

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

FERNANDA SAMPAIO GOMES DOS SANTOS

**“O silêncio aberto de um grito”, a produção literária de escritoras
angolanas e são-tomenses: Alda Lara, Paula Tavares, Alda do Espírito
Santo e Conceição Lima**

Versão corrigida

São Paulo

2024

Dissertação apresentada para a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Aluna: Fernanda Sampaio Gomes dos Santos

Linha de pesquisa: Literatura e experiência histórica nos países de língua portuguesa

Bolsista do Conselho Nacional Científico e Tecnológico (CNPq)

Orientadora: Profa. Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva

Versão corrigida

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S? Santos, Fernanda Sampaio Gomes
"O silêncio aberto de um grito", a produção literária de escritoras angolanas e são-tomenses: Alda Lara, Alda do Espírito Santo, Paula Tavares e Conceição Lima / Fernanda Sampaio Gomes Santos; orientadora Rejane Vecchia da Rocha e Silva - São Paulo, 2024.
127 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Alda Lara. 2. Alda do Espírito Santo. 3. Paula Tavares. 4. Conceição Lima. 5. Poesia e sociedade. I. Silva, Rejane Vecchia da Rocha e, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Fernanda Sampaio Gomes dos Santos****Data da defesa: 30/01/2024****Nome do Prof. (a) orientador (a): Rejane Vecchia da Rocha e Silva**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 15/03/2024

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

Em memória de Wanda Gattai e Déa Soares, minha bisavó e avó, que me ensinaram a contar histórias.

Para Cibele e Silvana Sampaio, minha mãe e tia, que me ensinaram a amar os livros.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Rejane Vecchia da Rocha e Silva, por acreditar na existência de uma centelha revolucionária na produção de conhecimento. Por continuamente ter mostrado que a atenção é a forma mais rara e pura de generosidade — como escreveu Simone Weil. Pela confiança, compreensão e apoio nos momentos de crise, sem os quais não teria sido possível dar continuidade ao sonho de me sentir feliz ao escrever a minha própria dissertação. Pelo espaço cedido em suas aulas, que me deram a certeza de que eu havia, enfim, encontrado o meu espaço no mundo.

Aos professores, cujo vigor de seus trabalhos eu sempre admirei imensamente, e que generosamente aceitaram ler e tecer suas considerações a respeito desta dissertação: Daniel Puglia, Ianá de Souza Pereira e Vima Lia de Rossi Martin.

Aos meus pais, Carlos e Cibele, e minha avó, Dirce, por não terem soltado a minha mão durante esses anos todos. A minha tia, Silvana, por todos os livros compartilhados desde a infância.

Aos meus avôs, Antônio Rubens e Alberto, que partiram poucos meses antes de eu concluir este texto. As lembranças são outras distâncias¹.

Ao meu companheiro, Gustavo, pelo apoio diário na escrita desta dissertação antes mesmo de ela ser real. Por sempre cuidar tão bem de mim e das minhas (agora nossas) gatas, Clarice e Julieta. Por mostrar que *amar é como a chama do lugar que se consome enquanto se ilumina por dentro da noite*.²

A Gabriela, Ana Livia, Marília, Mayara e Vinicius por terem me ensinado tantas coisas nos grupos de pesquisa, nas aulas e nas tardes de escrita na biblioteca. A Amanda, Luana, Maitê e Samanta pelo apoio, presença e, principalmente, por terem mostrado que a literatura não é um local de solidão.

Ao CNPq pela bolsa concedida, que permitiu à minha dedicação integral à pesquisa e escrita deste texto, e a quem agora tem essa dissertação em mãos.

¹ Guimarães Rosa em “Nenhum, nenhuma”.

² Última fala de Ozoro, por Paula Tavares.

*Como Antígona a poesia do nosso tempo diz:
'Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos
desastres.' Há um desejo de rigor e de
verdade que é intrínseco à íntima estrutura
do poema e que não pode aceitar uma
ordem falsa.³*

*Sei que alguém no futuro também lembrará
de nós.⁴*

³ Sophia de Mello Breyner Andresen em “Arte poética III”.

⁴ Safo de Lesbos.

RESUMO

A presente dissertação propõe uma análise crítica e comparatista da produção poética de autoria feminina em Angola e São Tomé e Príncipe, especialmente a obra das escritoras Alda Lara, Alda do Espírito Santo, Paula Tavares e Conceição Lima. A partir da obra dessas quatro escritoras, foi conduzida uma reflexão acerca da produção poética de autoria feminina nos períodos da pré-independência e da contemporaneidade em países que, embora diferentes entre si, tiveram as suas histórias atingidas de diferentes maneiras pelo colonialismo português. Levando em consideração as condições materiais da vida das escritoras e da realidade desses países que estão implícitas na escrita, a pesquisa pretende identificar como as relações de classe e gênero, assim como os movimentos da história, estão figuradas no *corpus* textual proposto. Portanto, a dissertação coloca em perspectiva as relações possíveis entre estudos literários, teoria feminista e história, de modo que o direcionamento do olhar para os textos pretende identificar as continuidades, tensões e rupturas existentes no ponto de vista feminino nos momentos históricos em questão. Com isso, a pesquisa teve como objetivo pensar o *corpus* textual proposto em relação a uma tradição crítica e historiográfica das vozes femininas nos países de língua oficial portuguesa.

Palavras chave: Alda Lara; Paula Tavares; Alda do Espírito Santo; Conceição Lima; Poesia e Sociedade; Colonialismo.

ABSTRACT

The present master thesis proposes a critical and comparative analysis of poetry written by women in Angola and São Tomé and Príncipe, especially the works of Alda Lara, Alda do Espírito Santo, Paula Tavares and Conceição Lima. Based on the work of these four writers, the discussion focused on the poetic production of female authorship in the pre-independence and contemporary periods in countries that, although different from each other, had their history crossed in many different ways by Portuguese colonialism. Taking into account the material conditions that are implicit in these women's writing and the reality of their countries, this research aims to identify how class and gender relations, as well as the movements of history, are figured in the proposed corpus. Therefore, the research puts into perspective the possible relationships between literary studies, feminist theory and history, so that the focus on the texts aims to identify the continuities, tensions and ruptures existing in the female point of view at the historical moments in question. Thus, this research aimed to think about the texts of the corpus in relation to a critical and historiographical fortune of female voices in Portuguese-speaking countries.

Keywords: Alda Lara; Paula Tavares; Alda do Espírito Santo; Conceição Lima; Poetry and Society; Colonialism.

SUMÁRIO

Introdução

- i. A poesia como uma língua comum, 9

Alda Lara

- i. Entre uma literatura feminina e uma literatura feminista, 25
- ii. Resistência feminina em Angola: o caso de Deolinda Rodrigues, 38

Alda do Espírito Santo

- i. Armas e palavras, 43

Paula Tavares

- i. Eu e o outro: uma perspectiva interpessoal, 60
- ii. “No lago branco da lua lavei meu primeiro sangue”: ritos de passagem e socialização de meninas no sul de Angola, 72

Conceição Lima

- i. Reerguer a casa em que se habita: paisagem, memória e um genocídio colonial, 95

Considerações finais, 117

Referências bibliográficas, 121

Introdução

i. A poesia como uma língua comum

[...] ponderar a verdadeira natureza da poesia. O impulso de estabelecer ligação. O sonho de uma língua comum [...]

[...] A poesia nunca teve hipótese de se pôr fora da história.⁵

A partir dessa epígrafe, escrita pela escritora e ativista norte-americana Adrienne Rich, inicia-se esta dissertação acerca de quatro poetisas, nascidas em Angola e São Tomé e Príncipe, que apresentam uma produção literária dividida entre as décadas de 1960 e 2010. Esses versos representam de maneira fiel o meu percurso pessoal percorrido ao longo desta pesquisa: procurar conjugar o ato poético e o ato político com a finalidade de romper, ainda que com pequenos gestos, o silêncio secular que circunda as produções artísticas e literárias de autoria feminina, sobretudo as que estão submetidas ao contexto histórico do colonialismo.

Após esses apontamentos, espero que as reflexões elaboradas neste texto possam contribuir para um projeto coletivo mais amplo, que visa preencher os espaços lacunares criados diante da impossibilidade de que as mulheres assumissem a narração ativa de sua própria história, sobretudo no âmbito de regimes autoritários que, como sabemos, apresentam o patriarcado como uma das principais bases de sua estrutura. Embora esta dissertação tenha como enfoque principal a leitura e a análise literária, não deixa de ser importante tecer inicialmente algumas observações de cunho teórico-metodológico com o objetivo de aproximar o leitor de alguns conceitos que foram longamente estudados e, além disso, alinhar teoria crítica e prática. Como

⁵ Adrienne Rich.

definiu Amílcar Cabral, militante pela independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde, a teoria é uma arma fecunda no contexto da luta de classes, uma vez que “[...] só poderemos transformar verdadeiramente a nossa própria realidade com base no seu conhecimento concreto” (CABRAL, 1980, *online*). Além disso, espero que esta dissertação, ao ser enviada para biblioteca da universidade, cumpra sua função pedagógica de popularizar conceitos complexos, como as relações entre literatura, memória e história, trauma histórico e enraizamento, além das problemáticas envolvendo a experiência material das mulheres na modernidade. Portanto, a escrita deste texto foi cuidadosamente pensada para que as futuras gerações de alunos continuem tendo acesso a essas discussões e, sobretudo, encontrando uma perspectiva analítica para ler os textos produzidos pelas quatro escritoras aqui abordadas.

No que tangencia as questões teóricas que cercam o gênero lírico, esta dissertação se debruça especialmente sobre os meios de ficcionalização do sujeito lírico como forma de representação social dos movimentos da história. Essa discussão pode ser encontrada principalmente no início do capítulo sobre a poesia de Paula Tavares, poeta que dá uma forma para essa conceitualização de maneira mais expressiva ao longo de sua obra.

Portanto, a poesia aqui é compreendida como uma forma de agir *com* ou *no* mundo, sendo o próprio sentimento lírico um grito de revolta contra a reificação dos seres humanos e da natureza, como demonstrou Theodor Adorno em “Palestra sobre lírica e sociedade”:

Os outros, contudo, aqueles que não apenas se encontram alienados, como se fossem objetos, diante do desconcertado sujeito poético, mas que foram literalmente rebaixados à condição de objeto da história, têm tanto ou mais direito de tatear em busca da própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho. [...] Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. (ADORNO, 2003, pp. 76-77)

Nesse sentido, a literatura resiste à hostilidade do mundo quanto mais essa hostilidade pesa sobre ela na medida em que a sociedade espontaneamente surge como um todo contraditório na obra literária.

No campo da política econômica, Angela Davis sabiamente nos lembra que a contestação da desigualdade social não pode estar isolada da discussão sobre a desigualdade econômica das mulheres, a exploração da pobreza e a falta de participação política. Desse modo, a luta pela emancipação da mulher mantém relações dialógicas com o desenvolvimento econômico e a mudança social progressista (DAVIS, 2017, pp. 112-116). Portanto, a existência feminina e os movimentos da história mutuamente se encontram no interior de um processo dialético que, por sua vez, nos fornece uma perspectiva interpretativa crítica para os problemas do nosso tempo.

Essas questões, que dizem respeito às condições materiais de existência das mulheres, emitem os seus reflexos na literatura produzida por elas. Nesse sentido, procuro dialogar com as reflexões valiosas feitas por Virginia Woolf em seu ensaio *A Room of One's Own* (1929), traduzido para o português como “Um teto todo seu”. O texto, baseado em palestras proferidas em 1928 em universidades inglesas exclusivamente femininas, aponta para a necessidade de lançar um olhar mais atento para a relação dialógica entre literatura e vida social ao relacionar a pobreza feminina e as artes.

Após quase um século, o problema histórico da violência contra a mulher continua irresoluto e subestimado, inclusive dentro da universidade em que esta pesquisa foi desenvolvida, que apresenta um extenso quadro de casos em que se tornou latente a vulnerabilidade entre professoras, trabalhadoras e alunas. Ainda na graduação, soube em reuniões da Frente Feminista da USP de diferentes casos de violência sexual que ocorreram nas dependências do *campus*, além de dois casos de

feminicídio em que as vítimas trabalhavam na universidade. Devido a quantidade de relatos de omissão em relação à denúncias de estupros e agressões físicas, a Comissão de Direitos Humanos da Alesp instaurou em 2014 uma CPI que tinha como objetivo apurar as violações aos direitos humanos nas universidades paulistas.⁶

O momento histórico em que esta pesquisa foi escrita também escancarou muitos dados acerca da condição material da vida das mulheres, alertando para a urgência e atualidade dos temas aqui estudados. Afinal, a crise sanitária provocada pela pandemia da COVID-19 teve um impacto devastador diante da realidade concreta das mulheres, que foram particularmente afetadas por serem mais vulneráveis ao desemprego e a violência doméstica, além de terem o acesso dificultado aos programas de planejamento familiar e materno devido ao colapso dos sistemas de saúde.⁷

Além disso, os dados sobre a pobreza feminina, que nesta dissertação tem como enfoque sobretudo o continente africano, demonstram a importância dos apontamentos feitos por Virginia acerca da produção intelectual de mulheres e a necessidade de propor diretrizes que ajudem a pensar na emancipação da mulher no interior da sociedade de classes.

