (subentendendo-se frustrada pelo celibato) e não, como seria de esperar, à sua condição de colonizada.

Outro exemplo de como Deolinda pensa a sua sexualidade está no apontamento feito no dia 18 de setembro de 1964¹²¹ que pode ajudar a compreender as apreensões que tinha relativamente ao controle sobre as suas escolhas, o seu corpo e a sua sexualidade. Deolinda refere-se à chegada de “11 camaradas que acabaram os estudos na Europa”. As frases que seguem são curtas e aparentemente desconectadas, diz em seguida que “[é] preciso avançar. A luta tem que marchar. O resto é secundário”. O que é aqui secundarizado por Deolinda? Ao priorizar a luta, que “tem que marchar”, é possível que esteja a relegar ao segundo plano os seus sentimentos, o que considera ser o “resto”? Estarão estes sentimentos relacionados aos 11 camaradas que chegaram? Acontecimento este que parece ser o motivo do registo no *Diário*.

Paredes, ao tentar entender os “não-ditos, os silêncios sobre a vida sentimental” de Deolinda Rodrigues¹²² levanta a possibilidade de este silêncio ser fruto de uma educação metodista que é transferida “para a cultura política do movimento independentista onde lutou”, o MPLA que, segundo o historiador Mabéko-Tali, teve predominância de dirigentes protestantes¹²³. Conforme já discutido, Deolinda “defendeu a retórica da Unidade” socialista em detrimento da sua individualidade, pela luta de libertação de Angola. Deolinda reflecte “a nova mulher”¹²⁴ e a sua atitude de dedicação ecoa o comportamento esperado da “Nova Mulher Soviética”¹²⁵. Para Deolinda, a sexualidade parece ser uma indesejável distração, o sexo é visto como o “cumprimento do [...] dever de macho e fêmea [...] coisa chata de dois viciados”¹²⁶ como “atitudes maritais”¹²⁷ ou razão para desavenças¹²⁸.

120 *Ibidem*, p. 74.

121 *Ibidem*, p. 66.

122 *Op. cit.*, Paredes, 2010, p. 14.

123 *Op. cit.*, Paredes, 2010, p. 4.

124 *Op. cit.*, Paredes, 2015, p. 253.

125 *Op. cit.*, Clements, 1985, p. 220.

126 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 143.

127 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 145.

128 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 155.

Barbara Evans Clements, no seu ensaio *The Birth of the New Soviet Woman* revela como a sexualidade feminina foi construída, manipulada e determinada ao longo da revolução bolchevista, durante a tentativa de criação da “nova mulher”. Clements afirma que “the new Soviet woman was always a servant of the regime”¹²⁹. Nessa senda, Deolinda era uma dedicada servidora da Revolução, pretendia “levantar a cabeça e continuar a marchar [...] fazer o melhor pela Revolução”¹³⁰ uma dedicação que não deixava espaço para pensar a sua sexualidade. Fruto de uma construção bolchevista, Clements explica como surge e o que se pretende que a “nova mulher” seja:

Born in the Revolution and the civil war, the Soviet heroine first appeared in periodicals as a nurse, as a political leader in the army, even as a combat soldier. She was modest, firm, dedicated, sympathetic, courageous, bold, hard-working, energetic, and often young. She gave no thought to her personal welfare [...] and even endure death, believing that her sacrifice had contributed to the building of a better world.¹³¹

Logo em sequência de ter dado a conhecer a chegada dos 11 camaradas que se encontravam na Europa, Deolinda escreve no seu diário uma quase repreensão a si própria: “O que preciso é de firmeza, diminuir o falatório e cortar a paciência e a confiança aos camaradas. Compreendo a camaradagem sim, mas em certos limites”¹³². Aquilo que não é dito por Deolinda levanta questões: “firmeza” porquê? A que “confiança” estaria Deolinda a referir-se? “Diminuir” que “falatório”? E que “limites” pretende traçar? Estará Deolinda a referir-se aos avanços sexuais dos camaradas? Para com quem ela precisa de “cortar a paciência” que tem tido? A preocupação de Deolinda com o “tabu social”¹³³ e com a sua reputação é manifestada quando, em outra instância, não vai à estação de comboio esperar seu primo por se preocupar com o que a “chata da sociedade pensa”¹³⁴. Esta abordagem explicaria a frase: “[s]erá que esta vida da Revolução vai obrigar-me a procurar marido qualquer dia? É necessário isto?”¹³⁵. A preocupação de Deolinda deixa transparecer que a sua postura revolucionária, a

129 *Op. cit.*, Clements, 1985, p. 233.

130 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 92.

131 *Op. cit.*, Clements, 1985, p. 220.

132 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 66.

133 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 129.

134 *Ibidem*.

135 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 66.

construção que fez de si dentro do que entendeu ser o papel da “mulher nova”, dedicada unicamente à Revolução, à libertação de Angola, pode não ser suficiente para lhe conferir controle total sobre o seu corpo, sua sexualidade e suas escolhas. Paira sobre ela a possibilidade de que a “vida da Revolução” a obrigue a casar, ou seja, que venha a necessitar de um marido para poder deter os avanços sexuais dos seus camaradas¹³⁶. Mais uma vez Deolinda não é aceite nos seus termos por uma Revolução que, embora a leve a secundarizar a sua sexualidade, insiste em percebê-la, antes de tudo, como um ser sexual.

Deolinda, incorpora características da “nova mulher”: dando pouca importância ao seu bem-estar pessoal, relegando para segundo plano a sua vida sexual (tornando-se como que assexuada), entendendo-se primeiro como revolucionária, como instrumento de mudança e depois como mulher. Na luta de libertação, Deolinda Rodrigues relega a sua voz, a sua identidade feminina ao seu diário. O seu empoderamento feminino advém, não da sua palavra, mas da utilização que faz da metralhadora, quando diz satisfeita: “[o]ntem à noite começamos a aprender a manejar PM 44 uma delícia!”¹³⁷. É a PM 44 que possibilitará à Deolinda participar, de forma activa, na conquista do lugar da nação. Contudo, ela é entendida pelo colectivo masculino da Revolução, como mulher, e até mesmo como “menina”¹³⁸ tendo a sua participação diluída no discurso colectivo, na “universalidade abstracta na linguagem, do ‘falso neutro’” tornando-se “invisível na dimensão discursiva”, ficando assim “na sombra de uma revolução enunciada no masculino” – onde “não era percebida não era vista nem era ouvida”¹³⁹.

Embora silenciada, invisível e secundarizada, Deolinda conseguiu granjear para si e consequentemente para outras mulheres, um lugar no exército de libertação do MPLA, um espaço indiscutivelmente masculino, que a obrigou à “reinvenção de si própria, exigindo-lhe que rompesse com valores ligados à feminilidade e exigindo-lhe atributos considerados masculinos como autoridade, decisão, força, coragem, bravura e violência” e, nesse processo, criou rupturas na estrutura social. Contudo, a sua identidade e a sua voz reivindicativa feminina ficaram, em nome da unidade social, relegadas ao íntimo diário – onde tantas vezes reiterou a necessidade de manter-se em

136 O medo da violação é evidente quando ao ouvir um casal a fazer sexo, num quarto ao lado, Deolinda resolve proteger-se, armada com uma pistola “PA”, de possíveis avanços de algum “chanfrado” excitado com a situação, *op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 143.

137 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 161.

138 *Ibidem*, p. 110.

139 *Op. cit.*, Paredes, 2015, p. 120.

silêncio¹⁴⁰. No pós-independência, Eva dá continuidade a esse processo de ruptura e (re)definição de género. Não mais se *cumplicitando* com o contexto (cf. Mata), a rapper combate, no palco, pelo seu lugar na nação. Diferente do *Diário* íntimo e velado de Deolinda, é neste espaço público e de visibilidade que, de microfone em punho, a arma desta combatente globalizada, ela dissemina a sua palavra, “o grito libertário da mulher”¹⁴¹ e estabelece o protagonismo da sua voz. As temáticas das suas rimas propiciam e privilegiam a *subjectividade* e a *vivência feminina* (cf. Mata) e, dessa forma, as rappers vão (de)marcando o seu lugar na nação. O microfone e o palco são plataformas de visibilidade. A palavra difundida conduz ao empoderamento da rapper e à consciencialização da comunidade. É o diálogo com outras rappers, outros rappers, com os colectivos de interlocutores (femininos e masculinos) e com a cultura dominante, que permite à rapper questionar comportamentos machistas e, sobretudo, (re)definir-se enquanto propicia construções alternativas de identidade feminina.

bell hooks, feminista afro-estadunidense, afirma com clarividência que “although the focus is on the black female, our struggle for liberation has significance only if takes place within a feminist movement that has as its fundamental goal the liberation of all people”¹⁴².

Assim como bell hooks, tanto Deolinda como Eva compreenderam que a liberdade individual assenta na liberdade colectiva, estabelecendo um *continuum* entre a liberdade *da* nação e a liberdade *na* nação.

Enquanto Deolinda desempenha o “[t]rabalho activo de consciencialização”¹⁴³ política da mulher que se juntará à causa no combate que levará à libertação da nação, Eva Rap Diva, numa Angola independente, procura afirmar a sua independência individual, porque, como afirma Inocência Mata “o seu objecto passa a ser o próprio “eu” – e não o “nós”, a entidade colectiva construtora da *nação*”¹⁴⁴. Contudo, é de ressaltar que esta independência quer-se como catalisadora para a independência do colectivo feminino e masculino: Eva, ciente do seu papel consciencializador de “Queen Mother”, procura livrar os seus interlocutores das amarras restritivas de construções estereotipadas de género – afirmando a liberdade de se (re)definirem.

140 São muitas as vezes em que, no seu *Diário* Deolinda se autocensura por falar e expressar as suas inquietações: pp. 71, 72, 73, 74, 81, 93, 95, 96, 115, 133.

141 *Op. cit.*, Mata, 2007, p. 426.

142 bell hooks, *Ain't I a woman: Black women and feminism*, London, Pluto Press, 1982, p. 13.

143 *Op. cit.*, Rodrigues, 2003, p. 55.

144 *Op. cit.*, Mata, 2007, p. 429.

Personagens femininas nos ditames da tradição em *Totonya*

ESPERANÇA MADALENA LUIECA FERRAZ*

Introdução

As primeiras formas de poder nascem na família em torno da autoridade da mãe sobre os filhos. A evolução desse domínio feminino, com o surgimento dos clãs, a organização familiar mais complexa originou o matriarcado¹. O clã originou-se do crescimento dos membros da família, que através de várias linhas descendentes, foram alargando a família, os clãs reconhecem-se num tronco comum centrado, nos primórdios, na figura da mãe ancestral e no símbolo religioso comum. Desta união de clãs nasceu a tribo, uma organização política muito útil em caso de guerras².

Este trabalho propõe a descrição do papel das personagens femininas nos ditames da tradição, visto que a literatura permite, através da ficção, mostrar algumas semelhanças representadas por meio das personagens, papéis que questionam, demonstrando a sua vivência, ou ainda, denuncia de alguma maneira, a forma de pensar e de agir dos humanos na sociedade.

* Mestre em Ensino de Literatura em Língua Portuguesa ISCED/Luanda. Doutoranda de Estudos Portugueses na FCSH-UNL. Docente da ESPEB – Literatura Angolana..

1 O poder feminino sobre a linhagem.

2 Roberto Miguel Silverio, *Consequências de Povoamento Bantu: Situação política, económica, social e cultural*. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/consequencias-de-povoamento-bantu-situacao-politica-economica-social-e-cultural/156348>. Acesso em jun. de 2018.

O objectivo é demonstrar que em *Totonya*, as personagens femininas estão dotadas de fortes densidades culturais e tradicionais, sujeitas aos costumes locais, onde a mulher é vista como ser inferiorizado, subjugado fortemente pela marginalização a que se encontra condenada pela tradição.

Este trabalho terá uma vertente descritiva, com a finalidade de contribuir com a conscientização dos leitores pelo facto de muitas mulheres africanas, algures encontrarem-se marginalizadas e oprimidas pela discriminação tradicional e cultural arbitrária do poder local, demonstrada nesta narrativa de pendor cultural, onde iremos apresentar as personagens femininas de carácter forte ou fraco e como elas reflectem as suas vivências no texto ficcionado.

Breve reflexão

Falar de literaturas africanas de língua portuguesa remete-nos, quase sempre, na tradição, nos costumes, nas crenças da cultura oral, que fazem parte deste continente tão vasto e rico em suas tradições culturais.

As mulheres em África têm sido subjugadas pela força cultural secular, onde são vistas, muitas vezes, como seres inferiorizados e fragilizadas, sendo até obrigadas por esses preceitos, a perderem a sua dignidade como pessoas.

Esta temática encontra-se intrinsecamente relacionada com a vida de várias mulheres africanas, que sofrem no seu dia a dia, as azáfamas da condição de ser mulher. Apresenta-se reflexão sobre o tema, através deste texto ficcionado de Rosária da Silva, uma autora angolana do pós-independência.

Enquadramento teórico

As mulheres angolanas, embora em número ínfimo, sempre tiveram a sua participação na escrita literária, desde o antes e no pós-independência, autoras como: Alda do Espírito Lara, Deolinda Rodrigues, Ana Paula Tavares, Rosária da Silva entre outras marcam este itinerário.

É neste contexto, que alguns críticos afirmam que a mulher que escreve, tenta apaziguar o silêncio e denunciar os seus anseios angustiantes, vividos historicamente, diante da submissão cultural, na condição feminina, vítimas de um longo período de colonização³. A literatura de autoria feminina, nas sociedades pós-coloniais estão representadas como um processo que apresenta

3 Bella Jozef, "A escrita da mulher: memória e testemunho", in Elódia Xavier *et alii* (orgs.), *Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura*, Rio de Janeiro, NIELM, 1995, p. 90.

as personagens femininas, como uma ferramenta de denúncia e de quebra de mito e preconceitos⁴.

Para Leite (1998) é a sequência da negritude e o processo de afirmação cultural, que as mulheres africanas, ao complexo das escritas do tradicionalismo, numa tendência do discurso crítico, mostram a sua identidade, caracterizados pela cultura oral de legitimidade neo-realista.

Nas obras de produção feminina, as autoras procuram estabelecer, com frequência, as figuras femininas como personagens principais. A personagem feminina criada por uma escritora pode ser representada como, o (eu) feminino, pois, na ficção ela pode definir a si mesma, ou seja, cada mulher que se reveja naquele papel⁵.

Já Santos e Mendes (2016), afirmam que as mulheres da ficção da literatura angolana, apresentam características, principalmente, pela luta incansável, pela sobrevivência, por um processo de ligação à família e aos valores de ética ao trabalho, nesta senda é possível pensarmos que a personagem feminina representa a sua realidade numa perspectiva cotidiana diante dos ditames da tradição angolana.

Como afirma Mafalda Leite (1998), o facto de uma parte das sociedades africanas continuar a ser fundamentalmente camponesa e agrícola, manter as tradições orais como forma de preservação da sua bagagem cultural, o mesmo não significa que só o conto seja a forma mais popular de transmissão de conhecimento de cultura. As obras literárias, também fazem parte deste itinerário como bem ensina Vansina (2010).

Muito embora, na cultura bantu, a mulher ocupe um lugar de privilégio, por ser ela a actriz principal e social que dá continuidade à família, apesar desse destaque como símbolo de fertilidade, a sua realidade é muito diferente, pois essa enfrenta uma grande contradição diante das doutrinas tradicionais que a colocam num lugar de inferioridade e de conformismo perante as relações conjugais, muitas vezes humilhantes⁶.

4 Áurea Regina do Nascimento Santos e Algemira de Macedo Mendes, "Configurações de género na narrativa de Paulina Chiziane: o empoderamento de vozes femininas", *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, Ano 15, n.º 22, jan.-jun. 2016. pp. 51-68. Disponível em: <http://www.pglettras.urj.br/palimpsestoe/num22/dossie/palimpsesto22dossieo4.pdf>. Acesso em: out de 2018.

5 Sunday Adetunji Bamišile, *Questões de género e da escrita no feminino na literatura africana contemporânea e da diáspora africana*, Doutoramento em Literatura Comparada, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2012.

6 Raul Ruiz de Asúa Altuna, *Cultura Tradicional Bantu*, 2.ª ed., Luanda, Paulinas, 2014.

É sabido, que em Angola, há regiões em que as mulheres aparecem na condição de chefes e rainhas, como o caso de algumas etnias e reinos. Há que se destacar ainda, que muitas mulheres na história ocuparam cargos públicos e importantes e são recordadas como heroínas, sendo a força motriz, que impulsiona a sociedade cultural e tradicional, ocupando papel de responsabilidade no lar, tem tarefas acrescidas e árduas, tais como a educação dos filhos, guardiã e continuadora das essências tradicionais. A mulher revela-se como pedestal da sociedade africana, pois apresenta um papel decisivo⁷.

A tradição não constitui um elemento fixo, não é passiva, o seu dinamismo inova, o que faz com que a tradição se conflua com o modernismo, procurando miscigenar a cultura, as leis tradicionais em África, são pesadas para as mulheres⁸.

A obra

Totonya é a obra da primeira romancista angolana do pós-independência, Rosária da Silva, que ganhou menção honrosa do Prémio Literário António Jacinto. A obra apresenta um prefácio literário e linguístico, a nota introdutória da autora afirma que primou por uma literatura diferente, mais próxima da realidade do povo angolano, onde procura preservar os valores da cultura bantu.

Diante deste interregno, vamos descrever então, como é demonstrada por essas personagens na ficção a realidade das mulheres angolanas, marcadas por superstições e rituais mágicos, guiadas por uma forma típica de pensar e de um povo bastante conservador, onde a mulher é vista com olhos patriarcais, pois, dela ainda é cobrado o casamento com bom partido, ser amante é considerado coisa normal para a mulher, mesmo possuindo uma profissão, que possibilite trabalhar fora de casa, ela e a família o aceitam, desde que este possua poder financeiro.

Na obra em análise, algumas personagens femininas, procuram representar uma experiência onde é possível analisar os seus sentimentos, que estão ligados a auto-realização, ou seja, representam uma ideia excessiva da figura feminina, que também podem influenciar, de maneira negativa, uma leitora que esteja um tanto quanto mal informada, ou, levar a uma crítica negativa além de não lhe trazer informação saudável.

7 *Ibidem*.

8 Patrick Chabal, *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*, Lisboa, Vega, 1994; Ana Lúcia Lopes de Sá, *A confluência do tradicional e do moderno na obra de Uanhenga Xitu*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 2004.

Rosária da Silva, neste romance, dá um relevo às suas personagens femininas, mostrando os seus anseios e consolidando as questões ao mundo ficcionado de representação feminina, onde o papel de cada mulher serve, não só de reflexão, mas ao mesmo tempo, de denúncia de alguns desmandos convencionais a colocam numa posição de inferioridade.

Nesta obra, vamos ver que as personagens femininas são apresentadas como sofredoras, submissas, contendo várias posições sociais, costumes locais, estilos de vida diferentes que compõem a multiplicidade na identidade de papéis na trama.

Descrição das personagens femininas

Totonya, ou seja, Maria Antónia da Paixão Jerónimo, é o nome da personagem fictícia que dá título ao romance, que conta a história de uma mulher que abandona a sua cidade natal – Luanda –, e vai atrás do marido no interior do país, outra cidade, desconhecida, onde ela, para além de enfrentar as vicissitudes do desconhecimento, terá que disputar o amor do marido com outra mulher, que a obriga a procurar os meios necessários para tentar reconquistar o lar perdido, além do respeito de ser mulher, numa terra desconhecida onde graças à solidariedade de algumas mulheres terá de tentar sobreviver.

Ela é a personagem feminina com maior importância da trama, pois assume o papel de protagonista principal. Como mulher, é obrigada a suportar os maus tratos do marido, a falsidade da sogra e dos parentes do marido, que em decorrência da cultura, TOTONYA representa a imagem da mulher angolana.

Trata-se de uma mulher que tem que suportar os maus tratos psicológicos e físicos do marido, defendê-lo diante das pessoas para não perder o lar. É ainda obrigada a frequentar os quimbandas e procurar mães de santos, para ver se consegue salvar a sua relação, além de ter de manter um lar conturbado, para manter as aparências, em decorrência disso aprende a consumir bebidas alcoólicas para esquecer as malambas, pois, como mulher e mãe tem que cuidar dos filhos, trabalhar fora de casa, fazer biscates para aumentar a renda do mês e estudar, para lutar e tentar se libertar das teias destes maltratos.

Outras personagens femininas surgem na trama como secundárias, entre elas: Judith, Joana, a sogra, entre outras.

JOANA: rival de Totonya, que lhe vai tirar o marido com base na recorrência do feitiço, pois, sendo nata de Benguela, conhecia os caminhos a percorrer a fim de ficar com o marido, como acredita a protagonista na acusação que faz

a rival; “Fizeste tudo p’ra meu marido não me ligar... não o que lhe deste. Não sei que tipo de veneno é que lhe deste”⁹...

D. PANCHA: a vizinha que acredita que Joana fez feitiço no marido da outra, alerta Totonya e a mãe de Quim, para ter cuidado com a rival, pois acredita que as mulheres daquela terra, quando estão a namorar com homem que sai de Luanda, estes esquecem a família, como podemos ver no trecho abaixo:

Assim ela lhe deu qualquer coisa na comida ou na bebida – diz a vizinha – aqui há mulheres, deixa lá... e se vocês não andarem, vai mudar de uma maneira! Nem vai por os pés aqui em casas, vocês vão ver... assim lhe deram veneno. Tem muitos que tem duas mulheres, mas não maltratam a mulher casada... agora este! Só porque tem amante já nem com a mulher de casa dorme? Já devias estar grávida, há muito que morreu o bebé... uma mulher quando nasce enterra não demora p’ra alcançar [...].¹⁰

D. ANDRESA: outra personagem da trama, trata-se de uma sra. de Malanje, que vive no Lobito, aparece como conselheira, a anciã torna-se parte da família, procura ajudar fazendo, dessa maneira, o papel materno, como era vista por Totonya, era em sua casa que esta se refugiava muitas vezes, após os maltratos físicos do marido, ajudava-a tentando chamar a razão ao marido, muitas vezes, para fazê-lo mudar de conduta, leva-a a mãe de santos para tentar salvar o casamento e, por fim aconselhou-a mesmo que fosse a Luanda para reunir as famílias a fim de resolver o problema e tentar unir o casal, é a única que Quim conseguia respeitar.

VELHA FEFA: a sogra que aprova a vida dupla do filho.

CILOMBO: a amiga e colega do Instituto de Mecânica, por se compadecer com o sofrimento da amiga, leva Totonya para tentar recuperar o seu marido, ensina-lhe os caminhos a percorrer na cultura.

D. ELISA: senhora amiga que aconselha Totonya a procurar um quimbanda, pois, acreditava que as mulheres de Benguela, conheciam muito feitiço, o mesmo lamentava a D. Domingas, acreditando que Totonya era azarada,

9 Rosária da Silva, *Totonya*, Luanda, UEA, 1998, p. 39.

10 *Ibidem*, p. 40.

convencendo-a de que, se não fosse, poderia perder mesmo o homem, muito embora dividida entre a religião cristã e a tradicional, Totonya começa então a percorrer o caminho traçado pela tradição e consulta o seu primeiro quim-banda, que lhe dá a esperança de recuperar o marido dando-lhe medicamento para colocar na comida do marido.

Depois de fazere a comida, separa uma panelinha p'ra ele e põe lá um bocado de cada qualidade de medicamento, mas ele não pode ver, senão, estás perdida. Se ele ver em vez de melhorar vai piorar [...].

TINA: comadre, que com pena da amiga, que estava sem alguém para cuidar dos filhos, ajuda-a nas tarefas de casa, enquanto esta ia trabalhar fora e resolver outros problemas pessoais.

SUZANA: a empregada que cuida da casa e dos meninos.

JUDITH: amiga de Joana e Totonya, que conta da vida dupla de Quim.

TIA LAURA: velha mulata amiga a fiel amiga de Joana, que adorava andar com meninos mais jovens, a que dava guarida a moças de má conduta social, mãe de um casal de filhos.

Sem omitir os figurantes.

As profissões e a escolarização

Como já foi dito, apesar de as mulheres ocuparem principalmente, um papel de esposa e mãe, dedicando todo o seu tempo ao trabalho doméstico, elas procuram trabalhar fora de casa, estudar e dedicar-se ao mercado informal a fim de manter o sustento dos filhos e dela própria.

As profissões neste romance, são desempenhados, pela personagem principal, e algumas secundárias e figurantes, Totonya que trabalha fora de casa como professora, além de ser estudante do Instituto de Mecânica, ainda, devido a carência e ao pouco salário que aufer, pois, o marido deixou de sustentar a casa, apesar do cargo que ocupa e dos benefícios que recebe do partido, ele procura humilhar a mulher deixando-a sem sustento, e, como mãe, precisa sustentar as crianças, pois, segundo a cultura matrilinear, os filhos são pertença da mulher, muito embora, eles recebem o nome do pai, é com a mãe que ficam, por isso ela é obrigada a fazer biscates, comprando grades de cerveja, a

grosso, para revender a retalho, como vendedora do mercado informal, apesar destas funções, continua submissa ao marido, aparecem também as profissões de enfermeiras, secretárias e a sua maioria exerce as funções de domésticas.

Os ditames da tradição

Há medida que nos debruçamos na leitura, é comum ver como as personagens femininas na trama, recorrem à magia para tentar resolver os problemas conjugais e familiares:

A crença faz parte da cultura bantu, está relacionada com a cosmovisão africana, de como cada um encara a cultura, pois está relacionada aos espíritos que tanto podem ajudar como dificultar a vida das pessoas que crêem, aqueles que recorrem a feitiços, batuques e rezas, para tentar dar solução aos seus problemas.

As personagens femininas, levam a protagonista a percorrer o caminho da tradição numa prática de solidariedade, que caracteriza o bantu, como diz Altuna (2014), elas recorrem incessantemente à prática supersticiosa do maravilhoso feitiço, para tentar recuperar a auto-estima e ter o marido de volta, que acredita estar com Joana, por essa conhecer os caminhos obscuros da magia, imenso na cultura tradicional, o bantu raciocina e tem um comportamento específico, dos princípios culturais na qual ele está modelado (*idem*).

Assim diz-se que a mulher em África deve aceitar quando o homem arranja outra parceira (esposa) para dividirem o lar, esta deve ser aceite não só pela família da primeira esposa, mas como para a família, assim regem as leis da tradição, também como recorrer ao adivinho, curandeiro para poder fazer o feitiço para poder segurar o marido em sua casa, na sua cama. A cultura é distinta, consoante o pensamento de cada pessoa, nos seus ideais de valores comportamentais ou nas relações sociais. Por isso, na tentativa de salvar e reconquistar o seu parceiro, as amigas de Totonya a levam a percorrer vários quimbandas e a fazem crer que, este é o melhor caminho a seguir, pois a crença do feitiço é muito forte principalmente nas pessoas que habitam nas zonas rurais, como podemos ver no trecho abaixo:

Olha, ela meteu veneno no teu copo de bebida. Se não fizeres tratamento vocês vão separar mesmo... (*Totonya*)

Também fazem o uso da medicina tradicional, usando folhas de plantas, para o tratamento de Totonya, após ser violentada fisicamente pelo marido e para a recuperação do amor do mesmo.

está um kifutu muito bom. É uma mistura das folhas da rua com manjariku, kimbuma, mwelele. Eu gosto sempre de ter essas coisinhas aqui na minha casa. Posso ter plantas no canteiro, mas essas coisinhas cheirosas não me podem faltar.¹¹

Quando chegaram a praça, [...] todo tipo de remédio tu encontras aqui. Pra o homem gostar de ti, para lhe por burro, pra não arranjar outra mulher, tudo.¹²

Este ponto está relacionado com a maneira de como cada um encara o mundo na visão cosmológica da cultura tradicional africana, pois esses ideais tanto podem ajudar como podem dificultar a vida das pessoas, no caso da ficção essas personagens entendem o mundo, pelos olhos da cultura do maravilhoso, ditames de identidade que veiculam como afirmação do grupo étnico e que corresponde a necessidade básica de identificação para a criação das relações vitais entre os humanos e o mundo circundante que os impele ao mundo mágico.

Como recurso também, a personagem principal aconselhada pela anciã a procurar reunir os familiares para resolver o seu problema do lar, dentro dos preceitos da cultura tradicional angolana, como podemos observar no trecho abaixo:

Em Lwanda, os tios, irmãos e alguns primos juntam-se e depois de analisarem a situação, decidem convocar a família de Quim para uma reunião.¹³

Totonya ainda procura esperar algum resultado positivo ao reunir a família, para ver se teria o seu homem de volta. Mas, a pessoa responsável de resolver a situação fugiu, pois, como tio não era grande exemplo, também possuía muitas mulheres, fruto da cultura poligâmica que assola os homens africanos.

As personagens femininas são solidárias umas com as outras, fruto da tradição cultural bantu, procuram ajudar Totonya a salvar o seu lar recorrendo a magia como necessidade integrativa¹⁴.

A grande maioria dessas personagens femininas vive enraizada na cultura tradicional e procura os adivinhos para resolver os seus problemas. Muito

11 *Ibidem*, p. 162.

12 *Ibidem*, p. 70.

13 *Ibidem*, p. 193.

14 José Carlos Venâncio, *Uma perspectiva etnológica da cultura angolana: "chove, chove em cima de nossa terra de Luanda"*, Lisboa, Ulmeiro, 1987.

embora no decorrer da trama, vamos nos deparar com elementos que nos trazem de volta para o mundo moderno, como a necessidade de trabalhar fora de casa e os estudos um pouco avançado que algumas personagens femininas apresentam tal como as crenças religiosas.

Considerações finais

Como vimos, a mulher conquistou o seu espaço na escrita literária, com isso, procura marcar a diferença, caracterizando no seu texto, as personagens femininas, como seguidoras fiéis, dentro daquilo que lhes é imposto pela tradição, estabelecendo, dessa forma, uma relação em que ela aparece como questionadora, e, muitas vezes como contestante dessas posições sociais que a sociedade cultural estabelece entre o homem e a mulher. A mulher escritora em África tem grande responsabilidade, de fazer ouvir a voz de milhões de mulheres sem voz, a fim de ocupar cada vez mais o seu espaço na sociedade¹⁵.

As personagens femininas na trama estão intrinsecamente ligadas à cultura local, demonstrada pelas suas falas no texto. Trata-se de uma narrativa na terceira pessoa, onde são revelados, os hábitos e costumes tradicionais das personagens, desde a alimentação as superstições locais, com forte crença ao feitiço do Dombe grande.

Pois, no contexto cultural, a mulher é dependente do homem, o que não lhe permite decidir o que é melhor para ela e para os filhos, ou seja, o patriarcado herdado do cristianismo ocidental a deixa à mercê do homem, visto que na ideologia desta cultura, a mulher é criada para servir, sua razão existencial encontra-se ao redor do homem o supremo, mas isto, acredito, que dará para futuras discussões.

Em suma a participação feminina emerge em função a dois parâmetros, no que dita a tradição de socialização familiar e a crença e o extra familiar que a cobre com um duplo estatuto confinado, qual seja, a da mulher mãe e esposa e do outro a batalhadora.

15 Laura Cavalcante Padilha e Inocência Mata, *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Colibri, 2007.

Versos do avesso

A nação tecida em cantopoemas

KARINA DE ALMEIDA CALADO*

Introdução

Ao lançarmos mão da escolha deste corpus de análise, o cantopoema *No Fundo do Canto* da autora guineense Odete Semedo, e *Poemas da recordação e outros movimentos* da autora brasileira Conceição Evaristo, pretendemos observar como essas autoras, ao tecerem em seus poemas situações experienciadas por elas mesmas, ou que estão em seu imaginário, a partir de situações vividas por gerações anteriores às suas, promovem uma releitura do passado de suas nações e buscam uma inserção de memórias silenciadas no processo de construção da memória nacional.

Partimos do intuito de questionar da ideia de homogeneidade e horizontalidade associada à nação. Homi Bhabha aponta que as narrativas dos povos historicamente colocados à margem da nação oficial podem ser consideradas como contra-narrativas, pois apresentam um contraponto da nação homogênea e horizontal.

Bhabha considera que essas contra-narrativas estão permeadas pelos “fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana [que] devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais”¹.

* PUC – Minas.

1 Homi K. Bhabha, *O local da cultura*, tradução Myriam Ávila et alii, 2.^a ed., Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

Sob essa perspectiva, podemos relacionar os poemas de Odete Semedo e Conceição Evaristo à ideia contida no conceito de contra-narrativa. Para tanto, consideramos que, do relato poético dessas duas autoras, emergem as diversas faces da condição de mulher, do sujeito “pós-colonizado” e em diáspora, dos conflitos enfrentados por sua gente, dos fragmentos e retalhos da vida cotidiana, que podem ser traduzidos como metáfora da vida nacional. Essas contra-narrativas evocam e rasuram as fronteiras totalizadoras da nação.

No Fundo do Canto foi publicado inicialmente em 2003, em Portugal, e conta com uma edição brasileira de 2007. Nele, Odete Semedo nos traz uma voz poética que se constrói como o *tcholonadur* (mensageiro) de sua nação. A experiência narrada em seu relato é o da vivência na guerra civil que devastou a Guiné-Bissau, entre 1998 e 1999. A encenação poética evidencia três momentos: a conjuntura política que antecedeu o conflito; a eclosão e os horrores da guerra e, por último, a voz poética convoca a participação de todas as etnias guineenses, através de suas divindades protetoras (irans), para analisar o conflito e encontrar uma solução para a paz. Com esse gesto, a autora evoca uma imagem de nação inclusiva e será nesse ponto que focaremos a nossa análise.

Conceição Evaristo publicou *Poemas da recordação e outros movimentos* em 2008. As páginas de sua “escrivência”, como ela mesma batiza a sua escrita literária, trazem para a sua encenação poética várias vozes anônimas, representadas na figura de sua filha, sua mãe, sua tia, seus amigos, das crianças na rua, de negros e negras que ocupam espaços inviabilizados em nossa sociedade. Essas vozes, concorrendo com o espaço periférico em que habitam, também foram relegadas ao anonimato nas representações simbólicas da nação brasileira.

Compreendemos que as duas autoras encenam realidades distintas, mas com pontos em comum. Se Odete Semedo fala do horror da guerra civil, passando pela dificuldade de encontrar a estabilidade política no país pós-independência, Conceição Evaristo se remete à violência da escravidão e as suas consequências, ao revisitar o imaginário das gerações que a antecederam e as que lhe são contemporâneas.

Cientes de que as autoras convocam elementos culturais eventualmente distantes e heterogêneos entre uma e outra realidade, a possibilidade de colocar essas duas vozes em relação nos traz uma compreensão mais ampla acerca do processo de construção e de revisão de suas respectivas nações. Na Guiné-Bissau, o momento é de juntar as partes estilhaçadas pela guerra e de (re)construir a nação. No Brasil, o tempo é de revisão da memória nacional para a inclusão das memórias dos que ficaram à margem.

Odete Semedo e Conceição Evaristo têm consciência da importância de seu papel na textualização da nação. Elas sabem que a literatura é o espaço privilegiado para a inscrição de suas memórias nos projetos de nação que estão se configurando. Em convergência com o que ora afirmamos, destacamos as palavras da estudiosa Inocência Mata² ao ressaltar a necessidade “de se pensar a identidade nacional, social e cultural, como processo em constante reconfiguração”.

Odete Semedo conta as suas memórias sob a perspectiva das vítimas da guerra. Uma guerra entre irmãos, em que não há heróis nem fatos heróicos. O que está em evidência são os desdobramentos do conflito na vida dos civis e todo o caos que tomou conta do país, entre as quais a necessidade de partir e deixar tudo que se construiu durante toda a vida; o não ter para onde ir; e ainda o desafio de reconstruir do país sob os escombros da guerra.

Conceição Evaristo narra a violência cotidiana de uma verdadeira guerra contra as pessoas negras, no Brasil. A autora investe em sua escrita a reivindicação do espaço para a memória afro-brasileira, que foi ocultada na face harmônica da nação miscigenada. Faz emergir imagens do cotidiano, da violência, dos gritos silenciados, de desigualdades, de fome, de injustiças. Pela via da escrita ou da militância literária e intelectual, Odete Semedo e Conceição Evaristo têm empreendido uma luta para romper tabus e construir espaços de interlocução para essas memórias subterrâneas. Ambas tornam evidente em sua literatura a necessidade de escrever as suas lembranças contra o silêncio, conforme podemos observar nos seguintes trechos dos livros escolhidos para esta análise:

Trecho da nota de abertura [...]. Volto a descerrar este Fundo, imbuída de um novo Canto que se quer um cantopoema, vivo, como deve ser viva a poesia guineense: Um verbo que canta, que reconhece o seu canto em cada fala do chão guineense; um verbo que chora sem complexos a sua dor, mas que se rebela contra a indigência, contra a lassidão; escritos que não atijam o ódio e que a todos acordam para a busca e para a beleza espontânea das letras. Um canto/ mantenha que em cada um e em cada uma avive a chama verdadeira da liberdade e a responsabilidade de construção de um país que se deseja... que se ambiciona Novo.³

2 Inocência Mata, “A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?”, in Inocência Mata, *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*, Luanda, Nzila, 2007, p. 33.