No ensaio anteriormente mencionado, Virgínia destaca que as mulheres foram historicamente impedidas de transitar entre os espaços da vida pública e, circunscritas exclusivamente ao ambiente doméstico, estavam sempre sob o olhar vigilante e atento dos homens da família. Ao longo do tempo, a classe feminina não encontrou meios de acumular recursos materiais próprios, que trariam a

⁶ Cf. “Há um pacto de silêncio: casos de estupro na USP são subestimados. Revista Carta Capital, 2018. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/ha-um-pacto-de-silencio-casos-de-estupro-na-usp-sao-s-ubestimado>>. Acesso em 08 de junho de 2022.

⁷ Cf. COVID-19 tem impactos “devastadores” sobre as mulheres, afirma diretora da OPAS. Boletim da OPAS - Organização Pan-americana da saúde (OMS), 2021. Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/noticias/26-5-2021-covid-19-tem-impactos-devastadores-sobre-mulheres-afirma-diretora-da-opas>>. Acesso em 08 de junho de 2022.

possibilidade de que um número mais expressivo de mulheres partisse de encontro a um espaço privilegiado onde seria possível constituir uma obra. Ao pensar nessas condições que provocam a sujeição das mulheres e impedem que elas realizem uma expressão livre de escrita, Virginia escreveu a metáfora que dá título ao livro, em que ressalta a questão fundamental da independência econômica das mulheres: “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever [...]” (WOOLF, 2014, p. 12).

Desse modo, é importante lembrar que o isolamento feminino engendrou e fortaleceu o capitalismo monopolista. A socióloga marxista brasileira Heleieth Saffioti defendeu uma excelente tese demonstrando como o nível de integração da mulher na sociedade é inverso ao desenvolvimento das forças produtivas:

No nível superestrutural, era tradicional uma subvalorização das capacidades femininas traduzidas em torno de mitos justificadores da supremacia masculina e, portanto, da ordem social que a gerara; no plano estrutural, à medida que se desenvolviam as forças produtivas, a mulher vinha sendo progressivamente marginalizada das funções produtivas, ou seja, periféricamente situada no sistema de produção. (SAFFIOTI, 2013, pp. 65-66)

Além disso, Saffioti destacou o funcionamento do patriarcado como um regime de dominação sexual e econômica das mulheres pelos homens que contribui para a desigualdade estrutural entre os gêneros. De acordo com ela, “[...] qualquer que seja a profundidade da dominação-exploração da categoria mulheres pela dos homens, a natureza do patriarcado continua a mesma. Ela admite a superação, o que exige transformações radicais no sentido da preservação das diferenças e da eliminação das desigualdades pelas quais é responsável a sociedade” (Id., 2015, p. 114). Portanto, as transformações ocorridas no interior do patriarcado não convergem com a luta pela emancipação das mulheres, privilegiando somente as áreas de interesse já monopolizadas pelos homens.

Para além do campo da autoria, que impediu que mulheres contribuíssem mais intensamente para o debate epistêmico, Woolf também acrescenta que a forma como a imagem da mulher foi explorada na ficção frequentemente ocultava suas próprias questões, sendo mais conveniente para a perspectiva patriarcal. No entanto, gostaria de acrescentar que muitas das mulheres que ousaram escrever e produzir literatura não receberam a devida atenção da crítica especializada e do público leitor em suas respectivas épocas, como é o caso das escritoras aqui abordadas.

Na esteira disso, cumpre a quem se dispõe a trabalhar com textos escritos por mulheres a pensar politicamente se as formas de sociabilidade entre mulheres contempla todas as possibilidades de expressão, incluindo a expressão artística e poética. Afinal, como sabiamente afirmou bell hooks: “[...] sabemos que é preciso ir além da sobrevivência. É preciso criar condições para viver plenamente” (HOOKS, 2010, *online*). A poesia, portanto, pode ser vista como o dispositivo para uma representação crítica dos séculos de subalternidade, gerando força para a mudança da realidade sociocultural das mulheres.

O exercício da escrita aqui não possui como objetivo somente trazer a perspectiva feminina como tema, mas ser uma ferramenta conceitual na resistência contra o patriarcado, incorporando elementos textuais no limiar entre a função estética e a política. Terry Eagleton alertou para a necessidade de não afastar a literatura da vida cotidiana, mas também não ignorar a presença dos aspectos estruturais presentes na construção de um texto literário. Para ele, o desafio e o papel da crítica literária baseada no materialismo marxista é privilegiar uma perspectiva de análise que tenha em vista não somente os aspectos formais, como também os históricos e sociais: “[...] explicar a obra literária de forma mais plena; e isso significa uma atenção sensível às suas formas, estilos e significados. Mas isso também significa

compreender essas formas, estilos e significados como produtos de uma História específica”.

Os versos de Adrienne Rich que serviram como epígrafe para esta dissertação novamente vão ao encontro com a principal intenção da pesquisa: ver na poesia a possibilidade de formação de uma “língua comum”, ou seja, uma busca apaixonada pela tentativa de “estabelecer ligação”. Aqui, essa tentativa de estabelecer uma ligação se dá a partir da proposta de pensar dialogicamente a *práxis* literária das escritoras em questão, oriundas de países que foram atravessados pelo mesmo processo histórico, buscando entrelaçar os pontos de contato que indiquem o começo de uma tradição literária no seio do colonialismo português.

Ao falar em “língua comum” estamos pensando, portanto, na necessidade de escrever para comunicar e, mais importante ainda, comunicar para resistir, uma vez que a resistência aparece na forma de uma mensagem que é deixada como um legado para as gerações futuras. Em “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, Jeanne Marie Gagnebin aproxima os conceitos de *rastro* e *escrita*, lembrando que a escrita foi por muito tempo um rastro privilegiado que os seres humanos deixaram de si mesmos em palimpsestos, papiros ou urnas funerárias, por exemplo. Dessa forma, a escrita foi empregada na luta contra o esquecimento, servindo para a construção de uma concepção da memória e da lembrança por ser capaz de sobreviver à morte de seu autor e continuar transmitindo a sua mensagem.⁸

É justamente essa ligação entre o passado e o presente na poesia escrita em contextos de guerra ou conflitos que constitui um *devoir* histórico responsável por a sua potência crítica diante do público leitor. Em seus ensaios “Experiência e pobreza” (1933) e “O narrador” (1936), Walter Benjamin lança um olhar para a importância do conhecimento transmitido entre diferentes gerações, que é o conhecimento adquirido

⁸ Cf. GAGNEBIN, 2006, pp. 107-119.

pela experiência.⁹ Mais tarde, em 1943, em seu ensaio sobre Baudelaire, reinterpreta o seu próprio conceito de experiência (*Erfahrung*), passando a defini-lo através da dicotomia feita a partir do conceito de “vivência” (*Erlebnis*):

[...] a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados e com frequência inconscientes, que afluem à memória. (BENJAMIN, 1989, p. 105)

Os dois conceitos são diferenciados por meio da intensidade temporal, uma vez que o conceito de vivência não habita uma construção temporal capaz de ultrapassar o momento presente, principalmente por essa forma de temporalidade estar intimamente relacionada ao imperativo do trabalho na sociedade de classes. Por sua vez, a experiência percorre um espaço temporal que é muito mais abrangente.

A partir de Benjamin, o conceito de *experiência* passa a ser fundamental para ler e pensar a poesia, uma vez que há indícios de que o trabalho com a memória é uma parte constituinte do processo de escrita – mesmo que a modernidade seja transpassada pelo declínio da memória nas sociedades que estão inseridas na lógica global da economia capitalista, outro tema bastante discutido por Benjamin no ensaio anteriormente mencionado. Nesse aspecto, reside a relação entre o gênero lírico e a história.

No âmbito da poesia, a questão da transposição da matéria do poema para o mundo dos seres e das coisas colaborou para criar um estado generalizado de angústia pela percepção da impossibilidade da arte *vir a ser* adequada ou efetiva – no limite, suscitando a reflexão a respeito da finalidade da poesia, uma vez que o sujeito lírico também explora as noções de alteridade e, assim como na prosa, está atento aos movimentos do mundo e da história.

⁹ Cf. BENJAMIN, 1987, pp. 114-119.

No texto “O direito à literatura”, o professor e crítico literário Antonio Candido defende que a literatura constitui um dos direitos básicos da humanidade, uma vez que ela produz efeitos que agem diretamente na formação social e subjetiva de todos os seres humanos, o que revela a função humanizadora da literatura para as sociedades. Esse pode ser um pressuposto útil para compreender a vida e a obra de escritoras que produziram em países que ainda sofrem as consequências do colonialismo, uma vez que, para elas, a ficção e a experiência sócio-histórica vivida se misturam e se ampliam, uma vez que os seus modos de existência são marcados por processos traumáticos profundamente enraizados até hoje. Nesses casos, as relações entre obra e experiência vivida revelam, sobretudo, um profundo comprometimento ético e político da escrita literária com o povo e a terra que foi acolhida enquanto tema. Ainda de acordo com Antonio Candido:

[...] a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que surge dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. (CANDIDO, 2011, pp. 177-178)

Desse modo, esta dissertação tem o objetivo de refletir sobre o potencial de resistência encontrado nas literaturas engajadas com o ideal de liberdade. No entanto, sem deixar de olhar para um pouco além das emoções que são coletivamente vividas, buscando compreender o modo como essas escritoras também trabalham esteticamente as emoções que são íntimas e cotidianas — promovendo, desse modo, um alinhamento entre o poético e o político.

Além disso, os símbolos e imagens evocados pelos poemas reconfiguram a maneira pela qual o leitor ideal lança seu olhar para o mundo, se tornando capaz de questionar as estruturas materiais da vida por meio da prática da atenção para, enfim, modificar a realidade. A filósofa francesa Simone Weil, definiu cuidadosamente a atenção como uma prática estética e política, na medida em que ela por si só compele uma ação direta diante do real. Para ela, a atenção se encontra imbuída de uma dimensão intelectual, que prevê um esforço subjetivo contrário ao processo de reificação do mundo, e uma dimensão prática, que está alinhada à luta cotidiana contra as formas de opressão.

Alfredo Bosi¹⁰, ao ler os diários de Weil valorizando o seu caráter político, definiu a categoria de *trabalho* como parte da prática da atenção, uma vez que para a filósofa a atenção constituía um trabalho que servia sobretudo ao espírito em formação. Weil, enquanto pensadora cartesiana em busca da totalidade, enxerga a atenção como uma conquista política, obtida através de um exercício prático com o trabalho com a *inteligência*.

Nesse sentido, a disposição para o embate político contra regimes totalitários e opressivos surge da perseverança do olhar para a totalidade concreta — modo de ver as coisas que deve ser privilegiado para a elaboração de uma perspectiva sistêmica, como é feito nesta pesquisa. Essa lição foi aprendida por Weil durante o tempo em que trabalhou e conviveu com operárias das fábricas de Alsthom e Renault, em Paris, onde pôde desenvolver as noções de *enraizamento* e *desenraizamento*. De acordo com ela, a atenção parte de uma observação paciente e de longa duração. Nesse sentido, a atenção desponta como uma estratégia metodológica, embora também

¹⁰ A pesquisa aborda os textos de Simone Weil por meio de uma perspectiva histórico-dialética, ao passo que o trabalho de Alfredo Bosi privilegia uma perspectiva fenomenológica (principalmente a fenomenologia do olhar de Merleau-Ponty). No entanto, decidi mencionar seus estudos de Simone Weil para fins didáticos mesmo conhecendo essas divergências teóricas, considerando os estudantes e pesquisadores que vierem a se deparar com este trabalho, uma vez que Alfredo e Ecléa Bosi reconhecidamente fizeram grandes esforços para popularizar o pensamento de Weil no Brasil.

estética, uma vez que, para Weil, a atenção extrema é o que constitui a imaginação criadora nos seres humanos (WEIL, 2020, p. 152).

Além disso, a prática da atenção prevê a dissolução do "eu", pois de acordo com Weil: “[...] tudo o que chamo de ‘eu’ deve ser passivo. A única coisa exigida de mim é a atenção — essa atenção tão plena que faz o ‘eu’ desaparecer” (Id., Ibid., p. 153). Transpondo essa categoria para o âmbito da poesia, tal condição desponta em uma contraposição da tradicional divisão de gêneros, que inscreve o gênero lírico no campo do subjetivo, confessional e intimista. A passividade do sujeito promove o seu alargamento: o que anteriormente era íntimo e secreto, passa a ser coletivo e adquire, portanto, um espaço de ação prática na vida pública.

Além disso, também busco apoio na fortuna crítica, que se mostra importante para auxiliar a pensar o lugar do sujeito lírico nos poemas que compõem o *corpus*, tendo no horizonte as teorias críticas modernas que reconfiguraram o espaço que foi tradicionalmente conferido ao sujeito no gênero lírico ao longo da história da literatura. Ainda que as reflexões tecidas ao longo do texto estejam alinhadas a uma releitura crítica das contribuições transversais que emergem da ponte feita entre a historiografia e a teoria literária. Nenhum dos aspectos conceitualizados ao longo do texto deve ser visto de maneira reduziva, de modo que o diálogo com a tradição da crítica literária foi fundamental para dar conta da dialética entre o conteúdo formal e o conteúdo sociopolítico — conforme ensinou o método crítico proposto por Antonio Candido, sabiamente inserido na polêmica estabelecida entre o formalismo e o materialismo dialético ao pensar uma posição que não parta de uma oposição radical entre esses dois pólos.

Para ele, há uma *transposição* de um elemento externo, ou seja, a forma social, para o conteúdo que é estritamente literário. No entanto, não é o texto literário que lê a sociedade, mas os elementos recolhidos do mundo exterior são lidos no

interior do mundo criado por ele. Desse modo, a articulação dessas duas esferas resulta na criação de uma outra, que é a tessitura do próprio texto literário.

Outro ponto de vista teórico bastante importante, apresentado pelo crítico literário italiano Alfonso Berardinelli no ensaio “As fronteiras da poesia”, diz que ao pensarmos na função poética, é preciso incluir no significado da poesia a vida cotidiana, fazendo esforços para ultrapassar o conceito moderno da autossuficiência da obra artística, presente no discurso da “arte pela arte”. A perspectiva apresentada por ele apresenta uma forma de pensar conceitos que são intrinsecamente subjetivos, como o medo, a dor ou o amor, por meio de um viés coletivo que se dá na medida em que esses mesmos conceitos estão sendo elaborados por sujeitos políticos. Dessa forma, as reflexões suscitadas pelo ensaio de Berardinelli complementam o método crítico proposto por Antonio Candido ao elaborar as relações entre as formas literárias e a vida social.

Além disso, em seu texto sobre Baudelaire, Benjamin questiona de qual modo a poesia pode se posicionar diante do *choque*¹¹, que é a principal chave teórica da sua crítica à modernidade. Por estar diretamente relacionada à modernidade, a definição de belo em Baudelaire se funde à História.

Pensando nessa questão, ao longo da dissertação procuro me concentrar em como a noção simbólica de nação, que é um conceito que corresponde a uma coletividade maior, foi subjetivamente elaborada por meio da lírica. Além disso, no período da pesquisa venho buscando me concentrar em poemas que estão dispostos ao longo do tempo, mas que também apresentam uma comunicação dialógica entre si, estando temporalmente localizadas entre a pré-independência e o momento posterior a essa importante reconquista política. Sendo a temporalidade um dado

¹¹ A quem possa interessar, o conceito benjaminiano de choque está melhor explicado no final deste mesmo capítulo.

importante para esta pesquisa, esses dados apontam de que modo a produção lírica acompanhou a produção material da vida, além de indicar similaridades e tensionamentos entre esses dois períodos.

Todas as ideias mencionadas anteriormente são importantes para os conceitos que emanam dos poemas abordados nesta dissertação, principalmente se estivermos operando no domínio conceitual de um sujeito lírico que se posiciona ideologicamente e é eminentemente feminino, ou seja, que leve em frente uma mensagem que vá ao encontro da realidade concreta das mulheres nas sociedades capitalistas.

Nesse sentido, procurar desvendar facetas da história nacional desses países por meio do olhar crítico dessas mulheres aponta o caminho para uma força transformadora, que se encontra além do historicismo acrítico, como observou Benjamin na sua sexta tese “Sobre o conceito de história”:

O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

Ao relacionar esteticamente esses temas mencionados anteriormente, Benjamin também propõe outras categorias. Uma delas é a *centelha*, isso é, a imagem dialética que carrega em si as contradições do real, vindo à tona como um choque de temporalidades que “lampeja no agora” (BENJAMIN, 2009, p. 515, fragmento [N 9, 7]). Nela, a imagem emerge como uma iluminação súbita, representando uma totalidade e seguindo os mesmos princípios da teoria materialista da história prescrita por Benjamin: reconstituir o passado para que ele seja capaz de lançar centelhas ao presente, revolucionando assim o mundo futuro. Nesse sentido, o

colonialismo, enquanto principal regime a ser estudado nesta dissertação, pode ser compreendido através do seu “contraste dialético”.

À primeira vista, as relações feitas entre esta pesquisa e a teoria crítica de Walter Benjamin podem provocar algum estranhamento, uma vez que o filósofo não direcionou o seu pensamento inteiramente ao continente africano. No entanto, esta pesquisa foi desenvolvida em torno de uma proposta de formação de um sistema literário envolvendo as escritoras abordadas ao longo da dissertação e, para isso, contou com conceitos basilares como os de história, temporalidade e poéticas da modernidade, que foram bem desenvolvidos ao longo de toda a obra benjaminiana. Para além disso, as experiências relatadas por Benjamin se aproximam em algum nível ao conteúdo abordado pelos poemas estudados para a dissertação, principalmente pela experiência do *choque*, que foi mencionada anteriormente.

Jeanne Marie Gagnebin, em seu ensaio “Memória, história, testemunho”¹², lembra que os sobreviventes da Primeira Grande Guerra retornaram mudos das trincheiras — sendo essa uma das características da experiência do choque. Gagnebin lembra que o *choque* corta o sujeito ao meio, impedindo que quem o enfrenta tenha acesso a conteúdos de ordem simbólica, por exemplo, à linguagem. A pobreza de experiência que resulta desse processo, ainda de acordo com Benjamin, é a causa do empobrecimento da forma artística na modernidade:

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto,

¹² Cf. GAGNEBIN, 2006, pp. 49-59.

numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1987, p. 114)

No âmbito dos estudos literários, esse processo trouxe consequências diretas para a linguagem literária, que teve o seu uso repensado a partir da necessidade de narrar para o resto do mundo o horror presenciado ao encarar a verdadeira face de trauma histórico, com o intuito de tornar compartilhável uma experiência que outrora seria determinada pela incomunicabilidade.

Em diversos momentos, esta dissertação recupera estudos acerca do trauma histórico. No entanto, o conceito de *trauma* remonta à psicanálise de natureza freudiana, em que o trauma surge como um evento que não foi devidamente pacificado e, desse modo, ainda não encontrou uma forma de representação na instância mental do consciente.¹³ A centralidade desse conceito em Freud sugere a importância de *narrar o trauma* como parte do processo de elaboração subjetiva de uma experiência comandada pela violência.¹⁴

Essa questão nos leva à reencenação da história por meio da escrita literária como uma forma de representar uma mensagem deixada para as gerações futuras. Esse aspecto em especial é algo que devemos ter em vista ao pensar em duas gerações consecutivas de escritoras, como é o caso desta pesquisa, mas também sugere um caminho para as gerações futuras de escritoras — uma vez que a rememoração reflexiva do passado auxilia na invenção de um futuro. Desse modo, espero que os capítulos seguintes possam contribuir para a concepção de como “a resistência se dá como um processo inerente à escrita”, de acordo com os termos do professor e crítico literário Alfredo Bosi (BOSI, 2002, p. 120).

¹³ Cf. FREUD, 1996, p. 12-75.

¹⁴ Essa reflexão foi desenvolvida por diversos outros pesquisadores que se dedicaram ao tema e pode ser encontrada em textos como “Narrar o trauma — a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, de Márcio Seligmann-Silva.

Para as mulheres, no entanto, a resistência concreta ocorre por meio de um olhar sempre atento aos acontecimentos do cotidiano familiar e afetivo. Afinal, foram essas as referências que lhes foram impostas pelo sistema patriarcal, uma vez que o espaço público foi moldado para ser essencialmente destinado à participação masculina. Tendo estado por muito tempo reclusas no interior dos espaços privados — ou domésticos —, as mulheres acabaram por desenvolver o que podemos chamar de *dupla visão*, que está inscrita em suas produções artísticas. Por essa razão, a *autoria feminina*, ao ser assumida como uma categoria de análise, encarna um espaço privilegiado onde a história das mulheres pode ser livremente exposta. A defesa do uso dessa categoria de análise continua sendo necessária, uma vez que todas as mulheres que buscam narrar a forma como vivenciaram acontecimentos históricos são confrontadas com muitas dissonâncias e tentativas de apagamento dos seus pontos de vista.

Além disso, muitas vezes esses fatos são relatados por meio de registros informais, como sugere a historiadora Maria Odila Leite da Silva Dias, que propõe uma hermenêutica feminista do cotidiano como uma forma de integração da experiência social das mulheres, tendo como principal método “historicizar aspectos concretos da vida de todos os dias dos seres humanos” (DIAS, 1994, p. 374). Nesse sentido, tendo em mãos textos de mulheres que tiveram suas experiências atravessadas por um trauma histórico, a tarefa da crítica é interpretar as relações entre o sujeito e a sociedade, fazendo o trânsito entre a micro-história e os elementos que concernem às questões globais, como a formação das classes sociais ou as relações de gênero. Sendo esse o caso das quatro poetisas que figuram nesta dissertação, espero que os próximos capítulos venham a elucidar o que algumas mulheres que souberam romper a rígida dicotomia entre o público e o privado pretenderam revelar por meio da escrita.

Alda Lara

i. Entre uma literatura feminina e uma literatura feminista

Alda Lara, a primeira escritora a ser estudada nesta dissertação, foi também a que viveu por menos tempo: nasceu em 1930, na colônia portuguesa de Benguela (Angola), e faleceu em 1962, com apenas 32 anos de idade. Apesar da sua curta existência, Alda trabalhou como médica, defendendo uma tese na área de psiquiatria infantil, poeta, ensaísta e ativista política, compondo uma das frentes de atuação da Casa dos Estudantes do Império durante o período em que estudou em Portugal.

Apesar de ter morrido precocemente, no momento em que os movimentos pela libertação africana ainda começavam a ganhar alguma notoriedade, Alda cultivou relações muito próximas com pessoas que, na ocasião da independência, iriam compor alguns quadros políticos importantes em Angola: Orlando Albuquerque, seu marido e responsável por editar postumamente sua obra, além de Lúcio Lara, seu primo, e Ernesto Lara, seu irmão. Os dois primeiros integraram o Movimento Pela Libertação de Angola (MPLA) ao lado do futuro presidente, Agostinho Neto, sendo Lúcio Lara um dos membros fundadores do partido e presidente interino de Angola por um curto período de tempo após a morte prematura de Agostinho. Por sua vez, Ernesto Lara, irmão da escritora, foi reconhecido em Angola por seu extenso trabalho como jornalista, tendo impactado por meio dele o cenário político angolano, o que o levou a ser preso pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado)¹⁵ acusado de dar voz a diversos levantes nacionalistas durante a sua atuação profissional.

Em seus textos, escritos durante o período em que viveu em Portugal, assim como em sua participação política inaugurada a partir da convivência com os

¹⁵ Divisão da polícia portuguesa que atuou entre os anos de 1945 e 1969 na defesa do regime político do Estado Novo, perseguindo e reprimindo qualquer manifestação antissalazarista.

membros da Casa dos Estudantes do Império, Alda demonstrou alguma preocupação com a realidade social do seu país de origem — participando, inclusive, das reuniões de formação do Centro de Estudos Africanos (CEI). Entretanto, essa preocupação foi resumida em uma paixão exacerbada pelo sofrimento que assolava Angola, jamais sendo convertida em um embate ideológico mais profundo contra o sistema de exploração colonial.

Desse modo, Alda escreveu extensivamente sobre a justiça e a liberdade, mas não chegou a desenvolver em seus textos uma consciência crítica acerca da sua própria classe e da condição que para ela foi apresentada enquanto herdeira de uma família da pequena elite local, composta por comerciantes luso-angolanos, tampouco apresentou uma compreensão crítica acerca da posição da mulher em meio aos acontecimentos históricos que marcaram o seu tempo.

Uma evidência disso pode ser observada na maior parte de seus registros fotográficos, escassos devido aos recursos da época, mas nos quais a escritora aparece sempre ao lado do marido e dos filhos. Deixando um pouco de lado a questão afetiva, não podemos deixar de pensar que esse dado revela a forma como provavelmente Alda era caracterizada diante do público leitor, ou seja, por meio dessa caracterização eram reforçadas a suas funções sociais de ser mãe e esposa, deixando em segundo plano a sua atuação enquanto intelectual ativa — tarefa que ela parecia muito disposta a exercer com seriedade.

Essa inclinação pessoal para um modelo de existência voltado ao convívio doméstico e familiar transparece em muitos poemas da escritora, por exemplo, “As belas meninas pardas”:

As belas meninas pardas
são belas como as demais.
Iguais por serem meninas,
pardas por serem iguais.

Olham com olhos no chão.
 Falam com falas macias.
 Não são alegres nem tristes.
 São apenas como são
 todos dos dias.

E as belas meninas pardas,
 estudam muito, muitos anos.
 Só estudam muito. Mais nada.
 Que o resto, trás desenganos...

Sabem muito escolarmente.
 Sabem pouco humanamente.

Nos passeios de domingo,
 andam sempre bem trabajadas.
 Direitinhas. Aprumadas.
 Não conhecem o sabor que tem uma gargalhada
 (Parece mal rir na rua!...)

E nunca viram a lua,
 debruçada sobre o rio,
 às duas da madrugada.

Sabem muito escolarmente.
 Sabem pouco humanamente.

E desejam, sobretudo, um casamento decente...

O mais, são histórias perdidas...
 Pois que importam outras vidas?...
 outras raças?... , outros mundo?...
 que importam outras meninas,
 felizes, ou desgraçadas?!...

As belas meninas pardas,
 dão boas mães de família,
 e merecem ser estimadas... (LARA, 2004, pp. 33-34)

O poema apresenta um alto grau de comoção em relação à situação das meninas pardas em Angola, que enfrentavam certa discriminação racial nas camadas mais elevadas da sociedade angolana. Por serem filhas de pais europeus, essas meninas normalmente eram educadas seguindo os princípios da metrópole, de modo que sabiam “muito escolarmente”, conforme afirma o poema. A vida dessas meninas é descrita no poema como tendo uma absoluta falta de sentido. No entanto, a solução encontrada pelo poema para a situação que aflige cotidianamente essas meninas é que a sociedade perceba que todas elas seriam boas mães e esposas dentro de um casamento.