3 Odete Costa Semedo, *No Fundo do Canto*, Belo Horizonte, Nandyala, 2007, pp. 15-16.

Da Conjugação dos versos
– nossos poemas conjuram e gritam –
[...]
O silêncio mordido,
antes o pão triturado
de nossos desejos,
avoluma, avoluma
e a massa ganha por inteiro
o espaço antes comedido
pela ordem.

E não há mais
quem morda a nossa língua
o nosso verbo solto
conjugou antes
o tempo de todas as dores.⁴

Notamos que Odete Semedo e Conceição Evaristo veem no gesto de sua escrita o instrumento de luta, o espaço da reivindicação, da construção do novo, do tempo de reinscrição da nação. Ambas imprimem em suas palavras o sentimento que está na interseção entre o individual e o coletivo, de modo que, a partir da expressão de suas dores individuais busca metonimizar as dores de sua gente. Além dessas questões, os dois trechos citados ainda se aproximam ao utilizarem a palavra “verbo” como metonímia para “poema” e creditarem nela o poder de rebelião contra o silêncio e contra as injustiças. Passemos, então, à leitura de um poema de Odete Semedo. O texto que escolhemos se chama “Bissau levanta-se”. Ele é da última parte do livro e compõe o último dos três “embrulhos”:

Bissau escutou a sua irmã Guiné
viu os embrulhos abrirem-se
ante os seus olhos
ouviu o discurso proferido
por um corpo sem cabeça
lutando contra a morte

4 Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos*, Belo Horizonte, Nandyala, 2008, p. 49.

Bissau quis levantar-se
Soergueu-se
pernas pesadas dormentes
braços descaídos
Sozinha não era capaz
De repente
outras mãos
fizeram-na levitar
Mãos da Guiné?
Sentiu-se leve leve
como lã de polon
[...]

Purificaram com água doce e salgada
Bissau e Guiné
enquanto sem cabeça
o corpo se debatia
na agonia

De joelhos no chão juraram todos
proteger Bissau e Guiné
De costas deitaram-se
erguerem Bissau e Guiné pareciam sumaúma
mais leves que uma pena

Os irans das djorsons sentiram
Guiné e Bissau uma só
erguendo-se com vigor
reafirmando a sua força
ante o corpo
finalmente vencido

O corpo sem cabeça
sucumbiu
cremado
As cinzas levadas
pelo macaréu
De mãos juntas

os irans
pediram mais força e mais vigor
invocaram todas as energias
do alto às profundezas do mar
e o chão foi abençoado.⁵

O título do poema traz na significação do verbo “levantar” a imagem de dois movimentos: o da queda e o da ascensão: “levantar” pode significar, para um país saindo de uma guerra, a construção, a edificação do que foi reduzido a escombros. Ainda podemos sugerir que há também o sentido de “despertar”, um gesto que vai ao encontro da imagem do renascimento da nação. A metáfora da capital caída remete às ruínas do país devastado pela guerra, toda Bissau lançada ao chão. Nesse momento, uma sequência de imagens a faz mirar o passado e imprimir a busca necessária para compreender as escolhas que a levaram ao caos. Localizados os erros, é necessária a correção, para se tentar reerguer-se. Nas quatro últimas estrofes, a imagem do futuro começa a ser construída. Esta se inicia no momento em que os “irans” rendem rituais de purificação a Bissau e Guiné e que o corpo sem cabeça agoniza, estando prestes a morrer. Esse é o tempo em que Bissau e Guiné são erguidas juntas, purificadas de suas respectivas culpas.

As duas últimas estrofes confirmam a vitória da unidade e da paz contra a imagem da guerra, personificada no corpo sem cabeça. Ao vencer o pivô de toda a discórdia, Guiné e-Bissau, unidas, erguem-se dos escombros e reafirmam a sua força, a sua capacidade de superação, para construir o novo. O poema, então, encerra-se com uma bela imagem que evoca os irans de todas as linhagens: eles estão de mãos juntas, após pedirem mais força e mais vigor, para invocar “todas as energias / do alto às profundezas do mar” e abençoar o chão da Guiné-Bissau.

Conceição Evaristo vem contestar o caráter pacífico da imagem miscigenada da nação brasileira ao trazer à tona os verdadeiros espaços nos quais os povos negros foram obrigados a ocupar. Constrói, para tanto, uma voz poética em *Poemas da recordação e outros movimentos* que parte do olhar sobre si mesma, mãe, mulher negra, para proceder a uma grande imersão na memória, tanto individual quanto coletiva. Essa voz se propõe, desde o primeiro poema, a fazer o caminho da volta, a releitura do passado nacional.

5 Odete Costa Semedo, *No Fundo do Canto*, Belo Horizonte, Nandyala, 2007, pp. 157-159.

Cada poema traz consigo vozes, imagens, corpos e cenas dos excluídos do projeto de nação brasileira. Constituem-se como uma resistência à totalização da nação. Dessa forma, podemos entender que a escrita de Conceição Evaristo, em si, já se constitui como uma reivindicação para que as memórias que são postas “em cena” sejam incluídas no tecido da nossa nação. Ao propor essa inclusão, Evaristo nos faz perceber que essas narrativas são necessárias a uma imagem mais “verdadeira” de nós mesmos.

Vamos à leitura de um poema de Conceição Evaristo:

Vozes-Mulheres

A voz da minha bisavó ecoou
Criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoou versos perplexos com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas engasgadas nas gargantas.

voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.⁶

A voz poética individualiza as suas memórias ao trazer para a sua escrita as imagens de sua bisavó, avó, mãe, a imagem de si mesma, e de sua filha. Entretanto, sabemos que essas imagens funcionam como metonímias de várias gerações ocultadas na história do Brasil. São memórias trazidas sob uma perspectiva da violência contida no silêncio e na trajetória de mulheres negras. Ao trazer essas gerações, Evaristo recupera uma parte da história marginalizada dessas mulheres, uma história que passa pela escravidão e pela cozinha dos “brancos-donos”, mesmo após o fim do regime escravocrata. A voz da poeta se insere no momento de ruptura dessa ordem: do “fundo das cozinhas alheias” para o limiar da voz.

O título do poema “Vozes-Mulheres” já nos apresenta a um recurso recorrente na poesia de Conceição Evaristo: que é a criação de novos sentidos, a partir de um processo original de composição por justaposição de palavras. Ao longo do poema em questão, são três ocorrências dessas palavras compostas: Vozes-Mulheres, brancos-donos e vida-liberdade.

Esse procedimento linguístico é muito importante para a compreensão da poética de Conceição Evaristo. Ela nos apresenta a sua voz subversiva e, na subversão do silêncio imposto a várias gerações até chegar a sua, demonstra também que, ao se apropriar da língua portuguesa, está à vontade para subverter o código linguístico. No tempo de releitura da nação, ela cria o seu espaço de enunciação, e o faz abrindo novos espaços para a reinterpretação de signos. Esses, ao receberem uma segunda palavra que os qualifica, passam a ter uma nova significação. Tal processo, portanto, sugere-se como metonímia da própria voz da autora, uma vez que ela se constrói como uma voz que visa a busca de um novo e mais completo “significado” para a sua nação. Devemos considerar que num processo de composição das palavras, saímos da generalidade

6 Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos*, Belo Horizonte, Nandyala, 2008, pp. 10-11.

da palavra “única” para termos um sentido mais vertical e particular, com a junção da segunda palavra.

Ainda sobre o título “Vozes-Mulheres”, nada melhor do que questionar o silenciamento, começando pela palavra “voz”. “Vozes-Mulheres” sintetiza gerações de mulheres negras que tiveram as suas vozes abafadas e que encontram, na voz da poeta, ainda perplexa “com rimas de sangue / e / fome”, a força para transgredir o espaço imposto pelos “brancos-donos”, e pela qual, através da voz da sua filha, chegar-se-á à “vida-liberdade”.

O poema traz os três tempos: passado, presente e futuro. Percebemos que há três momentos nesse passado: o de sua bisavó, o de sua avó e o de sua mãe. Ao trazer essas três gerações, a voz poética evoca três faces dessa voz no passado: a voz que ecoa lamentos de uma infância perdida, a que ecoa obediência e a que ecoa revolta. No presente, a voz poética dissemina em seus versos a sua voz e, ao mesmo tempo, a de sua mãe, a voz de uma subversão no silêncio. Ainda no presente, o “agora”, a voz poética afirma que a sua filha fará a convergência de todas as vozes das gerações anteriores. Entendemos que Conceição Evaristo encerra o poema com a expressão “vida-liberdade” para denotar que apenas quando essas vozes se fizerem ouvidas, reunindo “a fala e o ato”, ressoar-se-á a “vida-liberdade”.

Entendendo que Odete Semedo e Conceição Evaristo constroem em seus cantopoemas a afirmação e a valorização de suas ancestralidades, podemos observar que essas autoras evocam o passado para procederem a uma releitura de discursos fundadores. O cantopoema de Odete Semedo elabora um acervo de imagens de uma nação guineense que se quer inclusiva. Conceição Evaristo dá visibilidade à exclusão do negro, na nação brasileira. Nesse sentido, o tecido poético das duas autoras visa a atualização e a reconstrução da memória nacional.

Os trânsitos políticos de Odete Semedo para a construção de uma identidade nacional de Guiné-Bissau

Uma leitura a partir de *no fundo do canto* (2007)

RAYRON LENNON COSTA SOUSA*

As relações entre Literatura e História nunca fizeram tanto sentido como na contemporaneidade, fato este que se dá quando “desmarginalizamos” locais de fala, entre cidades e periferias; cujos sujeitos socialmente à margem, habitam os desvios citadinos e se deslocam, agora, para o centro da narrativa guineense contemporânea num processo de autonomia da gênese literária, como bem fez a escritora Guineense Odete Semedo, e, num processo espiral e precursor, continua incutindo em sua escrita literária. Tal deslocamento se dá lentamente porque existe junto à memória coletiva social uma espécie de ‘manual’ contendo o que e quem deve ser lido, corroborando para a perpetuação do pseudo cânone branco, elitista, masculino e hétero, ou, ainda, para ocultar situações político-sociais que envolvem diretamente o contingenciamento dos locais de fala e das populações afro.

É partindo deste projeto literário que Odete Semedo busca, através de seu lirismo em “No fundo do canto” (2007)¹, a tentativa de reconstruir um país

* Universidade Federal do Maranhão – UFMA/Universidade Federal do Piauí – UFPI.

1 Maria Odete da Costa Soares Semedo, *No fundo do canto*, Belo Horizonte, Nandyala, 2007.

acossado pelas guerras coloniais e pela tão ‘sonhada’ independência nacional de Guiné-Bissau. Percorrendo seus espaços sociais em busca de sua(s) subjetividade(s) como voz ecoante, escreveu e continua militando através de suas tesituras literárias contra a ideologia do apagamento de suas existências em proveito de um discurso homogeneizante influenciado também, pelos interesses e contratos do mercado editorial, mostrando-nos que é resistindo através da escrita, que afrodescendentes e mulheres se inscrevem, contemporaneamente, como manifesto às diversas mortes simbólicas que foram e são submetidos durante séculos, e, diariamente. Neste *interim* o presente trabalho evidenciará os posicionamentos políticos da escritora através de seu lirismo para a construção de uma identidade nacional na contramão das guerras coloniais, além de enaltecer o lugar de origem, Guiné-Bissau, o lugar da mulher e a escrita feminina.

Odete Semedo traz em sua voz poética questões voltadas para a invenção da nação guineense e problematiza a fala dessa identidade a partir do percurso insidioso do neocolonialismo. Evoca também ecos de ancestralidade e do passado do país, portando-se como mensageira de uma nação de história profundamente marcante – não faltam, no percurso poético da autora, marcas da colonização e da guerra civil que assolaram seu país.

Assim, para compreender sua inscrição a partir do lugar de fala, é importante inferir neste contexto que Guiné-Bissau foi durante muito tempo um centro de comércio escravo relegado a segundo plano pelo domínio português, o que fez com que a educação e a alfabetização em língua portuguesa na colônia fossem amplamente negligenciadas. Essa operação sistemática de desleixo com o país justifica, portanto, o surgimento tardio de uma literatura nacional consolidada. Contemporaneamente observamos um acervo literário, a partir de escritas, ainda em fase de disseminação, literatura essa que em sua emergência expõe as feridas de um longo período de exploração colonial. Apesar desse problema inicial, o suposto “vazio literário” guineense tem sido preenchido por um sistema literário em pleno florescimento e que reclama, com urgência, a preocupação dos estudos acadêmicos e a divulgação de suas obras no Brasil².

Nesta acepção, a participação da mulher como voz criadora nas literaturas africanas de língua portuguesa é discreta se a compararmos com a produção realizada pelos homens, fato que se dá em várias partes do mundo,

2 Moema Parente Augel, *O desafio do escombros: nação, identidade e pós-colonialismo na literatura de Guiné-Bissau*, Rio de Janeiro, Garamond, 2007.

principalmente nos países subalternizados e/ou não integrantes das uniões. A partir de uma literatura mais comprometida com a realidade, aguerrida, Odete Semedo é representante da nova geração com autoria de contos e poemas. Publicou as obras *Entre o Ser e o Amar* (poemas, 1996)³, *SONÉÁ: histórias e passadas que ouvi contar I* (contos, 2000), *DJÊNIA histórias e passadas que ouvi contar II* (contos, 2000) e *No Fundo do Canto* (poemas, 2003). Foi a primeira poetisa a publicar, em 1996, pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), um livro de poesia, intitulado *Entre o Ser e o Amar* (1996).

As características inseridas na escrita de Odete Semedo definem-na como uma poetisa, que a partir do abstrato constrói suas tessituras, narrando de dentro. A vivência da guerra e os traumas consequentes tornam-se matéria-prima para sua poesia. Em sua *escrivivência*⁴ se vale do olhar crítico e de seu lugar de fala enquanto mulher e enquanto fruto desse processo histórico-social, sensibilidade para construir uma voz poética que se posiciona diante dos horrores da guerra, transformando o seu clamar poético em desabafo compartilhado por todos os filhos da Guiné-Bissau.

Em seu prefácio na obra *Entre o Ser e o Amar* escreve que “A nossa relação com a vida, o espaço em que esta relação decorre, tudo e todos quantos, em interação conosco, aí vivem, passam e deixa rastros, acaba, por ser a nossa poesia, o nosso desabafo, triste ou alegre”⁵. A escritora parte do pressuposto da vivência coletiva, remontando às memórias traumáticas ou alegres, que cintilam rumo à própria existência como poesia, suavizada, amena, viva.

O espelho da dor de um povo e de tanto quantos se virem nele e através dele a silhueta do próprio destino. Deixarei que nele corram todas as lágrimas que não puderam ser choradas. As chagas mal saradas abrirei com o meu bisturi deixando correr todo o pus para que todos possam ver a real podridão e o verdadeiro fingimento.⁶

3 Odete Costa Semedo, *Entre o ser e o amar*, Bissau, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 1996.

4 Termo criado pela escritora e crítica literária Conceição Evaristo, em que o sentido repousa entre a vida e a ficção, entre a autobiográfica e autoficção, conceituadas como – “instituída pela potência da escritura (po)ética de novas maneiras de existir que não aquelas instituídas pelo histórico escravagista e colonial, mas buscando a criação de um campo simbólico que entrelaça história, memória e experiência” (Barossi, 2017, p. 23).

5 Odete Costa Semedo, *op. cit.*, 2007, p. 7.

6 *Ibidem*, pp. 13-14.

Odete Semedo abre as portas de sua escrita submersa em sangue, negligências e de um destino traçado pela guerra, mostrando ao mundo a real “podridão e o verdadeiro fingimento”. Mostra-nos que por trás de toda guerra há um processo de apaziguamento. Uma tentativa de dizer que os impactos foram os menores possíveis. Eis o lugar da escrita no rompimento do fingimento a partir de uma literatura comprometida com o chão nacional.

A partir das fendas abertas, “das chagas mal saradas”, sua escrita lírica inferida por um sujeito que narra seus poemas, curtos ou longos; ora épicos, ora líricos discorre, sobretudo da guerra e de suas mazelas. Suas vozes narrativas e matizes partem do confronto entre realismo e memória, já que descreve os acontecimentos (memórias) e seus desdobramentos futuros (realismo), de forma a situar o leitor historicamente no entre-lugar literário.

Dores e desaires dos caminantes
Que palavras poderão espelhar este desaire?

[...]

Ensinarão-me
que as letras
que as palavras traduzem
reproduzem
encantam
contam
pensamentos
intentos
devaneios
e sonhos
Para tanta aflição expressar
esta dor queimando
a minha alma
o nosso infortúnio
Este punhal...
cravado no meu chão
maldição de que deuses
para dilacerar
as entranhas da minha gente?
Como aplacar tanta
e tamanha dor

ninguém me desvendou
tal segredo.⁷

A palavra é o veículo utilizado pela escritora para fazer-se presente e iniciar seus trânsitos, dentre eles os políticos. Partindo da dor, do punhado cravado em seu peito e no chão, a literatura se encarrega de fazer-se presente e fazer com que os acontecidos sejam narrados da maneira mais idêntica ao acontecido, pois as memórias traumáticas latejam em busca de ouvidos que a escutem. A partir dessa caracterização das memórias, a peculiaridade da escrita nacionalista direciona-nos para identificar as crises e momentos políticos do país a partir de quatro partes, que se completam no decorrer da leitura, a saber: “No fundo... no fundo”, “A história dos trezentos e trinta e três dias”, “Consílio dos irans” e “Os embrulhos”.

A escrita recorre às pessoas do discurso, tanto à primeira quanto à terceira, para criar um efeito discursivo estético peculiar em sua escrita, fazendo com que os fatos narrados da tragédia estejam impregnados de lirismo. No tocante à terceira pessoa, recorre ao mensageiro, *tcholonadur*, que convida o leitor a percorrer a Guiné-Bissau em busca de respostas para as violências físicas/materiais e simbólicas. Assim, enfatizamos que a voz assumida pelo mensageiro da nação busca registrar o caos e expressar as mazelas da guerra, iniciada a partir dos fragmentos: “Não te afastes / aproxima-te de mim / [...] pede-me que te mostre / o caminho do desassossego / o canto do sofrimento / porque sou eu o teu mensageiro / [...] vem... / senta-te que a história não é curta”⁸.

A necessidade de trazer o leitor para perto dela, ocupando a posição de narrador (*tcholonadur*), faz com que analisemos a dualidade de sofrimento em descrever o fato acontecido e revivê-lo ao passo da narração. O fato se dá em virtude da continuidade da guerra, da continuidade das sequelas ali plantadas e vividas por todos os guineenses. Nesse *interim* “A história dos trezentos e trinta e três dias” denuncia a agonia dos guineenses com o cruel conflito. A chegada voraz do capital estrangeiro abandona os valores da revolução: “a tecno e a sua logia / a demo e a sua cracia / mais casados do que nunca / obrigaram a outros caminhos / outras gentes surgiram / ... com outras idéias / com outros ideais / Alguma alegria / reajustes / aberturas / acordos / muitos dissabores / mal-estar”⁹.

7 *Ibidem*, pp. 79-80.

8 *Ibidem*, p. 22.

9 *Ibidem*, p. 62.

A partir dos fragmentos, percebemos que a aculturação imposta pelo colonizador através das guerras físicas e simbólicas, ao contrário do que se possa imaginar com o avanço tecnológico, com a tão sonhada “democracia”, nada contribuiu para aquela sociedade, ao contrário, fez com que eles sentissem na pele e pela pele os dissabores do processo de colonização. O caos estabelecido pela violência dos militares nacionais e estrangeiros acompanha o horror da poetisa: “venceram a ganância / a violência / e o desespero / E nós? / não acreditado / no que os meus olhos vêem”¹⁰.

A escritora pontua que a ganância venceu e trouxe a violência e o desespero ilustrou o literário, marcando cronologicamente o fato da guerra ter sido arrasada por onze meses de muito sangue. Durante esse período, grande parte da população guineense migrou para o interior do país, e parte imigrou, fugindo do conflito na esperança de dias melhores. Com essa situação, o país ficou abandonado cujo efeito parecia espiral. Arrombamentos de edifícios, incêndios, saqueamentos marcam o discurso e o espaço citadino da escritora, ratificando o caráter emergencial de sua poética.

O vaticínio se cumpriu; os ideais da libertação, minados: “Um mundo de promessas / foi deixado para trás”¹¹. A escrita lamenta todo um futuro naturalmente desenvolvido pelo país a partir das lutas próprias de seu povo, roubados pela dominação e pela guerra. Questiona-se o porquê de tudo isso ao descrever que nada será capaz de descrever Guiné-Bissau após os onze meses:

Nenhum grito...
nenhum gemido...
palavra nenhuma
letra alguma
jamais traduziu tanto sofrer
os olhos sentiram
a minha gente viu
E eu?
E eu?¹²

¹⁰ *Ibidem*, p. 74.

¹¹ *Ibidem*, p. 68.

¹² *Ibidem*, p. 81.

O lugar de fala de Odete Semedo, ao dizer “E eu? E eu?”, coloca-a diante de sua própria condição de mãe, mulher e representante de uma sociedade deixada para segundo plano pela guerra. Anterior ao grito de socorro, de lamento e dialogicamente situada, surge a questão: “Bissau não quis acreditar / que estava sendo violada / violentada / adulterada [...] / nua deitou-se de bruços / para receber chicotadas / para receber açoite”¹³. Quando a escritora retoma ao movimento de deitar-se de bruços para receber chicotadas e açoites, relaciona a guerra à escravidão, a um processo de apagamento das existências, cujas trajetórias culturais foram mergulhadas no esquecimento. Relaciona-os, ainda, ao tempo vivido: que tempo é esse? Inconformada com o silenciamento do mundo clama aos antepassados e entidades: “Onde estarão os defuntos / da nossa djorson / nossos titãs / Onde se terão escondidos / as almas e irans / de Kobiana e de Forombal / protectores de mulheres e crianças / nossas crenças / Estarão envergonhados?”¹⁴.

O desespero da escritora remonta a outras memórias, agora ancestrais e evocá-los é um dos últimos suspiros daquela nação. As temáticas que circunscrevem os poemas, entre eles os desenganos frutos do período pós-independência, enfatizam as crises e o desenrolar da formação da nação guineense. A partir da voz poética de Odete, percebemos não somente uma voz, mas toda a nação. Essa assertiva é ratificada por Maurice Halbwachs:

Toda a arte do orador consiste talvez em dar àqueles que o ouvem a ilusão de que as convicções e os sentimentos que ele desperta neles não lhes foram sugeridos de fora, que eles nasceram deles mesmo, que ele somente adivinhou o que se elaborava no segredo de suas consciências e não lhes emprestou mais que sua voz.¹⁵

As tessituras literárias fruto das representações memorialísticas soam nesses textos como se partissem dos próprios personagens que rememoraram. Assim, elementos do presente ativam as lembranças, porém Halbwachs assevera que as cenas lembradas só são possíveis porque o sujeito vivencia-as e compartilha-as com integrantes dos grupos aos quais pertence. Nesta acepção, é notório o processo de compartilhamento feito por Odete Semedo ao passo que vai construindo uma literatura pós-guerra. Para Jane

13 *Ibidem*, pp. 69-70.

14 *Ibidem*, p. 83.

15 Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, São Paulo, Centauro, 2006, p. 47.

Tutikian: “pensar a literatura é ainda, e cada vez mais, pensar a questão da identidade”¹⁶.

Os trânsitos literários a partir das vivências políticas ou pela falta delas relaciona história e literatura, identificando características memorialistas do tempo pós-colonial que não venceu o colonialismo. As palavras frequentes como sofrimento, lamento, desilusão apresentam-se como imagens que reforcem uma “silhueta da desventura”, todas as marcas de um país ainda não pacificado. De outro lado, o clamor às ancestralidades situa tanto a autora quanto a coletividade de seu povo.

Se é certo que se questiona sobre a existência de uma Guiné-Bissau enquanto projeto de nação, antes e depois da colonização – uma nação seja ela imaginada e/ou em construção –, não é menos certo que, mais do que qualquer área do saber, é a literatura, pela força da sua expressão, que vai configurar a ideia de uma nação guineense “As cantigas de mulher, por exemplo, revelaram-se, e revelam-se, como lugar de expressão de tensões individuais e coletivas”¹⁷.

A partir do exposto pelas autoras, é nítido que a nova Guiné-Bissau partirá de um projeto literário que situa o espaço e as memórias como leituras obrigatórias para compreender sua história. A importância da literatura nesse momento de (re)construção é reforçada pela escritora tanto através da própria literatura quanto por meio de textos teóricos, que analisam a condição literária dos países africanos de língua portuguesa, principalmente os países que passaram por guerras após a “independência”.

Nesta acepção, trazemos como um dos vieses da escrita de Odete Semedo a literatura de testemunho, que é para nós, nesta análise, fruto das memórias traumáticas trazidas por ela para apresentar seu país a partir de memórias seletivas, seleções essas que são evocadas gradativamente e revividas pelo sujeito que narra¹⁸. Corroborando com a assertiva de Pollak, Huyssen discorre que os testemunhos ajudam a “garantir um futuro da memória”, pois representam a memória vivida¹⁹.

16 Jane Tutikian, *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*, Porto Alegre, Sagra Luzzato, 2006, p. 11.

17 Margarida Calafate Ribeiro e Odete Semedo, *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos das histórias*, Porto, Edições Afrontamento, 2011, p. 11.

18 Michael Pollak, *Memória, Esquecimento e Silêncio: Estudos históricos*, Rio de Janeiro, 1992. pp. 3-15.

19 Andreas Huyssen, “Passados Presentes: mídia, política, amnésia”, in Andreas Huyssen, *Seduzidos pela memória*, tradução de Sérgio Alcides, Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, 2000, p. 34.

Empreendemos a assertiva dos autores sobre o lugar das experiências vividas na constituição da memória, acrescentando-lhes, o que afirma Candido em *Literatura e Sociedade* ao pontuar que “só podemos entender uma obra fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”²⁰. A partir do exposto por Candido, relacionamos a literatura e a história como subsídios inerentes à própria natureza criadora, ambas, dialogicamente, partem de uma experiência de testemunho, fazendo com que a literatura se torne a válvula de escape para a nação guineense a partir de um projeto literário empreendido por Odete Semedo.

A voz feminina da escritora, seu lugar enquanto mãe e mulher, subalterna entre centenas de milhares de outros subalternos e esquecidos, é capaz de criar alegorias e situações que refutam, simbolicamente, o processo de colonização na tentativa de se reafirmarem enquanto nação, cuja história permanece submersa em sangue negro.

Assim, é importante retomar aos “embrulhos”. O primeiro guarda a violência, o horror com a fuga e os beneficiários do processo: “em cada desesperado um fugitivo / cada fuga um desencontro / a cada desencontro um desencanto [...] / Na desgraça de uns / muitos se enalteceram”²¹.

O segundo embrulho, revestido de ironia, mostra a perversidade dos que se beneficiaram: “Manhã virando tarde / Matutino / Vespertino se tornando / Jurou até a morte / jamais ficar para trás / mas para trás / passar os outros [...] / Viviano viveu anos / na prostituição [...] / Anos passaram / Viviano mudou de nome / de postura e de residência / por conveniência / das circunstâncias / Hoje Viviano é Presentino / de futuro garantido”²².

A desconfiança e a negligência dos políticos revelam o discurso de *Urdumunhu* quando discorre sobre todos os atrasos simbólicos e concretos que perseguem Guiné-Bissau:

Nada de receber ao final do mês / que é vício colonial [...] / Não vos deixeis levar / por ideais / neocoloniais [...] / Para quê, luz elétrica? / Saudosismo / do imperialismo colonial [...] / Voltemos às nossas origens irmãos / Para quê, importar fósforos? / Mil vezes melhor / atritar duas pedras / e obter o lume precioso / sem encher o cofre imperialista.²³

20 Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, 9.^a ed., São Paulo, Ouro sobre azul, 2006, p. 13.

21 Odete Costa Semedo, *op. cit.*, 2007, p. 117.

22 *Ibidem*, pp. 140-143.

23 *Ibidem*, pp. 151-153.

A tentativa de “amenizar” as atrocidades com a justificativa de voltar às origens ancestrais e valer-se de uma população massacrada, desacreditada do progresso e do bem estar mínimo ratificam o caos político. Ana Mafalda Leite a partir do fragmento literário é citada, pois discorre que:

Não é possível regressar a uma pureza pré-colonial absoluta, tal como não é possível criar formações nacionais, totalmente independentes das suas implicações históricas na empresa colonial. As literaturas africanas de língua portuguesa, com a criação dos seus campos literários específicos, relatam as narrativas desse impossível regresso ao passado, entretecendo com sabedoria a sua reinvenção [...].²⁴

A autora confirma a inexistência de um caminho para as origens pré-coloniais. Não se pode esquecer que a modernidade chegou e veio para ficar. Tal modernidade, evidentemente, tem seus impactos de aculturação, trazendo mazelas e interesses de toda natureza, mas por trás de todo esse processo as populações se beneficiam. O que acontece no poema de Odete Semedo é uma tentativa para questionar os guineenses sobre a passividade quanto à retirada de seus direitos, de seus bens justificando a permanência do caos, recorrendo a justificativas culturais.

No contexto das literaturas africanas de língua portuguesa não podemos esquecer que existe um processo dialógico entre os trânsitos que rompem com os processos civilizatórios, uma vez que a voz poética tem trânsito livre e passa qualquer censura. A partir desta aceção,

A textualidade pós-colonial é necessariamente um fenômeno hibridizado, ou plural, no sentido de coexistência de uma pluralidade de formas e de propostas, resultantes da relação entre os sistemas culturais europeus enxertados e as ontologias indígenas, com seu impulso de criar ou recriar identidades locais; novos campos literários.²⁵

A literatura pós-colonial ou decolonial é, pela própria natureza criadora, plural, interliga as matizes culturais pré-coloniais ao tempo presente, fruto de um processo, via de regra, de exploração e massacre de todos os bens simbólicos

24 Ana Mafalda Leite, *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2012, p. 154.

25 *Ibidem*, p. 154.

constituídos coletivamente, o que ora demarca as territorialidades ainda em disputas na literatura guineense. A poesia-resistência aqui expostas e analisada é uma das formas de afirmação das identidades, seja através da língua nacional, o *kriol* seja pelo registro de seus testemunhos.

As trocas culturais das quais as matizes guineenses se alimentam selecionam, recortam e se reconfiguram todos os dias em prol da afirmação de suas identidades culturais, para a construção, coletiva, de memórias que superem os embrulhos que Odete Semedo desembrolha. Buscam, sem esquecer as memórias de testemunho traumáticas, erguer Guiné-Bissau, num processo lento e, por vezes, solitário. Entretanto, a coletividade, a voz feminina e os diversos pertencimentos auxiliam a erguê-la a partir de um projeto maior: um projeto literário. Nesse sentido, Augel discorre que:

[O] pertencimento [e a] compartilha da história comum, com seus mitos, crenças e tradições, ancorada no momento fundador da nacionalidade foi o libertar-se do jugo colonial [...] os escritores em seu papel de bardos, reflexos e porta-vozes de uma consciência e de uma identidade coletiva.²⁶

A partir das tessituras literárias e políticas da escritora em análise, compreendemos sua escrita como de uma inscrição como essencial e substancial nas literaturas africanas de língua portuguesa, além de trazer uma aproximação entre escritor e leitor, uma vez que as experiências compartilhadas a partir das vozes enunciativas trazem para si, na maioria das vezes, diferentes níveis de experiências e expectativas, situados em contextos culturais compartilhados que corroboram para uma significação maior do texto literário.

Partindo da premissa de que o texto literário é um bem cultural que define tempo e espaço, compartilhado, é interessante acrescentar que os textos pós-coloniais estão no outro lado da margem do rio, em território alheio, e que apesar da língua ser elo entre o colonizar e os colonizados, difícil é a constituição de uma relação harmônica, pois sempre haverá o desejo de um se sobrepor ao outro, pois “O projeto da escrita pós-colonial é interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional, coloniais”²⁷.

Nesta acepção, a necessidade da (re)escrita das narrativas históricas e ficcionais pelos colonizados é dar-lhe lugar de fala, já que lhes foi negado o direito

²⁶ Augel, 2007, p. 40.

²⁷ Ana Mafalda Leite, *op. cit.*, p. 154.

à participação, enquanto colonos, no processo de escrita. A assertiva que a literatura tem sua raiz na oralidade, e mesmo após o registro (escrita) ela continuou exercendo influência, sendo elemento determinante, corrobora para que os trânsitos políticos e literários se apropriem dessa oralidade para se fazer significado, uma vez que

A leitura de um teto de literatura africana tornar-se, assim, um lugar de múltiplas filtragens, desfigurações e reconfigurações. Se a escrita é uma prática social, com uma função social bem precisa em África – herança que subjaz, parcialmente, da oratura –, ela sugere a possibilidade de que também o sentido seja uma construção social, caracterizada pela participação do escritor e do leitor no acontecimento do discurso.²⁸

A partir da leitura da literatura africana como forma de absorver e identificar as múltiplas filtragens, partimos do lugar visionário ocupado por Odete Semedo quanto ao sentido que sua poesia ganha quando lida e comparada com o caos deixado pela guerra dos onze meses. Uma literatura presente, que clama a todos os espaços, pessoas e entidades a fim de salvar seu povo. O viés intradieético de sua tessitura, literatura-verdade, faz com que ela ganhe outras dimensões e galgue no social um espaço negado aos países africanos, especificamente, nesta discussão, os de língua portuguesa.

Portanto, a escritora rompe com o manual imaginário que contem o quê e quem deve ser lido, mostra-nos uma literatura submersa de realismo, entre o viés histórico e os contextos sócio-políticos, abrindo mão de outras temáticas ficcionais para contemplar a inscrição de seu povo, de sua gente nas escritas pós-coloniais ainda vivas, ensanguentadas e esquecidas. Odete Semedo é referência na literatura-denúncia de Guiné-Bissau e deve ser lida tanto como escritora quanto mulher aguerrida.

28 *Ibidem*, p. 155.

Da rosa que não desabrochou

A encenação de mortes anunciadas

FRANCIANE CONCEIÇÃO DA SILVA*

De acordo com estudos realizados pelo sociólogo Julio Jacobo Waiselfisz, o Brasil é o quinto país do mundo mais violento para as mulheres, sobretudo, para as negras¹. Os dados apontados por Waiselfisz – no *Mapa da Violência 2015: homicídios de mulheres no Brasil* – contestam a ideia tão propagada da cordialidade do povo brasileiro. No mesmo sentido, ao analisar representações da violência na arte brasileira contemporânea, com destaque para a literatura, o pesquisador Karl Erik Schøllhammer, no seu livro *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2013), reconhece que:

[a realidade violenta] se converte em matéria-prima para uma grande parte da mídia brasileira e, ao mesmo tempo, se impõe a cineastas, escritores, artistas plásticos e músicos com o desafio de lidar de modo diferente com a violência e criar expressões que evocam as possibilidades de ação numa perspectiva política e ética com ela.²

* GEED – PUC Minas/NEAB Viçosa.

1 De acordo com Julio Jacobo Waiselfisz, o número de homicídios contra mulheres negras cresceu 54% em dez anos, de 2003 a 2013, enquanto o número de mulheres brancas assassinadas caiu em 10% no mesmo período. Waiselfisz denomina essa distância assustadora entre as taxas de assassinatos de mulheres brancas e negras de índice de vitimização negra.

2 Karl Erik Schøllhammer, *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013, p. 78.

A constatação de Schøllhammer pode ser importante para compreendermos os sentidos de textos literários produzidos pela Literatura Brasileira Contemporânea, sobretudo, em sua vertente afro-brasileira, como nas obras das autoras Miriam Alves, Cristiane Sobral e Conceição Evaristo. De alguma maneira, as narrativas dessas escritoras esmiúçam uma visão em profundidade da realidade na qual se inspiram para construir as suas personagens. Nos seus textos, as escritoras mencionadas têm como um dos principais focos denunciar a violência de gênero, mormente, a praticada contra a mulher negra. Essa temática é abordada de maneira peculiar, no conto “Ana Davenga”³ de Conceição Evaristo.