No geral, os poemas escritos por Alda Lara refletem muito acerca do sofrimento feminino, mas sem buscar as razões exatas desse sofrimento. Ao invés de assumir que as meninas são orientadas desde o seu nascimento para sofrer em busca de um matrimônio e para cumprir, quase sempre sem apoio, o seu papel na maternidade e na criação dos filhos, os poemas enxergam essa dor como uma característica inerente à condição feminina. Um exemplo desse pensamento pode ser encontrado no poema “Dança de roda”:

Mulher fez-se p'ra sofrer.
para sofrer e esperar.
Mulher fez-se p'ra sofrer
e perdoar...

(Há milênios que sofremos...
não é tempo?...)(Id., Ibid., p. 105)

No que concerne uma linha do tempo da literatura africana de língua portuguesa, as características da produção escrita de Alda Lara não podem ser totalmente concebidas dentro da modernidade poética — pelo menos, se forem levadas em consideração as definições de Octavio Paz. Em seu livro *Os filhos do barro*, há um ensaio chamado “A tradição da ruptura” que lança questões importantes para o desenvolvimento da hipótese geral desta dissertação e, portanto, serão desenvolvidas ao longo do texto. Nele, o poeta e ensaísta diz que a chamada *tradição moderna* prevê uma repetição das relações de oposição e ruptura na concepção temporal das artes no Ocidente. Para ele, a tradição moderna consiste na busca por um fundamento que não está: “[...] não no passado nem em nenhum princípio imóvel, mas na mudança”.¹⁶ Com isso, Octavio Paz afirma que um determinado povo, ao ter a sua relação com o tempo modificado, também modifica a sua relação com a tradição.¹⁷

¹⁶ PAZ, 1984, p. 25.

¹⁷ Cf. Id., Ibid.

Em África, as revoluções nacionais e os movimentos de libertação vieram para alterar pela raiz as estruturas sociais e uma das consequências diretas disso é a modificação das estruturas temporais — deixando no passado o modelo de tradição que havia sido construído pelo colonizador e que, por sua vez, havia desbancado um outro modelo ainda mais antigo. A crítica da tradição, pautada por um olhar crítico para os movimentos do passado, é justamente o que Octavio Paz chama de tradição moderna, que movimenta as diferentes correntes artísticas e políticas por meio da nossa consciência da história.

A Geração de 50, na qual Alda está inserida, circulou em Angola em um momento de grande agitação cultural e política, tendo como proposta disseminar um conteúdo estético que estivesse alinhado com o ideário revolucionário do momento. No entanto, a produção literária de Alda procura dissolver e conciliar as contradições existentes entre as estruturas arcaicas e o impulso pela construção de um mundo novo. Além disso, a própria escritora percorreu uma trajetória intelectual bastante inserida na razão colonial, estando muitas vezes os seus interesses pessoais circunscritos aos desse campo ideológico.

Em 1951, foi publicada na revista *Mensagem*, boletim editado pelos integrantes da Casa dos Estudantes do Império, a palestra intitulada “Os colonizadores do século XX”, escrita e proferida por Alda na recepção de novos estudantes em Lisboa. É justamente nessa palestra que o pensamento de Alda revela o seu teor conservador diante dos acontecimentos do seu tempo. Nela, a escritora afirma que, após formados, os novos estudantes deverão retornar para Angola casados com moças da metrópole que seriam suas “auxiliares” na promoção de uma “maior civilização” aos “criados negros” (LARA, 1996, p. 8). A palestra acrescenta que o papel das “raparigas africanas embora sendo importante não é primordial como o vosso”, sendo tarefa das mulheres acompanhar os seus maridos, pois “em casos de

domínio alguém tem que ser dominador, e as raparigas, neste caso, são quem se submete” (LARA, 1996, p. 8). Desse modo, o discurso proferido por Alda acaba por naturalizar as funções de gêneros previamente estabelecidas pela ideologia patriarcal.

Por fim, a escritora elogia os grandes esforços que os colonizadores portugueses fizeram ao enfrentar as adversidades climáticas e sanitárias, destacando o enfrentamento à doenças como a malária, além do trabalho árduo exercido por eles na metrópole, formulando assim uma imagem heróica para eles. A imagem criada para o colonizador contrasta com a imagem do colonizado, retratado como um ser inferior: “Hão de trabalhar como loucos, anos seguidos, lado a lado com o indígena inculto, muitas vezes estúpido, quase sempre indolente!” (Lara 1996, p. 4). Portanto, apesar da sua grande inclinação nacionalista, Alda demonstrou ter uma grande tendência a concordar com muitos preceitos difundidos pelo regime colonial estabelecido na época.

Todas essas questões que foram pontuadas ao longo do texto mantêm relações dialógicas com a superestrutura ideológica do período, que frutificou as relações materiais de existência que propiciaram toda a formação intelectual de Alda, levando a mesma a ter uma visão bastante enviesada a respeito daqueles que ela elogiosamente chamou de “colonizadores futuros”.

O ímpeto desbravador que Alda enxerga nos europeus que viajam ao continente africano se restringe somente à parcela masculina do grupo. Ao longo de sua obra poética, a mulher é constantemente apresentada como um sujeito cuja existência está inerte na dor e no sofrimento. Essa temática foi assimilada da cultura européia, sendo bastante utilizada pelo grande modelo a ser emulado na época: Florbela Espanca. Dela, Alda também herdou preceitos de ordem estética, como a forma fixa, com rimas e metrificacão, além do uso constante da primeira pessoa do singular.

Na poesia de Alda Lara, a representação da mulher segundo esse mesmo modelo é confundida com a imagem do sujeito lírico com alguma frequência, o que acaba por prescrever uma perspectiva autoral eminentemente feminina em sua lida com o mundo. É por meio dessa perspectiva que a poeta apresenta alguma identificação com o sofrimento externo que presencia nas ruas do seu país de origem, entretanto, essa identificação colabora com a ideia anterior — de que os europeus possuem um propósito restaurador —, uma vez que os angolanos são apresentados como um povo que precisa ser tutelado. Um exemplo disso pode ser encontrado no seguinte poema, chamado “Prelúdio”:

Pela estrada desce a noite
Mãe-Negra, desce com ela...

Nem buganvílias vermelhas,
nem vestidinhos de folhos,
nem brincadeiras de guizos,
nas suas mãos apertadas.

Só duas lágrimas grossas,
em duas faces cansadas.

Mãe-Negra tem voz de vento,
voz de silêncio batendo
nas folhas do cajueiro...

Tem voz de noite, descendo,
de mansinho, pela estrada...

Que é feito desses meninos
que gostava de embalar?...
Que é feito desses meninos
que ela ajudou a criar?...

Quem ouve agora as histórias
que costumava contar?...

Mãe-Negra não sabe nada...
Mas ai de quem sabe tudo,
como eu sei tudo,
Mãe-Negra!...

Os teus meninos cresceram,
E esqueceram as histórias
que costumavas contar...

Muitos partiram p'ra longe,
quem sabe se hão-de voltar!...

Só tu ficaste esperando,
mãos cruzadas no regaço,
bem quieta, bem calada.

É tua a voz deste vento,
desta saudade descendo
de mansinho pela estrada... (LARA, 2004, pp. 57-58)

No poema, há uma personagem feminina racializada, que apresenta a função materna como um aspecto inerente ao seu modo de estar no mundo e é incapaz de adquirir consciência da sua própria condição econômica. Por outro lado, o sujeito lírico assume ser porta-voz de um conhecimento que essa personagem não pode obter, como demonstra nos versos: “Mãe-Negra não sabe nada. Mas aí de quem sabe tudo, como eu sei tudo [...]”. No entanto, a falta de conhecimento atribuída para a “mãe-negra” causa uma sensação de estranhamento. Afinal, o poema assume que ela participou da educação de diversas crianças, exercendo o papel de contadora de histórias no âmbito doméstico e familiar. Nesse ponto, me parece que há um embate entre duas perspectivas distintas do discurso historiográfico: de um lado, está a história dos vencidos e, de outro, a História oficial, cuja voz lírica é portadora.

Embora o sujeito lírico não assuma, a “mãe-negra” detém o conhecimento da totalidade dos fatos históricos, justamente por representar uma figura que transita entre os espaços dos colonizadores e o espaço dos colonizados. A professora afro-americana Patricia Hill Collins tem como uma das principais ideias de sua obra o conceito *outsider within*, que ela formulou levando em consideração a experiência de mulheres racializadas que são aceitas no interior de ambientes habitados por pessoas brancas. Essa aceitação sempre se dá mediante a uma condição previamente estabelecida, sendo ela na maior parte das vezes o empréstimo da força de trabalho para a realização de trabalhos domésticos.

Para Collins, a necessidade de estar nesse lugar fronteiro ou de não-pertencimento resulta em uma nova forma de conhecimento que contém um

enorme potencial de criação de uma contra-narrativa histórica, uma vez que a experiência adquirida nesses lugares garante para essas mulheres um olhar mais crítico para a forma como as dinâmicas de poder são estruturalmente estabelecidas.

No entanto, é preciso olhar para situações como essa com um cuidado especial, já que os espaços em que o colonizador habita foram projetados com o objetivo de reforçar os estereótipos raciais cristalizados por meio do discurso colonial. No livro *Os condenados da terra*, Frantz Fanon ressalta que os bairros dos colonizados são propositalmente periféricos e mal estruturados, ao passo que os colonizadores circulam em bairros centrais e modernos (FANON, 2010, 50-65). Ainda de acordo com ele, “uma criança negra, normal, tendo crescido no seio de uma família normal, ficará anormal ao menor contato com o mundo branco” (Id., 2008, p. 94).

A “mãe-negra” aparece isenta de identidade: não possui nome e os filhos criados por ela não são os seus, a despeito do seu epíteto maternal. Além disso, o poema é dedicado para Lydia, identificada como ama de leite da escritora, revelando assim uma grande identificação da temática do poema com a figura autoral.

Esse tipo de representação diverge bastante das imagens insubmissas que começavam a surgir no período, como a figura igualmente materna criada por Alda do Espírito Santo no poema “Mamã Catxima”¹⁸:

Mamã Catxina,
lavadeira das casas da cidade
Teu filho está no Liceu
Com a força
Da espuma
do teu sabão,
Na roupa dos estranhos
Nos bairros da cidade.
Dá também Mamã Catxina
A força da tua cabeça
Para empurrar o inimigo da tua terra.
Vem à reunião do Riboque
ao lado do teu filho,

¹⁸ Essas questões serão aprofundadas no próximo capítulo da dissertação, inteiramente dedicado à obra da poeta Alda do Espírito Santo. Por ora, menciono aqui esse poema a nível de comparação entre as duas escritoras.

Traz contigo a Avó Ana
 Traz também Mana Maria
 E tia Chica do mercado
 Mamã querida, é bela a nossa luta
 Vamos juntos
 Fazer o exame mais lindo do Liceu
 Vamos conquistar
 A independência Total
 E cobrir com zinco mais seguro
 A nossa terra inteira
 Amanhã teu filho vai cantar
 À porta do Liceu
 A canção mais maravilhosa da vida
 Mamã Catxina entrou
 na revolução
 “Viva dezanove de setembro”
 Viva a marcha de protesto das mulheres
 Sacudindo o papão colonial. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 159)

Esse poema, contrariando a expectativa gerada pela poeta anterior, apresenta uma “mãe-negra” que possui uma identidade e uma participação ativa na comunidade, além de contar com uma rede de apoio constituída por outras mulheres igualmente engajadas na luta política. Fora isso, Mamã Catxina pode criar o seu próprio filho, ao contrário da ama de leite representada no poema de Alda Lara.

Ao serem colocados em perspectiva, esses dois poemas estabelecem uma ponte bastante frutífera para que inflexões ideológicas sejam pensadas a partir do contraste entre diferentes escritoras. Essas inflexões são ainda mais reveladoras no caso de Alda do Espírito Santo e Alda Lara, pois ambas fazem parte da mesma geração e trabalharam por um objetivo em comum, que foi o ativismo organizado pelos integrantes da Casa dos Estudantes do Império.

Em 1949, a *Mensagem* publicaria outro poema de Alda Lara, “Rumo”¹⁹, que sinaliza uma nova perspectiva poética para a obra da autora. O poema foi dedicado a João Dias, escritor moçambicano que denunciou em seus contos a exploração do colonizado, o que indica que a escritora acompanhou em alguma medida o processo de politização antissalazarista da Casa dos Estudantes do Império.

¹⁹Apesar de Alda Lara ter publicado originalmente esse poema na *Mensagem*, cito aqui os versos retirados da sua coletânea de poemas postumamente editada.

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!

Vamos, companheiro...
 É tempo!
 Que o meu coração
 se abra à mágoa das tuas mágoas
 e em prazer dos teus prazeres
 irmão:
 que as minhas mãos brancas
 se estendam
 para estreitar com amor
 as tuas longas mãos negras...
 [...] E é tempo, companheiro!
 Caminhemos...(LARA, op. cit., p. 80)

Apesar dessa abertura para um contato maior com o povo de seu país, movimento que é simbolizado pela voz da terra que chama por seus filhos, o poema não chega a demonstrar uma tomada de consciência completa. Ao contrário disso, o sujeito lírico acredita que todos os naturais de Angola estão em pé de igualdade, desconsiderando que o país tem como seu pilar uma estrutura de classes. No conteúdo formal do poema, a própria poeta demonstra acreditar que a sociedade angolana não caminha para um equilíbrio desigual, optando por fazer o uso de formas harmônicas e manter um movimento circular entre as estrofes, o que estabelece uma relação de simetria entre os versos iniciais e os finais.

Por fim, a poeta passa a assumir um sujeito lírico que observa as classes populares, comovendo-se com a experiência delas, mas participa dessa experiência somente como uma espécie de flâneur, consciente de que pode estar ali apenas de passagem. Esse é o caso do poema “Presença africana”. Nele, aparece um sujeito

lírico com muitas marcas autobiográficas — por exemplo, a menção à Rua Onze, situada no bairro Benfica, em Benguela, terra natal de Alda Lara.