“Ana Davenga” é o segundo conto da coletânea *Olhos D'água* (2015), uma das obras vencedoras Prêmio Jabuti 2015, importante premiação literária do Brasil. No início da narrativa, Ana, protagonista da história, é surpreendida com a visita dos companheiros de Davenga, seu marido, e pelas esposas desses. Davenga, que deveria estar com eles, não os acompanha. Ana se desespera imaginando que algo de ruim tivesse acontecido com o seu companheiro. A preocupação da protagonista se deve ao fato de Davenga praticar algumas ações ilícitas e, por isso, estar sendo procurado pela polícia. Angustiado pela ausência do seu marido, Ana começa a questionar o que teria acontecido com ele: “por onde andava o seu homem? Por que Davenga não estava ali?”⁴. Tanto para Ana quanto para o/a leitor/a, o mistério sobre a ausência de Davenga é preservado até que o homem aparece, anunciando à esposa que o seu “sumiço” era justificado pela festa surpresa que ele preparara para ela.

Durante o tempo em que Ana aguarda, angustiado, pela chegada de Davenga, a voz narrativa revela alguns acontecimentos que marcaram a história do casal. Por esse artifício, a narração se mistura aos pensamentos de Ana e vamos descobrindo fatos que ocorreram em sua vida e na de seu companheiro antes do momento da festa de aniversário. Uma das primeiras revelações da narradora é como se deu o encontro entre os dois. Na comemoração, em um samba, de um dos seus assaltos, Davenga conheceu Ana, ficando fascinado ao vê-la dançar. A jovem o fazia lembrar-se de “uma bailarina nua, tal qual ele vira um dia no filme de televisão. A bailarina dançava livre, solta na festa

3 Neste artigo, estamos utilizando a versão do conto publicada no livro *Olhos D'água* (2015), versão que apresenta algumas alterações se comparada ao texto publicado na Coletânea *Cadernos Negros os melhores contos*, de 1998.

4 Conceição Evaristo, *Olhos D'água*, Rio de Janeiro, Pallas/Fundação Biblioteca Nacional, 2015, p. 22.

de uma aldeia africana”⁵. Ana provocou em Davenga um sentimento jamais por ele experimentado. Ela lhe trazia uma sensação de aconchego e o fez lembrar-se das mulheres de sua família. Lembrou-se “da mãe, das irmãs, das tias, das primas e até da avó, a velha Isolina. Daquelas mulheres todas que ele não via há muitos anos, desde que começara a varar o mundo”⁶. Ao descrever o primeiro encontro entre Davenga e Ana, a voz narrativa encena, de maneira sensível, o comportamento do personagem enamorado, deixando aflorar uma faceta de sua personalidade que contrasta com as ações criminosas praticadas por ele. O homem sente desejo de começar uma vida nova com a “bailarina nua”:

Seria tão bom se aquela mulher quisesse ficar com ele, morar com ele, ser dele na vida dele. Mas como? Ele queria uma mulher, uma só. Estava cansado de não ter pouso certo. E a mulher que lhe lembrava a bailarina nua havia mexido com ele, com alguma coisa lá dentro dele. [...] Ia tentar, ia tentar... Ana, a bailarina de suas lembranças, bebeu água enquanto Davenga enamorado tomava a cerveja, sem sentir o gosto do líquido. Quando terminou, pegou na mão da mulher e saiu. [...] Desde aquele dia, Ana ficou para sempre no barraco e na vida de Davenga.⁷

Ana, a mulher que lhe fizera recordar suas ancestrais, representava para Davenga uma possibilidade de sossego em meio ao caos. “Ela lhe trouxera uma saudade de um tempo paz, de um tempo criança, um tempo Minas”⁸. Ana era uma como uma fonte de água fresca que poderia matar a sede do homem sedento em meio ao deserto. Ana era mulher pela qual Davenga sempre havia esperado. Ela lhe trazia uma esperança de viver e não apenas sobreviver. Assim, desde o primeiro encontro no samba, os dois passaram a viver juntos, compartilhando a mesma casa, a mesma cama. Davenga também dividiu os seus segredos com a sua amada. Compartilhou episódios de sua vida antes da chegada dela. Das coisas que o homem lhe contou a que mais impressionou Ana foi o fato dele ter mandado assassinar uma mulher: “ele havia mandado matar Maria Agonia”⁹.

5 *Ibidem*, p. 25.

6 *Ibidem*, p. 26.

7 *Ibidem*, p. 22.

8 *Ibidem*, p. 25.

9 *Ibidem*, p. 27.

A narradora volta o seu foco para descrever a personagem Maria Agonia. O discurso da narradora acentua o fato de a mulher ser uma evangélica que tinha o hábito de visitar a cadeia para levar a palavra de Deus aos presos. Fica subentendido que o apelido “Maria Agonia” fora dado à moça pelo próprio Davenga que ironizava o fato de Maria, ao ressaltar a sua crença à religião, dizer sempre da “agonia de uma vida sem o olhar do Senhor”¹⁰. Perto do pai, o pastor a jovem se comportava de maneira recatada, era uma crente fervorosa. Nos encontros amorosos com Davenga, o corpo da mulher religiosa fervia e ela entregava-se totalmente aos desejos mundanos.

Ao acabar a pregação, ela saiu do meio dos outros, passou por ele e fez um sinal. Ele foi atrás. Assim que todos se dispersaram, ela falou do desejo de estar com ele. Queria ir para algum lugar, sozinhos. Foram e se amaram muito. Ele chorou como sempre. Esses encontros aconteceram muitas e muitas vezes. Primeiro a praça, a pregação, a crença. Depois tudo no silêncio, na moita, tudo escondidinho.¹¹

Cansado de ser usado como objeto de prazer de Agonia, Davenga resolveu chamá-la para morar com ele no morro. Maria recusou com veemência a proposta: “Vê só ela, crente, filha de pastor, instruída, iria deixar tudo e morar com um marginal com um bandido?”¹². Revoltado com a recusa e o desprezo de Maria Agonia, o homem toma a decisão de mandar matar a mulher:

Não havia de ser nada. Tinha alguém que faria o serviço para ele. Dias depois, a seguinte manchete aparecia nos jornais: “Filha de pastor apareceu nua e toda perfurada de balas. Tinha ao lado do corpo uma Bíblia. A moça cultivava o hábito de visitar os presídios para levar a palavra de Deus.”¹³

O conto de Conceição Evaristo nos permite inferir que na relação de Maria Agonia e Davenga há uma espécie de jogo. No início é Maria quem dá as cartas. Na noite em que o casal tem a primeira relação sexual, como já vimos, é Maria quem chama o homem para ir a um local em que pudessem ficar a sós: “Ao acabar a pregação, ela saiu do meio dos outros, passou por ele e fez um

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, pp. 27-28.

¹² *Ibidem*, p. 28.

¹³ *Ibidem*, p. 28.

sinal. Ele foi atrás”¹⁴. O texto nos mostra que, em alguma medida, Maria tem o domínio da situação. Ela vai à frente dando as coordenadas do jogo e o homem vai atrás, seguindo as marcas determinadas por ela. Davenga tem consciência do jogo e resolve participar dele porque assim o quer. A virada se dá, quando, em determinado momento, Davenga resolve inverter as regras do jogo e assumir o comando, determinando novas coordenadas. Maria, no entanto, não aceita jogar o jogo proposto e resolve dizer não. A negativa da personagem vai levá-la à morte. Davenga que foi criado em um espaço em que “homens mandam e mulheres obedecem”, não se conforma com a rejeição de Maria. De acordo com as regras do patriarcado, seguidas por Davenga, um homem poderia abandonar uma mulher quando quisesse, mas, como uma mulher, uma crente agoniada, poderia se recusar a viver com ele? Um argumento repetido pelos homens que se sentem donos das mulheres e que, quando abandonados, resolvem matá-las, poderia ser utilizado facilmente para sintetizar o comportamento do jovem em relação à Maria: “Se ela não ficar comigo, também não ficará com mais ninguém”.

O comportamento do personagem masculino, explorado pelo conto de Conceição Evaristo, nos remete ao pensamento da socióloga Heleieth Saffioti, em seu livro *Gênero, Patriarcado, Violência* (2015). De acordo com Saffioti,

A sociedade assemelha-se a um galinheiro, sendo, contudo, o galinheiro humano muito mais cruel que o galináceo. Quando se abre uma fresta na tela do galinheiro e uma galinha escapa, o galo continua dominando as galinhas que restaram em seu território geográfico. Como o território humano não é meramente físico, mas também simbólico, o homem, considerado todo-poderoso, não se conforma em ter sido preterido [...], nem se conforma quando sua mulher o abandona por não mais suportar seus maus-tratos. Qualquer que seja a razão do rompimento da relação, quando a iniciativa é da mulher, isto constitui uma afronta para ele. Na condição de macho dominador, não pode admitir tal ocorrência, podendo chegar a extremos de crueldade. A sociedade, similarmente ao galinheiro, também apresenta uma ordem de bicadas.¹⁵

Considerando as ideias da socióloga, podemos tentar compreender o modo como a narrativa de Conceição Evaristo encena o comportamento de Davenga

14 *Ibidem*, p. 27.

15 Heleieth Saffioti, *Gênero, Patriarcado e Violência*, São Paulo, Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2015, p. 65.

em relação à Maria Agonia. Sentindo-se dono do território e, por isso, “todo poderoso”, ao ser preterido pela mulher, o homem resolve agir em defesa do espaço que considera ser seu. Davenga que se sente um “dominador” não aceita a recusa daquela que ele considera “dominada”, mandando matar Maria de maneira brutal. O assassinato de Maria Agonia pode ser considerado como um feminicídio¹⁶, tipo de crime em que as mulheres são assassinadas, simplesmente, por serem mulheres. O feminicídio pode ser considerado como “uma política deliberada e sem limites de exploração/dominação de mulheres, cuja expressão mais cabal é o extermínio das mesmas”¹⁷. Ao cometerem esse tipo de violência, os homens buscam reafirmar o seu poder, supondo que têm o domínio de tudo e de todos, principalmente das mulheres. Nesse sentido, podemos afirmar que:

El esencialismo biológico ha funcionado, por lo que respecta a los discursos de género, para afianzar mensajes en torno a la inferioridad femenina y a la justificación de una jerarquización social basada en el predominio masculino, en la consideración del varón como superior y como “norma”. Estas representaciones culturales sexistas han pervivido en el imaginario colectivo influyendo en procesos, actuaciones, valores, ritos y prácticas sociales derivadas de una microfísica del poder específicamente patriarcal.¹⁸

No conto, o assassinato de Maria constitui-se como uma afirmação da força de Davenga, um meio dele restabelecer o seu poder de mando. Se Maria tivesse aceitado o convite para morar com ele na favela, a sua morte poderia ter sido

16 Em março de 2015, foi sancionada, pela Presidenta Dilma Rousseff, a Lei 13.104/2015: Lei do Feminicídio. Essa Lei classifica o assassinato de mulheres em razão do sexo feminino como crime hediondo, tendo agravantes quando ocorre em situações de maior vulnerabilidade: gravidez, agressão na presença dos filhos, quando a vítima é menor de idade, entre outros. “Entende a lei que existe feminicídio quando a agressão envolve violência doméstica e familiar, ou quando evidencia menosprezo ou discriminação à condição de mulher, caracterizando crime por razões de condição do sexo feminino. Devido às limitações dos dados atualmente disponíveis, entenderemos por feminicídio as agressões cometidas contra uma pessoa do sexo feminino no âmbito familiar da vítima que, de forma intencional, causam lesões ou agravos à saúde que levam a sua morte” (Waiselfisz, 2015, p. 7).

17 Maria Amélia de Almeida e Mônica Melo, *O que é violência contra a mulher*, São Paulo, Brasiliense, 2003, p. 51.

18 Ana Aguado, “Violencia de género: sujeto femenino y ciudadanía en la sociedad contemporánea”, in Márcia Castillo Martín, Suely de Oliveira (dir.), *Marcadas a ferro: violência contra a mulher – uma visão multidisciplinar*, Brasília, Secretaria Especial de Políticas para Mulheres, 2005, pp. 23-24.

evitada, pois a mulher estaria agindo de acordo com que o homem esperava dela. Geralmente, a violência de gênero “é praticada pelo homem para dominar a mulher, e não eliminá-la fisicamente. A intenção masculina é possuí-la, é tê-la como sua propriedade, determinar o que ela deve desejar, pensar, vestir. Ele quer tê-la sob seu controle e ela deve desejar somente a ele próprio”¹⁹.

A relação de Davenga com Ana é diferente da que ele tivera com Maria Agonia, sobretudo, pelo fato da mulher aceitar, sem questionar, as coordenadas de seu homem. No entanto, mesmo que Davenga demonstre em relação à Ana um sentimento verdadeiro, ainda sustenta o discurso de que a mulher é um objeto do qual ele é dono e senhor, por isso, mantém a esposa sob o seu controle e determina as regras de como ela deve viver. Nesse sentido “as relações hierárquicas entre os homens, assim como a solidariedade existente entre eles capacitam a categoria constituída por homens a estabelecer e a manter o controle sobre as mulheres”²⁰. Retomando a metáfora do galinheiro, utilizada por Saffioti, podemos dizer que Davenga exerce seu domínio sobre Ana, considerando-se “todo-poderoso”, tanto dentro do espaço físico quanto simbólico. Tal situação pode ser visualizada quando analisamos o modo como o conto refere-se à presença de Ana no barraco do marido:

O barraco de Davenga era uma espécie de quartel-general, e ele era o chefe. Ali se decidia tudo. No princípio, os companheiros de Davenga olharam Ana com ciúme, cobiça e desconfiança. O homem morava sozinho. Ali armava e confiava com os outros todas as proezas. E de repente, sem consultar os companheiros, mete ali dentro uma mulher. Pensaram em escolher outro chefe e outro local para quartel-general, mas não tiveram coragem. Depois de certo tempo, Davenga comunicou a todos que aquela mulher ficaria com ele e nada mudaria. Ela era cega, surda e muda no que se referia a assuntos deles. Ele, entretanto, queria dizer mais uma coisa: qualquer um que bulisse com ela haveria de morrer sangrando nas mãos dele feito porco capado.²¹

No trecho destacado, observamos o domínio de Davenga sobre o seu território e sobre os seus companheiros. O barraco que funciona como o

19 Maria Amélia de Almeida, Mônica Melo, *O que é violência contra a mulher*, São Paulo, Brasiliense, 2003, p. 25.

20 Heleieth Saffioti, *Gênero, Patriarcado e Violência*, São Paulo, Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2015, p. 111.

21 Conceição Evaristo, *Olhos D'água*, Rio de Janeiro, Pallas/Fundação Biblioteca Nacional, 2015, p. 22.

quartel-general do grupo é o espaço físico dominado por Davenga, ele é o chefe do local e é quem determina as regras de seu funcionamento. A partir do momento em que Ana se muda para o lugar, ele passa a dominar também o corpo e a vida dela. Ao ameaçar matar os seus companheiros, de maneira violenta, caso algum deles ousasse se insinuar para a sua mulher, o chefe do grupo mais uma vez busca afirmar o seu poder. É como se dissesse que Ana era só dele e, a partir daquele momento, não poderia ser de mais ninguém. As atitudes de Davenga inscrevem Ana no espaço dominado por ele. A mulher “era cega surda e muda no que se referia a assuntos deles”²². Ela se manteria no espaço para atender suas ordens e desejos, mas não teria o direito de participar das decisões tomadas por ele e pelo grupo. Para reafirmar a ideia de Ana ser uma mera peça de ornamentação de sua casa, Davenga ainda diz que com a presença dela “nada mudaria”.

É importante ressaltar, no entanto, que mesmo que Davenga estabeleça domínio sobre a sua companheira, ela não é enganada ou inocente a respeito de quem é o seu marido. Na primeira noite em que ficam juntos, Davenga conta para Ana das suas práticas criminosas, inclusive o assassinato de Maria Agonia e, mesmo assim, ela não hesita em continuar com ele. O trecho abaixo comprova essa assertiva:

Ana sabia bem qual era a atividade de seu homem. Sabia dos riscos que corria ao lado dele. Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não tentar viver. E naquela primeira noite, no barraco de Davenga, depois de tudo, quando calmos e ele já de olhos enxutos, – ele havia chorado copiosamente no gozo-pranto – puderam conversar, Ana resolveu adotar o nome dele. Resolveu então que a partir daquele momento se chamaria Ana Davenga. Ela queria a marca do homem dela no seu corpo e no seu nome.²³

Quando Ana decide que “a partir daquele momento se chamaria Ana Davenga”, a sua identidade passa a estar ligada diretamente à existência de “seu homem”. Contudo, o fato dela assumir o nome do companheiro não significa que tenha algum tipo de domínio sobre ele. Ela não tem poder suficiente para exercer esse domínio. Na verdade, quando Ana passa a utilizar o nome de Davenga, mesmo que de maneira inconsciente, sacraliza o domínio dele

²² *Ibidem*, p. 22.

²³ *Ibidem*, pp. 26-27.

sobre ela. Outro fato que deve ser considerado é que Davenga tem prestígio na comunidade onde mora. Quando Ana torna-se a Senhora Davenga, ela passa a também desfrutar dessa consideração. Ela busca, em alguma medida, abandonar o espaço de invisibilidade e desprestígio. Ter o nome do marido “todo poderoso” lhe oferece essa possibilidade.

Mesmo que a relação do casal de protagonistas seja marcada por práticas de violência simbólica, no sentido empregado por Pierre Bourdieu, a forma como a narradora descreve a relação de Ana e Davenga, desde o momento em que eles se conhecem no samba, até ao desfecho trágico da narrativa, faz com que criemos uma empatia pelos dois. Apesar de o casal viver em um espaço significado por manifestações de uma violência estrutural, a relação deste é descrita com grande beleza. Isso ocorre, especialmente, porque Conceição Evaristo utiliza estratégias literárias de grande efeito. Sua prosa é perpassada por um alto nível de poeticidade que provoca, ao mesmo tempo, encantamento e incômodo. A beleza com a qual a autora constrói as imagens de violência, em suas narrativas, nos impacta porque ao mesmo tempo em que nos chocamos com a realidade brutal dos fatos que estão sendo narrados, somos capturados pela poeticidade impressa nos textos. Em muitos aspectos, o fazer literário de Conceição Evaristo foge aos padrões convencionais, pois mesmo quando ela encena contextos narrativos marcados por brutalidade, a violência é ressignificada pelo lirismo sempre presente nas linhas de resistência da autora mineira.

Acreditamos que essa estratégia literária de denunciar a violência através de uma linguagem poética seja uma das particularidades da produção ficcional de muitas outras escritoras afro-brasileiras, mas se sobressai nos textos de Conceição Evaristo. De acordo com a autora de *Olhos D'água*, as suas narrativas

provocam as pessoas a pensar na humanidade do sujeito, o sujeito que está na favela, o sujeito com arma na mão, o sujeito que saiu do interior para a cidade grande. Estes textos ajudam o leitor a descobrir o que, de fato, existe, em vez de ser uma literatura na qual o personagem dança, canta, ou tem uma sexualidade excessiva. Estes textos desenham a nossa humanidade.²⁴

24 Conceição Evaristo, “Entrevista”, in Dawn Duke, *A escritora afro-brasileira: ativismo e arte literária* – Cristiane Sobral, Mel Adún, Conceição Evaristo, Débora Almeida, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Belo Horizonte, Nandyala, 2016, p. 98.

Considerando o que diz Conceição Evaristo e relacionando com o conto “Ana Davenga”, podemos dizer que os personagens dessa narrativa não são anjos ou demônios, são seres humanos inscritos em um espaço de violências múltiplas e que, para sobreviverem, muitas vezes, utilizam-se de práticas violentas. Tanto Ana quanto Davenga apresentam personalidades complexas. O personagem masculino é ainda mais complexo que o feminino. Sua personalidade é marcada por atitudes paradoxais que fazem dele uma figura ambígua. Ao longo do conto, Davenga apresenta atitudes que vão da extrema crueldade até à mais profunda sensibilidade. Assim, o mesmo Davenga que manda assassinar Maria Agonia e que, ao falar sobre os assaltos que realiza, diz sentir prazer em “ver o medo, o temor, o pavor nas feições e modos das pessoas”²⁵, durante as relações sexuais chora copiosamente no momento do gozo. Recorremos ao texto de Conceição Evaristo para acentuar traços da personalidade controversa da personagem masculina:

Davenga que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha um prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia [Ana] toda. Seu rosto, seu corpo ficavam úmidos das lágrimas de Davenga. E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa. Era como se Davenga estivesse sofrendo mesmo, e fosse ela a culpada. Depois então, os dois ainda de corpos nus, ficavam ali. Ela enxugando as lágrimas dele. Era tudo tão doce, tão gozo, tão dor! Um dia pensou em se negar para não ver Davenga chorando tanto. Mas ele pedia, caçava, buscava. Não restava nada a fazer, a não ser enxugar o gozo-pranto de seu homem.²⁶

Notemos que a relação sexual, momento em que o homem, normalmente, tenta dar provas de sua virilidade, no caso de Davenga, é o momento em que ele revela a sua fragilidade. De acordo com o que é narrado no conto, podemos supor que Davenga saíra de sua cidade, ainda menino na busca de uma vida melhor para si e para os seus familiares. No entanto, se perde em meio às tentações da cidade grande e acaba entrando no mundo do crime. Morando longe da família e vivendo constantemente amedrontado, as lágrimas durante o gozo, mais do que prazer, talvez expressem uma grande dor: a dor de ele ser quem é.

25 Conceição Evaristo, *Olhos D'água*, Rio de Janeiro, Pallas/Fundação Biblioteca Nacional, 2015, p. 24.

26 *Ibidem*, p. 23.

As histórias escritas por Conceição Evaristo são prenhes de lirismo, mesmo que as situações apresentadas carreguem em si uma feição realista, com o foco acentuado em cenas de violência explícita. A narração feita de maneira poética provoca efeitos de sentidos impactantes, nos instigando a refletir sobre o que está sendo contado. A cena da relação sexual entre Ana e Davenga é descrita com tamanha poeticidade que, por um momento, o/a leitor/a se esquece do contexto de violência no qual os personagens estão inseridos e se entenece com cada gesto narrado. O gozo umedecido de Davenga, a mistura de dor e prazer, o ato de Ana enxugar as lágrimas de seu homem, tudo ganha uma áurea poética no conto de Conceição Evaristo.

Mesmo nas cenas de extrema degradação humana, a escritora não perde o equilíbrio entre a sugestão de estados líricos e a intenção documental. As personagens de Conceição Evaristo explicitam todo o tempo o seu pertencimento a um grupo social que tem na pele a cor da exclusão, não importa se criança, donas de casa, empregadas domésticas ou mulher de bandido: a angústia e o sentimento de injustiça são sempre os mesmos. [...] Escrita de dentro (e fora) do espaço marginalizado, a obra é contaminada de angústia coletiva, testemunha a banalização do mal, da morte, a opressão de classe, gênero e etnia. E ainda se faz porta-voz da esperança de novos tempos. A autora pontua poeticamente mesmo as passagens mais brutais, e cada personagem tem a consciência de pertencimento a um grupo social oprimido.²⁷

O desfecho do conto “Ana Davenga” é trágico. O casal é assassinado de maneira brutal pela polícia. Ficamos surpreendidas com a atrocidade do ato, embora o final em si não seja tão surpreendente. Aos poucos, a voz narrativa vai dando indícios de que, mesmo com a aparente tranquilidade, em algum momento, algo acontecerá e destruirá a harmonia do ambiente. O aviso de Davenga, aos seus companheiros, depois da festa de aniversário de Ana, para que ficassem em alerta, nos deixa receosas em relação aos perigos que cercam a residência do casal. Finda a festa, Ana e Davenga aproveitam para alimentarem o desejo que consumia os seus corpos. A mulher transbordava de felicidade pela comemoração surpresa de seu aniversário e por ter o seu homem, ali, na cama, esperando por ela:

27 Constância Lima Duarte, “Marcas da violência no corpo literário feminino”, in Constância Lima Duarte *et alii* (dir.), *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*, Belo Horizonte, Idea, 2016, p. 148.

Ana estava feliz. Só Davenga mesmo para fazer aquilo. E ela, tão viciada na dor, fizera momentos que antecederam a alegria maior um profundo sofrimento. Davenga estava ali na cama vestido com aquela pele negra, brilhante, lisa que Deus lhe dera. Ela também, nua. Era tão bom ficar se tocando primeiro. Depois haveria o choro de Davenga, tão doloroso, tão profundo, que ela ficava adiando o gozo-pranto.²⁸

No ápice da relação sexual, no momento em que Ana e Davenga se preparavam para a explosão de prazer, quando o homem se banharia em lágrimas de gozo, ocorre outra explosão: o casal é surpreendido por policiais, que, armados até os dentes, invadem a residência. Os policiais “entraram de armas em punho. Mandaram que Davenga se vestisse rápido e não bancasse o engraçadinho, porque o barraco estava cercado”²⁹. Alguns policiais apontavam armas para o homem, ameaçando-o; enquanto “outro policial do lado de fora empurrou a janela de madeira. Uma metralhadora apontou para dentro de casa, bem na direção da cama na mira de Ana Davenga”³⁰. A desigualdade de forças é nítida na cena descrita. Grávida, nua e indefesa, sabendo que nada podia fazer contra a polícia, a mulher pensou apenas na criança que carregava em seu ventre e, em um gesto quase instintivo, “se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho ainda”³¹. Davenga que jamais aceitou a possibilidade de ir para a cadeia, resolveu agir:

Davenga vestiu a calça lentamente. Ele sabia estar vencido. E agora o que valia a vida? O que valia morte? Ir para a prisão, nunca! A arma estava ali, debaixo da camisa que ele ia pegar agora. Poderia pegar as duas juntas. Sabia que este gesto significaria a morte. Se Ana sobrevivesse à guerra, quem sabe teria outro destino? De cabeça baixa, sem encarar os dois policiais a sua frente, Davenga pegou a camisa e desse gesto se ouviram muitos tiros.³²

Quando analisamos a ação de Davenga, num primeiro momento, podemos pensar que ele cometeu um sacrifício para salvar Ana. Contudo, ao fazermos uma análise mais atenta da situação, concluímos que o homem age de tal modo,

28 Conceição Evaristo, *Olhos D'água*, Rio de Janeiro, Pallas/Fundação Biblioteca Nacional, 2015, pp. 29-30.

29 *Ibidem*, p. 30.

30 *Idem*, *Ibidem*.

31 *Idem*, *Ibidem*.

32 *Idem*, *Ibidem*.

sobretudo, porque preferia morrer a ser preso pela polícia: “a prisão devia ser horrível. Só em pensar tinha medo e desespero. Se um dia caísse preso e não conseguisse fugir, se mataria”³³. Davenga cumpre o que prometera, ao enfrentar os policiais fortemente armados, sabendo que não haveria a menor chance de sobreviver, ele comete uma espécie de suicídio. Sua atitude, portanto, mais do que um sacrifício em defesa da esposa, é um gesto para salvar a si mesmo, já que nas circunstâncias em que se encontrava, a morte seria a única maneira de continuar livre da prisão. O desfecho do conto nos leva aos seguintes questionamentos: será que Davenga sabia da gravidez de Ana? Se soubesse, ele teria tomado a mesma decisão?

Em uma de suas entrevistas, Conceição Evaristo afirmou que o seu fazer literário a faz chorar, por tratar de temas dolorosos, profundos e porque ela passa “a viver aquilo mesmo”³⁴. De alguma forma, também somos invadidas por inúmeras sensações ao lermos os textos de Evaristo, especialmente, os que tematizam a violência. No desfecho do conto, aqui analisado, sentimos pela morte de Davenga, Ana e da criança-sonho. É como se a metralhadora que mira em direção ao casal acuado também mirasse em nós. Colocamo-nos no lugar dessas personagens porque conseguimos alcançar a sua humanidade. E eles são tão humanos quanto nós. Entendemos que eles não têm uma “essência” violenta, apenas reproduzem a violência perpetrada no meio em que vivem e a utilizam, muitas vezes, como uma maneira de sobreviverem. Mesmo sabendo que a história encenada no conto trata-se de ficção, temos consciência de que ela retrata uma realidade ainda mais cruel, provocando um desencantamento. E quando estamos a ponto de nos jogarmos do abismo, em um cenário de desgraça e desesperança, a poeticidade inscrita na crueza da cena nos resgata. Somos salvas pela beleza da ferocidade poética de Conceição Evaristo.

33 *Ibidem*, p. 27.

34 Conceição Evaristo, “Entrevista”, in Dawn Duke, *A escritora afro-brasileira: ativismo e arte literária* – Cristiane Sobral, Mel Adún, Conceição Evaristo, Débora Almeida, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Belo Horizonte, Nandyala, 2016, p. 96.

A presença de Eneida Nelly na poesia cabo-verdiana

Engajamento e mundivivência na escrita feminina

CLAUDIA LETÍCIA GONÇALVES MORAES*

1. Introdução

Nos países africanos de língua portuguesa (LP), componentes da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) é interessante observar o legado deixado pelo processo colonizador, também pensando a língua como fator relevante na formação dessas culturas e identidades. Nessa revisão histórica, o papel dos colonizadores tem destaque sobretudo no processo de submissão, exploração e expropriação cultural dos países africanos de LP, considerando que aqueles claramente não se submetem às leis e regras dos países invadidos, o que leva a conflitos étnicos, religiosos, de posse da terra e acabam por submeter os que já se encontravam nesses territórios, seja pela força física ou pela superioridade financeira.

Assim, esse processo factualmente violento de invasão, submissão e dominação dos grupos nativos leva a um apagamento histórico de suas diversas culturas e da sua identidade, o que envolve também suas produções culturais em línguas nativas – neste caso o crioulo, que constitui, no universo africano de língua portuguesa, uma especificidade das experiências literárias em Guiné-Bissau e em Cabo Verde. Este último país, foco de nossa análise, possui alguns

* Doutoranda em Literatura pela UnB.

escritores veteranos que já trabalham na perspectiva crioula há alguns anos, como Eugénio Tavares, Kaká Barbosa, Tomé Varela da Silva e Daniel Spínola, entre outros, numa trajetória de resgate das memórias de ancestralidade, de vivências anteriores à violência da colonização e sua espoliação material e simbólica.

Deste modo, o presente artigo pretende fazer uma breve análise do papel de uma figura importante das letras cabo-verdianas recentes: a poetisa Eneida Nelly e seu único livro de cinquenta poemas chamado *Sukutam* (Escuta-me, em língua crioula), onde a autora destaca sua poética de cunho sentimental e de compromisso social, relevando as adversidades sociais da ilha de Santiago. O discurso feminino da autora, focado nas suas vivências, traz temáticas inovadoras e amplia o olhar do leitor para outras realidades anteriormente não visíveis. *Sukutam*, obra lançada em 2011, foi publicado meses antes do suicídio da autora e traz como tema o tradicionalismo santiaguense a partir de uma resistência cultural em poética crioula que enfatiza o uso da língua materna como oposição à língua portuguesa, ao mesmo tempo em que faz um resgate de memórias rurais santiaguenses e experiências de cunho individual e social.

Para a presente análise serão utilizados os estudos de autores como Moema Parente Augel, Dora Pires, Ricardo Riso e Simone Caputo Gomes a fim de compreender, num recorte que abrange três poemas da autora, sua admiração pelo revolucionário Amílcar Cabral, sua esperança em um futuro melhor, sua exaltação da feminilidade da mulher santiaguense, o que representa, de maneira simbólica, o que é a ilha de Cabo Verde para a autora.

2. O processo de independência de Cabo Verde e Guiné-Bissau e a importância da língua crioula cabo-verdiana

As bandeiras dos mais diversos países carregam uma simbologia bastante relevante tanto no imaginário do povo que representam quanto para outros povos, já que de certa forma dizem muito sobre a ideia de nação e os anseios de seu povo. No caso dos países africanos, e de modo especial do arquipélago de Cabo Verde, pode-se observar que sua bandeira é composta por várias estrelas, que representam a esperança em quase todos os povos e também a conquista de algo aparentemente inalcançável. Esse símbolo aparece na bandeira que uniria não só cabo-verdianos, mas também vários guineenses numa luta em comum: a independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde.

Os dois países, em seus processos de independência, passaram pela formação de um partido político que defendesse seus interesses: o PAIGC – Partido Africano para a Independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde, cujo principal representante foi o líder Amílcar Cabral. Este nasceu na cidade de Bafatá, Guiné-Bissau, tendo sido brutalmente assassinado por alguns dos seus companheiros no dia 20 de janeiro de 1973, em Guiné-Conacri, apoiados pela PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado por sua atuação nos movimentos de libertação africanos, especialmente, em Cabo Verde e Guiné-Bissau. Cabral era filho de cabo-verdianos, sendo engenheiro agrônomo de formação e consagrando-se como a principal liderança do PAIGC por questionar sobretudo a colonização portuguesa como fator de esvaziamento da cultura africana, problematizando também pontos como a opressão racial e a usurpação das riquezas do continente e desenvolvendo uma estratégia de luta própria contra o regime de espoliação colonial que tomava a cultura como recurso fundamental.

O engajamento de Cabral demonstra o espírito de luta e as diferenças de tratamento para as duas colônias, que como os outros países africanos de língua portuguesa, se libertaram entre 1974-1975. Para além dessas duas, outros locais eram alvo do trabalho de libertação literária empreendido por Cabral e seu grupo: Angola, Moçambique e o outro arquipélago que compreende as ilhas de São Tomé e Príncipe.

Cabo Verde fica localizada a 500 km da costa do continente africano, uma localização geográfica que a distancia das vivências continentais e, por consequência, lhe dá outras significações em vários aspectos, inclusive nos culturais. Constituído pelo cruzamento de portugueses e africanos – considerando também o advento da escravidão que inicialmente povoou a ilha, originando uma população tipicamente crioula. Com essa intensa troca cultural surgiu a língua crioula, tendo como base a língua portuguesa.

No processo de independência dos dois países [Cabo Verde e Guiné-Bissau], datada entre 1974 e 1975, surgem estudos que irão desde desenhar o conceito de pós-colonialidade até desafiar esse próprio conceito. Moema Parente Augel, no primeiro capítulo de sua obra *O desafio dos escombros: Nação, identidade e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*, tratando da fundação de uma literatura estritamente guineense, fala a respeito do que seria uma virada cultural para os guineenses de maneira específica e para os ex-colonizados africanos de maneira geral, enfatizando que essa mudança passaria por uma tomada de consciência da população:

[O] pertencimento [e a] compartilha da história comum, com seus mitos, crenças e tradições, ancorada no momento fundador da nacionalidade foi o libertar-se do jugo colonial [...] os escritores em seu papel de bardos, reflexos e porta-vozes de uma consciência e de uma identidade coletiva.¹

O nascimento da língua crioula cabo-verdiana se apresenta também como uma afirmação cultural que se distancia de certa forma da metrópole. Sendo resultado da conjuntura do povoamento e colonização do arquipélago, ela é conhecida como importante elemento da identidade e principalmente da noção de cabo-verdianidade, oferecendo elementos para a construção de uma identidade nacional. Para os cabo-verdianos a língua crioula não é apenas um meio de comunicação, mas também de afirmação identitária que faz com que sua população possa se sentir efetivamente como cabo-verdianos. “A língua cabo-verdiana é, deste modo, a nossa bandeira cultural e um dos elementos mais significativos do nosso cartão de identidade”². Para Maria Nazareth Soares Fonseca, em obra denominada *Literaturas africanas de língua portuguesa*:

A escrita literária, considerada veículo para a concretização de identidades culturais híbridas, mescladas, imprime, na língua oficial de cada espaço, marcas e tons diferenciados. Essa estratégia é deliberadamente assumida por escritores e escritoras que decidem construir os seus textos, optando por uma dupla escrita, em crioulo e em português, ou misturando, intencionalmente, a língua oficial do seu país com as línguas “da terra”, ou mesmo decidindo publicar os textos somente na língua de uso, o crioulo.³

O caso de Eneida Nelly se enquadra neste último exemplo, tendo a autora optado por escrever e publicar sua única obra em crioulo, o que se apresenta como uma forma de afirmação da cultura e da nacionalidade cabo-verdiana. As escritas que brotam de Cabo Verde ainda carecem de maiores estudos, sobretudo aquelas que são constituídas pelo crioulo, em parte pelo fato de o arquipélago estar distanciado territorialmente do resto do continente. Alguns aspectos culturais que podem ser relevados na ilha, que tem suas raízes fincadas no processo de mestiçagem, são o encontro das práticas africanas com a religião católica, que

1 Moema Parente Augel, *O desafio do escombros: nação, identidade e pós-colonialismo na literatura de Guiné-Bissau*, Rio de Janeiro, Garamond, 2007, p. 40.