[...] 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 negros meninos
 de barriga inchada
 e olhos fundos...

Sem dores nem alegrias,
 de tronco nu
 e corpo 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...
 [...]
 Ainda sou a mesma.
 Ainda sou a que num canto novo
 pura e livre,
 me levanto,
 ao aceno do teu povo! (LARA, op. cit., p. 50)

Ao longo da dissertação, eu gostaria de investigar a hipótese de que os elementos que estão no plano da linguagem foram desenvolvendo uma relação bastante particular entre si com o passar do tempo, seguindo o exemplo da arte que estabeleceu uma relação com outras esferas da cultura. Desse modo, as mudanças implicadas nesses elementos foram desenvolvidas em uma espécie de *continuum* que estabelece a formação de um sistema literário, levando em consideração especialmente as escolhas feitas pelas gerações posteriores à poeta Alda Lara — buscando, portanto, uma produção literária enraizada.

Nesse ponto, é necessário retomar o ensaio “A tradição da ruptura” de Octávio Paz, que aborda o paradoxo entre a tradição e a ruptura como um pilar complementar dentro da crítica cultural. A ruptura apresenta, portanto, a tendência de se

transformar em tradição com o passar do tempo, criando assim um vínculo contínuo entre esses dois lados da história ao apontar para “tempo que ainda não é e que sempre está a ponto de ser” (p. 34). Desse modo, Paz aponta um caminho para que a crise da era moderna seja pensada sem que, para isso, seja necessário abrir mão do próprio conceito de modernidade.

Pensando ainda na formação de um sistema literário nos países africanos de colonização portuguesa, eu gostaria de mobilizar outro conceito proposto por Octávio Paz, presente no ensaio “Poesia latino-americana”. Nele, Paz defende que a atitude diante da linguagem cria uma unidade de experimentação linguística e literária na América Latina.²⁰ Acredito que um processo muito semelhante ocorra com a apropriação da língua portuguesa por escritores de origem africana, o que me leva a pensar na produção poética de países diferentes como complementares, ao invés de *estrangeiras* entre si.²¹

²⁰ Octávio Paz entende que a literatura brasileira foi atravessada por processos técnicos e históricos muito distintos, portanto sua análise não se aplica ao Brasil.

²¹ Cf. PAZ, 1991, p. 161.

ii. Resistência feminina em Angola: o caso de Deolinda Rodrigues

Para avançar um pouco nessa discussão, gostaria de colocar em perspectiva outra figura importante para o momento da história de Angola ao qual nesse momento me refiro: a guerrilheira Deolinda Rodrigues. Nascida em 1939, Deolinda era prima de Agostinho Neto e integrante do MPLA. Após ser contemplada com uma bolsa de estudos financiada por uma missão metodista, Deolinda estudou Sociologia em São Bernardo do Campo, no Brasil, e em Nova Jersey, nos Estados Unidos. Em 1962, a guerrilheira interrompeu os estudos para assumir o cargo de secretária geral do Corpo de Voluntários de Assistência aos Refugiados de Angola, em Leopoldville, onde estava localizada a base do MPLA na República Democrática do Congo, passando a se dedicar integralmente à luta anticolonial. Durante esse período, Deolinda foi fundou e presidiu a Organização das Mulheres Angolanas (OMA), a ala feminina do MPLA.

Assim como Alda Lara, Deolinda teve uma morte precoce, mas que ocorreu por razões bastante diversas. Em 1967, Deolinda e suas companheiras da OMA foram brutalmente assassinadas durante um ataque da Frente de Libertação Nacional Angolana (FNLA), partido político que naquele momento polarizava com o MPLA e contava com o apoio conjunto do regime sul-africano de apartheid e do governo dos Estados Unidos. Do tempo que passou como prisioneira em um território comandado pela FNLA, Deolinda deixou como testemunho um diário, alguns poemas e inúmeras correspondências. Seus manuscritos foram postumamente editados e publicados em Angola com os títulos: *Cartas de Langidila e outros Documentos* (2004) e *Diário de Um Exílio Sem Regresso* — além de poemas esparsos publicados em antologias

literárias. Dessas publicações, alguns excertos serão trazidos mais adiante neste mesmo capítulo.

A respeito de Deolinda, é importante evocar sua memória com a finalidade de provocar um contraponto, que auxilia na elaboração de uma maneira sistêmica de pensar qual era a posição social de mulher no interior das relações materiais de existência previamente estabelecidas. Em Angola, Deolinda tem a sua trajetória recordada pelos aparatos institucionais — em seu aniversário de falecimento, celebra-se o Dia da Mulher Angolana —, embora fora do país ela ainda seja pouco lembrada, sobretudo em relação aos seus companheiros de luta do sexo masculino. Portanto, o meu objetivo ao falar sobre ela não é somente recuperar os dados da sua existência, mas compreender e extrair os dados revelados por essa ausência de informações a respeito de sua influência política.

Essa hipótese de pesquisa ganha ainda mais força ao ser trabalhada em conjunto com a noção de que os gêneros sexuais são uma categoria influenciada por aspectos de origem materiais e econômicas que, por sua vez, são influenciados pelo modelo de divisão patriarcal, que molda a realidade concreta à sua maneira. Em seu diário, Deolinda escreveu o seguinte poema, para o qual deu o título de “Inquirindo”:

Carrascos de upistas
 espia de tugas
 prostituta
 mulher metida em política
 aqui estou etiquetada disso
 inquirindo o fim deste pesadelo
 [...]

 sair viva do campo da morte
 e poder ser útil
 na liberdade de escolha
 da responsabilidade a tomar
 a liberdade de ação
 para realizá-la. (RODRIGUES, 2003, pp. 243-244)

O trecho em destaque mostra que Deolinda havia desenvolvido uma consciência crítica bastante aguçada acerca dos movimentos políticos que, naquele

momento, estavam ganhando corpo em seu país. No entanto, o que chama a atenção é a percepção de Deolinda acerca da condição social da mulher, que em muitos aspectos avançava na contraposição do modelo engessado de feminilidade anterior. Assim como Alda Lara, Deolinda viveu em ambientes predominantemente masculino. No entanto, a necessidade de ambas existirem em meio aos homens surgiu por razões diferentes — sobretudo, se entre essas razões forem consideradas as movimentações que Deolinda precisou fazer dentro da estrutura patriarcal vigente em Angola durante sua carreira política.

Em diversos trechos de seu diário, Deolinda dá a entender que as pautas feministas foram esquecidas dos objetivos da libertação colonial, registrando o tratamento desigual que recebia dentro do movimento apenas por ser mulher:

É estranho que enquanto há aí tanta mulher que faz o que quer com a sua vida, a mim querem fazer crer que ficar solteira é o diabo. [...] Esta discriminação só por causa do meu sexo, revolta-me. Se me apanho fora deste MPLA erudito e masculino, não volto em breve. [...] Será que esta vida da Revolução vai obrigar-me a procurar marido? É necessário isso? Não. O que preciso é de firmeza, diminuir o falatório e cortar a paciência e confiança aos camaradas. (RODRIGUES, 2003, pp. 52, 57 e 66)

Nessa passagem, Deolinda rompe com a concepção dualista de que, em um contexto de conflito armado, as mulheres precisam ser constantemente protegidas ou atuam como grandes heroínas, por exemplo, como ocorreu na resistência italiana ao fascismo. Nessa passagem, Deolinda também rompe com a ideia divulgada por Alda Lara e anteriormente comentada de que as mulheres devem se submeter às ordens do marido que as escolheu (LARA, 1996, p. 8). Ao invés de transitar entre os pólos da passividade ou da resistência, a guerrilheira dá voz à materialidade dos fatos vividos por alguém que estava buscando ter uma participação ativa na história em curso.

Em alguns de seus estudos sobre o MPLA, o pesquisador Marcelo Bittencourt dá a entender que as situações em que as mulheres eram tratadas por intermédio da

sexualidade eram comuns entre os membros do partido.²² O principal problema é que pouco se divulga sobre o outro lado, isso é, a perspectiva das mulheres que vivenciaram o mesmo conflito, fazendo imperar o silêncio.

A jornalista ucraniana Svetlana Alexievich, responsável por coletar e publicar relatos de mulheres soviéticas que atuaram na linha de frente dos batalhões durante a Segunda Guerra Mundial, escreveu:

A guerra "feminina" tem suas próprias cores, cheiros, sua iluminação e seu espaço sentimental. Suas próprias palavras. Nela, não há heróis nem façanhas incríveis, há apenas pessoas ocupadas com uma tarefa desumanamente humana. E ali não sofrem apenas elas (as pessoas!), mas também a terra, os pássaros, as árvores. Todos os que vivem conosco na terra. Sofrem sem palavras, o que é ainda mais terrível. Mas por quê? — perguntei-me mais de uma vez. — Por que, depois de defender e ocupar seu lugar em um mundo antes absolutamente masculino, as mulheres não defenderam sua história? Suas palavras e seus sentimentos? Não deram crédito a si mesmas. Um mundo inteiro foi escondido de nós. A guerra delas permaneceu desconhecida. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 12)

No continente africano, o entrelaçamento da situação das mulheres com a guerra civil ainda não foi suficientemente explorado, mas já desperta algum interesse. O diário e correspondência de Deolinda, se fossem devidamente reeditados, poderiam participar do debate recentemente aquecido pela edição filológica de diversos manuscritos produzidos no cárcere pelo escritor angolano José Luandino Vieira²³, que aponta para diálogos bastante frutíferos com tradição da literatura de testemunho e de trauma histórico iniciada na segunda metade do século XX.²⁴

²² No artigo “Memórias da guerrilha”, há um trecho em que o pesquisador transcreve parte de um relato escrito por um guerrilheiro chamado Kiluanji, que afirma ser comum entre os membros da guerrilha conseguir alguns benefícios entre as mulheres a partir da sua condição de chefia: “No caso das moças, se aparece uma menina, mais ou menos bonita (e se lhe oferecem chupa-cocó – sandália utilizada pelos guerrilheiros –, fica ainda mais bonita), fazia-se dela amiga, quando não amante”. (KILUANJI apud BITTENCOURT, 1999, p. 97)

²³ Cf. VIEIRA, Luandino José. *Papéis Da Prisão: apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)*. Organização de Margarida Calafate Ribeiro, Roberto Vecchi, e Mónica V. Silva. Lisboa: Editorial Caminho, 2015.

²⁴ Nesse ponto, me refiro especialmente a alguns livros cujo tema central é o encarceramento político no Ocidente, por exemplo, *É isto um homem?* (1947), do italiano Primo Levi, ou *Memórias do cárcere* (1953) de Graciliano Ramos, escrito após a prisão do autor pelo seu envolvimento com o Levante Comunista em 1935.

Em 2009, as escritoras Dya Kasembe e Paulina Chiziane organizaram *O livro da paz da mulher angolana: as heroínas sem nome*, cruzando histórias de mulheres que, de alguma forma, tiveram a vida modificada na ocasião da guerra civil. As posições ocupadas por essas mulheres na guerra são todas distintas, estando entre elas mulheres que foram vítimas de estupros como armas de guerra²⁵, que foram raptadas por uma guerrilha, que perderam seus maridos ou filhos para a guerra, entre outras. A guerra trouxe para um grande número de mulheres problemas como a vulnerabilidade social e a pobreza extrema, a morte dos parentes próximos e a destituição dos vínculos familiares, além da violência física e sexual. Desse modo, as mulheres que vivem em zonas afetadas pelos conflitos armados também precisam buscar formas de enfrentar sozinhas os rastros da destruição e do desenraizamento deixados pela guerra civil.

Na esteira disso, na conferência “Eu, Mulher... Por uma Nova Visão do Mundo”, publicada em 1994 pela UNESCO, Paulina Chiziane afirmou que escreve como uma forma de revelar a realidade da experiência material das mulheres: “[...] sem falsidade nem superficialização, para quebrar o silêncio, para comunicar-me, para apelar à solidariedade e encorajamento das outras mulheres ou homens que acreditam que se pode construir um mundo melhor” (CHIZIANE, 2013, p. 201). Essa discussão é particularmente importante para esta pesquisa, atravessando a produção poética de todas as escritoras que serão estudadas na sequência. As próximas páginas, portanto, esboçam uma tentativa de preencher algumas dessas lacunas que foram apontadas por Chiziane.

²⁵ Em todas as partes do mundo, há relatos de que mulheres foram e continuam sendo violadas em situações de conflitos armados, sendo essa uma forma de intimidação de um povo. Essa forma de assédio configura a utilização de estupro como arma de guerra. No ano em que esta dissertação foi escrita, essa discussão havia sido reacendida pelos inúmeros casos de violação sexual cometidos pelo exército russo contra as mulheres ucranianas.

Alda do Espírito Santo

i. Armas e palavras

Antes de falar sobre a vida e a obra de Alda do Espírito Santo, é importante compreender a cena cultural que estava sendo desenvolvida quando ela iniciou sua carreira nas letras, destacando o movimento da Negritude, que teve início em África durante a década de 1930, influenciando principalmente os campos da literatura e da militância política. O movimento foi um dos antecedentes da independência das antigas colônias africanas, servindo como uma das principais bases ideológicas para os movimentos de libertação colonial e influenciando as manifestações culturais que emergiram nos anos posteriores à independência.