2 Manuel Veiga, *O Caboverdiano em 45 Lições*, Praia, INIC, 2002, p. 7.

3 Maria Nazareth Soares Fonseca, *Literaturas africanas de Língua Portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos*, Belo Horizonte, Nandyala, 2015, p. 36.

garantem sua manutenção principalmente pela ação feminina. É esta ação que merecerá destaque na poética de Nelly, colocando na primeira pessoa em grande parte de seus poemas, resultando numa dupla ação: destacando sua perspectiva de escrita feminina, inclusive na clara exaltação que faz da mulher de sua terra, e sobretudo dando voz à língua crioula. Se vida cotidiana decorre em crioulo, mas tendo como língua oficial o português, essa característica aparecerá na literatura e em todos os afazeres em Cabo Verde, e isso nos chama atenção no caso da poetisa aqui em análise. Conforme a observação de Dora Pires:

O fenômeno do bilinguismo não afeta globalmente a sociedade cabo-verdiana; nem todos os cabo-verdianos falam o português, embora o português seja muito mais utilizado na camada culta e rudimentarmente falado nas camadas populares. Como o português nunca foi uma língua de domínio afetivo e global mas sim uma língua de domínio administrativo-político, a língua cabo-verdiana continua sendo o instrumento de comunicação oral privilegiado.⁴

Essa relação de afeto com o crioulo cabo-verdiano é um dos pontos que dão sustentação à poética de Eneida Nelly e seu esforço em construir uma obra totalmente dedicada à essa língua, mostrando a importância de seu posicionamento mediante as políticas linguísticas impostas pela antiga metrópole e dando destaque a uma possível virada cultural que tem como pedra de toque a valorização da língua materna enquanto forma mais utilizada de comunicação, aproximando a poética da autora da oralidade e das camadas mais populares.

3. *Sukutam*: as vivências representadas na escrita feminina

Eneida Nelly, jovem poetisa cabo-verdiana de fim trágico, nos apresenta um prisma interessante de produção literária, já que publicou somente um livro – *Sukutam*⁵ obra toda escrita em língua crioula e que traz muito forte em si aspectos como a afetividade, tanto na forma (escrita em crioulo) quanto nos seus temas e conteúdos quando releva a vida e a valorização da mulher camponesa, conforme veremos nos poemas a serem analisados. Esses elementos têm como pano de fundo, de forma interessantíssima, uma perspectiva de

4 Dora O. G. Pires, *Ensino da língua cabo-verdiana no ensino básico, 3.ª fase (5.ª e 6.ª classe) – Proposta de um fragmento de Manual de Ensino da língua cabo-verdiana*, Tese de Mestrado – CEA – FLUP – fev, 2008, p. 204 (versão eletrônica acessado em 22 de março de 2019: https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=493849).

5 Eneida Nelly, *Sukutam*, Praia, Edição da autora, 2011.

valorização da língua materna e das memórias de sua terra, constituídas de suas experiências na cidade de Tarrafal, ilha de Santiago. O componente trágico fica por conta do suicídio da autora, que o cometeu ainda muito jovem quando estava morando em Lisboa. Na perspectiva de Ricardo Riso:

Eneida Nelly desafia esse cânone e os seus pesquisadores quando lança o seu único e derradeiro livro de poesia, “Sukutam” (Escuta-me), em 2011. Primeiro pela escrita em língua materna cabo-verdiana, que já conta com uma vasta produção que é ignorada pelos especialistas da literatura de Cabo Verde – os brasileiros que o digam, restritos à produção em língua portuguesa. [...] O papel pioneiro exercido por Eneida Nelly ao trazer o gênero, a raça e a autoria feminina em crioulo, demonstra a necessidade de reavaliação do cânone e da postura do pesquisador brasileiro de literatura cabo-verdiana, restrito à produção em língua portuguesa.⁶

Esta obra, conforme comentado anteriormente, contém 50 poemas musicados por Princezito e trazem como mote a infância e vivências em sua terra natal. Assim, a sustentação da obra se apresenta justamente por estar fora dos padrões já conhecidos da literatura produzida em África: na contramão de outros autores e seguindo a linha de uma Odete Semedo em Guiné-Bissau, por exemplo, Eneida Nelly entrega uma obra toda em crioulo cabo-verdiano, confrontando a língua de imposição colonial. Numa perspectiva que engloba os autores crioulofônos, podemos observar ainda mais claramente a importância de Eneida Nelly, já que ela é a primeira autora que aparece no sentido de inserir o gênero feminino na discussão, na concepção, na autoria e na própria possibilidade de publicação, abrangendo todas as etapas que compõem a circulação e a recepção de uma obra literária. Assim, o título da obra tem muito a nos dizer quando faz a exortação: escuta-me, pois a autora é uma mulher que precisa ser ouvida, precisa expressar sua terra.

A origem da autora reflete também em sua poesia: trata-se de uma mulher negra, pobre e da zona rural da ilha de Santiago. Desse modo, os poemas retratam a vivência difícil para uma mulher nessas condições, revelando sua perspectiva de engajamento na escrita, bem como o resgate das tradições orais femininas, o que talvez seja o ponto mais interessante para análise: vivências familiares (a avó da autora é personagem importante nesse íterim) são tão importantes que o livro contou também com a gravação de um CD com o áudio

6 Ricardo Rio, “Eneida Nelly e o cânone”. In: *A Nação*, n.º 308, Praia, 25 de julho de 2013, p. 34.

dos poemas a fim de que pudesse alcançar um público que não tivesse domínio da leitura, principalmente a avó da autora. Segundo Simone Caputo Gomes:

A língua nacional, o crioulo, bem como as práticas e comportamentos são transmitidos pelas mães às crianças. Por via feminina são preservados o artesanato (rendas, bordados, cestos, artefactos de barro), a medicina tradicional (curandeirismo, parteiras, com seu cachimbo, remédios caseiros, rezas e estórias), o fabrico do sabão de purgueira, a culinária com função identitária (confeção dos pratos tradicionais, cachupa, pirão, xerém), e ainda o pilão e a tabanca.⁷

Essas experiências de cunho tão ancestral, passadas de forma artesanal de geração para geração de mulheres e que ignora advenços como a globalização, são importantes também para entender a constituição da literatura de Eneida Nelly enquanto forma de resistência literária por duas vias distintas mas interligadas: a já comentada escrita em crioulo e a ideia original de musicar seu livro de poemas, dando ênfase à questão da oralidade que é também ponto fulcral na constituição das literaturas africanas de um modo geral.

Por fim, nota-se que o empreendimento da autora em escrever na sua língua materna (o crioulo cabo-verdiano) revela um questionamento sobre a ordem e as imposições do fazer literário, demonstrando independência linguístico-cultural em relação à antiga metrópole, ensejando novos olhares para uma literatura que pode ser produzida sem ser tributária do cânone literário ou de uma das ditas “língua de prestígio”. Esse posicionamento revela um posicionamento de liberdade no sentido de que não precisa da legitimação da antiga metrópole para se colocar, ao mesmo tempo em que exalta o uso da língua crioula como forma mais apropriada de narrar as experiências essencialmente africanas.

4. Análise de três poemas de Eneida Nelly

No recorte feito para o presente trabalho foram selecionados três poemas da obra *Sukutam* (2011) que representam uma pequena parte das questões levantadas pela autora, quais sejam: uma homenagem ao revolucionário Amílcar

7 Simone Caputo Gomes, *Atas do Colóquio Internacional Cabo Verde e Guiné-Bissau: Percursos do saber e da ciência*, Lisboa, 21-23 de Junho de 2012, p. 6. (versão eletrônica acessada em 19 de fevereiro de 2019: <https://coloquiocvgb.files.wordpress.com/2013/06/po4co3-simone-caputo-gomes.pdf>).

Cabral, um poema que traz à tona a vivência pobre e campesina no contexto da ilha de Santiago e um terceiro que exalta o valor das mulheres de sua terra. Nesses três poemas serão relevadas questões relativas à denúncia social e à sensibilidade feminina, retratando o cotidiano de dificuldades e de resistência, marcando uma posição de expressão da cultura negra das camadas marginalizadas mas sempre no intuito de uma exaltação, seja da mulher, da terra ou do herói nacional. Segue o primeiro poema:

Cabral
Cabral, referencia di nha terra
Cabral, referência da minha terra
Ki nha Dona desde mininu ta contaba
Que a minha avó desde criança contava
Ma ele bai Guiné, mel bai luta pa se sangui
Mas ele foi à Guiné, foi lutar para o seu sangue
Ma na fim, bandera mon es tral se bida
Mas no final, com a bandeira na mão tiraram-lhe a sua vida
Vovó ta flaba, ma Cabral bai na mon di tuga
Avó falava que Cabral se foi nas mãos dos portugueses
Ma se vivencia, sta na fundo bida di caboberdiano...
Mas a sua vivência está no fundo da vida dos cabo-verdianos...

A imagem de Amílcar Cabral como um herói libertário aparece na poesia da autora, que traz à tona seu papel como artífice da independência de Cabo Verde e Guiné-Bissau. Assim, ele é tratado como uma referência que lutou pelo seu sangue, pelo sangue de seu povo. Outro ponto que se observa é como essa figura emerge: através da memória da avó que contava as histórias de Cabral desde a infância da autora. Essa imagem se engendra a partir de uma memória do trauma: Cabral é lembrado como herói por ter morrido nas mãos de seus próprios colegas de partido, por ter perdido a vida defendendo seus ideais (a imagem da bandeira na mão é bastante evocativa dessa resistência e de todo o contexto político que envolve a morte de Cabral).

Assim, revelam-se na figura descrita por Nelly o engajamento social com as questões relativas à libertação de Cabo Verde e Guiné-Bissau e, sobretudo, a importância de Amílcar Cabral na libertação desses países do jugo colonial, além de uma análise crítica subentendida dos usos políticos da sua memória. Segundo Catarina Laranjeiro:

Tomar a Luta de Libertação como um ato de cultura é, entre todos os pensamentos de Cabral, aquele que maior impacto teve. Cabral construiu um argumento forte de que a libertação nacional era simultaneamente um facto de cultura e um factor cultural, uma vez que acreditava que a resistência cultural era a mais efetiva forma de resistência [...]. A cultura, é assim, um elemento essencial da História de um povo, sendo o fundamento da libertação nacional o direito que qualquer povo tem de ter a sua própria História.⁸

Esse direito à própria história dialoga bem com o poema de Eneida Nelly, que evoca a imagem de um herói que transcende a própria ideia de nação, unindo os processos de libertação de Guiné-Bissau e Cabo Verde. É por meio de seu poema, fruto do processo memorialístico de um grande líder, que a poetisa também consegue de certa forma narrar a história própria do povo cabo-verdiano, sem qualquer mediação da antiga metrópole e auxiliando na constituição de uma história contada pelos efetivos representantes do país e ainda por cima, fato este bastante relevante, em língua crioula.

Outro ponto que podemos destacar é o engajamento da autora na valorização da memória coletiva aliado à representação de uma imagem realista da mulher rural santiagoense, conforme é colocado no excerto do poema “Nkre...” [Quero]:

Argui anti-l maxi pa ba luguel trabadja azagua
[levanto-me de madrugada para ir ao campo]
Mininu na kosta dixi rubera ba kudi pontu!
[com a criança atada às costas, desço até à ribeira para picar o ponto]
Ku nha zingui ta ba fonti buska agu-l bebi
[caminho até à fonte para buscar a água]
Sulada na koxa lata na kabê batuku na boka
[aperto as ancas, com a lata na cabeça, ao som do batuku]

O poema acima traz uma bela imagem da mulher que trabalha no campo: sua realidade é conformada a partir de uma série de elementos que emolduram a vida campesina. O poema começa, portanto, com a imagem da mulher que se levanta de madrugada para trabalhar no campo, levando atada às costas a

8 Catarina Laranjeiro, *Amílcar Cabral: o que foi e o que dele faremos*. Trabalho final do Seminário Conhecimentos, Sustentabilidade e Justiça Cognitiva, 2014, p. 12. (versão eletrônica acessada em 25 de março de 2019: http://alice.ces.uc.pt/en/wpcontent/uploads/2014/03/Mestres_do_Mundo_Amilcar_Cabral2.pdf).

criança pequena. Seguem-se a pica do ponto, a busca da água, elementos da vivência cotidiana da mulher que habita o campo, que trabalha e abastece sua casa, que cria seus filhos e que, além disso, ouve o som do batuku. Para Maria Nazareth Soares Fonseca:

Os poemas de autoria feminina registram o fato de a memória, um fenômeno construído social e individualmente, permitir uma ligação fenomenológica muito estreita com o sentimento de identidade. Marcam-se pela intenção de celebrar as belezas do país, sem deixar de aludir a questões concretas da realidade social e às tradições que a memória coletiva e a individual continuam a venerar.⁹

A realidade social da mulher campestre é justamente o que Nelly traz em seu poema, exaltando em crioulo a vida desta mulher que vive do campo, de criar suas crianças, de buscar água na fonte. Essa imagem parte de um constructo de memória que, conforme bem coloca Maria Nazareth Fonseca, é tanto individual quanto coletiva. No poema a seguir também fica clara a construção dessa imagem de mulher que pode ser cabo-verdiana, santiaguense ou tarrafalense, exaltando uma valorização de suas qualidades. Segue o poema “Mudjer di nha tera”:

Panu maradu, grasa na rosto Pé finkadu ta ora propostu
 É mudjer di nha tera!
 K sabi bafa dor
 [sabe esconder sua dor]
 K konxi stória, k tem kusa-l fla...
 [conhece a história e tem muito que contar]
 É mudjer di nha tera!
 [é a mulher da minha terra]

Matakam di ser k k ata tadjadu,
 [ser de grandeza indomável]
 Karamba si dja tem mudjer fadjadu
 [pois, se existe mulher generosa]
 É mudjer di nha tera!
 [é a mulher da minha terra]¹⁰

9 Maria Nazareth Soares Fonseca, *op. cit.*, pp. 32-33.

10 Eneida Nelly, *op. cit.*, pp. 104-105.

Numa poética de compromisso social e de tipo sentimental, Eneida Nelly ressaltou várias adversidades sociais e emocionais, a partir de um olhar feminino e do tradicionalismo santiaguense. Percebe-se, nas duas últimas poesias analisadas, como a autora põe em ação um imaginário fortemente ligado à terra e aos atributos femininos como tessitura dos contornos de uma comunidade imaginada. Essa imagem da mulher-terra nos remete às noções de maternidade, de cuidado, de campesinato e de valorização de uma mulher intimamente ligada à sua terra¹¹. Na perspectiva da poetisa, acen-tuadamente feminina, evidencia-se um modo de resistência cultural que, no entanto, ainda hoje, constrange a efectiva libertação feminina das estruturas patriarcais e da opressão cultural. Esse intenso engajamento na valorização da memória colectiva e de uma imagem realista da mulher rural santiaguense é notório.

Considerações finais

Procuramos com a temática aqui exposta oferecer uma breve amostragem da poesia cabo-verdiana contemporânea por meio da figura simbólica de Eneida Nelly: autora artífice de uma linguagem que revela em sua poesia temas caros à vivência feminina na ilha de Tarrafal, da qual a poetisa é filha. Assim, ela se preocupa em apresentar um olhar mais atento e plural ao público para a recente produção poética cabo-verdiana, a fim de evidenciar em que solo sociocultural a inspiração da autora se funda.

As observações do presente estudo confluíram para algumas considerações em torno de Eneida Nelly, voz crioula feminina precocemente desaparecida após publicar seu primeiro livro de poemas. Este último, foco mais específico de nossa análise e que leva o título de *Sukutam* (escuta-me, em língua crioula): uma exortação à escuta de sua voz de mulher tarrafalense e de suas experiências, todas escritas e musicadas em crioulo cabo-verdiano. Nosso objetivo com esta análise foi de ampliar e dar continuidade ao debate sobre temas sensíveis ao mundo africano de língua portuguesa, como a questão do bilinguismo, a literatura produzida no contexto pós-colonial e a compreensão de temas relacionados à trajetória feminina, sua estética e sua recepção. Tratam-se todos de temas que ainda precisam de maior aprofundamento em seus estudos.

11 Vd. Maria Nazareth Soares Fonseca, *op. cit.*

Existindo e se modificando ao longo do tempo lado a lado com a língua portuguesa, a língua crioula cabo-verdiana é formada por um universo complexo, que ajuda na construção do imaginário da nação e na ideia de nacionalidade. Eneida Nelly, embora tendo partido muito jovem, deixou seu legado com a obra *Sukutam*, que se propõe o desafio de uma escrita feita totalmente em crioulo, revelando suas vivências e exaltando sua terra natal.

Paradigmas interculturais e relações dialógicas na voz poética feminina de Vera Duarte in *O Arquipélago da Paixão*

MARIA RAQUEL ÁLVARES*

Eu trago dentro de mim um pássaro fechado...

Bate asas-quer voar!

JORGE BARBOSA¹

Na geração contemporânea de poetas cabo-verdianos surge uma escrita poética de inter-relação entre os textos poéticos de diversos escritores cabo-verdianos e correntes literárias que recorrem ao uso da intertextualidade e da releitura de diálogos interculturais, tendendo para as novas orientações e direções do fazer estético. No devir histórico, há uma crescente influência cultural entre gerações e de abertura a novas abordagens, reflexões e interações textuais, tendo em vista uma nova reafirmação cultural e dialógica da literatura cabo-verdiana.

Pensa-se que a noção intertextual não sendo um recurso estético novo na produção literária de Cabo Verde, estende-se a vários poetas estrangeiros que,

* CLEPUL/FLUL.

¹ Poema de Jorge Barbosa referido no livro de Vera Duarte, *O Arquipélago da Paixão*, Mindelo, Artilheira, 2001, p. 34.

de certo modo, constituem um pluralismo universal que traça afinidades e contrastes em diversas direções e percursos estéticos e artísticos.

É assim que a moderna literatura das ilhas crioulas está marcada por uma escrita de autoria feminina que se afirma pela diferença ao problematizar questões sociais postas pelas mulheres de Cabo Verde, procurando dar visibilidade e voz à historicidade feminina.

A voz de Vera Duarte (Vera Valentina Benrós de Melo Duarte Lobo de Pina) está presente na publicação *Mirabilis de veias ao sol* (1998), antologia organizada por José Luís Hopffer Almada e prefácio escrito pelo mesmo (1987) que reúne os “novíssimos poetas de Cabo Verde”² divulga a produção poética cabo-verdiana do pós-25 de Abril e cria um novo projeto literário, fruto de uma profunda reflexão sobre as novas tendências da escrita feminina dessa geração, entre as quais destacam-se Dina Salústio, Fátima Bettencourt e Vera Duarte.

Apesar de os jovens poetas serem fustigados pelas várias vertentes literárias surgidas na época, a escrita da novíssima poesia feminina vai desafiar o sol e o deserto com os temas do erotismo, do amor, da amizade, da liberdade, reinventando uma nova *poiesis* que utiliza no seu labor paradigmas interculturais e relações dialógicas com vozes transgressoras que interagem com diversas culturas e práticas transnacionais.

Neste caso Vera Duarte pretende fazer rutura à escrita dos anos 30 e ser construtora de uma escrita que refrate figuras de mulheres com quem ela dialogue e se afirme, reconhecendo o outro como projeção de si que partilhe a reconstrução de uma identidade aberta a novos espaços que ainda repousam sobre valores enraizados nas suas práticas discursivas e poéticas.

Pela escrita de *O Arquipélago da Paixão* (2001), esta poetisa foi distinguida com o importante prémio, “Prix Tchicaya U Tam’si de Poésie Africaine” (2001). A sua voz poética retoma rotas traçadas na obra anterior *Amanhã Amadrugada* (1993) e serve-se de figuras emblemáticas representativas de diversas culturas, para expressar vivências, exaltações dos sentidos e momentos de encanto e desencanto que estão em sintonia com os diversos estados de espírito do eu feminino que são bem visíveis na sua obra literária.

Pretende-se mostrar que a escrita feminina desta poetisa é uma referência de grande relevo na moderna poesia cabo-verdiana, quer pela construção de um neofeminismo dialógico e intercultural, quer pela construção de uma nova

2 José Luís Hopffer Almada (org.), *Mirabilis de Veias ao Sol*, Praia, Instituto de Promoção Cultural, 1998.

poesia vivificante, feita de contrastes e contradições interiorizadas na voz e no discurso de Vera Duarte.

1. O pássaro fechado bate asas – quer voar!

Na entrevista realizada por Cláudia Maria Fernandes Corrêa e Érica Antunes Pereira a Vera Duarte (2013), a poetisa informa os aspetos mais importantes da organização do livro *O Arquipélago da Paixão*: “Há poemas ligados à questão telúrica [...] e um corpo de escrita em prosa poemática dedicada a vários autores” que a influenciaram e a inspiraram. A distribuição dos cadernos “com base temática: poemas líricos, de carácter social, uma escrita telúrica e outra em que os temas de alguma forma inspirados por escritores que sempre estiveram muito presentes”³ na escrita de Vera Duarte. A capa de *O Arquipélago da Paixão* tem a presença do farol,

um elemento fundamental da cultura cabo-verdiana, porque nós somos um povo navegador ao fim e ao cabo. Este é um país de vir e ir. [...] A viagem é um elemento fundamental da cultura e da idiossincrasia cabo-verdiana. A árvore é o tarafe, símbolo da resistência do povo cabo-verdiano. O vento vem, bate, ele dobra, mas não quebra! E quando achar o vento da mudança, volta a erguer. Outro dia vem a fome, mata, mas depois vem a chuva e tudo recomeça a viver. É muito simbólico.⁴

Pensa-se que o eu poético no *Caderno 4, Navegações* poema “O Juízo Final” de *O Arquipélago da Paixão* a sua escrita funciona como uma desmontagem de um olhar crítico que pretende analisar na “perspetiva do sofrimento” de que o amor do individual ao universal é apenas conseguido alcançar plenamente em fugazes instantes, recorrendo assim a uma linguagem carregada de um intenso lirismo emocional embrenhado de intertextos, fragmentos temáticos e figuras pertencentes a diversas culturas, técnica muito utilizada na obra de Vera Duarte.

Dessa forma a voz feminina divide-se e reunifica-se, vai do particular ao universal e regressa a si própria, transportando vagas de paixão que se refletem nas ondas do mar, espelham e regressam assim à sua origem. Relembra-se o

3 Cláudia Maria Fernandes Corrêa e Érica Antunes Pereira, “Entrevista a Vera Duarte”, *Revista Educação e Linguagens*, Campo Mourão, n.º 2, Janeiro-Junho, 2013, pp. 13-17.

4 *Ibidem*, pp. 16-17.

exercício poético 4, o poema narrativo “Discurso Alucinado Sobre a Existência de Mim” in *Amanhã Amadrugada*:

Hoje tive sonhos do fundo do mar [...] eu penetrava no mar, um mar verde e lodento que se me escorregava debaixo dos pés e me causava náuseas, com a água pela cintura e os braços em arco, passava por entre os barcos das minhas viagens de antanho, marinheiro descobridor do mundo e das noites intermináveis no mar alto [...] eu sonhei e no sonho recuperei os infinitos perdidos dos meus horizontes. [...] Com impulsos violentos de revolta suportada, com silêncios gritantes de paixão não assumida, eu sonhei e no sonho recuperei os infinitos perdidos dos meus horizontes.⁵

Retoma-se *O Arquipélago da Paixão, Caderno 1* com o título *da Impossibilidade do Amor*, poema “Navegações” cuja escrita manifesta o sentir do sujeito poético em relação a um tu indefinido e o leitor apercebe-se de uma renovação constante do ato amoroso que metaforicamente movimenta-se nas águas numa lamentação de sofrimento, mas eivada de esperança. Por intermédio desse tu, ela navega insegura em encontros e desencontros em noites não dormidas, “Por ti fluo e refluo cada dia, / por ti choro todas as noites / e todas as outras que vierem / ... em paixão... sem tua paixão”⁶ todo o movimento do eu espelha-se em viagem ou transporte sobre ou dentro das águas ou na atmosfera que funciona como uma navegação.

Apresenta-se a pintura de Nela Barbosa, pintora cabo-verdiana que pela magia das tonalidades dos azuis e o movimento conferido à figura feminina, envolvente em véus transporta o olhar do mundo real para o mundo do imaginário da fantasia, da percepção onírica. Na pintura da artista há uma dança marítima, cheia de movimento, própria da ondulação do mar.

Tal como a poetisa em estudo, o quadro apresentado traduz um mundo de sentimentos espontâneos, enérgicos e vibratórios que espelham a luz e a liberdade feminina.

A atitude de contemplação artística e estética também presente na escrita feminina de Vera Duarte, reflete forte densidade emocional sentida ou não sentida e ao transformá-la em poesia, exprime sentimentos flutuantes pulsantes e dinâmicos que denunciam e exaltam as relações de amor e paixão, bem

5 Vera Duarte, *Amanhã Amadrugada*, 2.ªed., Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008, p. 74.

6 Vera Duarte, *O Arquipélago da Paixão*, Mindelo, Artilhetra, 2001, p. 44.

como o canto confessional da mulher/poeta a Cabo Verde, à sua história social e literária, presente no *Caderno 3 – Reflexões*.

A emoção e o sonho projetam-se na escrita da poetisa que procura mesclar aquilo que ela sente pelo mundo em que se vive e procurar desvendar as mudanças sociais ocorridas no devir temporal.

Por um lado, o seu lirismo feminino traduz-se intuitivamente em rotas, viagens e reflexões que representam a sua aprendizagem nos espaços do amor, do social e do político e em sonhos estilizados ela procura racionalizá-los.

Por outro, a utilização de epígrafes e dedicatórias enunciam as relações culturais de vozes insulares e africanas que interagem com os seus textos poéticos e fazem uma reinterpretação da história Africana.

Inicialmente Vera Duarte dedica *O Arquipélago da Paixão* a Antígona de Sófocles, figura por quem a poetisa manifesta uma viva simpatia pela determinação dos seus valores de justiça e de liberdade das mulheres: “E à Antígona de Sófocles / uma mulher que há dois mil e quinhentos anos / redimiu o futuro de todas as mulheres da terra”⁷ (que se cruza com os versos de Jorge Barbosa “Eu trago dentro de mim um pássaro fechado... / Bate asas – quer voar! – em ânsias desmedidas... / [...] Num gigantesco arfar de ondas enfurecidas”⁸ dedicatória que inicia o primeiro caderno com uma escrita de exaltação dos sentidos.

Igualmente essas intensas vivências do eu-feminino estão presentes em “Deus te abençoe”, “agitada pela paixão / desesperada pela ausência”⁹, “Salmo para ti” “ai pobre de mim traída / ai pobre de mim deixada”¹⁰, “Lonjura” “E que este longe sem regresso / possa varrer a dor / e trazer de novo a vida / no



7 *Ibidem*, p. 27.

8 *Ibidem*, p. 33.

9 *Ibidem*, p. 35.

10 *Ibidem*, p. 36.

sorriso de outro amor”¹¹, “Fissura” “Fissuraste a minha alma / com o teu amor inconsequente / e por ti me traí”¹², “Por Ti” “Por ti troco o mar o céu e o ar / por ti troco o verde a chuva e a vida / não quero contudo perder-te”¹³ e “Corpo Insurrecto” textos poéticos que denunciavam o sofrimento amoroso e os anseios pela liberdade e justiça. Num cruzamento de tempos diferentes, o presente e o passado, representados por Antígona e Jorge Barbosa, este “Fixação”, último em que a voz da poetisa dá visibilidade a uma escrita de intuição feminina e no presente a uma renovação do olhar crítico sobre Cabo Verde, o *Caderno 3, reflexões* refere encontros com os intelectuais do movimento *Claridade, Arte e Letras* (1936) num percurso intertextual herdado do ideário estético e literário desse movimento. A propósito deste assunto Eliot considera: “cada geração traz à contemplação da arte as suas próprias categorias de apreciação, formula as suas exigências para a arte e tem as suas aplicações para a arte”¹⁴. O eu poético em impulsos contraditórios em relação aos diferentes cadernos, rememora uma época marcante na literatura cabo-verdiana que continua presente e produz impacto pela autenticidade dos sentimentos em relação à realidade das ilhas crioulas.

A *Triologia do Amor em três actos* apresenta o poema “Acto Primeiro, A Alma”, dedicado a Arnaldo França em que o eu poético revela a indefinição porque o próprio exterior comunica esse espaço e esse momento indeciso. Os versos “Não quis mais partir! [...] quero permanecer na ilha / e navegar apenas em sonhos [...] Não quero mais partir! / De malas desfeitas / quebrarei na ilha / a prisão das ilhas / e voarei para lá do horizonte / com os pés fincados na areia / que abrigou nossos corpos em festa”¹⁵.

O sujeito poético fixa-se na sua terra/ilha onde ela deseja permanecer e navegar em sonhos, uma navegação imaginária que relembra a poesia de Jorge Barbosa e reafirma no presente, a vertente intertextual com os versos de Ovídio Martins, poeta que se rebelou contra a evasão do povo crioulo.

No *Caderno 3, reflexões*, o leitor tem a presença de prosa poética, um espaço da escrita com o título *Os Meninos* dedicado a Jorge Barbosa onde a voz feminina canta a miséria, a pobreza social e “sonharão com terras distantes, glórias inexistentes e banquetes fabulosos até que o romper do sol e a fome crónica

¹¹ *Ibidem*, p. 39.

¹² *Ibidem*, p. 41.

¹³ *Ibidem*, p. 46.

¹⁴ T. S. Eliot, *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães, 1977, p. 122.

¹⁵ Vera Duarte, *O Arquipélago da Paixão*, Mindelo, Artiletra, 2001, p. 65.

os arranque do sossego cúmplice dos botes para mais um dia de desesperanças”¹⁶ mas ao acordarem, encaram a realidade social e a sua voz poética partilha intertextualmente com o poeta brasileiro Manuel Bandeira nos seguintes versos: “Queria então estar ao lado deles e sem qualquer palavra passar-lhes a Estrela da Manhã”¹⁷.

Estrela da Manhã um dos poemas mais expressivo de todo o modernismo brasileiro recuperado intertextualmente por Osvaldo Alcântara e muito atual no pensamento de Vera Duarte. Essa presença de segmentos intertextuais contínua em “A Viagem”, texto dedicado a Baltasar Lopes que recupera as temáticas da emigração e da partida e que no seu imaginário busca novos horizontes no desejo de encontrar “a terra prometida”¹⁸.

Mas a partida proporciona os sentimentos de angústia e de desespero de quem parte. O tema terra-longismo tratado por Jorge Barbosa, a denúncia da miséria, da insularidade e do desenraizamento cultural presentes na literatura cabo-verdiana que se estende à azáfama da cidade no texto “O Ausente” com dedicatória a António Aurélio Gonçalves, “A Chuva” com dedicatória a Manuel Lopes, uma voz que incute a presença da esperança numa terra seca que espera a chuva, binómio intertextual trabalhado a nível semântico em *Flagelados do Vento Leste*

Quando finalmente a esperança sorrir num céu carregado de nuvens e num arrepio da pele mal agasalhada, as águas desabarão violentas e, sem compaixão, arrastarão para o mar profundo tudo o que foi esforço, entrega e devoção, nesta crença irrenunciável e dolorosa da chuva que virá.¹⁹

O quadro de Leontina Ribeiro, pintora cabo-verdiana retrata a figura feminina popular bem delineada de linhas finas e grossas, representativa do seu labor diário e expressa traços de melancolia e tristeza. A personagem feminina está inserida entre o mar e a terra e reflete o movimento de reinvenção estética desse reencontro constante da figura da mulher cabo-verdiana, rumo à partida e ao regresso.

16 *Ibidem*, p. 81.

17 *Ibidem*, p. 81.

18 *Ibidem*, p. 82.

19 *Ibidem*, p. 84.

2. Pluralismo estético

O tema da liberdade cria um fio condutor com outras personagens femininas, de diferentes culturas, Antígona, Pandora, Penélope, Safo (cultura clássica), Ginga (cultura angolana), Florbela Espanca (cultura portuguesa), Madre Teresa de Calcutá (missionária católica albanesa), mulheres com quem a voz da poetisa mantém uma relação dialógica e em simultâneo intercultural que são representativas de vozes alheias que estão presentes em diversos contextos da sua obra literária.

Nos três primeiros *cadernos* o percurso do eu lírico está em consonância com as figuras escolhidas, com a finalidade de mostrar a dimensão trágica da mulher e a sua condição social numa sociedade advinda da opressão e ansiosa pela libertação de si. Muitos são os poemas em que a presença por parte do leitor entra em contato com várias figurações, ou seja, nomes paradigmáticos que convocam de imediato uma dimensão trágica do feminino como se pode ver na maioria dos textos de Vera Duarte.

Antígona, Pandora, Penélope e Safo, cada uma com diferentes características com quem ela estabelece um diálogo, partilhando afetos e sentimentos sofredores que se cruzam em diferentes percursos femininos nos quais a voz de Vera Duarte se enquadra, sintoniza e questiona. É essa voz que é transmissora de sofrimento e alegrias; encanto e desencanto; sonho e realidade; amores e desamores; de corpos e afetos; utopias e distopias, vozes que se reinventam em poesia por vezes em relações intratextuais, configurando-as como dialogismos, conduzindo-as assim a visões inovadoras de diálogo entre sentidos com o outro. Desse modo Julia Kristeva diz: “Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte”²⁰. Assim “o mosaico de citações” e a “absorção e transformação de um outro texto” deve-se sobretudo à sua construção, teoria corroborada por Laurent Jenny que acrescenta: “Il y a intertextualité quand le texte retravaille un autre texte et non pas seulement quand il est porteur d’une allusion qu’il ne modifie pas”²¹.

Nesse caso a reescrita de um outro texto sofre influências intertextuais, como se pode ver no poema *Salmo para ti* in *Caderno 1, da Impossibilidade do Amor* com dedicatória a Florbela Espanca, escrita de desespero e de sofrimento, traições acentuadas pela presença do refrão ao longo do poema que intensifica

20 Julia Kristeva, “Le mot, le dialogue, le roman”, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, pp. 144-145.

21 Laurent Jenny, “La stratégie de la forme”, *Poétique*, n.º 8, 1976, pp. 262-263.

o sofrimento, aquilo que o sujeito poético pensa que é e não é. “ai pobre de mim traída / ai pobre de mim deixada”²² que intensifica o desencanto da existência amorosa e o drama amoroso. O eu feminino escondido na sua torre de grande dimensão dirige-se ao céu como súplica. “É desde então que choro amargamente / na minha Torre esguia junto ao céu!”²³ estes últimos versos, segmentos intertextuais com a poesia de Florbela Espanca no poema “Torre de Névoa” in *Livro de mágoas*: “Calaram-se os poetas, tristemente... / E é desde então que eu choro amargamente / Na minha Torre esguia ao céu!...”²⁴.

No texto de Vera Duarte, a sua voz adensa-se dramaticamente pela não correspondência do outro que ela procura interpretar e no poema “Mea Culpa” in *Caderno 3 – Reflexões*, repete-se uma certa identificação do sujeito poético com o lirismo de Florbela, no entanto o canto lírico da poetisa Vera Duarte deseja ocupar todas as coisas: “Mas, qual Florbela, sinto que a minha sede de infinito é maior do que eu, do que tudo, e por ela me ofereço”. No poema *Impotência*²⁵ o sujeito poético tem consciência da realidade, da paixão desvairada e insensata que vive e que a destrói sem solução. Na sua solidão e entregue à dor, ela deseja ter sido Pandora, vingar-se no tu, destruí-lo e ser forte, de coração pérfido e bela e tu seres destruído. Há um cântico final aos deuses que funciona como um pedido da parte da voz poética, uma súplica: “arrebatai a minha alma / para que despedaçada ela se liberte”²⁶.

No poema “Lonjura” o eu feminino sente o distanciamento em relação ao tu por quem sofre. A ausência pedida provoca o sofrimento, mas também uma renovação, um outro amor, um novo sorriso: “E que este longe sem regresso / possa varrer a dor / e trazer de novo a vida / no sorriso de outro amor”²⁷.

No poema *O Cinzento Quotidiano* com dedicatória a Osvaldo Alcântara, (poeta e pseudónimo de Baltasar Lopes), a voz feminina reinventa a idealização do amor concebido: “O amor morreu com Julieta / e Romeu nunca existiu”²⁸ uma voz representativa do amor absoluto e incompreendido a nível social.

No mesmo poema, a poetisa dialoga intertextualmente com o poema “Brancaflor” in *Cântico da manhã futura*, de Osvaldo Alcântara. O eu poético acentua: “No cinzento quotidiano não existe Brancaflor / nem há Passo-Amor /

22 Vera Duarte, *O Arquipélago da Paixão*, Mindelo, Artiletra, 2001, p. 36.

23 *Ibidem*, p. 37.

24 Florbela Espanca, “Livro de Mágoas”, in *Sonetos*, Lisboa, Ulisseia, 2002, p. 41.

25 Vera Duarte, *O Arquipélago da Paixão*, Mindelo, Artiletra, 2001, p. 87.

26 *Ibidem*, p. 38.

27 *Ibidem*, p. 39.