A tradição intelectual impôs o referencial teórico e epistêmico do norte global como a única forma legítima de conhecimento. Em contraponto a isso, os negritudinistas reivindicavam a importância da afirmação da própria identidade por meio do resgate da herança cultural africana e pelo combate a uma socialização pautada por valores do norte global. Por consequência, os negritudinistas também acreditavam na importância da valorização e da divulgação das epistemologias tradicionalmente africanas pelo mundo, contrapondo o conhecimento ocidental que era institucionalizado até aquele momento. De acordo com as contribuições feitas pela pesquisa de Pires Laranjeira, o movimento da Negritude pode ser entendido como a “única corrente estético-literária que deu expressão ao homem negro considerado no seu conjunto e universalidade” (LARANJEIRA, 1995, p. 17).

Posteriormente, muitos teóricos da independência se debruçaram sobre a questão, trazendo apontamentos bastante importantes para pensarmos a poesia de combate que reafirmou os traços e heranças culturais presentes no continente africano. Amílcar Cabral, por meio de uma perspectiva revolucionária e de um

ativismo político realizado junto ao Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), defendeu que a cultura era um meio para alcançar a liberdade:

O valor da cultura como elemento de resistência ao domínio estrangeiro reside no fato de ela ser a manifestação vigorosa, no plano ideológico ou idealista, da realidade material e histórica da sociedade dominada ou a dominar. (CABRAL, 1970, *online*.)

Em 1988, Lélia Gonzalez definiu o conceito de *América Ladina* em seu ensaio intitulado “A categoria político-cultural de amefricanidade”²⁶, apontando o anterior movimento da Negritude como uma das interlocuções que possivelmente poderiam ser feitas com as ideias que propôs. O ensaio mostra que a presença negro-africana nos países do continente americano é expressiva, no entanto, as vozes negras são constantemente silenciadas e ocultadas por uma diversidade de processos repressivos. Tal repressão é operada pela lógica do colonialismo, a mesma lógica que foi utilizada para, no continente africano, determinar que os indivíduos negros, assim como as suas formas de organizações sociais e expressões culturais, eram primitivos, irracionais e incultos, criando argumentos que tinham como objetivo principal justificar todos os anos de dominação colonial por meio da categoria de *raça*. Portanto, em toda a América, a negação da humanidade das pessoas negras vai ao encontro da negação histórica da humanidade das pessoas que vieram do continente africano na condição de escravizadas, de modo que os processos históricos dos dois continentes são atravessados por um ponto em comum.

Da mesma maneira como os artistas e os ativistas da Negritude mantiveram um ideal de sociedade em seus horizontes utópicos, Lélia também apontou como uma questão central a construção de um projeto civilizatório que tivesse como perspectiva a noção de América Ladina. Os conceitos da Negritude e da amefricanidade possuem em comum o objetivo maior de proporcionar a centralização do indivíduo negro, seja

²⁶ Vide referências bibliográficas.

ele africano ou da diáspora, como um indivíduo com uma agência histórica própria, independente dos processos históricos conduzidos pela Europa. De acordo com Lélia,

Desnecessário dizer que a categoria de *Amefricanidade* está intimamente relacionada àquelas de Panafricanismo, “Negritude”, “Afrocentricity”, etc. Seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma unidade específica [...] Portanto, a América, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e dos nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. (GONZALEZ, 1970, pp. 76-77.)

O histórico da Negritude é amplo e diverso em si mesmo, entretanto, é importante destacar as linhas de pensamento que criticavam algumas expressões do movimento que possuíam um caráter fechado em si mesmo, tais como as produções mais identitaristas de Léopold Senghor, isso é, sem pensar a luta antirracista por uma perspectiva sistêmica.²⁷ Pensando a Negritude por uma perspectiva mais crítica, é possível tecer relações entre o movimento e o Pan-africanismo, que propõe uma união de todos os povos da África como uma forma de potencialização dessas vozes em um contexto global. No livro *Os condenados da terra* (1968), o intelectual martinicano Frantz Fanon afirmou:

Os chantres da negritude não hesitaram em transcender os limites do continente. Vozes da América vão retomar este hino com redobrada amplitude. O "mundo negro" nascerá e Busia de Gana, Birago Diop do Senegal, Hampaté Ba do Sudão, Saint Clair Drake de Chicago não vacilarão em afirmar a existência de laços comuns, de linhas de força idênticas. (FANON, 1968, p. 177)

Um dos nomes de destaque da poesia de combate africana é o da são-tomense Alda do Espírito Santo. Alda teve uma atuação bastante pioneira em seu país, denunciando a violência colonial por meio da produção literária. Nascida em 1926, a escritora começou a ocupar um papel de destaque no cenário da luta pela independência do seu país quando, ao se mudar para Portugal com o intuito de completar seus estudos superiores, passou a ingressar as atividades da Casa dos

²⁷ Cf. COOPER, 2008, pp. 21-63.

Estudantes do Império (CEI), conhecida organização estudantil composta por militantes antissalazaristas e jovens nascidos nas colônias ultramarinas.

Enquanto berço do movimento anticolonial, a Casa dos Estudantes do Império marca as origens das trajetórias de líderes políticos de partidos importantes dentro da oposição política ao regime colonial português, por exemplo, Agostinho Neto (Movimento Popular de Libertação de Angola - MPLA), Amílcar Cabral (PAIGC), Marcelino dos Santos (Frente de Libertação de Moçambique - FRELIMO), além de Alda do Espírito Santo, que ingressou nos quadros do Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe (Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe - MLSTP) após a sua experiência na Casa dos Estudantes do Império. Em 1949, Alda publicou um ensaio na revista *Mensagem* que é bastante importante para pensar o argumento central desta dissertação:

Eu não vejo essa África. Vejo a África real e abraço no meu problema os luares escondidos dessa terra prodigiosa, de séculos de esquecimento – Eu acompanho a sombra esquecida, à beira dos caminhos, e sigo as negras da imensa África. Sigo passo a passo a história da mulher de pele bronzeada – que é a minha história, dos avós dos meus avós e da geração futura e interrogante, que eu ainda não sei, nem talvez venha a saber [...] E isto não é demonstração de sentimentalismo, é uma parte da realidade nua e crua. Ninguém que vive em África desconhece o sentido de minhas palavras. Toda a gente conhece a sina fatal da mulher africana, da última que é última entre os negros que já são últimos na concepção vulgar dos demais povos de categoria civilizada. (ESPÍRITO SANTO, 1949, *online*)

Como esse trecho demonstra, suas ideias eram bastante pioneiras para a época: desde muito cedo, Alda desenvolveu uma consciência crítica acerca da condição da mulher em uma sociedade colonial, sugerindo que essa era uma pauta importante para ser levada adiante pelos movimentos de libertação.

A consciência crítica de Alda era proveniente de um plano de ação concreta. Afinal, como nos ensina um dos aforismos de Amílcar Cabral: “toda prática fecunda uma teoria” (CABRAL, 1974, p. 41). Seguindo esse pressuposto, a trajetória intelectual e política de Alda foi sendo delineada: ainda em Lisboa, a jovem escritora

cedeu o espaço da casa de seus familiares para a realização de encontros promovidos pelo Centro de Estudos Africanos, braço da Casa dos Estudantes do Império, que tinha como principal objetivo incentivar palestras e debates voltados aos colonizados africanos. Finalmente, Alda retorna para São Tomé e Príncipe em 1953, passando a ocupar diversos cargos no governo após a independência das ilhas, em junho de 1975.

Pensando na formação de uma aliança entre os povos negros de todo o mundo que pudessem estar na linha de frente da luta anticolonialista e antirracista, Alda escreve uma série de poemas dedicados para Angela Davis, Amílcar Cabral e Deolinda Rodrigues — como foi dito no capítulo anterior, a jovem foi combatente da Organização da Mulher Angolana (OMA), organização política do MPLA, que foi brutalmente assassinada pelo exército da UNITA²⁸. Os três poemas, publicados no livro *É nosso o solo sagrado da terra: poesia de protesto e luta* (1978), trazem a possibilidade da realização de uma união fraternal, criando um elo entre os povos negros de toda África e da diáspora. No poema dedicado à Angela Davis, intitulado “Voz negra das Américas”, o sujeito lírico afirma:

A força da tua vitória
 Eletrizou o mundo
 Iluminou as cavernas
 Onde irmãs tuas
 Doutros continentes
 Jazem mergulhadas
 [...]
 Mas gritar
 Tem de ser
 Uma afirmação
 Rompendo as montanhas da terra inteira
 Pela ressonância
 do grito consciente
 Que abala e reforma (ESPÍRITO SANTO, 1978, pp. 111-112.)

Além disso, a poesia de Alda faz a difícil tarefa de trazer à luz o legado histórico de cada uma dessas pessoas para o mundo. Nesse sentido, o que une a trajetória dessas diferentes pessoas à própria poeta é a experiência compartilhada da

²⁸ O poema para Deolinda Rodrigues consta no final deste capítulo.

dominação racial, ainda que vivenciada em diferentes sociedades, mas que resultou em uma série de genocídios e epistemicídios²⁹ em todas elas. Na esteira do pensamento de Lélia Gonzalez acerca do conceito de *Amefricanidade*,

Embora pertençamos a diferentes sociedades, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o *racismo*, essa elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação, cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim como parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades. (GONZALEZ, op. cit. p. 77.)

Pensando na importância do trabalho de Lélia, Alda e dos demais poetas da Negritude, é possível mensurar o grande legado de seus esforços para o mundo – sobretudo no que tange todas as pessoas que sofreram processos de racialização ao longo do colonialismo – no sentido de retirar os indivíduos negros da “zona do não ser”, conforme propôs Fanon.³⁰

A segregação racial fundada pelo colonialismo está intimamente ligada ao capitalismo, de modo que essa dimensão do colonialismo continua estando presente nas dinâmicas sociais, na medida em que existe a dificuldade em reconhecer os conhecimentos do *outro* enquanto legítimos, uma vez que ele é impossibilitado de ocupar a posição de sujeito. De acordo com a antropóloga Maria Paula Meneses,

Como resultado, as mentes dos colonizados vão ser dominadas de tal modo que internalizam a ideologia da superioridade eurocêntrica, passando a desprezar as suas culturas e histórias, que assumem ser agora sinônimo de atraso. Por outro lado, na sequência do violento e desigual encontro colonial, os sujeitos africanos passaram a ser “traduzidos” a partir das referências coloniais eurocêntricas, estudados a partir de perspectivas exógenas, que os situam continuamente nas antípodas do progresso e do desenvolvimento, definidos a partir de critérios que, supostamente universais, são, de fato, eurocêntricos (Mudimbe, 1988). Esta é uma das dimensões fundamentais do colonialismo que continua menos trabalhada – a incapacidade de ouvir e (re)conhecer o outro como sujeito, com experiências, com saberes. Reaprender a conhecer e dialogar com o “outro” colonizador (para o descolonizar) foi um dos desafios centrais dos projetos emancipalistas africanos. Como denunciado por vários movimentos nacionalistas, é o Ocidente que cria a alteridade africana como um espaço vazio de saberes, um

²⁹ Epistemicídio é um conceito utilizado por teóricos da descolonização para descrever a destruição de formas de conhecimento e culturas que não foram assimiladas pela razão eurocêntrica durante o processo de colonização.

³⁰ Cf. FANON, p. 26, 2008.

recipiente oco, um corpo sem história e sem reflexão. (MENESES, 2018, *online.*)

Nesse sentido, a linguagem literária assume uma perspectiva revolucionária. Mesmo quando trabalhada no idioma do colonizador, como no caso dos poemas de Alda, a escolha não é feita por simples assimilação ou redenção aos costumes impostos, mas por um desejo de uma circulação mais ampla para os ideais revolucionários e uma vontade de estabelecer uma conexão com os outros povos colonizados. A língua imposta é subvertida na medida em que é transformada em um espaço de encontro. Por ser um ponto em comum entre diferentes povos, apresenta uma nova possibilidade para as barreiras linguísticas representadas pelas línguas étnicas, podendo ser compreendida por um número maior de pessoas e fazendo com que uma diversidade de vozes e mensagens alcancem uma amplitude cada vez maior. Em seu texto, Lélia também nos alerta a não permanecermos presos a uma linguagem racista³¹, buscando construir novos usos a partir das ferramentas que temos.

O movimento da Negritude aponta uma variedade de práticas e possibilidades dentro de uma perspectiva utópica, embora bastante engajada, colocando em destaque a unificação de todos os povos colonizados. Essa também foi a proposta do Panafricanismo, movimento contemporâneo ao da Negritude, e da categoria de Amefricanidade. Ainda de acordo com Lélia: “O valor metodológico [desses movimentos] está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma unidade específica forjada no interior de diferentes comunidades que se formaram em uma determinada parte do mundo” (GONZALEZ, id., *ibid.*).

Dessa forma, as trajetórias dos poetas e ativistas da negritude, sobretudo a de Alda do Espírito Santo, nos mostram que é possível encarar o fazer literário como uma técnica que está profundamente comprometida com uma ética revolucionária fundamental para a concretização das utopias sociais. Portanto, por ser indispensável

³¹ GONZALEZ, *op. cit.*, p. 77.

aos seres humanos, o trabalho com a linguagem caminha em conjunto com a formação de sujeitos políticos e o fortalecimento de vínculos e valores transnacionais, constituindo uma ferramenta que deve ser utilizada na luta pela construção de uma nova sociedade.