28 *Ibidem*, p. 40.

e o mundo não chega a ter / sete palácios / sete dias / sete repartições” e no texto de Osvaldo Alcântara: “e deteve-me no meio da viagem sem esperança / porque nem há Brancaflor, nem há Passo-Amor, [...] e o mundo nem chega a ter / sete palácios, sete dias, sete repartições do mundo”²⁹. Palavras que transmitem o desencanto, o ceticismo e a negação do amor, reforçadas nos versos: “Pois o amor nunca existiu / e a paixão se consumiu / na confusão da gênese eterna”³⁰.

Contudo ela aguarda junto ao cais como Penélope, (a espera) esperançada da chegada do amor, do outro representado por Ulisses, navegador e herói da guerra de Troia, igualmente citado por Filinto Elísio no poema “Das ilhas mais ao largo”. Face à desilusão amorosa, o sujeito poético nega o mundo criado em sonho, estado ilusório e a intensidade amorosa está diluída no seu desejo de realização.

De novo o *eu* feminino reafirma “Em Fissura” o seu enorme sofrimento provocado por um *tu* e no papel de Pandora quis vingar-se, mas não foi capaz e metaforicamente por ele morreu. Uma gradação crescente e dramática entre o eu/tu e a sua oferta aos deuses para que o sofrimento seja inverso: “e por ti me traí / e por ti me vendi / e por ti me doí / e por ti me morri”³¹ acentuada pela repetição no terceiro verso de cada estrofe. Este amor sofredor que provoca a perda da razão muito presente no poema “Desvario”: “Quero este amor totalitário [...], Quero este amor obsessivo [...], Quero este amor egoísta, [...], Quero este amor desmedido”³². Os vários graus do amor desejado: totalitário, obsessivo, egoísta e desmedido. A repetição anafórica do seu desejo expresso pelo verbo “Quero”³³ também presente no poema “Poesia” de Filinto Elísio, tendo como objetivo intensificar a utopia e a distopia no amor.

Em *Sítios Sitiados* a voz poética alude de novo a figuras de mulheres, Safo, a rainha Ginga, Madre Teresa de Calcutá, escravas humilhadas que são sentidas e interiorizadas pela poesia. O eu feminino sangrou, não quer voltar a amar e suplica ter um coração guerreiro, lutador, endurecido para a sua salvação: “Tudo mudou / mas a minha alma / permaneceu a mesma”³⁴ ressonâncias da voz de Sophia de Mello Breyner nos poemas “Não se perdeu nenhuma coisa em mim.” e “Em todos os jardins”.

29 Osvaldo Alcântara, *Cântico da manhã futura*, África, ALAC, 1991, p. 69.

30 Vera Duarte, *O Arquipélago da Paixão*, Mindelo, Artiletra, 2001, p. 40.

31 *Ibidem*, p. 41.

32 *Ibidem*, p. 42.

33 *Ibidem*, p. 43.

34 *Ibidem*, p. 45.

A interiorização que a voz feminina faz com Safo, a antiga poetisa grega da ilha de Lesbos, a nível do amor, em torno das dualidades opostas amor/ódio; prazer/dor, momentos que marcam as relações interpessoais; com Ginga, a primeira nacionalista angolana, de forte personalidade que não aceitou a escravidão do seu tempo, figura da história de Angola e ainda com Madre Teresa de Calcutá, Prémio Nobel da Paz, 1979, da Ordem das Missionárias da Caridade que amparava os leprosos, cegos, aleijados, idosos (a solidariedade para com os outros), mostra bem a exaltação dos sentidos, momentos de plenitude, mas também de desencanto, de utopias revolucionárias com os povos do mundo.

3. Desejos e navegações

No poema “Choro”, o *eu* caracteriza o seu choro: sentido na madrugada; doce ao entardecer no abraço; magoado na ausência, acentuando a dor da separação. A partida, a separação do tu com ecos das cantigas de amigo. Esse arrebatamento amoroso está presente no poema “Por Ti” o vazio da troca de todos elementos água, ar, terra e ar (mar e terra) (chuva e a vida), a presença do refrão para acentuar o desejo de ser outra que não foi compreendida por ti. “Não posso ter-te / Não posso perder-te”³⁵ e da repetição anafórica inicial: “Por ti troco o mar o céu e o ar / por ti troco o verde a chuva e a vida”³⁶.

Depois de ter navegado por diferentes horizontes, no poema “Corpo Insurrecto” o sujeito poético revolta-se pela ausência do outro e convoca deuses, demónios, escritores, testemunhas da sua condição humana, o sofrimento e o choro. “a minha alma ardente / só anseia por ti / o meu corpo indócil / só chora por ti”³⁷ sente essa incapacidade de posse do outro, e não consegue a sua libertação, nem do *tu* nem do seu sofrimento.

No “Caderno 2” com o título “Do Amor”, no poema “Vem-me tristeza” o *eu* continua o diálogo intensificado com o *tu* pela repetição do primeiro verso em todas as estrofes: “Antes que a tristeza me chegue / deixa-me colher esta gota d’orvalho / que brilha alegremente em teus olhos lunares / deixa-me dar-te um sorriso luminoso, / deixa que os meus braços ansiosos ternamente abracem o teu corpo, / deixa-me que me afogue no oceano imenso do teu olhar marinho”³⁸. A gradação crescente da tristeza que chega, domina, dói e mata, e a

35 *Ibidem*, p. 46.

36 *Ibidem*, p. 47.

37 *Ibidem*, p. 47.

38 *Ibidem*, p. 53.

repetição anafórica de intensidade dramática “Antes que a tristeza me mate...”³⁹ muito cultivada nas cantigas de amigo.

Em outros poemas, *Existir Sentir Sinais* de novo a persistência do amor em relação ao *tu*, o desespero do sujeito poético que no último poema pede uma resposta: “O tu ocupou todos os lugares”, habitou “todos os jardins, [...] e já não há recanto / que não seja teu / suspiro que não te conheça / nem perfume que não cheire”⁴⁰.

No poema “Ortodoxias em desagregação poema manifesto”, dedicado a Mário Fonseca manifesta o desejo de continuar viva e que a sua alma não envelheça. A voz da poetisa: “O fascínio vem de tudo o que foi esperança / desde o início dos tempos / Das guerras que não mataram / das revoluções que libertaram / dos homens e mulheres que deram / das utopias que triunfaram / e também das que falharam”⁴¹ das revoltas dos escravos, da liberdade das dezasseis áfrias, dos maíus subversivos, dos abris.

Há o desejo de continuidade, de ouvir as canções heroicas, os hinos de todas as épocas libertárias, navegar por mares, encontrar gentes, visitar povos, cantar independências, cantar o orgulho de ser povo, cantar abril, as independências, o orgulho de ser-se povo e Nação. O canto de um percurso vivido pelo eu, o desejo e o querer afirmativo da existência da revolta e tristeza perante a miséria, a dor, o ódio a cada genocídio acontecido, à fome, à guerra, à sida, a solidariedade me chame. O apelo à esperança e ao acreditar no outro.

Esses mesmos princípios estão ligados a Antígona pela justiça, a Safo pela beleza e a Ginga pela bravura. Ela é consciente que será sempre defensora pela liberdade dos seus princípios, da ausência de uma real revolução, uma missionária que cuidará dos desamparados, das mulheres violentadas e dos velhos abandonados. Serei uma peregrina numa contínua busca pela liberdade, justiça, paz e amor.

O conjunto de poemas “A Alma”, “O Corpo” e a “Febre” in “A Trilogia do Amor”, no primeiro poema com dedicatória a Arnaldo França, o sujeito poético caminha em diálogo com o tu, realçando o toque das mãos, a reação do meu corpo a essa ternura, um instante de felicidade que pareceu não terminar que ficou para a eternidade. Essa elevação espiritual conferida pelo outro em relação ao eu, ele fê-la deusa e rainha e por sua vez ela entregou-se a esse amor, ambos renderam-se maravilhados à fantasia do amor que está intensificado

39 *Ibidem*, p. 53.

40 *Ibidem*, p. 56.

41 *Ibidem*, p. 60.

no poema “A Febre” espaço poético em que o sujeito pede ao tu, em êxtase amoroso “colher do mel da tua boca / esta fugaz e louca felicidade”. A repetição anafórica de “Deixa-me”, o pedido de comunhão com o outro num delírio partilhado infundável: “Deixa-me então meu amor / colher do mel da tua boca / esta fugaz e louca felicidade”⁴² que relembra *O Cântico dos Cânticos* de Salomão num êxtase de paixão.

O sublime, a exaltação das vivências que integram a experiência do amor desesperado, desassossegado dá largas à sua imaginação e cria universos exóticos com a presença do corpo do homem que leva a poetisa ao renascer, ao revigorar, ao enlouquecimento e a alusão a Burundi, a Buonarroti e a Biko, não esquecendo Mário de Andrade.

Neste trajeto atlântico, a narrativa poética *Abril* com dedicatória a Manuel Alegre, o cantor da liberdade, em diálogo com o 25 de abril, numa procura de esperança de um futuro. “Abri os olhos temerosa mas o sorriso que colhi em cada rosto garantiu-me que o sonho acontecera”⁴³.

O Mundo com a dedicatória a João Paulo II, o desejo da felicidade das pessoas. Assim no imaginário da poetisa “o Burundi transformara-se num paraíso edénico, em Angola a forma desaparecera, Kartum em festa e Niamey e Molina sem guerras”.

De novo no poema “Mea Culpa” com dedicatória a Florbela Espanca, surge a identificação do sujeito poético com o lirismo da poetisa citada, no entanto o canto de Vera Duarte deseja ocupar todas as coisas: “Mas, qual Florbela, sinto que a minha sede e infinito é maior do que eu, do que tudo, e por ela me ofereço”⁴⁴ e neste verso a sua voz consegue ultrapassar a de Florbela Espanca no poema “Ser Poeta” em “Charneca em Flor”: “É ter fome, é ter sede de Infinito!”⁴⁵.

No “caderno quarto”, “Navegações” inicia-se com uma epígrafe de John Keats: “De nada estou seguro a não / ser da santidade dos afectos / do coração e da verdade da imaginação”⁴⁶ poeta romântico inglês cuja poesia oscila entre a descrença e o acreditar.

A pintura de Leontina Ribeiro realça os diversos olhares femininos, os seus movimentos dinâmicos transmissores de vida, alegria e da força e beleza da

42 *Ibidem*, p. 67.

43 *Ibidem*, p. 85.

44 *Ibidem*, p. 87.

45 Florbela Espanca, “Charneca em Flor”, in *Sonetos*, Lisboa, Ulisseia, 2002, p. 106.

46 John Keats, “Epígrafe”, in Vera Duarte, *O Arquipélago da Paixão*, Mindelo, Artilhetra, 2001, p. 92.

mulher cabo-verdiana que vive rodeada pelo mar numa constante inquietação e saudade.

Neste caderno igualmente escrito em prosa poética, o olhar crítico da voz feminina carregado de luz e de mudança cria momentos como a metáfora dos pássaros engaiolados no texto 1 “A Prisão” dedicado ao poeta Luandino Vieira, da negação do amor, de Antígona, dos escravos, dos porões ensanguentados, dos navios negreiros, o desejo de mudança. Ela navega por momentos já revisitados e redimensiona-os. No texto 2 “A Dor” com dedicatória a Oswaldo Osório, a poetisa coloca o amor e a morte, ambas funcionam em simultâneo. A sua autointerrogação, o amor rima com escravidão, submissão, humilhação, uma consciência do vazio que se projeta no político-social e na dimensão trágica da existência. No texto 3 “A Outra” com dedicatória a Dina Salústio, no texto 4 “A Amizade” uma reflexão sobre as ridículas declarações de amor, a vivência de uma amizade hipotecada e o desejo de viver um mundo diferente, onde reinasse a paixão. No texto 5 “A Paixão” sentir a felicidade e o desejo de morrer feliz. A continuidade desse sentimento para além da morte. A poetisa é consciente de que a paixão não é duradoira, no entanto é importante que dure. No texto 6 “O Amor” a idealização do amor. Os breves e fugazes encontros, as horas e os momentos, “Um impulso maior, irresistível vital levou-me para ti. [...] Um pássaro vermelho e lindo voou de mim para ti”⁴⁷. Ela mostra a contradição desse amor, o intenso pensar nesse sentimento provoca o meu afastamento do tu, e faz com que o poeta tenha consciência do aproveitamento do tempo, não te importes com os enganos que te traçar o coração. A tensão entre a paixão e a razão e a marca física existencial entre a permanência da natureza e a fluidez da vida.

E no texto 7 “O juízo final” é feita a análise do amor. A sua condenação e a sua vivência em fugazes instantes e de uma forma irónica, ela acorda e reflete sobre a palavra amor: “sentimento vampiresco que ataca, prende, ludibria, prende, cria angústias que sugam a capacidade de amar”. A conclusão final: “Quis amar, amar perdidamente com angústia, sofrimento e solidão, mas constatei afinal que a intensidade fadiga e o desprendimento atrai”⁴⁸ palavras intertextuais com o soneto “Amar!” de Florbela Espanca “Eu quero amar amar perdidamente!”⁴⁹.

47 *Ibidem*, p. 98.

48 *Ibidem*, p. 99.

49 Florbela Espanca, “Charneca em Flor”, in *Sonetos*, Lisboa, Ulisseia, 2002, p. 108.

É evidente que a presença da angústia pessoal do eu, o tom pessimista de dúvidas suscitadas pela permanente demanda do amor, da felicidade e da liberdade como se constata em todo *O Arquipélago da Paixão* mas também de esperança, sentimento que está presente na sua escrita poemática conforme dito pelo professor Alberto de Carvalho ultrapassa todas as angústias vividas e conduz Vera Duarte a encontrar no seu fazer literário o desafio de desenhar o papel social da mulher cabo-verdiana no seu país.

Conforme ela diz no poema “Sinais” sente-se um eu dilacerado e consumido pela paixão e aponta a não submissão da mulher face à ocupação feita pelo outro: “Mas hoje / dona dos meus jardins / livre e insubmissa / ajoelho-me a teus pés / em sinal d’amor e liberdade”⁵⁰.

4. Síntese

A poesia lírica de Vera Duarte, não deixando de cantar o social, dá lugar à libertação dos sentimentos pessoais e intimistas femininos. Numa travessia imaginária vai para o além-mar procurar construir a sua nova identidade cabo-verdiana de índole universalista, cuja escrita é inovadora e precursora de novos paradigmas culturais que introduzidos no corpo literário dão ênfase à situação social da mulher, à defesa dos direitos humanos, à liberdade individual e coletiva, à justiça, aos problemas universais, incluindo a literatura, o espaço geofísico e a mulher das ilhas crioulas.

É de realçar que a sua escrita vivida em instantes temporais, reflete a continuidade e descontinuidade emocional do eu poético, resultante de experiências já realizadas que funcionam como reflexões construídas e demarcadas com ruturas às formas canónicas do verso. Elas refletem sonhos, memórias, representações e diálogos com outras vozes.

Assim numa linguagem carregada de lirismo construído por fragmentos temáticos, palavras, ritmos e intertextos, a mulher cabo-verdiana é reinventada numa escrita de cantos que despertam a nova identidade cabo-verdiana.

Na sua trajetória histórica e vivencial, a figura feminina representada na imagem poética do pássaro engaiolado percorreu um longo caminho de aprendizagem e de transformação em busca do amanhã.

Apesar de ter voado, a voz interior da poetisa, embebida em angústia e esperança, volta a fluir e a refluir no imenso Atlântico.

50 Vera Duarte, *O Arquipélago da Paixão*, Mindelo, Artiletra, 2001, p. 58.

Memória e identidade na poesia de Conceição Lima

MARIA GABRIELA COSTA*

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.¹

Memória e identidade

Tendo como ponto de partida estas palavras de Jacques Le Goff, proponho o estudo do poema “Canto obscuro às raízes”, da poeta são-tomense Conceição Lima – o primeiro dos que compõem o livro *A dolorosa raiz do micondó*² –, a partir da memória coletiva enquanto consciência da própria cultura e como caminho da recomposição do passado na busca identitária de que o poema dá conta.

De acordo com o historiador acima referido, a memória coletiva possibilita a construção da identidade cultural e pode traduzir-se em consciência histórica da própria cultura, não só em termos abstratos, mas também como cultura

* Universidade Federal de Alagoas.

1 Jacques Le Goff, *História e memória*, trad. de Bernardo Leitão *et alii*, 4.^a ed., Campinas, São Paulo, Editora da Unicamp, 1996, p. 476.

2 Conceição Lima, *A dolorosa raiz do micondó*, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 2006.

material. Além disso, ela pode ser também considerada a memória do poder, a memória utilizada como forma de dominação, cujo objetivo é marcar o que deve ser lembrado e o que se deve esquecer³.

Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória.⁴

Na mesma linha de pensamento, Lucília de Almeida Delgado concebe esta definição de memória, no livro de sua autoria, *História oral: memória, tempo, identidades*:

A memória é base construtora de identidades e solidificadora de consciências individuais e coletivas. É elemento constitutivo de autorreconhecimento como pessoa e/ou como membro de uma comunidade pública, como uma nação, ou privada, como uma família [...]. A memória atualiza o tempo passado, tornando-o tempo vivo e pleno de significados no presente.⁵

No que tange à identidade, e a título de confirmação das palavras iniciais de Le Goff que tomei como epígrafe, acho importante trazer à tona a afirmação de Anthony Smith de que não se podem compreender as nações e o nacionalismo apenas como uma ideologia ou forma política; outrossim, devem ser considerados como um fenômeno cultural. E se, em épocas anteriores, os homens eram escolhidos por suas pretensas virtudes, hoje em dia, dão vida a nações devido às suas heranças culturais⁶.

Acredito ser esse o caminho traçado pelo eu poético de Conceição Lima, que, no propósito de um retorno ao passado como forma de resgatar as raízes da sua identidade, projeta na memória as sombras de uma nacionalidade que se vai consolidando na tessitura dos versos que compõem o poema, ratificando, assim, as palavras de Inocência Mata de que, no caso da literatura africana, a

3 Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 426.

4 *Ibidem*, p. 476.

5 Lucília de Almeida Neves Delgado, *História oral: memória, tempo, identidades*, 2.^a ed., Belo Horizonte, Autêntica, 2010, p. 38.

6 Anthony D. Smith, *Identidade nacional*, trad. de Claudia Brito, Lisboa, Gradiva, 1997, p. 109.

afirmação de uma identidade nacional inscreve-se na reivindicação do que se pode designar de “imaginário africano”, na rejeição da ideologia colonial e na recuperação das raízes africanas sobre o que se pretende alicerçar na identidade cultural, que estará subjacente ao pensamento libertário e às aspirações políticas das elites africanas⁷.

E na perspectiva de memória enquanto resgate do passado onde se encontram os traços fundamentais da construção identitária, parece-me oportuno citar a antológica frase do poeta antilhano Aimé Césaire: “La voie la plus courte vers l’avenir est toujours celle qui passe par l’approfondissement du passé” e também o postulado do historiador Joseph Ki-Zerbo, segundo o qual “Para alguém se sentir empenhado na construção do futuro é necessário que se sinta herdeiro de um passado”⁸ como consolidação da assertiva de que o ser humano está permanentemente em busca de si mesmo, de seus laços identificadores, ou seja, de suas raízes. Lembro, com Boaventura de Sousa Santos, que as identidades culturais não são rígidas, muito menos imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação⁹.

Memória e Literatura

A relação entre memória e literatura vem desde a Grécia Antiga. Os gregos fizeram da memória uma deusa, *Mnemosine*, mãe das nove musas que ela procriou no decurso de nove noites que passou com Zeus e que são, na mitologia grega, as fontes de inspiração dos poetas. A função de *Mnemosine* era lembrar aos homens a recordação dos heróis e dos seus altos feitos. Além disso, a deusa *Mnemosine* presidia a poesia lírica, que, identificada com a memória, fazia desta um saber, uma *sophia*.

A memória tinha, ainda, a função de conferir imortalidade aos homens, integrando-os no tempo através da História, fazendo do passado suporte do presente e potencialidade do futuro, como possibilidade de atualização do passado. Em outras palavras, pode dizer-se que o papel da memória era resgatar acontecimentos do passado e revelá-los às musas, que, por sua vez, os transmitiam aos *aedos* poetas arcaicos, considerados também os “adivinhos

7 Inocência Mata, *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*, Lisboa, Mar Além, 2001, p. 231.

8 Joseph Ki-Zerbo, *História da África negra – I*, 3.^a ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1999, p. 36.

9 Boaventura de Sousa Santos, *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, São Paulo, Cortez, 2003, p. 135.

do passado”. Estes, contrariamente aos adivinhos que prediziam o futuro, não eram videntes; porém, inspirados pelas musas, eram habilitados a revelar os saberes entre os mortais, contar os acontecimentos passados e lutar contra o esquecimento, preservando a memória.

Sobre a relação entre poesia e memória, Le Goff explica que, nas origens da poética grega, a palavra “poética” era uma inscrição viva que se inscrevia na memória como no mármore, e o poeta tinha um lugar entre os “mestres da verdade”. Como exemplo, o historiador cita Homero, considerado o maior *aedo* para quem versejar era lembrar¹⁰.

A tarefa de preservar o passado que o *aedo* encarnava numa sociedade sem escrita, como o era a Grécia Antiga, continuou também no texto poético escrito, com a finalidade de religar o presente ao passado, fundando a identidade de uma nação ou de um indivíduo nessa religação constante. Trata-se, segundo Jeanne Marie Gagnebin, de uma tarefa religiosa ou mítica de comemoração que une o poeta arcaico, o sacerdote e o adivinho e que se transmite até os nossos dias, nas palavras do poeta e na preocupação “científica” do historiador do passado. E se Homero foi o grande versejador numa sociedade sem escrita, Heródoto, o historiador, retoma e transforma a tarefa do poeta arcaico de contar os acontecimentos idos, conservar a memória resgatar o passado, lutar contra o esquecimento¹¹.

Em África, a memória está ligada à tradição oral por meio da figura do *griot*, cuja memória prodigiosa conserva os mais antigos acontecimentos, feitos das grandes personagens, crenças, tradições e genealogias, e os transmite de geração em geração. De acordo com Hampâté Bâ, existem três categorias de *griots*: os músicos, que tocam qualquer tipo de instrumento e são, normalmente, cantores e compositores maravilhosos, transmissores da música antiga; os embaixadores e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças, e os genealogistas, historiadores ou poetas, que, em geral são igualmente contadores de histórias¹².

Cabe ao *griot* portanto, o papel de reavivar histórias que a História possa ter apagado e conservá-las, fazendo-as passar de geração em geração, para que não se percam nos meandros do tempo.

10 Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 438.

11 Jeanne Marie Gagnebin, *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1997, p. 18.

12 Amadou Hampâté Bâ, *História Geral da África: metodologia e pré-história da África I*, São Paulo, Ática, 1982, p. 187.

Canto obscuro às raízes

O poema em pauta, cujo título se inicia com a palavra “canto”, tanto pode remeter à ideia clássica de memória, através da figura do *aedo* como versejador e cantor dos seus poemas, como à tradição oral africana, através do *griot* – neste caso, genealogista, segundo a definição de Hampâté Bâ, enquanto guardião da memória, historiador e poeta também. Desta feita, podemos dizer que a voz poética de Conceição Lima canta o poema simultaneamente como *aedo* e como *griot* tendo como alicerce a memória com vista à construção identitária. No estudo que proponho, começarei por analisar os títulos, tanto o do livro em si, *A dolorosa raiz do Micondó*, como o do poema “Canto obscuro às raízes”, com base na premissa de Gérard Genette de que a única função do título, única obrigatória, aliás, é a de designação ou identificação. Porém, sob pressão semântica, ele investe-se de sentido, o que nos permite encontrar a função descritiva, neste caso, temática, ainda que não caiba a títulos tratar propriamente de temas, mas do universo diegético das obras que eles servem para intitular¹³.

O título *A dolorosa raiz do Micondó* reporta-se, de imediato, à questão identitária através da palavra “raiz”, aqui tomada no sentido de origem, uma origem dolorosa, sofrida, que vai ser reiterada no título do poema de abertura, “Canto obscuro às raízes” com a repetição da palavra no plural, remetendo, por sua vez, a uma pluralidade identitária advinda de um processo diaspórico de origem indefinida, identificado pelo vocábulo “obscuro”. Podemos, então, inferir que os dois títulos se complementam, não só pela palavra “raiz”, mas também pelas “dolorosa” e “obscuro” – que traduzem dor e sofrimento –, sentimentos oriundos da incerteza e da obscuridade que medeiam a diáspora africana. Isso dá-me a possibilidade de jogar com os dois títulos, transformando-os num só: “Canto às raízes obscuras”, que é o que me parece ser o grande tema que a voz poética de Conceição Lima entoa, como um canto de *aedo* quando, inspirada na obra do afro-americano Alex Haley, *Raízes* – que trata da busca do caminho feito pelo seu ancestral, Kunta Kinte, no séc. XVII, escravizado nos EUA –, tenta também o restabelecimento cartográfico da(s) rota(s) dos seus antepassados, apelando para a memória coletiva, numa espécie de “reconstrução generativa”¹⁴. Faço um parêntesis para citar Boaventura de Sousa Santos, segundo o qual quem pergunta pela sua identidade questiona as referências

13 Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 20.

14 Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 430.

hegemônicas e coloca-se simultaneamente numa situação de carência. É, pois, crucial conhecer quem pergunta pela identidade, em que condições, com que propósitos e com que resultados¹⁵.

No rastreio dos fundamentos culturais antigos, o sujeito poético intenta o mapeamento fundacional dos alicerces da sua identidade, através de uma espécie de recenseamento do património cultural, revisitando os lugares da memória coletiva, indo, assim, ao encontro da tese defendida por Basil Davidson de que “a história dos Africanos não é senão a ‘transmissão e cargos e do saber’ de geração em geração. [...] Foram os antepassados escolhidos que deram aos povos a sua identidade e garantiram o movimento progressivo da vida”¹⁶.

Em Libreville
não descobri a aldeia do meu 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 América¹⁷

Nos versos acima, a busca identitária a que se propõe o eu poético, de reconstruir o percurso feito pelos seus ancestrais, heróis fundadores, parte de uma premissa explicitada no primeiro verso do poema: “Em Libreville / não descobri a aldeia do meu primeiro avô”. A partir desta constatação, a procura vai efetivar-se com acentuadas e reiteradas indagações, colocando a História, através da referência a heróis culturais, tais como Paul Mba Abessole – antigo padre e opositor do regime no Gabão –, de mãos dadas com o discurso oral,

15 Boaventura de Sousa Santos, *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, 9.^a ed., São Paulo, Cortez, 2003, p. 13.

16 Basil Davidson, *Os Africanos: uma introdução à sua história cultural*, Lisboa, Edições 70, 1969, p. 48.

17 Conceição Lima, “Canto obscuro às raízes”, in *A dolorosa raiz do micondó*, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 2006, p. 11.

que tem na repetição uma de suas marcas mais peculiares, como para reforçar a informação contida numa mensagem. Observa-se, então, nesse tipo de discurso, um retorno às palavras ou sentidos-chave, num esforço para evitar a dispersão em relação ao conteúdo fundamental. Assim, a busca de identidade que perpassa todo o poema é marcada pelas sucessivas repetições, em que a afirmação se faz pela negação, num permanente movimento de construção/desconstrução, criando espaços dialógicos, acentuados por uma espécie de refrão demarcador de limites identitários: “O meu primeiro avô / que não se chamava Kunta Kinte / mas, quem sabe, talvez, Abessole”; “O meu concreto avô / que não se chamava Kunta Kinte / mas talvez, quem sabe, Abessole”, evocando, reiteradamente, num processo de singularização, duas figuras que fazem parte do corpo cultural africano: Kunta Kinte e Abessole.

De acordo com Basil Davidson, nem todos os antepassados são importantes. São-no apenas aqueles que foram reconhecidos como pertencentes à linha de sucessão que vem do “poder que não tem começo”, não existindo, portanto, uma verdadeira linha divisória entre antepassados fundadores e guardiões espirituais superiores¹⁸. Desta feita, Kunta Kinte e Abessole são evocados como heróis míticos, protagonistas de eventos grandiosos que tiveram lugar no passado, um passado glorioso, em parte recuperável. Para Mircea Eliade, a imitação dos gestos paradigmáticos “força o homem a transcender os seus limites, obriga-o a situar-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos a fim de poder realizar os atos deles”¹⁹.

Neste poema, é possível perceber-se a linha de sucessão de que fala Davidson, através da expressão “O meu primeiro avô”, que encabeça a lista de possibilidades identitárias, gradativamente referidas como uma espécie de busca “do poder que não tem começo” – e numa alusão à memória coletiva “como elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*” –, até chegar a “O meu concreto avô”, tomando-se a palavra “concreto” como a efetivação de uma real, e não mítica, descendência trazida pela voz dos *griots*, numa espécie de legado griotizado.

O meu primeiro avô
que não se chamava Kunta Kinte
mas, quem sabe, talvez, Abessole

¹⁸ *Ibidem*, p. 5.

¹⁹ Mircea Eliade, *Mito e realidade*, São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 128.

O meu primeiro avô
que não morreu agrilhado em James Island
e não cruzou, em Gorée, a porta do inferno
[...]

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.²⁰

Nas várias propostas que o sujeito poético apresenta com o intuito de levar a cabo a sua busca por possíveis espaços identitários, é possível identificar, no “Canto obscuro às raízes”, as palavras de Stuart Hall, que assim rezam:

Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas “geografias imaginárias” (Said, 1990): suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, de “casa/lar”, [...] bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes.²¹

E é nessa perspectiva de “geografias imaginárias”, entre “lugares achados” e “lugares perdidos”, que podem ser compreendidos os versos do poema, nos quais são evocados espaços identitariamente simbólicos, num processo de construção/deconstrução, criando espaços dialógicos, Mbanza Congo, Malabo, Luanda, Kinshasa, Lagos, Monróvia, como anteriormente já referi.

20 Conceição Lima, “Canto obscuro às raízes”, in *A dolorosa raiz do micondó*, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 2006, p. 12.

21 Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro, 11.ª ed., Rio de Janeiro, DP&A, 2006, pp. 71-72.

Que nenhum idioma nos proclame ilhéus de nós próprios

vocabulo 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.²²

Na “febre” e na “angústia” de perseguir o passado (remeto à epígrafe que me serve de guia), o sujeito poético, ao abrigo das palavras de Stuart Hall de que “nossas sociedades são compostas não de um, mas de vários povos, suas origens não são únicas, mas diversas”²³ vai levantando hipóteses acerca dos seus possíveis antepassados, através de vocabulos e/ou expressões que, por si só, expressam a dúvida e ou a possibilidade: “Digamos que meu primeiro avô / meu último continental avô / que da margem do Ogoué foi trazido / e à margem do Ogoué não tornou decerto”; “meu primeiro avô / que não se chamava Kunta Kinte / mas, quem sabe, talvez, Abessole”; “Brotam como talhos 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 rio do seu Ogué”. Todas estas palavras: “digamos”, “talvez”, “decerto”, “porventura”, “quem sabe” são, na minha visão, o reflexo do “canto obscuro” que remete ao processo histórico de uma diáspora forçada, aqui representada pela expressão “meu **trazido** avô”. Ênfase a palavra “trazido” por considerá-la simbolicamente representativa da violência a que foram sujeitos todos os “trazidos” e “levados” dos muitos e variados lugares, a partir de um denominador comum: a escravatura.

22 Conceição Lima, “Canto obscuro às raízes”, in *A dolorosa raiz do micondó*, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 2006, pp. 15-16, grifos meus.

23 Stuart Hall, *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, trad. de Adelaine La Guradia Resende et alii, Belo Horizonte, Editora UFMG, Brasília, representação da Unesco no Brasil, 2003, p. 30.

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 margens do Calabar não voltou decerto

Nas margens do Congo foi caçado
e às margens do Congo não voltou decerto
Da nascente do Ogué chegou um dia
E à foz do Ogué não voltou jamais.²⁴

Cabe aqui, por sua pertinência, esta reflexão de Stuart Hall:

Sabemos que o termo “África” é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas, cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos.²⁵

Isso é passível de ser constatado no poema de Conceição Lima, através da menção aos diferentes espaços geográficos como Libreville, James Island, Luanda, Mbanza Congo, que remetem à rota da escravidão. Oriundos do Gabão, os escravos trabalharam nos algodoais nos Estados Unidos da América; morreram agrilhoados em James Island ou foram para São Tomé e Príncipe (o caso dos antepassados da poeta), como os versos a seguir permitem inferir, observando-se as formas verbais “aportou”, “atolou” – que remetem à ideia de chegada e fixação em determinado espaço – e pela confirmação identitária: “São assim os rios das minhas ilhas / e por isso eu sou a que agora fala”.

O meu concreto avô
que não se chamava Kunta Kinte
mas, talvez, quem sabe, Abessole

24 Conceição Lima, “Canto obscuro às raízes”, in *A dolorosa raiz do micondó*, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 2006, p. 18.

25 Stuart Hall, *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, trad. de Adelaine La Guradia Resende *et alii*, Belo Horizonte, Editora UFMG, Brasília, representação da Unesco no Brasil, 2003, p. 31.

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.²⁶

Entendo, pois, que o eu poético, numa busca itinerante, percorre os caminhos da História e da memória mítica – que giram em torno da figura do antepassado comum, fundador do grupo social e familiar –, na tentativa de recompor ou reconstruir as suas raízes, como chão de “escavação”, à procura da sua história. Uma história que foi silenciada pelo “olvido dos arquivos”, mas que será resgatada pelos “griots Mandinga”, como a do “obstinado primo / Alex, cidadão da Virgínia”.

A título de ratificação do exposto, apelo para a teoria de Paul Gilroy de que:

É possível afirmar que a aquisição de raízes tornou-se uma questão urgente apenas quando os negros da diáspora procuraram montar uma agenda na qual o ideal de enraizamento era identificado como pré-requisito para as formas de integridade cultural, que poderiam garantir a nação e os estados aos quais aspiravam.²⁷

26 Conceição Lima, “Canto obscuro às raízes”, in *A dolorosa raiz do micondó*, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 2006, pp. 12-13.

27 Paul Gilroy, *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, trad. de Cid Knipfel Moreira, São Paulo, Ed. 34/Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001, p. 86.

Percebe-se nos versos deste “Canto obscuro às raízes” a necessidade premente de fixar raízes culturais e de estar em contato com elas como meio de reconfigurar a cartografia da dispersão e do exílio, responsáveis, em parte, pelas construções identitárias. Assim sendo, ele é passível de ser reputado como a arte de refazer a memória, ao percorrer o que se entende por “lugares míticos”, numa espécie de “volta ao país natal”, à maneira do poeta antilhano Aimé Césaire.

Percebe-se, ainda, que a narrativa do poema se desenvolve em dois momentos, que fazem dele, simultaneamente, épico e lírico. No primeiro, o eu poético, no rastro das “raízes obscuras”, enceta o movimento de revisitação dos antepassados, heróis míticos, tomando-se o mito, na perspectiva de Mircea Eliade, como uma “história verdadeira, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo”²⁸ com vistas à construção da sua identidade. Neste momento, acredito ser a voz do *aedo* como adivinho do passado e posuído pela memória, que se faz ouvir, cantando a epopeia africana.

No segundo momento, que eu considero lírico, o verso “Perdi-me na linearidade das fronteiras” pode ser entendido como uma espécie de divisor de águas do poema, cuja narrativa se articula entre a remissão aos antepassados através da História e da memória coletiva e a assunção de uma subjetividade lírica manifestada pelo pronome pessoal “Eu”, reiteradamente inscrito no poema como uma forma adotada pelo sujeito poético de fazer chegar ao leitor as suas emoções, os seus estados de espírito como o da angústia de se ver diante da “dolorosa raiz do micondó”, irrigada por um “canto obscuro”. A partir desse verso, significativamente conclusivo, a seguir a um referencial causal: “Por isso eu, a que agora fala, / não encontrei em Libreville o caminho para a aldeia de Juffure. / Perdi-me na linearidade das fronteiras” – o sujeito poético toma para si o papel de denunciar o apagamento das vozes dos velhos *griots* mantenedores da tradição oral, cujas histórias se perpetuavam de geração em geração, atando os fios que levavam às raízes culturais identitárias, o que tornava ainda mais obscuro o canto identitário. Parecem-me aqui oportunas de registro as palavras de Salvato Trigo ao afirmar que: “Nenhum povo consegue saber exatamente para onde vai, ou deve ir, sem que descubra, primeiro, donde vem, isto é, quais são as suas raízes”²⁹.

28 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 7.

29 Salvato Trigo, *Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira*, Lisboa, Vega, s/d, p. 36.

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 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
plantaram a raiz do micondó
partiram
levando nos olhos o horror
e a luz da sua verdade e das suas palavras.³⁰

No segundo momento do poema, ainda, o sujeito poético assume a sua identidade individual, colocando-se como sujeito da história, pondo de lado a poeira da lonjura dos avós:

Eu que em cada porto confundi o som da fonte submersa
encontrei em ti, Libreville, o injusto património a 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 mão de minha mãe
e narra as cheias e gravanas, os olhos e os medos

30 Conceição Lima, “Canto obscuro às raízes”, in *A dolorosa raiz do micondó*, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 2006, p. 14.

as chagas e desterros, a vez e a demora
o riso e os dedos de todos os meus irmãos e irmãs.³¹

Para uma melhor apreensão desse processo identitário, a voz poética de Conceição Lima vai percorrer retrospectivamente o caminho da sua individualidade, começando pelo próprio nome, que a liga temporalmente a uma religiosidade católica, símbolo das práticas “civilizatórias” do sistema colonial: “Eu que trago deus por incisão em minha testa / e nascida a 8 de Dezembro / tenho de uma madona cristã o nome”, para logo em seguida afirmar – numa atitude de rejeição às normas que lhe haviam sido impostas – a sua independência identitária como: “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”³².

Outrossim, os versos que se seguem no poema e que passo a transcrever traduzem a expressão de uma africanidade, melhor dizendo, da são-tomensidade, que o sujeito poético insiste, liricamente, em reivindicar:

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 o fascínio do cuspidor de fogo

Eu e os dentes do pãuen que da costa viria me engolir
Eu que tão tarde descobri em minha boca os caninos do antropófago...

Diante da imposição das práticas coloniais nas quais se incluíam o conhecimento da História “oficial” de Afonso V, do Cabo das Tormentas, do promontório de Sagres, o sujeito poético assume uma identidade que deixa de ser apenas individual – “Eu, a que em mim agora fala” –, para se tornar coletiva, por meio de uma série de outros enunciados assentados em espaços míticos

³¹ *Ibidem*, p. 15.

³² *Ibidem*, pp. 16-17.

ocupados por heroínas femininas, proclamando o seu canto de liberdade: “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”. Desta forma, julgo ser possível interpretar esse “eu” como um “eu” plural, que reflete a luta pela emancipação de um processo que começou na rota do Atlântico Negro.

Reatando os fios

A leitura do poema “Canto obscuro às raízes” permite-me concluir que, ao buscar as suas raízes através da memória como alicerce da identidade, a voz poética de Conceição Lima debruça-se sobre as três modalidades de tempo estabelecidas por Santo Agostinho³³ a saber: **presente das coisas passadas**: “Eu, que degluti a voz do meu primeiro avô / que não se chamava Kunta Kinte / mas talvez, quem sabe, Abessole”; **presente das coisas presentes**: “Eu, a peregrina que não encontrou o caminho para Juffure”; **presente das coisas futuras**: “Eu, a nómada que regressará sempre a Juffure”.

A sua busca identitária irá, assim, perpetuar-se no rastro dos laços que a unem ao seu lugar de origem, numa espécie de eterno retorno mítico através dos resíduos da memória reavivada por um “canto obscuro”.

33 Santo Agostinho, *Confissões*, Livro XI, 20, 26, trad. de J. O. Santos e A. A. Pina, São Paulo, Abril, Coleção Os Pensadores, 1973, *apud* Jeanne Marie Gagnebin, *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Rio de Janeiro, Imago, 1997, p. 76.

**Mulheres negras que narram
a luta pela liberdade
individual e/ou coletiva**
Uma leitura das obras *Quarto de
Despejo* da brasileira Carolina
Maria de Jesus e *Diário de um
exílio sem regresso* da angolana
Deolinda Rodrigues

ENI ALVES RODRIGUES*

A liberdade nunca é alcançada sem sofrimento
e sacrifício. Ela só é conquistada com trabalho persistente
e incansável de pessoas dedicadas.

MARTIN LUTHER KING¹

Nos diários que analisamos vimos que a narrativa das duas histórias se passa em meados da década de 50 e 60. Enquanto no Brasil havia o vislumbre do desenvolvimento econômico, com o projeto “50 anos em 5”, do presidente Juscelino Kubitschek, em Angola, Deolinda Rodrigues e os angolanos buscavam a

* Doutoranda em Literaturas de língua portuguesa pela PUC-Minas.

¹ Deolinda Rodrigues, *Diário de um exílio sem regresso*, 2.^a ed. rev. ampl., Luanda, Mayamba, 2018, p. 32.

independência de seu país, que no momento era colônia de Portugal. Nesses diários, a literatura de testemunho, que poderia ser apenas a escrita individual, vai além, é o relato do cotidiano da história dos países das autoras, da condição de mulher negra, vivida por elas, pois segundo Margarida Ribeiro e Roberto Vecchi, “a memória poética tem possíveis elos em comum com a construção de uma memória cultural e, sobretudo, pública, considerando a tensão que marca a relação entre memória e poesia”².

O viés poético e literário das memórias desses diários é notável e não cabe a esse artigo a discussão se o texto de ambas é ou não literatura, dado já extensas reflexões sobre este assunto, como podemos citar:

O diário é o registro de presentes sucessivos, aberto para um futuro indeterminado e fatalmente limitado pela morte. Desde o começo, ele programa sua releitura. Talvez não seja lido de fato, mas poderia sê-lo. É um sinal de radar que enviamos ao futuro e que sentimos misteriosamente voltar para nós. Sem essa presença do futuro, não escreveríamos. O diário não dá acesso à contingência de um fim absoluto, mas à transcendência de uma ou várias releituras futuras. Não o imaginamos terminado, mas o vemos antes relido (por nós) ou lido (por outro).³

O diário é considerado um gênero memorialístico biográfico e que tem muitas justificativas para ser produzido. Philippe Lejeune enumera três motivações na escrita de um diário para a vida do autor: este seria um horizonte de expectativa de vida; o ponto de vista de sua relação com a finalidade da vida ou ainda o fim da vida como uma realidade possível. Sendo assim, podemos pensar que *Quarto de despejo* traz em si muitas características da primeira motivação enumerada por Philippe Lejeune, pois o diário de Carolina Maria de Jesus apresenta uma escrita infinita, que traz a esperança do dia seguinte e almeja releituras posteriores a serem feitas pela própria autora ou para ser publicado e lido por outra pessoa.

Já *O diário de um exílio sem regresso* parece estar na terceira motivação especificada por Philippe Lejeune para os diários, pois segundo o teórico, nessa

2 Margarida Ribeiro e Roberto Vecchi, “Versos e Gritos: memória poética da guerra colonial”, *Revista dos Estudos de Literatura Portuguesa e Africana – NEPA UFF*, vol. 5, n.º 9, 2012, p. 29. (versão eletrônica consultada a março de 2018 em <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5616537.pdf>).

3 Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*, trad. de Maria Inês Coimbra Guedes e Jovita Maria Gerheim Noronha, Belo Horizonte, MG, Editora UFMG, 2008, p. 272.

dimensão, o diário seria aquele que se mantém quando se está à beira da morte, para suportar a própria condição ou como um instrumento de luta, ou seja, a morte ronda o autor desta dimensão de diário.

Nesse sentido, a contribuição do subgênero diário para a estética literária do gênero memorialístico é um fato já consagrado. As duas autoras contribuem muito com a história da Literatura de seus países e com a história das escritoras mulheres, principalmente as negras. As mulheres, em um passado, não muito distante, não possuíam lugar de escrita na Literatura e, muitas vezes, as suas palavras escritas só podiam vir à tona de forma velada, no mundo machista que vivenciavam. Frequentemente, as mulheres que optaram pela manutenção de um diário, o fizeram pela falta de opção por outros gêneros literários, já que não estavam autorizadas a produzir outro tipo de escrita e adotaram esta forma literária em razão das circunstâncias em que viviam.

Sabemos que essas duas obras têm uma escrita de si que narra a escrita da nação. No diário da escritora brasileira temos o relato diário de sua sobrevivência, de seus filhos e dos vizinhos da favela. No relato de sua vida ela vai nos dizendo do cotidiano do país. A realidade marginal de uma mulher negra, pobre, mãe solteira, catadora de materiais recicláveis, é aquilo com o que nos deparamos na abertura de seu diário⁴:

Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos generos alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar.

Eu não tinha um tostão para comprar pão. Então eu lavei 3 litros e troquei com o Arnaldo. Êle ficou com os litros e deu-me pão. Fui receber o dinheiro do papel. Recebi 65 cruzeiros. Comprei 20 de carne. 1 quilo de toucinho e 1 quilo de açúcar e seis cruzeiros de queijo. E o dinheiro acabou-se.

Passei o dia indisposta. Percebi que estava resfriada. A noite o peito doía-me Comecei tossir. Resolvi não sair a noite para catar papel. Procurei meu filho João José. Ele estava na rua Felisberto de Carvalho, perto do mercadinho. O ônibus atirou um garoto na calçada e a turba afluiu-se. Êle estava no nucleo. Dei-lhe uns tapas e em cinco minutos êle chegou em casa.

Ablui as crianças, aleitei-as e ablui-me e aleitei-me. Esperei até as 11 horas, um certo alguém. Êle não veio. Tomei um melhoral e deiteime novamente. Quando

4 Em todas as citações de “Quarto de despejo” foi mantida a grafia fiel a de Carolina Maria de Jesus em seu diário, portanto não são erros de ortografia ou de digitação.

despertei o astro rei deslisava no espaço. A minha filha Vera Eunice dizia: – vai buscar água mamãe!⁵

Nesse primeiro relato, tomamos conhecimento das dificuldades de Carolina Maria de Jesus. Obstáculos é o que vemos também na leitura da primeira página que aparece no diário de Deolinda Rodrigues, quando esta nos conta que: “O Bigorna trouxe para casa o Belarmino que me fez perguntas. Parece aceitarem-me no movimento nacionalista, embora Sr. Benje e outros velhos estejam com receio por eu ser mulher”⁶.

O processo de subalternização das duas mulheres não é algo a ser descoberto, elas já dizem dele no primeiro relato. Assim sabemos o que esperar nos diários: as privações de Carolina e as provações de Deolinda.

Nas duas obras temos a mediação na produção do texto: a coautoria (um editor). No caso da escritora brasileira temos o jornalista Audálio Dantas, que afirma ter feito apenas correções sutis na gramática portuguesa da autora, mantendo as marcas de oralidade de Carolina Maria de Jesus. Ao longo dos muitos estudos sobre *Quarto de despejo* sabemos que o editor foi, além disto; ele fez diversos cortes e seleções no texto original de Carolina Maria de Jesus, portanto, o que temos no diário, majoritariamente, é a Carolina que Audálio Dantas quis mostrar. Cortes estes justificados pelo coautor da seguinte maneira: “A repetição da rotina favelada por mais fiel que fosse, seria exaustiva. Por isso foram feitos cortes, selecionados os trechos mais significativos.”⁷ Podemos nos perguntar de que maneira ele julgou quais trechos seriam ou não “significativos” e, ainda, “significativos” para quê, para quem?

A mediação da obra *Diário de um exílio sem regresso* ocorre pela intervenção do irmão da autora: Roberto de Almeida. Ele, assim como Audálio Dantas, afirma que não houve cortes na reprodução do diário de Deolinda Rodrigues, mas podemos questionar as motivações do longo período transcorrido desde a data do acesso ao material deixado por ela, em 1974, até a data da publicação do livro, ocorrida em 2000. Essa espera para publicar leva a indagações sobre os motivos desta demora de publicação e quais seriam os impedimentos da divulgação de informação sobre a guerrilheira mais conhecida da luta pela independência de Angola. Margarida Paredes questionou os silêncios e não ditos no diário de Deolinda, interrogando se “eram resultado de uma moral e

5 Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, São Paulo, Ática, 2000, p. 13.

6 Deolinda Rodrigues, *Diário de um exílio sem regresso*, Luanda, Nzila, 2003, p. 27.

7 Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, São Paulo, Ática, 2000, p. 3.

uma ética herdadas do puritanismo protestante ou consequência da censura do editor destinada a preservar a vida privada da família à qual ambos pertenciam, já que o editor Roberto de Almeida e Deolinda Rodrigues são irmãos”⁸.

Porém, após a apresentação do artigo, no qual a autora fazia tal questionamento, no *IV Encontro Internacional de História de Angola em Luanda (Set.-Out. 2010)*, a autora recebeu um email de Roberto de Almeida, datado do dia 11 de Outubro de 2010, onde ele afirmava: “Quanto à observação ‘insinuada’ de ter havido censura da minha parte no que se refere à vida sentimental de Deolinda, reitero a minha afirmação de que tal não aconteceu”⁹. Não fica claro, por esta afirmação, se houve outros tipos de cortes na obra.

Podemos dizer que a mediação não reduz o mérito da obra, nem o carácter biográfico destes diários, pois a nosso ver, a escrita é sempre mediada seja pela linguagem, que tem aspecto plurilinguístico¹⁰ ou pelos próprios recursos narrativos memorialísticos, que são sempre subjetivos¹¹ e afetivos¹².

Nos diários publicados, postumamente ou não, o editor ou o próprio autor do diário organiza a estrutura e a ordem do texto, seleciona os anexos, as fotografias... Enfim, compõe a obra final do relato pessoal visando a leitura de outrem. E a partir daí, a vida íntima narrada pode ser vista por leitores que produzirão sentidos a partir das diversas interpretações que o texto suscitará.

Na leitura comparativa dos diários vemos muitos pontos que aproximam as duas narrativas. O primeiro deles é o fato das duas autoras serem negras¹³ e usarem seus relatos pessoais e íntimos para narrar a luta pela liberdade. Carolina Maria de Jesus lutava pela liberdade de existir, de ser alguém. Ela foi a primeira

8 Margarida Paredes, “Deolinda Rodrigues, da família metodista à família MPLA, o papel da cultura na política”, *Cadernos de Estudos Africanos*, vol. 20, pp. 11-26, 2011. (versão eletrônica consultada a Março. 2018 em <https://journals.openedition.org/cea/pdf/135>).

9 Margarida Paredes, “Deolinda Rodrigues, da família metodista à família MPLA, o papel da cultura na política”, *Cadernos de Estudos Africanos*, vol. 20, pp. 11-26, 2011, p. 13. (versão eletrônica consultada a Março de 2018 em <https://journals.openedition.org/cea/pdf/135>).

10 Mikhail Bakhtin, *Questões de literatura e estética*, São Paulo, UNESP, 1993.

11 Sigmund Freud. “Lembranças encobridoras”, in *Obras completas*, vol. 3, pp. 285-304, 1899. (versão eletrônica, consultada a Março de 2018 em <http://centropsicanalise.com.br/wp-content/uploads/2012/07/CicloI-Aula4-Basica-Recorda%C3%A7%C3%B5esEncobridoras.pdf>).

12 Erik Schøllhammer, “Realismo afetivo: evocar realismo além da representação”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.º 39, 2012. pp. 129-150. (versão eletrônica, consultada a Março de 2018 em <http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182012000100008>).

13 Apesar do racismo contra negros ter semelhanças no mundo todo, fazemos a ressalva das condições diferentes de ser negro no Brasil e em Moçambique, já que no Brasil há um preconceito contra negros e em Moçambique-colônia havia mais o preconceito contra os moçambicanos, além de haver racismo também.

mulher negra a deslanchar no mercado editorial brasileiro, porém fazemos a ressalva de que esta abertura mercadológica à literatura afro-brasileira não se consolidou. Acrescentamos que, inicialmente, sua obra atraiu atenção pela busca do exótico: uma negra, com pouca escolaridade, catadora de papel e que escrevia. Porém a História confirmou a importância de *Quarto de despejo* para a Literatura afro-brasileira e para a denúncia social de um momento histórico de desenvolvimento econômico brasileiro, que contemplava apenas uma parcela da população: a elite branca. A escrita de si, que Carolina narra insistentemente, diariamente, repetidamente, nos conduz a uma catadora de palavras, que utilizava a oralidade ao lado de uma poética rebuscada para fazer uma narrativa ressentida do difícil cotidiano de uma mulher pobre e negra, mãe solteira que se permitia falar¹⁴.

A luta pela liberdade em *O diário de um exílio sem regresso*, é pela independência de Moçambique, pelo fim da longa e perversa colonização do país por Portugal. Deolinda Rodrigues começa seu diário narrando nessa batalha, as duas lutas que enfrentará: a primeira pela independência de seu país e já a segunda por sua condição de mulher dentro da sociedade, principalmente dentro do MPLA. Ela teve que vencer várias provas para poder conquistar seu direito de pegar, literalmente, nas armas, na guerra da independência. A singularidade de ter mulheres na guerra pode ser vista no seguinte excerto: “a companheira disse-me para tirar as balizas da corda; finquei o pé: é roupa, tem de habituar-se a ver balizas, como se fossem as cuecas deles”¹⁵.

Deolinda acreditava que a mulher poderia estar presente em todos os lugares da luta pela libertação de Angola: nos bastidores, nas comissões e no *front*. E se estavam no *front* porque suas roupas não poderiam ser vistas no varal?

Nesse sentido, podemos dizer que essas duas autoras, privadas de seus direitos, trazem a literatura aliada ao ressentimento, uma escrita ressentida, no sentido de *re-sentir* dar novo sentido ao experienciado. Adotamos aqui a interpretação de Friedrich Nietzsche¹⁶ para o ressentimento, interpretado por um viés subjetivo e social, ou seja o indivíduo adquire potência para agir e reagir, seja na vida pessoal ou social. Nos diários de Deolinda Rodrigues e Carolina Maria de Jesus, podemos dizer que elas adotam o segundo tipo: o social, ou seja, o ressentimento entendido como um resultado do impedimento da ação,

14 Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o subalterno falar?*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

15 Deolinda Rodrigues, *Diário de um exílio sem regresso*, Luanda, Nzila, 2003, p. 175.

16 Friedrich Nietzsche, *Genealogia da Moral* (versão eletrônica consultada a Agosto de 2017 em https://neppec.fe.ufg.br/up/4/o/Genealogia_da_Moral.pdf).

um ressentimento que designa uma vontade de poder operante. Nietzsche fala de uma vontade de poder que se manifesta no direito, na política, na religião, na moral, e isto como um meio de opor-se aos impedimentos, tanto em termos individuais quanto coletivos.

Inscritas em sociedades com muitas desigualdades, Carolina e Deolinda se lançam na busca de seus direitos, reivindicando aquilo que lhes é negado:

No ressentimento, o mal está sempre no outro. O ressentido é a vítima que foi prejudicada, abusada ou deixada para trás, o que a autoriza a vingar-se ou a reivindicar, em silêncio acusador, o reconhecimento que lhe foi recusado.¹⁷

Apesar de se sentirem oprimidas, estas duas autoras se inscrevem em uma batalha diária por seus sonhos, se investem de potência através da luta pela escrita, apesar de subalternizadas socialmente, lutam pelo seu lugar de direito e não pelo lugar de outrem, ou seja, *re-sentem* o sentimento de subalternização a elas destinadas. Carolina acreditava no poder de sua escrita como algo essencial para a vida. Ela sentia que seus livros mereciam um espaço na sua moradia simples e assim se esforçou para construir uma “biblioteca” em seu barracão para abrigar os livros e cadernos que possuía. O valor dado à escrita e à leitura começou cedo, pois ela lia tudo que tinha acesso desde tenra idade:

Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque **eu lia a História do Brasil** e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculinos como defensor da pátria. Então eu dizia para a minha mãe: – Porque a senhora não faz eu virar homem?

Ela dizia:

– Se você passar por debaixo do arco-íris você vira homem.

Quando o arco-íris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-íris estava sempre distanciando. Igual os políticos distantes do povo. Eu cançava e sentava. Depois começava a chorar. Mas o povo não deve cançar. Não deve chorar. Deve lutar para melhorar o Brasil para os nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo.

Eu voltava e dizia para a mamãe:

– O arco-íris foge de mim.¹⁸

17 Maria Rita Kehl, *Ressentimento*, São Paulo, Casa do Psicólogo, 2004, p. 136.

18 Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, São Paulo, Ática, 2000, p. 48.

Assim como a brasileira Carolina percebia a exclusão social, a angolana Deolinda sabia da necessidade da independência de seu país. Carolina Maria de Jesus lutava por igualdade e contra a má distribuição de renda, enquanto que Deolinda Rodrigues sabia que a colonização tinha que acabar, mas não acabaria sem luta. Os anseios destas duas guerreiras podem ser notados nos trechos a seguir:

queremos paz com direitos, com soberania e com dignidade! Queremos paz sem renunciar à ser revolucionários, sem renunciar à revolução. [...] Filhos da puta dos portugueses! Como coexistir com estes cachorros enquanto não estivermos livres.¹⁹

Quem deve dirigir é quem tem capacidade. Quem tem dó e amizade ao povo. Quem governa o nosso país é quem tem dinheiro. Quem não sabe o que é fome, a dor, e a aflição do pobre. Se a maioria revoltar-se, o que pode fazer a minoria? Eu estou ao lado do pobre, que é o braço. Braço desnutrido. Precisamos livrar o país dos políticos açambarcadores.²⁰

Nas batalhas da guerra pela libertação de Angola, Deolinda seguia lutando e narrando sua luta contra o inimigo colonizador. Já pelas ruas de São Paulo, a maior inimiga da Carolina Maria de Jesus era a fome, que ela enfrentava com trabalho árduo. Nessa luta cotidiana, ela, assim como Deolinda Rodrigues, sentia-se parte de um sistema perverso de aprisionamento dos pobres a lugares difíceis de sair, e de sobressair.

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapete de veludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.²¹

Podemos perceber nos recursos estéticos adotados nos diários que analisamos a literatura testemunhal, onde um momento histórico de um indivíduo é

19 Deolinda Rodrigues, *Diário de um exílio sem regresso*, Luanda, Nzila, 2003, pp. 113 e 116.

20 Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, São Paulo, Ática, 2000, p. 35.

21 *Ibidem*, p. 33.

narrado pelo autor, mas vai além, apropriando também de fatos ocorridos no país em que o autor vive.

No *Diário de um exílio sem regresso*, ao contar sobre a luta coletiva, a autora nos conta muito de si, de seu dia-a-dia, de sua vivência na “família” metodista e na “família” MPLA. Mas a história de vida da mulher Deolinda também vem à tona:

Na Igreja Metodista o estudo e a escrita eram encarados como um potencial transformador da vida e as mulheres eram encorajadas a estudar. Deolinda trocou o sonho pessoal pelo envolvimento no sonho colectivo do nacionalismo angolano. Pela seriedade com que se dedicou à causa nacionalista, pela consistência do seu exemplo que a levou à morte, a representação que a nação faz de Deolinda é a de uma heroína feminina.²²

O poder da luta armada nessa narração da guerra de Angola é permeado pela necessidade da escrita, da leitura. Deolinda era estudiosa, conhecia idiomas e sabia que a Educação é uma arma poderosa assim como a escrita. Embora Carolina também soubesse do poder do conhecimento, ela não possuía formação acadêmica. Podemos confirmar essas impressões, nos seguintes trechos:

Tenho apenas dois anos de grupo escolar, mas procurei formar meu caráter.²³

Enquanto o Movimento, a nossa luta precisar de mim, ou melhor puder aproveitar-me, não vou insistir mais nessa questão dos estudos. [...] Se mais tarde, depois da volta doutros quadros houver oportunidade e a minha vez chegar para realizar o meu sonho de servir ANGOLA LIVRE como médica, é com alegria que irei então continuar os meus estudos. Mas até lá fico a prestar trabalho onde a luta EXIGIR. Bem, deixa-me ir ajudar na louça e no jantar.²⁴

A primeira grande diferença dessas duas autoras reside nesse ponto da formação acadêmica, talvez apenas um detalhe, já que ambas descrevem o cotidiano da luta dos negros pela igualdade de direitos, pela libertação, seja ela de fato (Angola) ou da opressão econômica e racial (Brasil). Apesar dessa

22 Margarida Paredes, “Deolinda Rodrigues, da família metodista à família MPLA, o papel da cultura na política”, *Cadernos de Estudos Africanos*, vol. 20, p. 15 (versão eletrônica consultada a Março de 2018 em <https://journals.openedition.org/cea/pdf/135>).

23 Carolina Maria de Jesus, *op. cit.*, p. 13.

24 Deolinda Rodrigues, *op. cit.*, pp. 70-71.

distância de formação acadêmica, (Deolinda quase se formou em Sociologia e Medicina, dominava o idioma inglês e o kimbundo, enquanto que Carolina não tinha um diploma sequer) ambas têm estratégias textuais que denotam um cotidiano árduo, porém cheio de sonhos e poesia, como podemos ver nos seguintes trechos:

Eu gosto das dificuldades, destas aventurinhas que fazem a pessoa transpirar de repente, pensar, dar voltas ao miolo! Sem momentos destes, a vida torna-se insípida e o indivíduo parado de mente! A vida é uma luta: ou o indivíduo aceita o desafio e avança ou lamenta-se durante toda a existência e não faz nada. Eu aceito o desafio!²⁵

Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa pensar nas misérias que nos rodeia. [...] Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que residio num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. [...] É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela.²⁶

Seguindo o percurso por uma narrativa que dá condições de existência às mulheres negras massacradas pelo cotidiano difícil. A escrita destas duas mulheres abre espaço para uma esfera de busca de outras possibilidades de vida. O cotidiano de luta é narrado de forma a mostrar os contrastes vivenciados pelas autoras e a convivência delas com a alegria de pequenas conquistas e com as asperezas de uma sociedade capitalista e machista.

A linguagem de Carolina Maria de Jesus é, ao mesmo tempo, um retrato da realidade dura de uma favela e um texto permeado por rebuscado lirismo. São trechos requintados, mostrando seu conhecimento literário, pois ela era uma leitora voraz. O contraste da linguagem mostra o contraste de sua vida: era rica de palavras, gosto clássico e andava feito mendiga. Assim, catando as melhores palavras, ela buscava conforto na leitura e na escrita:

Passei o resto da tarde escrevendo. As quatro e meia o senhor Heitor ligou a luz. Dei banho nas crianças e preparei para sair. Fui catar papel, mas estava indisposta. Vim embora porque o frio era demais. Quando cheguei em casa era 22,30.

25 *Ibidem*, p. 101.

26 Carolina Maria de Jesus, *op. cit.*, p. 52.

Liguei o radio. Tomei banho. Esquentei comida. Li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem.²⁷

Deolinda Rodrigues buscava na escrita, a expurgação dos seus sentimentos, não se sentia bem com a censura às suas cartas e bilhetes e considerava a sua escrita pouco elaborada, como podemos observar:

Afinal a malta censora sabe de toda parvoíce que escrevo? Mamãe, que vergonha! Enfim, sou humana, que hei de fazer? Seria melhor mandar só coisas em vez de escrever para evitar rumores e encrencas. É tão chato e desanimador levar uma vida desviada, forçada a seguir certo rumo, mas não há outro caminho.²⁸

Deolinda e Carolina viviam com a certeza dos sacrifícios exigidos por suas escolhas, já que mulheres acima de 25 anos de idade, na década de 60, deveriam estar casadas e serem donas de casa. Mas elas seguiram seus sonhos, abdicaram de adotar os padrões da sociedade e optaram por lutar até o fim.

Carolina queria ter independência financeira e ser uma escritora reconhecida. Deolinda, escolheu ser uma guerrilheira para ver Angola livre. O sacrifício diário marcava o cotidiano delas e a autoescrita funcionava como o processo de construção de uma narrativa sobre si e sobre as condições de vida das duas autoras.

Nessa busca pela subjetividade, vemos uma narrativa fragmentada, entrecortada. Carolina e Deolinda mudaram diversas vezes seus endereços, conviveram de perto com deslocamento sociais e, conseqüentemente viveram não pertencimento ao *lôcus* social. Podemos perceber essa sensação no excerto a seguir:

O sujeito dividido e desarticulado, interrogando-se o seu lugar, espelhando a fragmentação e desorientação (ou as reorientações) da sociedade fim de século, é característico da pós modernidade, da qual as identidades cambiantes e transitórias são decorrências. A biografia individual escapa muitas vezes da linearidade, atestando uma sequencia, até talvez desconexa, de papéis, tarefas, trabalhos lutas internas e externas pela sobrevivência.²⁹

27 Carolina Maria de Jesus, *op. cit.*, p. 22.

28 Deolinda Rodrigues, *op. cit.*, p. 108.

29 Moema Parente Augel, *O desafio do escombros: nação, identidades e póscolonialismo na literatura da Guiné-Bissau*, Rio de Janeiro, Editora Garamond, 2007, p. 236.

Às vezes, o cansaço nas batalhas, pela sobrevivência ou pela subjetividade desanimava de tal modo, que as autoras abdicavam até de escrever seus diários. No diário de Deolinda Rodrigues, há dias que esta escreve apenas uma frase: “As flores que a corrente levou Flores n’água”³⁰. E Carolina passava vários dias sem escrever: “Eu parei de escrever o *Diário* porque fiquei desiludida. E por falta de tempo”³¹. No ano de 1959, Carolina Maria de Jesus fica de 23 de fevereiro até 29 de abril sem escrever. As duas sentem um cansaço da luta pela libertação e, às vezes, os muitos obstáculos nos combates cotidianos silenciam tanto, que até a vontade de escrever desaparece.

As dificuldades de sobrevivência, muitas vezes, presente nos diários, seja pela violência do entorno, seja pelas condições sociais ou econômicas, como a fome, marcam a história de vida narrada nos diários. A autora brasileira convivia com a dureza da vida de favelada e sofria por causa da fome, como afirma em seu diário ao dizer: “Eu não ia comer porque o pão era pouco. Será que é só eu que levo esta vida? O que posso esperar do futuro”³²? Deolinda Rodrigues passava necessidades e sentia fome por causa da vida de guerrilheira que escolheu: “a fome é quase total entre os guerrilheiros! Que vontade de desaparecer da circulação”³³.

A narrativa do dia-a-dia, por muitas vezes repetida e enfadonha, denuncia o quão era rotineira a fome para Carolina Maria de Jesus e a falta de esperança para Deolinda Rodrigues. Assim, no diário da primeira, deparamos com a repetição da palavra “fome”. A fome está tão presente que esta passa a ser uma “personagem” da narrativa, conforme afirma o editor de *Quarto de despejo*, Audálio Dantas, no prefácio do livro:

a fome aparece no texto com uma frequência irritante. Personagem trágica, inarredável. Tão grande e tão marcante que adquire cor na narrativa tragicamente poética de Carolina.³⁴

Se Carolina convivia diariamente com a companhia da fome, Deolinda relata em seu *Diário de um exílio sem regresso*, a falta de perspectiva por tantos percalços na vida. Isto pode ser visto pelo uso da palavra “chatice”, que aparece

30 Deolinda Rodrigues, *op. cit.*, p. 55.

31 Carolina Maria de Jesus, *op. cit.*, p. 141.

32 *Ibidem*, p. 29.

33 Deolinda Rodrigues, *op. cit.*, p. 84.

34 Carolina Maria de Jesus, *op. cit.*, p. 3.

já na quinto dia que ela escreve no diário, e assim vai repetindo por mais de vinte vezes ao longo da escrita dele. O uso exagerado desta expressão popular, que é usada para designar aquilo é desagradável de se conviver, nos mostra que Deolinda Rodrigues não queria desanimar, mas algumas situações eram tão avassaladoras que ela se sentia chateada, sem forças para reagir. Esse silenciamento diante os obstáculos na luta pela libertação de Angola, na situação desesperadora de uma guerrilheira angolana ou ainda na vida dentro “família” MPLA pode ser exemplificada nas situações a seguir:

Vai ser lindo viver bem no estrangeiro enquanto nossa gente vegeta sob uma PIDE³⁵ destas. Que fatalidade! Não sei quanto tempo vai durar tudo isto. Mais valia não ter nascido, **chatice!**³⁶

Há **chatices** na política. Temos muitos chefes no MPLA. Enfim, tudo isto dá **chatice**.³⁷

O que me interessa mesmo é só avançar a luta d'Angola. O resto não tem importância e não devo ligar a tudo. Basta de **chatices**.³⁸

Essas repetições nos dois diários analisados nesse artigo podem ser vistas como marcas da própria dificuldade de dar sentido ao que foi vivido, mas talvez possam também demonstrar a posse das experiências vivenciadas, por meio da escrita. Podemos dizer que “O eu responde ao traumático com vistas a dominar a força destrutiva do trauma, e é nesse sentido que o eu pode utilizar-se da repetição (conceito freudiano) com o propósito de religamento à vida”³⁹. No caso destas duas mulheres, elas ressentiram as dificuldades e lutaram para se libertarem dos processos de subjugação nos quais eram obrigadas a conviver cotidianamente.

Na tentativa de libertar do processo de subalternização da mulher, principalmente da mulher negra na sociedade no caso da brasileira Carolina Maria

35 Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão em Portugal e nas colônias africanas.

36 Deolinda Rodrigues, *op. cit.*, p. 35, grifo nosso.

37 *Ibidem*, p. 43, grifo nosso.

38 *Ibidem*, p. 62, grifo nosso.

39 Diego Antonello e Jo Gondar, “A escrita do traumático”, *Estudos da Língua (gem)*, UNIRIO, vol. 11, n.º 1, p. 184, 2013. (Versão eletrônica consultada em <http://www.estudosdalinguagem.org/index.php/estudosdalinguagemarti/cle/view/306>. Acesso em Mar. 2018).

de Jesus, as duas autoras buscam resistir, inclusive não desistindo da vida, mesmo com tantas situações adversas. A enunciação delas como sujeito a cada dia, mesmo pensando que a vida não valeria mais ser vivida, pode ser verificada quando estas afirmam que:

Que chatice! Que vergonha! Que traição a nossa pra com os que sofrem lá dentro! Não será melhor suicidar-me?⁴⁰

Dura é o pão que nos comemos. Dura é a cama que dormimos. Dura é a vida do favelado.⁴¹

Os cinco anos vividos e narrados por Carolina Maria de Jesus, depois editados por Audálio Dantas, em *Quarto de despejo* marcam a literatura brasileira e mundial trazendo a perspectiva de dentro da favela, o subalternizado falando de si, trazendo para o mundo das Letras, a oralidade e a realidade da fome, tão presentes em favelas, locais de despejo de seres refugados⁴². Carolina buscava para si a libertação da condição de refugo social, almejava atingir este objetivo sendo uma escritora. Mas era consciente dos obstáculos vindos da situação política, social e econômica do país, ela reconhecia as fraquezas do Brasil: “No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco morre um dia”⁴³.

Enfraquecida diante da realidade penosa, Carolina se reconhece como um “ser da margem” no sentido literal e simbólico:

... Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos.⁴⁴

Carolina tem consciência que o desenvolvimento econômico, quase sempre contempla poucos, deixando muitos sem condição digna, como podemos ver quando ela descreve a cidade de São Paulo.

40 Deolinda Rodrigues, *op. cit.*, p. 44.

41 Carolina Maria de Jesus, *op. cit.*, p. 37.

42 Zygmunt Bauman, *Vidas desperdiçadas*, tradução de Carlos Medeiros, Rio de Janeiro, Zahar, 2005.

43 Carolina Maria de Jesus, *op. cit.*, p. 35.

44 *Ibidem*, p. 48.

... Eu classifico São Paulo assim: o Palácio, é sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos.⁴⁵

Na sua escrita ela fala muito dos habitantes desse “lixão”⁴⁶ de seres humanos que é a favela, mas se referindo a outros, depois passa incluir a si mesma, reconhecendo-se como favelada:

Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo.⁴⁷

A condição de favelada de Carolina pôde ser superada com a publicação de seu diário, mas, apesar de *Quarto de despejo* ter alcançado uma grande vendagem no Brasil e ter sido traduzido para vários idiomas, Carolina não conseguiu manter-se como destaque no mercado editorial brasileiro, também não alcançou, em vida, o cânone literário. Anos mais tarde, a contribuição literária da sua escrita ecoa de forma sempre atual e pujante no Brasil e no mundo, seja na Literatura ou nos movimentos sociais, negro, de gênero e outros.

Também Deolinda Rodrigues não conseguiu ver Angola independente como queria, mas tornou-se uma heroína para o povo angolano. Embora não tenha vivido para ver Angola livre, deixou sua trajetória no diário e pôde narrar a luta pela independência angolana de dentro do MPLA, mostrando as agruras da guerra, vivenciadas pelos guerrilheiros, mas, principalmente, narrando as singularidades de uma mulher guerrilheira. A personalidade e a estratégia narrativa de Deolinda Rodrigues se entrelaçam em seu diário, como descreve seu irmão, Roberto de Almeida, o editor do livro:

Talvez não agradem ao leitor as referências e a observações críticas feitas a respeito de alguns personagens, mas Deolinda era assim mesmo – um doce e compreensiva, mas também cáustica e dura, quando necessário, no contexto da época. Em algumas passagens deste depoimento, notam-se interrupções por certo, determinadas pelos imprevistos da vida no “maquis”. O próprio diário

45 *Ibidem*, p. 28.