O poema “Lá no Água Grande”, um dos poemas da juventude da escritora, Alda do Espírito Santo abre mão da escrita combativa para construir uma cena pictórica, mas não completamente isenta de uma perspectiva crítica. A aparência de ingenuidade modulada pelo poema é uma estratégia para criar uma aproximação inicial com o leitor. Além disso, o poema foi escrito com musicalidade, apesar de apresentar uma estrutura rítmica mista composta por versos jâmbicos e alexandrinos. Essa musicalidade é um artifício mnemônico que possibilita a circulação do poema pela via oral, criando, portanto, um apelo popular.

Lá no “Água Grande” a caminho da roça
negritas batem que batem co’a roupa na pedra.
Batem e cantam modinhas da terra.

Cantam e riem em riso de mofa
histórias contadas, arrastadas pelo vento.

Riem alto de rijo, com a roupa na pedra
e põem de branco a roupa lavada.

As crianças brincam e a água canta.
Brincam na água felizes...
Velam no capim um negrito pequenino.

E os gemidos cantados das negritas lá do rio
ficam mudos lá na hora do regresso ...
Jazem quedos no regresso para a roça. (ESPÍRITO SANTO, op. cit.,

p. 35.)

Por trás disso, é possível observar a estrutura do projeto político da pós-independência: existia a necessidade iminente de consolidar uma identidade nacional para São Tomé e Príncipe e as formas artísticas também eram um objeto dessa discussão. Esse mesmo método foi bem executado em outros cenários, por exemplo, no modernismo brasileiro. Um caso semelhante é o do poema "Serra do

Rola Moça", de Mário de Andrade, que nomeou a serra situada na região de Belo Horizonte, em Minas Gerais.³²

Água Grande³³, por sua vez, é um rio localizado no distrito de Mé-Zóchi, na ilha de São Tomé. O seu curso corre ao encontro do mar, na cidade de São Tomé, capital do país. Lá, o rio divide a cidade ao meio e em seu entorno foi construído o bairro central. O rio sempre esteve presente na vida e nas formas de sociabilidade da população local, de modo que diferentes escritores e artistas visuais concederam ao Água Grande uma posição central em suas obras, assim como Alda do Espírito Santo.

No entanto, a diferença marcante entre o poema de Alda e as outras representações do rio é a centralidade dada para a força de trabalho feminina, que é reconhecidamente um traço autoral de Alda. A escritora Paula Tavares, presente nesta dissertação, em uma crônica sobre Alda do Espírito Santo, escreveu: “Deu primeiro voz às mulheres lá ‘no Água Grande’ e as minuciosas tarefas de retirar do mamão as cascas de veneno, de retirar do ventre os filhos na hora certa, de transformar vontade em comida de vencer os dias” (TAVARES in MATA; PADILHA, 2006, p. 109). Conceição Lima, também presente nesta dissertação, escreveu um poema no octogésimo aniversário de Alda do Espírito Santo chamado “Em nome dos meus irmãos”, em que coloca a escritora ao lado de outros líderes anticoloniais como Amílcar Cabral³⁴, Patrice Lumumba³⁵ e Kwane Nkrumah³⁶: “Quem, um por um,

³² “Serra do rola moça” é o segundo movimento do poema “Noturno de Belo Horizonte”, publicado no livro *Clã do jabuti* (1927).

³³ “Água” é a forma pela qual os rios são chamados em São Tomé e Príncipe.

³⁴ Anteriormente mencionado nesta dissertação, Amílcar Cabral foi um importante teórico do marxismo com atuação em Guiné-Bissau e Cabo Verde, onde propôs um método de pedagogia revolucionária que, após o seu assassinato em 1973, iria servir como modelo para a prática de Paulo Freire.

³⁵ Patrice Lumumba foi o principal líder da luta anti-imperialista e anticolonialista no Congo, sendo assassinado em decorrência de um golpe de estado.

³⁶ Um dos fundadores do movimento pan-africanista, Kwane Nkrumah foi primeiro-ministro e presidente de Gana.

revelou os troncos e a voz dos pássaros e os pés das palayês, nomeou as lavadeiras do Água Grande [...]” (LIMA, 2011, p. 93).

As palayês, para quem Alda dedicou parte da sua atenção, formam um grupo de mulheres que trabalham em quitandas ou outras formas informais de comércio nas ruas. Na maioria das vezes, são viúvas ou mães solteiras, constituindo assim um grupo abandonado pelo convívio social e poder público. Além disso, ambas destacaram o rio Água Grande e as lavadeiras que habitam as suas margens como um grande marco na trajetória da escritora. A rede de relações e o diálogo que foi estabelecido entre elas indica a formação de um sistema literário entre escritoras dos países do continente africano que foram colonizados por Portugal, o que acabou por desembocar nas expressões poéticas que serão analisadas nos próximos capítulos desta dissertação.

No entanto, a obra poética de Alda do Espírito Santo não se perde em um simples momento de exaltação nacionalista. Apesar de destacar aspectos do cotidiano da ilha em uma tentativa de contribuir para a construção de um sentimento de identidade nacional, os textos da escritora apresentam muita clareza no que tange as fissuras que existem por trás desse ideal de nação, apontando um caminho que posteriormente seria explorado por outros escritores, como é o caso de Conceição Lima. Um exemplo disso é o poema “Avó Mariana”, que narra o momento em que uma serviçal recorda sua vida ao perceber que está partindo:

Avó Mariana, lavadeira
dos brancos lá da Fazenda
chegou um dia de terras distantes
com seu pedaço de pano na cintura
e ficou.
Ficou a Avó Mariana
lavando, lavando, lá na roça
pitando seu jessu
à porta da sanzala
lembrando a viagem dos seus campos de sisal.

Num dia sinistro

p'ra ilha distante
 onde a faina de trabalho
 apagou a lembrança
 dos bois, nos óbitos
 lá no Cubal distante.

Avó Mariana chegou
 e sentou-se à porta da sanzala
 e pitou seu jessu
 lavando, lavando
 numa barreira de silêncio.

Os anos escoaram
 lá na terra calcinante.

- "Avó Mariana, Avó Mariana
 é a hora de partir.
 Vai rever teus campos extensos
 de plantações sem fim".

- "Onde é terra di gente?
 Velha vem, não volta mais...
 Cheguei de muito longe,
 anos e mais anos aqui no terreiro...
 Velha tonta, já não tem terra
 Vou ficar aqui, minino tonto".

Avó Mariana, pitando seu jessu
 na soleira do seu beco escuro,
 conta Avó Velhinha
 teu fado inglório.
 Viver, vegetar
 à sombra dum terreiro
 tu mesmo Avó minha
 não contarás a tua história.

Avó Mariana, velhinha minha,
 pitando seu jessu
 na soleira da senzala
 nada dirás do teu destino...
 Porque cruzaste mares, avó velhinha,
 e te quedaste sozinha

pitando teu jessu? (ESPÍRITO SANTO, op. cit., pp. 51-52)

O sujeito lírico se refere de forma muito terna a uma trabalhadora braçal identificada como Avó Mariana, que foi trazida de longe para trabalhar como lavadeira em uma fazenda de colonos portugueses. Não fica clara a relação existente entre o sujeito lírico e Avó Mariana: apesar de chamar a personagem carinhosamente de “velhinha minha”, o sujeito lírico descreve a melancolia atravessada pela senhora de maneira direta e impessoal, não criando um laço de identificação maior com a experiência do desterro. Apesar dos recorrentes esforços realizados no interior dos

poemas da autora para trazer diferentes extratos sociais do cotidiano santomense, a perspectiva de olhar que se mantém externa e distanciada perdura como um padrão na maior parte dos seus poemas. A partir do capítulo a respeito da literatura produzida por Conceição Lima, se torna possível visualizar um modo de construção do *locus* de enunciação poética em que essas outras vozes que compõem o cenário social das ilhas de São Tomé e Príncipe assumem o espaço central de enunciação na poesia produzida no país.

Avó Mariana, por sua vez, não consegue se desvencilhar das lembranças que remetem o seu pensamento à sua terra de origem, apontada no poema como Cubal, cidade localizada em Benguela, uma província situada ao oeste de Angola. A presença do “jessu”, nome dado para o cachimbo de barro, é reiterada ao longo do poema como um elemento que instiga a memória involuntária — assim como as madeleines de Proust —, traçando dessa maneira uma ligação com o passado.

Embora o poema não coloque esse nome em evidência, o regime de trabalho de Avó Mariana é similar ao de um trabalhador “contratado”, forma como eram chamados os trabalhadores braçais submetidos a uma emigração forçada para as ilhas de São Tomé e Príncipe, onde permaneciam trabalhando em um regime análogo ao da escravidão.³⁷

A observação atenta dos tipos sociais que integram o universo santomense surge em outros poemas, especialmente no que se refere ao exame do cotidiano das mulheres que habitam o arquipélago. Um exemplo é o poema “Às mulheres da minha terra”:

[...]
 Eu queria falar convosco no nosso crioulo cantante
 Queria levar até vós, a mensagem das nossas vidas

³⁷ A realidade dos trabalhadores contratados em São Tomé e Príncipe é aprofundada no quarto capítulo, acerca da obra de Conceição Lima, escritora que busca expressar mais dolorosamente essa questão.

Na língua maternal, bebida com o leite dos nossos primeiros dias
 Mas irmãs, vou buscar um idioma emprestado
 Para mostrar-vos a nossa terra
 O nosso grande continente,
 Duma ponta a outra.
 Queria descer convosco às nossas praias
 Onde arrastais as gibas da beira-mar
 Sentar-me, na esteira das nossas casas,
 Contar convosco os dez mil réis
 Do caroço vendido
 Na loja mais próxima,
 Do vinho de palma
 Regateado pelos caminhos,
 Do andim vendido à pinha,
 Às primeiras horas do dia.
 Queria também
 Conversar com as lavadeiras dos nossos rios
 Sobre a roupa de cada dia
 Sobre a saúde dos nossos filhos
 Roídos pela febre
 Calcurreando léguas a caminho da escola.
 [...]

A nossa bela terra
 No dia que se avizinha
 Saindo das nossas bocas,
 Uma palavra bela
 Bela e silenciosa
 A palavra mais bela
 Ciciada no nosso crioulo,
 A palavra sem nome
 Entoadada no silêncio
 Num coro gigante
 Correndo ao longo das nossas cascatas,
 Das cachoeiras mais distantes,
 O canto do silêncio, Irmãs
 Há-de soar
 Quando chegar a Gravana.
 E por hoje, Irmãs
 Aguardemos a gravana
 Ao longo das nossas conversas
 No serão das nossas casas
 sem nome. (Id., *ibid.*, pp. 81-85)

O poema, enunciado em primeira pessoa, desde o título marca uma relação pessoal entre a voz lírica e as mulheres evocadas por ela, uma vez que todas elas pertencem à mesma terra. Além disso, essa relação é intensificada na medida que a voz lírica chama essas mulheres de “irmãs”. Até mesmo o idioma é utilizado como uma ferramenta para a aproximação entre todas elas, uma vez que a voz lírica pede licença para escrever em um “idioma emprestado” (no caso, o português) ao invés da língua materna, isso é, o crioulo santomense.

A relação estabelecida entre a voz lírica e a vida cotidiana observada por ela é bastante diferente do que foi apontado anteriormente, no capítulo acerca da obra poética de Alda Lara. Ao contrário do que foi observado nos poemas de Alda Lara, o sujeito lírico não aponta uma solução pré-estabelecida para as suas conterrâneas — sendo essa solução notadamente a vida conjugal —, mas busca realizar uma escuta ativa e compartilhar com essas mulheres a experiência cotidiana da vida: “Sentar-me, na esteira das nossas casas / Contar convosco os dez mil réis / Do caroço vendido [...]”.

Por fim, a voz lírica encerra com a promessa de uma vida futura com condições mais dignas, que virá com a gravana — estação seca em São Tomé e Príncipe, que ocorre entre os meses de junho e setembro. Pensando nisso, Conceição Lima escreveu o poema “Gravana”, que dedicou para Alda do Espírito Santo:

Na nossa terra, amiga, há um tempo
de silêncio e caules ressequidos
[...]
Mas sobre a pedra e o fogo
tua voz de imbondeiro crescerá do barro
para resgatar a praça em nova festa
para ressuscitar o povo e sua gesta. (LIMA, 2004, pp. 50-51)

Nele, a voz lírica chama de “amiga” quem posteriormente chamou as mulheres de sua terra de “irmãs”, sendo dessa maneira uma espécie de resposta ao poema inicial. Nessa resposta, a voz lírica afirma que a “voz de imbondeiro crescerá”, confirmando a promessa final de que “o canto do silêncio há-de soar quando chegar a Gravana”.

No entanto, talvez a maior semelhança entre ambas as escritoras seja a tentativa de elaborar por meio da escrita as cicatrizes deixadas na história recente do país após o Massacre de Batepá, conhecido também como Guerra da Trindade —

assumindo, dessa forma, a produção literária como um meio de fortalecer a memória coletiva e a reconstrução de uma comunidade diante de um grande trauma.³⁸

O Massacre de Batepá foi um genocídio colonial ocorrido em fevereiro de 1953 e que afetou sobretudo o grupo *forro*. A palavra *forro* deriva de “alforriado”, sendo usada para designar famílias negras livres e que constituem uma pequena elite local, mantendo alguma relação com os portugueses durante a maior parte do tempo. Ao contrário dos angolanos, moçambicanos e guineenses, os naturais de São Tomé e Príncipe não foram submetidos ao Estatuto dos Indígena (1926-1961)³⁹, podendo trabalhar em escritórios, hospitais ou na administração colonial.