46 Expressão brasileira para designar os aterros onde se deposita o lixo das cidades sem o devido tratamento.

47 Carolina Maria de Jesus, *op. cit.*, p. 33.

termina de repente, como voz que se afoga na garganta em plena ação, como ave atingida em pleno voo.⁴⁸

A importância da voz de Deolinda Rodrigues, com seu diário, para as mulheres e para a história angolana é reforçada no prefácio à segunda edição de *Diário de um exílio sem regresso*, feita por Cornélio Caley:

com este diário, Deolinda deixa claramente o campo de simples heroína do MPLA para, definitivamente, se juntar ao campo dos heróis da pátria angolana. Sem este diário, Deolinda continuaria anônima ou militante desconhecida da mitologia do MPLA.⁴⁹

Essa importância da encenação narrativa para a subjetividade e para a memória dos africanos pode ser percebida quando Achille Mbembe afirma que:

Só as práticas dispares, e frequentemente intersectantes, através das quais os africanos encenam a sua conduta e a sua vida, podem explicar a espessura de que é feito o presente africano.⁵⁰

As duas mulheres negras inscritas e autodescritas nesses diários encenam a luta diária que havia, e ainda há, pela liberdade individual e coletiva no mundo. Em lados opostos do Atlântico, essas duas autoras negras, levantam a voz do povo negro e das mulheres e buscam se “livrarem” do sofrimento diário em espaços de refúgio humano. E Deolinda vai questionar, em seu diário, incessantemente até a última página, se a luta teria sido em vão: “Quando nos livramos de tudo isso mamãe? Tudo parecia já tão bem e de repente, bumba: Kamuna!”⁵¹.

Esse livramento, em forma de livro, pode ter uma contribuição dos leitores, críticos ou não, que interpretam e perpetuam a voz dos despejados das condições dignas de vida, pois segundo Carolina Maria de Jesus:

48 Deolinda Rodrigues, *op. cit.*, p. 23.

49 *Ibidem*, p. 26.

50 Achille Mbembe, *Formas africanas da escrita de si*, p. 31. (Versão eletrônica em https://www.academia.edu/7672216/FORMAS_AFRICANAS_DA_ESCRITA_DE_SI). Acesso em março de 2018.

51 *Ibidem*, p. 112.

A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro.⁵²

Esta conexão entre vida e escrita talvez leve a sociedade a ressentir a “chaticice” da subalternização dos povos e produza “fome” de igualdade nas narrativas escritas e no mundo em geral. A importância da escrita nas lutas pela libertação é assim descrita por Maria Rita Kell, quando afirma que “A escrita funciona como cura do ressentimento porque fornece a possibilidade de reconsiderar o que sempre tivera como certo e inquestionável”⁵³.

Enfim, vimos nas narrativas de *Quarto de despejo* da brasileira Carolina Maria de Jesus e no *Diário de um exílio sem regresso* da angolana Deolinda Rodrigues, a luta diária pela liberdade individual e/ou coletiva. Vimos também, a importância da escrita de si, especificamente a literária, onde mulheres e negros necessitam publicar e publicizar suas histórias, mostrando que os silenciamentos podem ser superados e que os subalternizados têm direito a voz, seja na palavra escrita ou oral e, além disso, precisam ser ouvidos e lidos.

52 Carolina Maria de Jesus, *op. cit.*, p. 47.

53 Maria Rita Kehl, *Ressentimento*, São Paulo, Casa do Psicólogo, 2004, p. 247.

Chimamanda e seus diálogos

REGINA FATIMA OLIVEIRA DE SÁ*

Chimamanda Ngozi Adichie é uma autora nigeriana jovem que divide seu tempo entre a Nigéria e os Estados Unidos da América. Alguns teóricos a incluem no grupo de escritores da terceira geração por ela se dedicar a temas como: problemas sociais contemporâneos e deslocamentos. O intuito deste artigo é pensar nos muitos diálogos que Adichie inicia. Com isso surgem perguntas: Quem beneficia com as leituras de Adichie e sua Nigéria? Só os que pertencem ao mesmo lugar ou etnia, Nigéria e Igbo (Ibo), fortalecem suas questões identitárias? E os africanos? Será que os conceitos embutidos no pan-africanismo também estão em diálogo nos textos de Adichie criando uma noção de uma coletividade maior, continental? E os outros povos, o leitor estrangeiro, será que para ele só existe o ganho de uma leitura turística, que percebe o lugar e pessoas sendo retratadas como numa excursão de férias por um lugar exótico? Ou será que pode haver um ganho mais universal com um texto africano? Onde exatamente está a fronteira entre aquilo que é africano e outros lugares que contêm um pouco, ou muito, da África no seu passado ou presente?

Classificações podem ser simplistas e questionáveis, porém o intuito é estabelecer semelhanças entre obras literárias e assim entender melhor os escritores e suas obras, perceber as influências e observar como os escritores transmitem suas ideias construindo identidades parecidas. Por este motivo é interessante observar questões relacionadas ao cânone e entender como Adichie insere-se neste contexto. O cânone literário da Nigéria é frequentemente dividido em três momentos; os autores da primeira geração são aqueles que viveram durante a colonização da Nigéria: os autores da segunda geração viveram durante e

* Mestra UERJ.

logo após a Guerra Nigéria, Biafra (1966-1970); e os da terceira são aqueles que publicaram a partir da década de 1980.

Os autores contemporâneos nasceram na Nigéria pós-colonial e, às vezes, até pós-guerra civil.

Para Pius Adesanmi e Chris Dunton o que determinou o renascimento do romance nigeriano, quando a poesia era o cânone predominante, foi a condecoração de três novos escritores nigerianos: Helon Habila Chris Abani e Chimamanda Ngozi Adichie¹. Instantaneamente foi criado um cânone com características parecidas entre estes trabalhos premiados que abordavam a temática: diáspora, transgressão sexual, narrativa urbana, etc. Segundo Adesanmi e Dunton, os autores da terceira geração estão mais preocupados em narrar o “nomadismo, exílio, deslocamento e descentramento”² ou perda de ancoragem. Essa geração de autores já não mantém a mesma posição defensiva em relação a sua cultura como era o caso de muitos escritores anteriores. Existe outro tema comum, estes romances focam em atividades de leitura e escrita e personagens têm uma reverência quase religiosa para com a palavra escrita³. Outra diferença é que esse grupo de escritores têm uma estética particular, tendo sido influenciados pelo pós-modernismo, pós-colonialismo, realismo mágico e pelas características do globalismo. Como resultado “suas variações estilísticas e preocupações temáticas são mais abrangentes em comparação aos escritores anteriores”⁴. Também existe um domínio extraordinário do inglês, o que resulta em uma “predileção por experimentação com a linguagem”⁵, visto que o inglês é o idioma nativo da maioria desses escritores.

Um exemplo de uma obra da terceira geração é o romance *Hibisco Roxo* de Adichie. O romance reconta uma estória escrita por Chinua Achebe, conceituado escritor africano, que foi publicada em 1958, dois anos antes da independência da Nigéria. Apesar de Achebe ser um autor anti-colonial que apresentava uma Nigéria tribal onde o valor da colonização inglesa era questionado,

1 Pius Adesanmi e Chris Dunton, “Nigeria’s Third Generation Writing: Historiography and Preliminary Theoretical Considerations”, *English in Africa*, vol. 32, n.º 1, 2005, pp. 7-19. JSTOR (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em www.jstor.org/stable/40239026).

2 Pius Adesanmi e Chris Dunton, *apud* Ali Erritouni, “Postcolonial Despotism from a Postmodern Standpoint: Helon Habila’s *Waiting for an Angel*”, *Research in African Literatures*, vol. 41, n.º 4, 2010, pp. 144-161, (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em JSTOR, www.jstor.org/stable/10.2979/ral.2010.41.4.144).

3 Pius Adesanmi e Chris Dunton, *op. cit.*

4 Roger J. Kurtz, “The Intertextual Imagination in *Purple Hibiscus*”, *Ariel: a review of international English literature*, vol. 42, n.º 2, 2012, p. 25.

5 *Ibidem*.

Achebe não é um autor contemporâneo. Chimamanda dá novo sentido à narrativa de Achebe ao recontar o encontro Igbo (ou Ibo) com o colonialismo europeu, porém, na sua versão, a história é contada a partir de uma perspectiva feminina. Assim surge uma obra contemporânea e completamente diferente, apesar de existirem vários paralelos desde o tema até analogias narrativas. Partindo de uma mudança radical na apropriação de um outro texto clássico de Achebe, *Things Fall Apart*, Adichie adiciona uma temática da contemporaneidade, as questões de gênero. A primeira linha do seu romance é: “Things started to fall apart at home when my brother, Jaja, did not go to communion”. Dessa forma, Adichie ressignifica o que é ser nigeriano na atualidade.

Essa intertextualidade ecoa outro aspecto da cultura literária africana, a oralidade. A tradição oral africana permite que um membro da comunidade, ao contar uma história do passado, acrescentando uma coisa aqui e outra ali, recontar a história coletiva de uma forma particular, indicando que nenhuma obra está acabada. Essa característica do texto oral que “nega não só a imutabilidade, mas também as certezas atuais dos contos orais”⁶ refletem a possibilidade de ver o romance nigeriano como uma realidade dinâmica. Kurtz expande sobre essa característica africana dizendo que “a literatura oral é o material referencial mais significativo para o escritor africano” pois representa o intertexto mais básico da imaginação africana”⁷. Podemos dizer que este diálogo entre Achebe e Adichie, entre as duas obras *Things Fall Apart* e *Hibisco Roxo* além de ser um diálogo africano, também é um diálogo entre o passado e o presente.

Coloquemos logo o “dedo na ferida”, vivemos uma crise de representação que leva a um mundo violentamente dividido entre imaginar poder entender a perspectiva do outro, ou ter a postura de assumir que isso não é possível e, sendo assim, aceitar as diferenças, mas não tentar uma maior aproximação. De uma forma ou de outra, as consequências são reais e existem tentativas recentes de novas abordagens para tentar lidar com essa crise. Na verdade, as formas de crítica literária pós-colonial, feminista e étnico-minoritária produzidas no final do século XX podem ser interpretados como exercícios hegemônicos que cometiam novas formas de violência representacional, especialmente quando o que resultava era a valorização do objeto de descrição. O próprio desejo de

6 Onyemaechi Udumukwu, “Adichie’s *Purple Hibiscus* and issues of ideology in the constitution of the Nigerian novel”, *Tydskr. Letterkd*, Pretoria, vol. 48, n.º 1, pp. 184-204, Jan. 2011 (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0041476X2011000100014&lng=en&nrm=isso).

7 Roger J. Kurtz, *op. cit.*, p. 23.

conhecer o outro pode ser interpretado como um desejo suspeito e contaminado, uma forma equivocada de buscar a Verdade e a Realidade. Procuramos formas de atravessar a fronteira do Outro sem construir metanarrativas com a errônea pretensão de universalizar nossas histórias eliminando todas as particularidades e diversidade e recorrendo a estereótipos, às simplificações e à idealização.

Apesar dessas dificuldades, devemos seguir adiante. Qual o contexto, enredo e como os nigerianos são retratados nos romances de Adichie? Em *Hibisco roxo*⁸ Adichie faz uma releitura do livro de Achebe contando a história da vida de uma família pela perspectiva feminina, como já foi dito, exposta à intolerância religiosa. “Meio sol amarelo” é um romance histórico envolvendo três personagens durante a Guerra Nigéria-Biafra. Quanto ao terceiro romance, *Americanah*, é uma história mais contemporânea, em que um casal de namorados se separa, cada um indo para um país distinto, à procura de estudo, trabalho e novas emoções, e se reencontram numa Nigéria que se mostra diferente, assim como eles.

Falar desses nigerianos retratados no último romance, dos tempos modernos, fez parte da minha dissertação de mestrado na UERJ. A multiplicidade de tipos descritos na narrativa permite ao público leitor ter acesso a várias camadas sociais da Nigéria. No Encontro Pen Talk de 2017, Chimamanda disse que ao escrever esse novo romance, *Americanah*, ela queria falar daquele imigrante nigeriano com o qual *ela* estava familiarizada. Nas palavras dela,

the type of African immigration I’m familiar with. Because I think the narrative that’s common in the Western world about African immigrants is that they are fleeing poverty, war and catastrophe. Those stories are important but they never feel familiar to me because it is not the story I know. I wanted to write about the people who are not dying. Who are caught in any war but that are dreaming of more. And for whom more is America actually. [...] And also about the African that in his home country is well, he even has a job but makes the choice to leave, and suddenly he is washing toilets in London and what that is and how it shapes your relationship with your peers.⁹

Conhecer Adichie, e o caminho por ela percorrido, talvez nos ajude a entender os elos entre o seu país de origem, a Nigéria, e o resto do mundo,

8 Em Portugal foi publicado com o título *A Cor do Hibisco*.

9 www.youtube.com/watch?v=LkeCungaljY.

representado pela popularidade de suas obras em outros 30 países. Apesar de Adichie sempre reforçar que acima de tudo ela é nigeriana, a autora é percebida pela academia e crítica como uma pessoa “híbrida cosmopolita”¹⁰ como disse a jornalista Larissa MacFarquhar, do *The New Yorker*. A própria Adichie faz o mesmo com seus personagens em *Americanah*, pois constrói teias que se sobrepõem de características afro-americanas, africanas, nigerianas entrelaçadas com cultura americana e inglesa, demonstradas em hierarquias de poder atravessadas pela perspectiva da personagem principal, a protagonista nigeriana Ifemelu. No meio desse choque de culturas, uma consciência nova se forma, pois Ifemelu vai se adaptando ao mesmo tempo que vai se afirmando no país para o qual se mudou. Enquanto muitas histórias mostram o imigrante africano pagando um preço alto pela sua assimilação na sociedade Norte-Americana, que acaba prejudicando sua integridade cultural, neste romance existe um retorno triunfante para as suas origens.

Chimamanda teve uma vida acadêmica bastante variada, tendo estudado medicina, comunicação social, ciência política, escrita criativa e estudos africanos na Universidade da Nigéria, Princeton, Harvard e Yale entre outras. Quando Chimamanda fez o primeiro TED Talk “O perigo da história única” (2009) ela já era uma escritora premiada. Chimamanda ganhou o BBC Short Story Competition Award (2002), o O. Henry Prize (2003), o Pen Center Award (também chamado de David T. Wong International Short Story Prize, o Hurston/Wright Legacy Award, 2004), dois Commonwealth Writers’ Prize na categoria África e ‘overall’ (geral) em 2005. Em 2007 foi a vez de 3 prêmios: Anisfield-Wolf Book Award, PEN “Beyond Margins” Award e a Orange Broadband Prize para ficção. Em 2008 ganhou o MacArthur Foundation grant. Hoje em dia este prêmio, de 625 mil dólares, é dado todo ano a cerca de 20 pessoas escolhidas por serem consideradas “gênios” nas mais variadas áreas de atuação. O objetivo desse dinheiro é promover o potencial, originalidade e/ou perspectiva de sucesso dessas pessoas com tais qualidades extraordinárias.

Apesar de sua enorme competência como escritora, visto que Adichie em 2019 já tinha obtido mais de 50 premiações, foram os dois vídeos feitos pelo TED Talk que lhe deram visibilidade e foram decisivos em fazê-la alcançar o status de celebridade. “O perigo da história única” está entre os 25 TED Talks

10 Larissa MacFarquhar, *Chimamanda Ngozi Adichie comes to terms with global fame* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em <https://www.newyorker.com/magazine/2018/06/04/chimamanda-ngozi-adichie-comes-to-terms-with-global-fame>). Tradução minha.

mais populares de todos os tempos¹¹. A cantora Beyoncé, depois de assistir Chimamanda no TED Talk “Todos devemos ser feministas” teve a ideia de pedir Adichie para usar parte da sua palestra no seu novo vídeo clip “Flawless”. Com o lançamento do álbum em 2013, instantaneamente as palavras e ideias de Adichie chegaram a 104 países com 828 773 cópias sendo vendidas no iTunes Store da Apple nos três primeiros dias e fazendo com que este álbum ficasse no topo do ranking em todos os 104 países¹².

Para Natasha Bird, da revista *Elle*, Adichie comenta sobre a repercussão, “Beyoncé is a celebrity of the first order and with this song she has reached many people who would otherwise probably never have heard the word feminism, let alone gone out and buy my essay”¹³. Beyoncé ganhou 17 grammys e tem total gerência sobre a sua carreira, e por isso desempenha um papel importante na construção da representação racial negra no mundo. Para Paula Rogo da revista *Essence* Adichie disse: “I was shocked about how many requests for an interview I received when that song was released. Literally every major newspaper in the world wanted to speak with me about Beyoncé”¹⁴. Em outra entrevista para a National Public Radio, Adichie complementou, “Anything that gets young people talking about feminism is a very good thing”¹⁵. Quando questionada pela mídia sobre o mérito e ética de ter deixado Beyoncé usar parte da fala de sua palestra do TED Talk, ela diz: “I am all about bringing people to the party and having a good conversation, rather than saying you can’t come in” e mais adiante complementa, “I have had young people in Nigeria who probably would have never heard of my TED Talk without Beyoncé and who are now talking about feminism”¹⁶.

11 www.ted.com/playlists/171/the_most_popular_talks_of_all.

12 Stuart Dredge, *Beyoncé's surprise iTunes album sells 829k copies in first three days* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em <http://www.theguardian.com/technology/2013/dec/16/beyonce-itunes-album-sales-figures>).

13 Natasha Bird, *Chimamanda Ngozi Adichie: [Beyoncé's] Feminism Is Not Mine* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em <https://www.elle.com/uk/life-and-culture/culture/news/a32225/chimamanda-ngozi-adichie-beyonces-feminism-is-not-mine-interview/>).

14 Paula Rogo, *Chimamanda Ngozi Adichie: 'Beyoncé's Feminism Is Not My Feminism* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em www.essence.com/culture/chimamanda-ngozi-adichie-beyonce-feminism-not-my-feminism/).

15 Amy Ta, *Feminism Is Fashionable For Nigerian Writer Chimamanda Ngozi Adichie* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em <http://www.npr.org/2014/03/18/291133080/news-maker>).

16 Matt Shine, *Chimamanda discusses Beyonce and feminism* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em http://www.contactmusic.net/author/bang_showbiz).

Por isso, em 2016, quando Chimamanda Adichie foi convidada para ser a garota propaganda de uma marca de cosméticos, o CNN tuitou, “Africa’s most influential woman? Chimamanda Ngozi Adichie is the new face of Boots No”¹⁷. Hoje ninguém duvida do poder de Chimamanda em influenciar as pessoas, nem do fato de que ela hoje virou uma *persona*. Alguns anos antes, Adichie já vinha criando muita comoção. Em 2015, o seu livro “Todos devemos ser feministas” foi distribuído na Suécia para todos os adolescentes de dezesseis anos do país por um grupo patrocinador bastante variado, que incluía o Swedish Women’s Lobby, Albert Bonniers Förlag com a UN association of Sweden, The Order of the Teaspoon, Unizon e Gertrud Åström. A própria Adichie confidencia que na Nigéria ela é mais conhecida do que o próprio presidente¹⁸ o que me fez lembrar da importância simbólica atribuída aos nossos jogadores de futebol. São brasileiros como Pelé, Ronaldo Fenômeno e Neymar que muitas vezes levam o nome do Brasil às terras mais distantes e, salvas as diferenças, não se pode negar que é sempre importante o país dos mais pobres ser reconhecido, por suas riquezas, cultura, diversidade e pessoas em outras terras.

Cabe aqui um esclarecimento acerca do uso de termos como África, africana e africanidade ao invés de Nigéria e nigeriana. A própria Adichie esclarece isso no TED Talk “Os perigos de uma história única” quando diz:

Eu devo admitir que antes de ir para os Estados Unidos, eu não me identificava, conscientemente, como uma africana. Mas nos EUA, sempre que o tema África surgia, as pessoas recorriam a mim. Não importava que eu não soubesse nada sobre lugares como a Namíbia. Mas eu acabei por abraçar essa nova identidade. E, de muitas maneiras, agora eu penso em mim mesma como uma africana.¹⁹

Em outra entrevista, essa para *Publishers Weekly* (PW), Adichie fala das suas questões em relação a identidade. Ela conta que “when I first came to the U. S. to attend college more than twenty years ago, I discovered that I had a new identity. In Nigeria I had thought of myself in terms of ethnicity and religion

17 <https://twitter.com/cnnafrica/status/788771693271494656>.

18 Larissa MacFarquhar, *Chimamanda Ngozi Adichie comes to terms with global fame* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em <https://www.newyorker.com/magazine/2018/06/04/chimamanda-ngozi-adichie-comes-to-terms-with-global-fame>).

19 https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br#t-58717.

– I was Igbo, and I was a Christian”²⁰. Nos Estados Unidos porém ela descobriu uma coisa nova: o fato de que era negra “I became black”²¹. Adichie conta que ela sempre se identificou em termos étnicos e religiosos, sendo assim ela era Igbo e cristã. Numa entrevista para Larissa MacFarquhar, *The New Yorker*, Chimamanda retoma essa questão sobre a necessidade de as vezes usar o termo “África” ao invés do nome do país, Nigéria. Embora isso possa ser criticado, ela complementa dizendo: “While she was irritated by Westerners who talked about Africa as though it were a country, she had always been something of a sentimental panAfricanist herself”²². Adichie acredita neste movimento Pan-africano que foi criado com o propósito de gerar um sentimento de irmandade e colaboração entre todas as pessoas do mundo com descendência africana, independente de morar no continente ou não.

Também é importante esclarecer que, apesar de Adichie ser uma porta voz das questões raciais, por ser uma mulher negra, este campo é um terreno minado. Nem sempre Adichie foi bem aceita pelos Afroamericanos, como ela mesma diz no artigo do *The New Yorker*, “There is a certain kind of black American that deeply resents an African whom they think of as privileged”²³. Em contrapartida Adichie conta sobre o momento tenso que passou ao se mudar para uma casa nova em Maryland, EUA, depois das eleições de 2016. Com o Trump sendo eleito presidente, Adichie esperava sofrer retaliações, incidentes de discriminação, e por isso evitava sair de casa. Foi surpreendida pela gentileza de seus vizinhos vindo prestar uma visita. Bill, um deles, diz: “there aren’t enough middle-class black folks to go around,” e acrescenta “lots of liberal white folks are looking for black friends”²⁴.

No seu romance *Americanah*, Chimamanda também relata outras histórias que falam dos diferentes tipos entre os negros. Blaine, namorado da personagem principal, Ifemelu, é um afro-americano e por isso tem sotaque americano e soa branco e é “educado quando fala”, mas também fala em Ebonics (dialeto

20 Chimamanda Ngozi Adichie, *Why Chimamanda Adichie Will Not “Shut Up”* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/international/frankfurt-book-fair/article/7_8342frankfurt-book-fair-2018-why-chimamanda-adichie-will-not-shut-up.html).

21 *Ibidem*.

22 Larissa MacFarquhar, *Chimamanda Ngozi Adichie comes to terms with global fame* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em <https://www.newyorker.com/magazine/2018/06/04/chimamanda-ngozi-adichiecomes-toterms-with-global-fame>).

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*.

criado por afro-americanos nos estados do Sul dos Estados Unidos, que agora é conhecido em todo mundo graças aos movimentos musicais rap e hip-hop)²⁵. No romance, Blaine conversa com um guarda de segurança negro sobre a realidade americana e observa que “younger black folk don’t really do code switching anymore. The middle-class kids can’t speak Ebonics and the inner-city kids speak only Ebonics and they don’t have the fluidity that my generation has”²⁶. O comentário demonstra que existem variações do idioma usado pelos negros e que, entre eles, também, existem diferenças socioculturais e de gerações.

Adichie é uma porta-voz de várias lutas e a luta feminista talvez seja a mais associada ao seu nome. Adichie já confidenciou que o rótulo de feminista atrapalha mais do que ajuda a sua carreira de escritora; mesmo assim, continua falando do assunto sempre que possível. Em entrevista com Lisa Allardice, do jornal *The Guardian*, ela diz, “It’s that I feel lonely in my fight against sexism, in a way that I don’t feel in my fight against racism”, e explica porque: “My friends, my family, they get racism, they get it. The people I’m close to who are not black get it. But I find that with sexism you are constantly having to explain, justify convince, make a case for”²⁷. Talvez por isso Adichie pense que é mais necessário falar sobre o feminismo e ajudar a uma nova consciência a se desenvolver.

Apesar de Adichie sempre se pronunciar quando questionada sobre essa causa, ela nunca quis ser uma representante do feminismo e admite que, quando aconteceu, quando virou um ícone da causa, esperava uma certa hostilidade pois, como explica: “Feminist is a bad word, everywhere in the world, let’s not kid ourselves, but particularly where I come from”²⁸.

No discurso feito na feira de livros na Alemanha em 2018, Adichie disse: “The stories of women are not truly familiar, the stories of women are not yet seen as universal”²⁹. Durante a palestra ela questiona o rótulo de ativista que lhe foi atribuído e discorda, em parte, pois entende o verdadeiro ativista como

25 American Historical Association, *The Pan-African Movement* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em <https://www.histandlearning/teaching-resources-for-historians/teaching-and-learning-in-the-digital-age/through-the-lens-of-history-biafra-nigeria-the-west-and-the-world/the-colonial-and-pre-colonial-eras-in-nigeria/the-pan-african-movement>).

26 Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah* London, Fourth Estate, 2014, p. 342.

27 Lisa Allardice, *Chimamanda Ngozi Adichie: This could be the beginning of a revolution* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em <https://www.theguardian.com/books/2018/apr/28/chimamanda-ngozi-adichie-feminism-racism-sexism-gender-metoo>).

28 *Ibidem*.

29 Roger Tagholm, *Chimamanda Ngozi Adichie in Frankfurt: ‘Literature Does Matter’* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em <https://publishingperspectives.com/2018/10/chimamanda-ngozi-adichie-in-frankfurt-literature-does-matter/>).

alguém que entrega sua vida a uma causa, como ela presenciou muitas vezes na sua infância na Nigéria. Apesar de Adichie reforçar que se vê profissionalmente como uma escritora, contadora de histórias e artista ela não se omite de ser, antes de tudo, uma cidadã. E é como cidadã que tem responsabilidade para com a verdade e a justiça. Num momento da palestra, Adichie diz: “Art can illuminate politics. Art can humanize politics. But sometimes, that is not enough. Sometimes politics must be engaged with as politics. And this could not be more urgent today”³⁰. Por essa convicção, da responsabilidade do cidadão em brigar por preservar a verdade e a justiça, Adichie acaba sendo uma artista que está sempre na mídia, expondo suas reflexões sobre os assuntos sociais mais variados. A *persona* que acabou sendo criada por ela, e pela exposição constante aos holofotes, criou um posicionamento constante, que atende à expectativa dos leitores, e uma coerência de postura, que se revela em suas obras. A firmeza de suas colocações, nas palestras, entrevistas ou livros, virou uma marca registrada.

Isso nos leva a pensar sobre a abrangência da influência de Chimamanda Ngozi Adichie. Ela dialoga com as características literárias africanas, escritores africanos, o passado e a atualidade de seu povo. Adichie também é muito lida na África. Será que a Adichie consegue falar de assuntos universais? E se consegue, quais são essas características universais que dialogam com o leitor brasileiro?

Luiz Felipe de Alencastro, historiador e cientista político brasileiro, professor titular da Escola de Economia de São Paulo (ESSP) e da Fundação Getúlio Vargas (FGV), além de professor emérito da Universidade de Paris, Sorbonne, é considerado um dos maiores especialistas em escravidão no Brasil. Em entrevista dada a Alexandre Moreli, Bernardo Buarque e Marco Aurélio Vannuchi, Luiz Felipe Alencastro justifica a importância de se entender a África ao dizer que “As conexões com a África vão bem além das iniciativas da diplomacia ou das empreiteiras brasileiras”³¹. Alencastro menciona as muitas trocas sendo protagonizados pelos pastores evangélicos, pelos médios e pequenos empresários, pelos técnicos que vão para Luanda (e outras cidades africanas) e pelos alunos e sacoleiras angolanas que vêm para o Brasil. Além disso, Alencastro

30 Chimamanda Ngozi Adichie, *Why Chimamanda Adichie Will Not “Shut Up”* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/international/frankfurt-book-fair/article/78342frankfurt-book-fair-2018-why-chimamanda-adichie-will-not-shut-up.html>).

31 Alexandre Moreli *et alii*, “Entrevista com Luiz Felipe de Alencastro”, *Estudos Históricos* Rio de Janeiro, vol. 29, n.º 302, pp. 301-328, janeiro-abril 2016 (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em <http://www.scielo.br/pdf/eh/v29n57/0103-2186-eh-29-57-0301.pdf>).

afirma que houve um aumento no interesse pela África no ensino secundário e uma expansão das pesquisas sobre a África nas universitárias brasileiras. Ele diz que existe “um *soft power*”, conceito definido por Joseph Nye, uma “influência branda” cultural ocorrendo. Este conceito é oposto ao *hard power* imposto pelas armas e pela coerção econômica.

Numa recente entrevista para Amanda Rossi, da BBC, Alencastro fala do momento atual que vivemos no Brasil alertando para um equívoco: “O censo de 2010 mostrou que a maioria da população brasileira é negra”³² e este é um dado importante que está sendo ignorado pela “maioria dos progressistas e por setores do movimento negro que consideram a política afirmativa como um instrumento em favor da diversidade.” Ele diz que isso alerta para um equívoco, pois “falar de diversidade é considerar que os negros são uma minoria, como nos Estados Unidos. Mas no Brasil eles são a maioria”. Em outras palavras, existem muitas comparações entre a situação racial no Brasil e nos Estados Unidos da América, mas as situações são bem distintas. Já que no Brasil os negros são maioria isso deveria estar sendo usado como dado a favor da democracia, do funcionamento do Estado, buscando favorecer o país inteiro e não ser tratado como uma causa minoritária.

A situação racial no Brasil é bastante complexa. Apesar do conceito de raça já ter sido desmistificado, visto que hoje sabemos que nenhum indivíduo da espécie humana possui características biológicas singulares, as diferenças de fenótipo continuam determinando valores e práticas culturais. Como vimos no parágrafo anterior, o censo de 2010 indica que a população, na sua grande maioria, é negra, mas os dados do IBGE apresentam uma outra realidade em relação à cor. Em 1998, o *Suplemento da Pesquisa Mensal de Emprego do IBGE* pedia para o brasileiro responder, espontaneamente, a uma questão ligada à raça indicando uma palavra que o descrevesse. Em outras palavras, quem respondesse ao questionário diria que cor ele/ela acham que melhor o/a descreve. Surgiram 143 termos. Os mais notórios: *jambo*, *marrom-canela*, *meia-branca*, *meio-termo*, *mel*, *moreno-café-com-leite*, *clarinha*, *castanho*, *marrom bombom* e *cor do pecado*. Portanto, no Brasil, existem 143 tons de negro. Na listagem não consta nenhuma variação de branco, apesar de existirem muitas palavras demonstrando que a pele do entrevistado era mais clara do que a de outros negros. No romance *Americanah* de Adichie, base da minha dissertação

32 Amanda Rossi, *Abolição da escravidão em 1888 foi votada pela elite evitando a reforma agrária*, diz historiador (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44091474>).

recentemente defendida, também observei os termos usados pelos personagens situados na Nigéria, Estados Unidos da América e Inglaterra. Os citados no romance são: pão de mel, caramelo e mirtilo (*blueberry*).

Amanda Rossi, que fez a entrevista a Alencastro, pergunta se ele defendia o ensino de história da África nas escolas, ao que ele responde: “A maioria das pessoas que chegaram aqui são africanos. É esse o dado que os professores têm que dar em reunião de pais e mestres, quando perguntam por que perder tempo com história da África.” Alencastro conclui, “África é mais importante para a formação do povo brasileiro do que a Ásia e boa parte da Europa e das Américas”³³.

Na mesma matéria da BBC Brasil, em São Paulo, é dada a seguinte informação: “cerca de 4,8 milhões de africanos aportaram como escravos no Brasil. É muito mais que em qualquer outro lugar no mundo. Nos Estados Unidos, foram menos de 400 mil”. A jornalista, Amanda, admite ficar surpresa com o fato da escravidão ser algo tão recente, e Alencastro acrescenta que “existem depoimentos de ex-escravos colhidos no Paraná nos anos 1950.”

Sou uma professora do ensino médio no Brasil³⁴ numa escola pública com 181 anos, o Colégio Pedro II³⁵, criado em 1837 para ser referência de ensino para todo o país. Defendi meu mestrado em outra instituição pública, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), uma Instituição pioneira em oferecer o sistema de cotas para negros, indígenas e pessoas com deficiência (necessidades especiais). Portanto, como professora e aluna, tenho o privilégio de passar o meu tempo em instituições que representam nossos melhores anseios e conseguem proporcionar oportunidades para todos, independentemente de cor, credo, sexo e crenças. Tenho a possibilidade de estar em ambientes favoráveis a reflexões iguais às que Adichie apresenta aos seus leitores. Porém, acredito que a maior parte da população não seja exposta a tais ambientes e, também por isso, existe uma lamentável falta de contato com reflexões enriquecedoras. A estes brasileiros indico a leitura de Chimamanda Ngozi Adichie. Essa escritora, com sua elegância, clareza, firmeza e conhecimento abre portas para um mundo melhor. Um mundo em que o preconceito deixe de ser a ameaça que tanto nos aflige, comprometendo a harmonia e a segurança de tantas sociedades que só teriam a ganhar com o reconhecimento de sua diversidade.

33 Amanda Rossi, *Abolição da escravidão em 1888 foi votada pela elite evitando a reforma agrária, diz historiador* (versão eletrônica, consultada a 28 de Março de 2019 em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44091474>).

34 O ensino médio no Brasil ou ensino secundário em Portugal.

35 O nome dado à instituição foi uma homenagem ao Imperador Dom Pedro II que tinha 12 anos de idade quando a escola foi fundada.

O sujeito mulher em *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*, de Oyeronke Oyewumi

ÁUREA REGINA DO NASCIMENTO SANTOS*

O interesse nos estudos sobre colonialismo, pós-colonialismo, nacionalismo e feminismo em países não-ocidentais tem crescido nos últimos anos à medida que mais e mais estudiosos estão tentando entender as várias camadas de complexidade destas questões.

Perguntas sobre a construção do gênero, sexualidade e papéis sociais e políticos relacionados ao conceito de futuro são de grande relevância. O questionamento fundamental de tais construções também implica o questionamento de padrões de comportamento dominantes subjacentes e sistemas de valores que estão intimamente ligados com a transmissão do passado, bem como projetos de futuro.

A ideia de modernidade evoca o desenvolvimento do capitalismo e da industrialização, bem como o estabelecimento de Estados-nações e o crescimento de disparidades no sistema-mundo. Uma série de transformações sociais e culturais ocorreram desde então e categorias de gênero e raça emergiram como dois eixos através dos quais pessoas são exploradas e sociedades estratificadas.

* IFPI/ULisboa.

Ao buscar compreender as realidades africanas em oposição à hegemonia europeia e estadunidense na produção de conhecimento sobre o comportamento, a história, a sociedade e as culturas humanas, faz-se necessário desconstruir a ideia de que a Europa é a fonte do conhecimento, e os europeus, como os conhecedores.

Para isso, é necessário questionar alguns conceitos aliados ao processo geral de construção de teorias, como o gênero, a partir de epistemologias e experiências culturais africanas.

Pensando sobre tais construções sociais, este trabalho tem o objetivo de explorar as ideias apresentadas pela teórica nigeriana radicada nos EUA Oyeronke Oyewumi em seu livro *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*, em que ela argumenta que o gênero não tem sido historicamente um princípio organizador importante ou um assunto de primeira ordem na África. Sua tese central é a de negar que o gênero é uma categoria social fundamental em todas as culturas.

Com base em sua teoria, destaco alguns questionamentos sobre como o gênero predomina tanto nas vidas das mulheres brancas estadunidenses e europeias, por exemplo, ao ponto de excluir outros fatores. Por que gênero e não outra categoria, como raça, por exemplo, que é vista como fundamental para afro-americanos? Porque o gênero é construído socialmente, a categoria social “mulher” não é universal, é necessário questionar até que ponto uma análise de gênero revela ou oculta outras formas de opressão; sobre quais situações das mulheres a teoria feminista abrange e sobre quais grupos de mulheres, especificamente, essa análise facilita a compreensão dos desejos das mulheres de entender a si mesmas mais claramente.

Oyewumi argumenta que a narrativa de gênero que domina a interpretação ocidental do mundo social é um discurso cultural e não pode ser assumido de forma acrítica por outras culturas. Ela ressalta que a implantação atual do gênero como uma categoria social universal e atemporal não pode ser dissociada a partir do domínio de culturas Euro-Americanas no sistema global nem da ideologia do determinismo biológico que sustenta os sistemas ocidentais de conhecimento. Ela critica os princípios fundamentais do pensamento feminista ocidental – mulher e sexo/gênero – e argumenta que estes conceitos básicos vêm da ideia da família nuclear.

Oyewumi atribui a ideia de diferenças biológicas para a visão da história intelectual europeia. Privilegiar o visual facilita a ênfase na aparência e em marcadores de diferença visíveis. A autora oferece uma crítica feminista pós-colonial de dominação ocidental em estudos africanos, escrevendo, por

exemplo, que “apesar de muitos estudos afirmarem o contrário, o gênero não era um princípio de organização na sociedade Iorubá antes da colonização pelo Ocidente.”

A relação entre as mulheres africanas e o feminismo é controversa. Nesta relação, a questão é saber se a irmandade – um mantra assumindo uma opressão comum de todas as mulheres e significando as relações entre feminismo internacional/intercultural – descreve a representação simbólica e funcional das mulheres africanas.

As contribuições de Oyewumi nos conscientizam sobre o discurso global a respeito das mulheres como os articulados por feministas ocidentais e interrogam as questões levantadas pela má interpretação das mulheres africanas pelas feministas americanas negras e brancas. As implicações do domínio dos homens e mulheres ocidentais na produção de conhecimento sobre a África também são exploradas.

A análise de Oyeronke Oyewumi avança sobre o mapeamento pós-colonial do Europeu diferente do que tem sido desenvolvido nas últimas décadas. As categorias de gênero eram um tipo de ‘nova tradição’ biológica que o colonialismo europeu institucionalizou na cultura Iorubá, bem como em outras culturas.

Para a autora, a ‘questão da mulher’ é ocidental, e não uma lente através da qual se possa visualizar a sociedade africana. Ela repensa o gênero como uma construção ocidental, *The Invention of Women* oferece uma nova maneira de entender tanto a cultura Iorubá, quanto as culturas ocidentais. A autora revela uma ideologia do determinismo biológico no coração das sociais categorias do Ocidente a ideia de que a biologia fornece a justificativa para organizar o mundo social. E, no entanto, ela escreve, o conceito de ‘mulher’, central para essa ideologia e para os discursos ocidentais sobre gênero, simplesmente não existia na cultura Iorubá, onde o corpo não era a base de papéis sociais.

Oyewumi aponta que a mulher, como uma categoria social, não existia na sociedade Iorubá no tempo pré-colonial. Ela afirma que o conceito ocidental de gênero é baseado no corpo, um conceito que nunca surgiu na sociedade Iorubá. Embora a sociedade Iorubá tenha sido organizada hierarquicamente, essa relação entre os indivíduos dependia da antiguidade ou da idade e não do gênero.

De acordo com Oyewumi, o comércio de escravos pelo Atlântico provocou uma mudança na sociedade Iorubá a partir da estrutura social baseada na idade a uma hierarquia baseada no gênero. A atmosfera colonial fez a sua entrada na sociedade Iorubá com o comércio de escravos e não com o Novo Imperialismo

do final do século XIX. No período anterior ao comércio de escravos, a língua Iorubá não possuía palavras específicas de gênero, não tendo nenhuma referência a palavras como filho, filha, irmão ou irmã. Os nomes Iorubás também não eram específicos para cada sexo. No entanto, recentes acadêmicos Iorubás e historiadores familiarizados com a cultura e a língua têm assumido que o sexo masculino é a norma; seguindo a tradição da língua inglesa/ocidental, eles têm transformado a história e a cultura Iorubás em uma cultura patriarcal¹.

Sua análise mostra a natureza paradoxal de dois pressupostos fundamentais da teoria feminista: que o gênero é construído socialmente e que a subordinação das mulheres é universal. O que Oyewumi argumenta, convincentemente, utilizando a sociedade Iorubá pré-colonial como um estudo de caso, é que, embora o gênero como categoria de análise funcione para as sociedades e as culturas ocidentais, a mesma teoria analítica não pode ser aplicada a outras áreas do mundo, a menos que se queira impor teorias ocidentais de gênero para interpretar outras culturas.

Além disso, Oyeronke Oyewumi discute as maneiras que a estrutura patriarcal colonial alterou as estruturas sociais e políticas da sociedade Iorubá. Antes da colonização, havia chefes do sexo feminino e funcionários em toda a terra Iorubá mas os britânicos nomearam homens africanos como chefes para transferir o poder judicial da comunidade para o conselho de chefes do sexo masculino². Assim, as mulheres Iorubás emergiram como uma categoria identificável definida por seu gênero e, em seguida, tornaram-se subordinadas aos homens.

Frantz Fanon³ nos diz que a situação colonial produz dois tipos de pessoas: o colonizador e o colonizado (também conhecido como o colono e o nativo), e que o que os diferencia é não só a cor da pele, mas também do estado de espírito.

A autora demonstra repetidamente que em muitos níveis, as questões de linguagem e tradução são fundamentais para este estudo. As teóricas feministas ocidentais enfatizaram a importância da linguagem na construção de gênero. No Ocidente de língua inglesa, as feministas têm mostrado as conexões entre a centralidade do masculino da língua e o *status* secundário das mulheres nas suas sociedades, caracterizando a linguagem é uma instituição social.

1 Oyeronke Oyewumi, *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1997, pp. 29-30.

2 *Ibidem*, pp. 124-125.

3 Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, London, Pluto Press, 1986.

De acordo com Oyewumi, o fato é que o termo ‘mulheres’ foi criado pela sociedade patriarcal usando um discurso para torná-las o ‘outro’ e destruir a sua capacidade de manter a igualdade com os homens em sociedades colonizadas; sendo esta a herança do mundo pós-colonial, muitas línguas africanas não têm categorias de parentesco específicas do gênero como irmã e irmão.

A autora nos dá um exemplo: em Iorubá, *oba*, que significa *governante*, denota uma posição social a ser ocupada por um homem ou por uma mulher. Entretanto, na tradução Ocidental, *oba* passou a significar “rei”⁴. Sempre que os ocidentais veem um trono, eles esperam que um homem esteja sentado sobre ele⁵.

Desde o período colonial, a maneira na qual a história Iorubá está sendo reconstituída tem sido um processo de inventar tradições de gênero. Homens e mulheres foram inventados como categorias sociais e a história é apresentada como sendo dominada por atores masculinos. Sujeitos do sexo feminino estão praticamente ausentes e onde elas são reconhecidas, elas são reduzidas a exceções.

Oyewumi conclui que todo o conceito ocidental baseia suas categorias e hierarquias sobre os modos visuais e distinções binárias: masculino e feminino, brancos e negros, homossexuais e heterossexuais, etc. De acordo com a autora, o corpo físico é, portanto, sempre ligado ao corpo social.

Ao discutir os estudos de gênero, o trabalho de Oyewumi tem recebido algumas críticas sobre sua teoria. Em termos de dinâmicas de poder, pode-se prontamente admitir que Oyewumi tem o direito de argumentar que a antiguidade é a língua dominante do poder na cultura Iorubá. No entanto, de acordo com Apusigah⁶ ela está errada ao concluir que a antiguidade é a única forma de relação de poder e que ela é considerada mais importante que outras formas de hierarquia.

O pesquisador Bakare-Yusuf⁷ afirma que é necessário examinar as questões críticas que Oyewumi levanta a respeito da (des)colonização do discurso e se beneficiar da abordagem metodológica crítica que ela usa para análise.

4 Oyeronke Oyewumi, *op. cit.*, p. 30.

5 Signe Arnfred, “Gender research in Africa: Dilemmas and Challenges as Seen by an Outsider”, *African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms*, Dakar, Codesria (Codesria Gender series, vol. 1.), pp. 82100, 2004, p. 90.

6 Agnes A Apusigah, “Is gender yet another colonial project? – critique of Oyeronke Oyewumi’s proposal”, *QUEST: An African Journal of Philosophy/Revue Africaine de Philosophie*, XX, pp. 23-44, 2008.

7 B. Bakare-Yusuf, “Yorubas don’t do Gender”, *African Identities*, 1 (1), pp. 1-12, 2003.

O principal aspecto de pontos de vista críticos sobre a teoria de Oyewumi é que ela oferece uma ameaça para os estudos de gênero e do colonialismo – a simplificação da diferença.

Apusigah afirma que os sistemas sociais patriarcais proporcionaram e continuam a servir como solo fértil para a semeadura e cultivo das sementes do paternalismo Ocidental em todas as suas manifestações imperialistas e patriarcais.

Em conclusão, depois de analisar a teoria de Oyewumi e seus comentários críticos, este trabalho apresenta a diversidade de pensamentos, mesmo quando eles parecem ser contraditórios. É importante considerar que ainda há desigualdade de gênero na maioria das sociedades, sejam eles um resultado do discurso, idade ou poder. Além disso, pode ser um erro considerar uma determinada categoria conceitual como pertencente apenas ao Ocidente e, portanto, inaplicáveis à situação africana. Fazer isso é negar as contribuições culturais, históricas e intelectuais da África para a Europa e vice-versa.

Violência e relações de gênero

Avanços e retrocessos

ROGÉRIA ALVES FREIRE*

As relações de gênero são tão antigas quanto a existência humana, tendo raízes ainda mais profundas do que a formulação do movimento feminista. Gênero é um conceito socialmente novo, historicamente fruto do movimento feminista contemporâneo. A novidade do conceito é atribuída à construção social que torna desiguais homens e mulheres. Até então, o corpo humano bastava para nos diferenciarmos. *A priori*, a utilização do conceito apresentou um caráter de contraponto respondendo as interpretações biologistas que vinculam a diferença sexual às posições sociais hierarquicamente diferentes entre homens e mulheres. O entendimento moderno do mundo mudou esta configuração, principalmente a partir das primeiras tentativas de superação das desigualdades sociais entre homens e mulheres.

Conforme Beauvoir¹ “Ninguém nasce mulher: torna-se”. Nesse contexto é construído o conceito de gênero enquanto categoria social que interfere no cotidiano das pessoas. Beauvoir relaciona o tornar-se mulher a uma compulsão cultural a estabelecer este ato. E este fato nem sempre está associado ao sexo.

Antes mesmo de nascer expectativas já são criadas para o novo indivíduo. A primeira pergunta quando uma nova vida vem a este mundo é: É menino ou menina? Da cor do quarto a escolha profissional, as oportunidades de vida já são construídas pela família que o espera. Sua suposta fragilidade ou virilidade já está construída no imaginário social familiar e será levado consigo por toda

* Universidade de São Paulo.

1 Simone de Beauvoir, *O segundo Sexo*, São Paulo, Nova Cultural, 1973, p. 301.

a vida, tendo peso imponderável em suas escolhas pessoais. Mais do que uma identidade apreendida, o gênero deste novo ser estará imerso nas complexas teias das relações sociais, políticas, econômicas e psicológicas entre homens e mulheres. Relações que fazem parte da estrutura social institucionalizada da sociedade.

Esta construção é dada através de processos de socialização e educação dos sujeitos para se tornarem homens ou mulheres e ainda, no estabelecimento dos padrões sociais entre eles Butler² questiona se a noção de construção pode se reduzir a uma forma de escolha, visto que menciona que nos estudos de Beauvoir não há qualquer explicação que garanta que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea. Desse modo, sempre que mencionamos “um corpo” nos referimos a uma dada interpretação por meio de significados culturais estabelecidos pela sociedade.

Existem estudos sobre as desigualdades entre homens e mulheres que buscam se situar sobre o aspecto feminino, sobre seu corpo e sexualidade. As características biológicas, entre elas a pouca força física e até mesmo o menor peso do cérebro, estavam no centro desta concepção. Na tentativa de explicar que é da natureza feminina ser frágil e da natureza masculina ser forte. Que o lugar natural da mulher é a casa, e o lugar natural do homem é a rua. Esta naturalização da condição humana nada mais é do que uma resposta para a legitimação das desigualdades sociais. As condições e os lugares sociais são construções históricas, variam no tempo. Não podem ser entendidos como naturais, prontos e acabados. Nossas condições não são imutáveis. São históricas, e como tal, sexo também é uma invenção histórica, ou melhor, uma invenção social.

Butler destaca que

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos.³

2 Judith Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, 16.^a edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018.

3 *Ibidem*, p. 26.

Na medida em que as pessoas identificam determinadas características físicas do outro e, por meio delas classificam os indivíduos em grupos, fica claro o desenvolvimento de um processo social.

Analisando as formulações de Beauvoir, a autora destaca que gênero é uma maneira de existir do corpo e o “corpo é uma situação”, ou seja, um campo de possibilidades culturais recebidas e interpretadas. Com efeito, o corpo é essencial para definir a situação da mulher ou do homem no mundo, porém é insuficiente para defini-la enquanto mulher ou defini-lo enquanto homem.

Na concepção de Butler⁴ “o corpo” é um meio passivo no qual ficam registrados significados culturais, ou então “um instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma.” Para a autora o corpo em si é uma construção. A mesma questiona como o corpo pode vir a existir nas marcas de gênero.

Vale ressaltar que as relações de gênero são unicamente relações de poder, tornando-se necessário suprimir o gênero para que o poder (o domínio masculino) seja eliminado, admitindo-se assim a semelhança como requisito de igualdade. Butler⁵ menciona que muitas vezes somos obrigados a optar por um gênero ou outro, devido a normas regulatórias e sociais que nos obrigam ou induzem a nos posicionar. Toda a reprodução do gênero torna-se uma negociação com o poder. Essas normas regulatórias dizem respeito a como e de que modo podemos aparecer no espaço público, como o público e o privado se distinguem gerando um reconhecimento por parte da sociedade.

Esta questão do reconhecimento é muito importante porque se dizemos acreditar que todos os sujeitos humanos merecem igual reconhecimento, presumimos que todos os sujeitos humanos são igualmente reconhecíveis.

Existem diversas formas de opressão que foram constituídas a partir das questões de gênero. Trata-se de uma realidade que atinge um número elevado de mulheres. Para compreendermos estas formas de opressão precisamos nos curvar ao contexto sócio-histórico-cultural nos aspectos individuais e coletivos.

Com o intuito de compreender as formas de opressão vivenciadas pelas mulheres, partimos do pressuposto de que homens e mulheres vivem sob dadas condições objetivas e subjetivas que são produto das relações sociais. Desse modo, podemos afirmar que a construção social das respostas que dão

4 *Ibidem*, p. 30.

5 Judith Butler, *Corpos em alianças e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*, 1.^a ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018.

às suas necessidades e vontades tem na sociabilidade sua determinação central ou, de outra forma, significa também que os indivíduos fazem a história, mas suas possibilidades de intervenção se efetivam na dialética relação entre objetividade e subjetividade, entre ser e consciência.

Sabemos que o modo de pensar e agir é determinado na dinâmica complexa e contraditória entre sociabilidade e individualidade, podemos verificar a prevalência de indivíduos despotencializados e, sua criatividade, em sua capacidade reflexiva, reproduzindo práticas que reiteram processos de alienação e de subalternidade.

Para tanto, as relações de gênero são permeadas por uma diversidade que envolve as relações entre homens e mulheres, mas também entre mulheres e homens, mas também entre mulheres e mulheres e homens e homens, de modo que o tornar-se mulher e tornar-se homem constitui obra das relações de gênero.

Ao longo da história podemos identificar uma maior apropriação pelos homens do poder político, do poder de escolha e de decisão sobre sua vida afetivo-social e da visibilidade social no exercício das atividades profissionais.

Este é um processo que resulta em diferentes formas opressivas, submetendo as mulheres a relações de dominação, violência e violação dos seus direitos. Poder e visibilidade fazem parte de construções históricas, determinados na e pelas relações sociais. Em cada conjuntura sócio-histórica é preciso, portanto, analisar os elementos de determinação do ponto de vista econômico, político e cultural que incidem na vida cotidiana dos indivíduos e estruturam valores, modos de pensar e agir. Trata-se não apenas de reconhecer quem tem poder e visibilidade, mas em quais condições materiais foram alicerçados e são efetivados.

As relações de gênero são construídas historicamente, sendo fundamental analisar como estão estruturadas as relações sociais, considerando o processo dinâmico dos indivíduos se relacionarem entre si.

Assim, vão sendo construídos e redefinidos papéis que mulheres e homens assumem na sociedade.

Considerada em sua historicidade, a categoria gênero se apresenta de modo complexo, envolvendo não só relações e características entre os sexos, mas indo além, sendo determinada também, numa dinâmica temporal, por elementos que são, ao mesmo tempo, significativos no que se refere às relações entre sociabilidade e cultura.

Desse modo, é necessário refletir como se efetivam as relações sociais entre os indivíduos e as particularidades produzidas, mediante a forma como se

organizam e o modo como absorvem e reproduzem valores, poder e direitos nos mais diferentes ambientes como o trabalho, a família, a política, e nas relações afetivo-sexuais. Ou seja, trata-se de identificar como os valores objetiva e subjetivamente construídos são introjetados, vivenciados e reproduzidos na vida cotidiana.

A categoria gênero contribui para desnaturalizar e historicizar as desigualdades entre homens e mulheres, sendo entendida de modo histórico e relacional e não como “oposições decorrentes de traços inerentes aos distintos seres” para que não se incorra no erro de deixar de identificar “os diferentes poderes detidos e sofridos por homens e mulheres”⁶.

A relevância social dos estudos e das lutas neste campo, dentre outros aspectos, consiste na articulação de diferentes dimensões da vida social para compreender como a subordinação da mulher e a dominação masculina foram historicamente construídas, buscando incorporar as dimensões subjetiva e simbólica de poder para além das fronteiras materiais e das conformações biológicas.

Se considerarmos a construção social dos gêneros como imbricada num processo mais complexo que compreende as várias dimensões de como a sociedade está estruturada e de como em cada conjunto se alteram a composição e a dinâmica da luta de classes, é possível articulá-la, também, a outras dimensões como a de raça e de orientação sexual, uma vez que as situações de opressão se acentuam na medida em que essas dimensões se entrelaçam. Se faz necessário refletir que em cada momento histórico, as complexas relações entre gênero, raça/etnia sofrem alterações consideráveis.

Entende-se assim que a busca pela igualdade de gênero está para além da equidade entre masculino e feminino, ou mesmo da conquista de um novo papel para a mulher na sociedade. O que só pode ser obtido com igualdade substantiva na vida social, na qual mulheres e homens de diferentes raças/etnias, orientação sexual e identidade de gênero, possam vivenciar sua diversidade sem opressão, o que implica em considerar que as significações atribuídas ao feminino e ao masculino são desenvolvidas nas interfaces de relações sociais mais amplas permitindo uma mediação do gênero com outras dimensões.

6 H. I. B. Safiotti, “Rearticulando o gênero e classe social”, in A. Oliveira e C. Bruscini (orgs.), *Uma questão de gênero*, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos; São Paulo, Fundação Carlos Chagas, 1992, p. 193.

A dimensão da diversidade (gênero, raça, orientação sexual, dentre outras) permite-nos verificar que as mulheres estão inseridas num contexto de desigualdade que, determinado por relações sociais historicamente construídas, coloca-as em situação de subordinação e opressão, advindas seja por se apropriarem historicamente de menos poder do que os homens; seja por seu pertencimento a uma classe dominada, alheia a riqueza socialmente produzida ou seja, ainda, por pertencer a uma raça/etnia historicamente oprimida.

Outra grande influência teórica nos debates sobre as relações de gênero vem do marxismo, que traz à luz reflexões ainda não expostas. Engels⁷ relata o momento em que o regime de matrimônio por pares nas sociedades primitivas se estabelece. Isto ocorre devido ao grande número de “irmãs” e “irmãos” entre os quais agora era impossível efetuar um casamento. Surge a chamada família sindiásmica, onde o homem mantém o direito à poligamia e à infidelidade ocasional. Já quanto às mulheres, é rigorosa a exigência para com a fidelidade sendo o adultério cruelmente castigado. Com efeito, agora o homem se vê com dificuldades para conseguir uma mulher, problema antes não encontrado. Raptos e compras de mulheres tornam-se frequentes, mas mesmo assim, a família sindiásmica não destrói o lar com predomínio da mulher, ao contrário, demonstra o reconhecimento de uma mãe própria na impossibilidade de certeza da paternidade.

Ao dar destaque às mudanças ocorridas na divisão do trabalho entre homens e mulheres [elas que até então tinham participação igualitária no processo de produção para o consumo e com o advento da monogamia e da propriedade privada foram especializadas no necessário trabalho doméstico], o marxismo permitiu estabelecer relações entre família, o trabalho e a política. Mesmo sendo criticado por seus conceitos terem pouca capacidade de explicar, ou melhor, analisar amplamente as relações no interior de outras instituições, foi o marxismo que traçou o caminho pelo qual foram rompidas as barreiras de análise da vida feminina no núcleo familiar. Ainda, desvenda as análises da esfera pública, ajudando na reconceituação das definições convencionais da política, da economia, das relações de poder e processos de mudança.

Antes do surgimento da apropriação privada dos bens materiais, estes eram coletivamente apropriados por todas as pessoas (sociedades primitivas). Com o surgimento da propriedade privada, exigindo novas configurações nos agrupamentos familiares, nas relações de trabalho e na organização

7 Friedrich Engels, *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, São Paulo, 1978.

social, prevalecem novas relações sociais que incidem sobre a vida de homens e mulheres. Para as mulheres, novas tarefas, sobretudo a de procriar, de ser mãe e esposa sob as exigências do casamento monogâmico, cabendo-lhe, como imposição sumária, o espaço do lar, enquanto, ao homem, restava o trabalho desenvolvido fora do espaço doméstico.

Socializadas em âmbito privado, coube às mulheres a tarefa de cuidar dos filhos, dos pais, do marido, da casa de modo geral, figurando como responsáveis pela manutenção da ordem em casa, apaziguadoras de conflitos, refletindo-se esses cuidados nas atividades que assumem ao participarem dos espaços públicos.

A partir das condições objetivas e subjetivas dos papéis que ocupam socialmente e do modo desigual como são construídas as relações, as mulheres não possuem acesso igualitário ao trabalho, aos salários, aos bens, de maneira geral.

A construção social do que é ser mulher e do que é ser homem se relaciona com o sistema patriarcal, aqui entendido como um sistema de dominação masculina, com constituição e fundamentação históricas, em que o homem organiza e dirige, majoritariamente, a vida social. Com o aumento da desigualdade social e a intensificação da exploração da classe trabalhadora, aprofunda-se a situação de dominação-exploração sobre a mulher. Assim, podemos afirmar que o sistema do capital articula exploração do trabalho com dominação ideológica e se apropria da lógica e valores do sistema patriarcal.

Tomando o patriarcado como indissociável dos mecanismos de dominação-exploração do sistema capitalista, é, pois, impossível trabalhar as dimensões de gênero fora desse contexto. As relações desiguais de gênero se apresentam como objetivação atualizada do patriarcado, enquanto sistema que domina e oprime as mulheres. Ou seja, o sistema do capital beneficia da opressão vivenciada pelas mulheres, tanto do ponto de vista ideológico, por meio da reprodução do papel conservador da família e da mulher, como na perspectiva da inserção precária e subalterna no mundo do trabalho.

Conforme Butler

A presunção política de ter de haver uma base universal para o feminismo, a ser encontrada numa identidade supostamente existente em diferentes culturas, acompanha frequentemente a ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculina. A noção de um patriarcado universal tem sido amplamente criticada em anos recentes, por seu fracasso em explicar os

mecanismos da opressão de gênero nos contextos culturais concretos em que ela existe.⁸

No bojo dessas afirmações é necessária uma luta ampliada para obter uma nova condição social, política e econômica para as mulheres, que possibilite a igualdade entre os gêneros. O próprio sistema dominante está atravessado por várias contradições, que abrem caminho para lutas e transformações que objetivam uma nova ordem social.

Compreende-se que o processo de luta, que objetiva o fim da opressão [dominação-exploração] das mulheres, está além de colocá-las em situação de igualdade de oportunidade com o gênero masculino. Trata-se de estabelecer relações sociais fundadas na igualdade substantiva. E neste sentido, tem sido fértil a interlocução entre algumas vertentes do movimento feminista com sujeitos coletivos que atuam na organização da classe trabalhadora por meio de sindicatos, partidos políticos, movimentos sociais e outros sujeitos coletivos.

A tentativa de compreender a relação instituição da família e o sistema capitalista; as razões pelas quais o trabalho doméstico feminino é considerado como trivial e não como um trabalho de fato; e finalmente o motivo pelo qual mulheres são alocadas as tarefas mais aborrecidas, não remuneradas e com salários baixos, nos trouxe a reflexão de como a violência contra a mulher ainda está em destaque. Parece importante ressaltar que as variedades de interpretação sobre a posição da mulher nas diferentes culturas operam com o conceito de gênero.

Violência na sociedade e estudos de gênero

No curso da história episódios de discriminação, exclusão social e fome, consolidam uma sociedade injusta e desumana. Para ilustrar: o direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança, e à propriedade (art. 5) e, ainda, direito à educação, saúde, trabalho, moradia, lazer (art. 6). A classe popular, sentia que o inimigo residia na elite dirigente e no imperialismo e percebia que as práticas democráticas no Brasil foram sempre contrárias à própria democracia. Os direitos e liberdades democráticas mais elementares eram sempre negados ao povo em geral.

8 Judith Butler, *op. cit.*, p. 21.

Assim, a violência apresenta características de acordo com o contexto histórico refletindo mudanças nas relações entre as pessoas. Logo, a escravidão na época do Brasil colônia não era considerada crime contra o ser humano, a mulher agredida entrava num processo dito disciplinar e não havia lei que a amparasse.

Para entender a construção da sociedade em que vivemos, é preciso compreender o papel de cada sujeito neste contexto social. Assim, a mulher tem seu papel na forma de atuar na sociedade. Nos estudos de gênero mostram como na história ocidental o enclausuramento feminino no espaço doméstico foi se constituindo em uma regra mais ou menos geral, mesmo quando as mulheres trabalham fora. Seria uma **violência mascarada com o enclausuramento** que ocorreu principalmente pelo forte controle sobre a conduta feminina exercida por homens nas mais diversas profissões com o entendimento que o papel da mulher seria de esfera reprodutiva.

Uma sociedade em que as ideias de masculinidade são caracterizadas por manifestações carregadas de liberdade, e refere-se muitas vezes ao exercício da força física e por atitudes de firmeza nas atitudes tomadas. Neste sentido, essa masculinidade é comparada mesmo a uma predisposição para a violência contra a mulher que muitas vezes se expressa em violência física, até mesmo no estupro ou assédio moral no ambiente de trabalho.

A violência no Brasil concentra-se em determinadas áreas geográficas e grupos sociais, o que aponta para a existência não apenas de uma distribuição desigual do risco de ser vítima de violência, como também pela distribuição dos direitos sociais e civis na sociedade brasileira.

Da perspectiva de Galeano, a sociedade capitalista, à medida que se aprofunda as desigualdades sociais, amplia e generaliza as situações de violência.

Quem são os carcereiros, quem são os cativos? Poder-se-á dizer que, de algum modo, todos nós estamos presos. Os que estão dentro das prisões e os que estão fora delas. São livres, acaso, aqueles que são prisioneiros da necessidade, obrigados a viver para trabalhar porque não podem dar-se ao luxo de trabalhar para viver? E os prisioneiros do medo, acaso somos livres? E acaso não somos todos prisioneiros do medo, os de cima, os de baixo e também os do meio? Em sociedades obrigadas ao salve-se quem puder; somos prisioneiros os vigias e os vigiados, os eleitos e párias.⁹

9 Eduardo Galeano, *De pernas pro ar: A escola do mundo ao avesso*, tradução de Sergio Faraco, Porto Alegre, L&PM, 1999, p. 110.

Sabemos que existem dificuldades para definir o que se nomeia como violência, alguns elementos consensuais sobre o tema podem ser delimitados: noção de coerção ou força, dano que se produz em indivíduo ou grupo social pertencente à determinada classe ou categoria social, gênero ou etnia e conflitos de convivência nos diversos espaços sociais.

Violência e desigualdade social caminham juntas neste processo de reflexão sobre as relações de gênero.

E todos aqueles que enxergam o abismo crescente entre ricos e pobres, que se veem como pessoas que perderam várias formas de segurança e garantia, também se consideram abandonados por um governo e por uma economia política que claramente aumenta a riqueza de poucos à custa da população em geral. Então, quando as pessoas se reúnem nas ruas, uma implicação parece clara: elas ainda estão aqui e lá; elas persistem; elas se reúnem e se manifestam, assim, o entendimento de que a sua situação é compartilhada, ou começo desse entendimento. E mesmo quando não estão falando ou não apresentam um conjunto de reivindicações negociáveis, o apelo por justiça está sendo representado: os corpos “dizem”: “nós não somos descartáveis”, não importando que estejam ou não usando palavras no momento; o que eles dizem por assim dizer, é “ainda estamos aqui, persistindo, reivindicando mais justiça, uma libertação da precariedade, a possibilidade de uma vida que possa ser vivida”¹⁰.

Porque quando ocorre uma manifestação nas ruas ou quando corpos se unem como o fazem para expressar sua indignação e para representar sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida. É claro que precisam existir condições nas quais essa reivindicação seja entendida como reivindicação.

O que algumas vezes chamamos de um “direito” de aparecer é tacitamente apoiado por esquemas regulatórios que qualificam apenas certos sujeitos como elegíveis para o exercício desse direito. Então não importa quão universal o direito de aparecer reivindique ser, o seu universalismo é minado por formas diferenciais de poder que qualificam quem pode e quem não pode aparecer. Para aqueles considerados “inelegíveis”, a luta para formar alianças é fundamental, e envolve uma proposição plural e performativa de elegibilidade onde ela não existia antes.

¹⁰ Judith Butler, *op. cit.*, p. 32.

Como sabemos, nem todo o mundo tem garantido o poder de caminhar nas ruas ou de entrar em um bar sem sofrer assédio. Andar sozinho nas ruas sem o assédio da polícia é precisamente não caminhar com a companhia de outras pessoas e quaisquer que sejam as formas de proteção não policial que isso proporciona. Ainda assim, quando uma pessoa transgênera caminha nas ruas, existe uma questão sobre se esse direito pode ser exercido pelo indivíduo sozinho. Se a pessoa for extraordinariamente boa em defesa pessoal, talvez possa; se estiver em um espaço cultural onde isso é aceito, com certeza pode. Mas se e quando de fato se torna possível caminhar desprotegido e ainda assim estar seguro, para que a vida diária se torne possível sem medo da violência, então certamente é porque existem muitos que apoiam esse direito mesmo quando ele é exercido e respeitado, é porque existem muitos lá que também o exercem, haja ou não mais alguém em cena. Cada “eu” traz o “nós” junto quando ele ou ela entra ou sai por essa porta, vendo-se em um ambiente fechado desprotegido ou exposto lá fora nas ruas.

Podemos dizer que existe um grupo, andando ali também, estejam eles ou não à vista. É claro que é uma pessoa singular que caminha, que assume o risco de caminhar ali, mas é também a categoria social que atravessa esse jeito de andar e essa caminhada particular, esse movimento singular no mundo; e se há um ataque, ele visa o indivíduo e a categoria social ao mesmo tempo.

Desse modo, caminhar é dizer que esse é um espaço público onde pessoas transgêneras caminham, que esse é um espaço público onde pessoas com várias formas de se vestir, não importa o gênero que lhes seja atribuído ou a religião que eles professem, estão livres para se mover sem ameaça de violência.

Conforme Butler,

para ser uma participante da política, se tornar parte de uma ação concertada e coletiva, uma pessoa precisa não apenas reivindicar a igualdade (direitos iguais, tratamento igual), mas agir e peticionar dentro dos termos da igualdade, como um ator em pé de igualdade com os outros. Dessa maneira as comunidades que se unem em manifestação nas ruas começam a encenar outras ideias de igualdade, liberdade e justiça diferentes daquelas a que se opõem. O “eu” é assim ao mesmo tempo “nós”, sem estar fundido em uma unidade impossível.¹¹

11 *Ibidem*, p. 59.

A igualdade é uma condição e uma característica da ação política em si, ao mesmo tempo que é o seu objetivo. O exercício da liberdade é algo que não vem de você ou de mim, mas do que está entre nós, da ligação que estabelecemos no momento em que exercitamos juntos a liberdade, uma ligação sem a qual não existe liberdade.

Então aparentemente precisamos pensar sobre o tipo de reivindicação que a transexualidade está fazendo, uma reivindicação que está ligada ao direito de aparecer em público, de exercer esse tipo de liberdade e que está implicitamente ligada a todas as outras lutas para aparecer nas ruas sem a ameaça de violência. Nesse sentido, a liberdade de aparecer é central para qualquer luta democrática, o que significa uma apreciação crítica das formas políticas de aparecimento, incluindo as formas de limitação e mediação por meio das quais qualquer liberdade do tipo pode aparecer, é crucial para entender o que essa liberdade pode ser e quais são as intervenções necessárias.

Para concluir Butler ressalta que “Ninguém deveria ser criminalizado pela sua apresentação de gênero, e ninguém deveria ser ameaçado com uma vida precária em virtude da sua apresentação de gênero. A questão aqui é expor a injustiça de criminalizar a apresentação do gênero”¹².

Valorizar e justificar a criminalização com base no aparecimento ou na apresentação de gênero é ele mesmo criminoso e ilegítimo. Não podemos falar em igualdades substantiva se não evoluirmos neste aspecto. E se minorias sexuais e de gênero são criminalizadas ou julgadas pelo mundo como aparecem, pela forma como reivindicam o espaço público, reivindicam seus direitos, ou mesmo pela forma com que utilizam a linguagem por meio do qual entendem a si mesmas, pela forma como expressam amor ou desejo, aqueles com que se aliam abertamente, de quem escolhem estar próximas, ou com quem se envolvem sexualmente, ou como exercitam a sua liberdade corporal, então esses atos de criminalização são violentos; e neste sentido, são também injustos e criminosos.

Vivemos uma época em que o gênero está sendo vigiado, esta postura é considerada um ato criminoso, um ato por meio do qual a polícia se torna o criminoso, e aqueles que são expostos a violência ficam sem proteção. Não impedir a violência contra as comunidades de minorias por parte da polícia do Estado é uma negligência criminosa, que permite à polícia cometer um crime e às minorias serem vítimas da precariedade nas ruas.

12 *Ibidem*, p. 63.

Concluimos que a busca pela igualdade de gênero está para além da equidade entre masculino e feminino, ou mesmo da conquista de um novo papel para a mulher na sociedade.

O que só pode ser obtido com igualdade substantiva na vida social, na qual mulheres e homens de diferentes raças/etnias, orientação sexual e identidade de gênero, possam vivenciar sua diversidade sem opressão, o que implica considerar que as significações atribuídas ao feminino e ao masculino são desenvolvidas nas interfaces de relações sociais mais amplas.

Fabio Mario da Silva é professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. É especialista na(s) área(s) de Humanidades com ênfase em Línguas e Literaturas e Estudos Gerais da Literatura, Ciências da Sociologia e Assuntos Sociais. No seu currículo Ciência Vitae os termos mais frequentes na contextualização da produção científica, tecnológica e artístico-cultural são: Literatura Portuguesa; Literaturas Africanas em Língua Portuguesa; Literatura Brasileira; Estudos sobre as mulheres; Teoria Queer; Autoria feminina; Teorias feministas. Possui vasta obra publicada, livros, capítulos de livros e revistas internacionais sobre estas diferentes matérias.

Marco Bucaioni (1981), investigador no CLEPUL/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Co-IR do projeto de investigação em curso (2021-2023) AFROLAB — A Construção das Literaturas Africanas. Instituições e Consagração no Espaço de Língua Portuguesa 1960-2020. Pós-Doutoramento no CLEPUL (2017-2020). Doutorado em Literaturas Comparadas (2013) e licenciado em Línguas e Literaturas Estrangeiras (2006) pela Universidade de Perugia, Itália. Também tradutor e editor de literatura, com especial atenção para a produção literária africana em português. Está a trabalhar questões de circulação e receção de literaturas africanas de língua portuguesa em tradução. Interesses de investigação: Literatura-Mundo; Estudos de Tradução; Modernidade e Modernismo; Estudos Pós-Coloniais e Discurso Decolonial.

Este livro destaca e escuta o trabalho de mulheres de gerações diferentes, oriundas dos países africanos onde se fala a língua portuguesa e que por circunstâncias diversas construíram a sua obra ou parte dela fora dos seus locais de origem. É assim um livro de viagens, de exílio e suspensão, mas também de resgate da memória que ordena a vida e os seus territórios móveis e os transforma em matéria da escrita. Vários investigadores e investigadoras refletem sobre os diferentes domínios da arte e da escrita das mulheres em trânsito e das diferentes possibilidades de leitura que os textos oferecem. Toda a teoria sobre minorias, fronteiras, estudos decoloniais, discurso feminista, é aqui convocada para instaurar um novo olhar sobre a produção do exílio.

A Alda Lara, poetisa angolana de produção intervalar, é aqui concedido um lugar especial de regresso à sua vida e sua escrita.

ISBN 978-989-755-926-6



9 789897 559266