Na ocasião do massacre, o governador-geral, Carlos Gorgulho, quis forçar a população nativa identificada como *forra* ao trabalho nas roças de cacau com as intenções de aumentar o lucro recebido pela metrópole colonial, além de financiar obras públicas buscando a modernização da colônia. Ao perceberem que a sua posição social estava em perigo, grupos de *forros* organizaram uma série de manifestações, que acabaram sendo violentamente reprimidas por exércitos ordenados por Carlos Gorgulho.

Alda do Espírito Santo viveu uma experiência pessoal na ocasião: seu tio, o engenheiro e agrônomo Salustino Graça do Espírito Santo, foi um dos líderes da revolta. Com a prisão do tio, Alda do Espírito Santo foi diretamente envolvida nas investigações acerca dos crimes cometidos pelo governador Carlos Gorgulho. Na ocasião, Alda assistiu a uma série de inquéritos dirigidos pelo advogado antissalazarista Manuel João de Palma Carlos.

³⁸ Para ler mais sobre a representação do Massacre de Batepá na literatura, consulte o capítulo acerca da obra de Conceição Lima.

³⁹ O Estatuto distinguiu deveres para os chamados “indígenas”, fazendo uma distinção discriminatória entre eles, os colonos europeus e os negros que haviam conquistado o estatuto de assimilados.

Sobre o episódio em questão, a poeta então escreveu um poema chamado “Onde estão os homens caçados neste vento de loucura”:

O sangue caindo em gotas na terra
 homens morrendo no mato
 e o sangue caindo, caindo...
 Fernão Dias para sempre na história
 da Ilha Verde, rubra de sangue,
 dos homens tombados
 na arena imensa do cais.
 Aí o cais, o sangue, os homens,
 os grilhões, os golpes das pancadas
 a soarem, a soarem, a soarem
 caindo no silêncio das vidas tombadas
 dos gritos, dos uivos de dor
 dos homens que não são homens,
 na mão dos verdugos sem nome.
 Zé Mulato, na história do cais
 baleando homens no silêncio
 do tombar dos corpos.
 Aí, Zé Mulato, Zé Mulato.
 As vítimas clamam vingança
 O mar, o mar de Fernão Dias
 engolindo vidas humanas
 está rubro de sangue.
 — Nós estamos de pé —
 Nossos olhos se viram para ti.
 Nossas vidas enterradas
 nos campos da morte,
 os homens do cinco de Fevereiro
 os homens caídos na estufa da morte
 clamando piedade
 gritando p'la vida,
 mortos sem ar e sem água
 levantam-se todos
 da vala comum [...] (ESPÍRITO SANTO, op. cit., pp. 121-122)

No poema, a imagem do Massacre de Batepá é delineada por meio de uma multidão de vítimas sem nome cujos corpos despencam no mar. No entanto, o poema faz questão de indicar a data e o local em que foram mortos — fevereiro na praia de Fernão Dias, local onde o regime instaurou uma espécie de campo de concentração —, além de nomear os seus algozes. Zé Mulato, assim como outros capatazes de Batepá, era um criminoso condenado por homicídio, que foi libertado para colaborar com a perseguição de seus conterrâneos. Para eles, o poema é bastante claro: não há nenhuma possibilidade de redenção ou perdão. E quem irá apelar por justiça serão

suas próprias vítimas ressuscitadas por meio da escrita, espaço onde conseguem permanecer existindo e “de pé”.

Aqui, a obra de Alda do Espírito Santo aponta como a resistência se dá como algo inerente da escrita, conforme elaborou Alfredo Bosi em sua obra já citada (BOSI, 2002, p. 120). Talvez por estar consciente disso, a escritora tenha utilizado as palavras para reverenciar aqueles que encabeçaram outros processos de resistência, como a guerrilheira Deolinda Rodrigues:

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 a tua existência
[...]
De pé, Deolinda eu te saúdo
E sinto-me orgulhosa
De te haver conhecido.
Irmã, a terra mártir
Embebeu teu sangue
Alastrando sobre o continente inteiro
Como uma sementeira
florescente de glória (ESPÍRITO SANTO, op. cit., p. 114)

Em toda a história da humanidade, o exercício da escrita foi visto como uma forma de encaminhar algo para a eternidade. No Egito Antigo, por exemplo, a invenção da escrita era atribuída ao deus Toth, o guardião dos livros dos mortos. Para eles, era por meio do registro escrito das memórias que alguém poderia alcançar a imortalidade. De certa forma, a poesia de Alda do Espírito Santo persegue esse mesmo fim, criando um espaço onde Deolinda, as mulheres da sua terra ou os mortos de Batepá não podem ser vencidos.

Por fim, essa tentativa de criar um canal aberto para o diálogo por meio da literatura, bem representada pelo poema “As mulheres da minha terra”, abre um caminho para refletir sobre as relações entre **poesia e alteridade**, que seguirá no próximo capítulo.

Paula Tavares

i. Eu e o outro:

uma perspectiva interpessoal

Ao longo da história da literatura, a função textual do sujeito lírico foi assumindo muitas condições diferentes, sendo frequentemente confundido com a figura do autor. No entanto, as teorias críticas modernas reconfiguraram o espaço central que foi atribuído ao sujeito na lírica, o que endossou as discussões transversais entre ficção e poesia, conforme avaliou o pesquisador Dominique Combe em suas reflexões acerca deste gênero literário. É sob à luz dessa discussão teórico-crítica que este capítulo pretende avaliar as colaborações da produção poética de Ana Paula Tavares, que também assina como Paula Tavares, para o contexto da literatura contemporânea produzida no continente africano. Além disso, o título deste capítulo, “Eu e o outro: uma perspectiva interpessoal”, foi livremente inspirado pelo ensaio “Em quem pensa quem responde pelos kuvale?” de Ruy Duarte de Carvalho, que também é uma referência bibliográfica importante para pensar não só a obra de Paula Tavares, mas todo universo histórico e político no qual a obra dela está envolvida.

O ensaio “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e autobiografia”, do pesquisador francês Dominique Combe, traduzido e publicado no Brasil por Vagner Camilo e Iside Mesquita, discute e problematiza a categoria textual do sujeito lírico, percorrendo seus diversos impasses existentes na tradição crítica, sobretudo a de matriz teórica alemã. Esses impasses dizem respeito à divisão feita entre o sujeito lírico e o sujeito autobiográfico, além da desaparecimento elocutória do poeta ao longo do percurso histórico da lírica. A partir disso, o autor busca a superação desses impasses com o auxílio da concepção dialética do conceito de

sujeito lírico, estrategicamente posicionado em relação a um tempo referencial e ficcional criado no interior do poema, dando importância para o pressuposto inicial de que na escrita literária só há uma separação entre o sujeito da enunciação e o do enunciado.⁴⁰ A partir dessas ideias, Combe realiza um movimento de busca por uma compreensão efetiva da real situação do sujeito lírico para a fortuna crítica diante desse questionamento metodológico introduzido por ele em seu texto.

Com isso, o ensaio de Combe passa a questionar quem é o sujeito que fala ao leitor no poema lírico, gênero cuja voz frequentemente é atrelada à figura sempre paradoxal do autor — em paralelo, trazendo o poema épico como um exemplo de gênero que consagrou a figura fundamental do narrador, sendo esse narrador em questão também um personagem ficcionalizado pelo próprio poema. Combe, revisitando a tradição bibliográfica de Schlegel e Hegel, lembra-nos qual foi o papel decisivo desempenhado pela poesia lírica na história das formas literárias durante muito tempo: a de compor um texto essencialmente subjetivo, cujo espaço conferido ao *eu* é profundamente dominante. Desse modo, a crítica especializada estabeleceu o ideal de que a vocação da lírica é unicamente exprimir a interioridade e as emoções do sujeito literário, excluindo do seu domínio a possibilidade de realizar a representação objetiva do mundo exterior. Para ilustrar isso, basta pensar em todo o período do Romantismo, momento em que grande parte das obras traziam a figura do artista retratada por uma perspectiva bastante autocentrada.

A meu ver, essa perspectiva crítica deixa de lado uma questão muito importante para a lírica moderna e contemporânea: a da alteridade. A importância dessa questão se mostra latente principalmente ao levarmos em consideração que a forma como a subjetividade lírica é apresentada dentro da distribuição retórica dos

⁴⁰ COMBE, 2010, p. 114.

gêneros textuais pode ser interpretada por um viés extremamente narcisista, conforme ressalta o próprio Combe no ensaio mencionado:

Concebe-se como a faculdade mestra do lirismo não tanto a imaginação, mas a memória, pois a poesia oferece a verdade da vida. O Romantismo pressupõe a transparência do sujeito, o que permite ao exegeta ler o poema como a “expressão” do “eu” criador. É, ainda, necessário que a linguagem seja adequada ao ser e à pessoa, e por isso, que se possa conhecer a pessoa “em si”, independentemente de sua obra [...] o poeta não poderia “mentir”, ou seja, ter a intenção de enganar seu leitor. Assim, o sujeito poético, que é igualmente o sujeito “real”, é também e, sobretudo, um sujeito “ético”, plenamente responsável por seus atos e palavras, e, por isso mesmo, um sujeito de direito. (COMBÊ, 2010, pp. 115-116)

Combe lembra ainda que, em nome disso, Charles Baudelaire foi publicamente condenado ao escrever *As flores do mal* (1857), conjunto de poemas lido erroneamente em sua época como uma confissão da imoralidade cometida pelo próprio autor.⁴¹ Partindo dos artifícios para o uso da linguagem poética que foram consagrados após a publicação do livro de Baudelaire, Hugo Friedrich escreveu *Estrutura da Lírica Moderna* (1956) defendendo a dicotomia entre o sujeito lírico, que é completamente impessoal consoante as definições de Mallarmé, e o sujeito empírico, referente à existência concreta do autor. Desse modo, Baudelaire marcou o início do processo de despersonalização da poesia, rebaixando a figura do poeta a um *flâneur* que é mobilizado pelo contato com a multidão que preenche as áreas urbanizadas. Essa representação poética caracteriza a modernidade na poesia e sugere uma existência separada entre o sujeito da lírica e um outro, que corresponde à figura real do autor.

Não obstante, é bastante importante lembrar-se do que escreveu Alain Badiou em seu ensaio “Poesia e comunismo”, destacando a literatura produzida no contexto da guerra civil espanhola para fazer considerações acerca da elaboração de uma

⁴¹ Na mesma época, uma questão semelhante surgiu no terreno da literatura feita em prosa, endossando os debates sobre o espaço do autor na função de “narrador”: o romancista Gustave Flaubert recebeu um processo por ofensa moral após publicar, em 1856, o livro *Madame Bovary*, devido ao fato de o narrador do romance não se posicionar contra o comportamento libertino assumido pelos personagens e descrito ao longo das páginas.

escrita poética politicamente engajada como uma possibilidade de emancipação humana. Nesse sentido, é importante pensar no sujeito lírico enquanto um elemento capaz de fundar a noção de alteridade dentro do exercício da escrita literária. De acordo com o autor, o poeta é comunista na medida em que experimenta um amor pelas coisas que são comuns a todos, ou seja, pela vida comum. O poema, por ser elaborado tendo como base uma língua que é um bem comum, também é destinado ao que é comunal. Pensando com o auxílio de uma perspectiva utópica, a poesia reside entre os bens que podem se tornar compartilháveis em uma nova sociedade, que se desenha no horizonte futuro.

Retomando Victor Hugo, Badiou afirma em seu texto que o dever do poeta é buscar na língua um novo recurso para que essa língua não seja aquela da aristocracia dos cavaleiros, mas que seja a representação da epopeia do povo no processo de criar um novo mundo.⁴² Portanto, a lírica é, no limite, uma maneira de formular uma (outra) forma de relacionamento com o mundo, dispensando desse modo a expectativa de uma cisão completa entre o sujeito e esse mesmo mundo, incluindo nele a humanidade e os outros seres viventes. Em outros termos, é por meio do artifício da linguagem poética que surge uma maneira para que o *eu* seja ampliado, indo ao encontro dos outros.

T.S. Eliot, em seu ensaio acerca do monólogo dramático em Browning, "As três vozes [...] a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas da poesia" (1953), também

⁴² BADIOU, 2021, p. 59.

tece alguns caminhos interessantes para a reflexão aqui levantada. Segundo Eliot, há uma distinção entre a voz poética estritamente lírica e as outras possíveis vozes que a poesia pode encarnar. Das vozes definidas por ele, a que mais interessa para essa investigação é a que apresenta uma aproximação com o gênero dramático e, portanto, culmina na construção textual de um personagem cuja expressão em versos não diz o que o poeta gostaria de dizer, mas apenas o que pode ser dito dentro dos limites estabelecidos para um personagem que está dialogando com outros seres.⁴³

A princípio, a tripartição estabelecida por Eliot recai na divisão clássica entre os gêneros textuais lírico, épico e dramático devido ao foco na relação estabelecida entre o artista e o objeto produzido, sendo o gênero dramático onde uma *outra* voz pode ser encenada e não na lírica. No entanto, onde podem ser enquadradas, no interior da produção lírica moderna e contemporânea, as experiências que são transpessoais ou referentes a toda uma coletividade, por exemplo, uma classe social, nacionalidade ou, até mesmo, um momento histórico? O escritor e pesquisador angolano Ruy Duarte de Carvalho, ao escrever sobre a língua portuguesa, sua língua materna em um país que comporta diversas outras línguas locais, propõe a necessidade de fazer a voz poética operar em dois sentidos diferentes.⁴⁴ O primeiro desses sentidos diz respeito à língua portuguesa, idioma em que seus textos são produzidos e que, de algum modo, apresenta um aspecto em comum para a experiência histórica que une essa pluralidade de línguas. O outro, opera em um sentido diametralmente oposto ao universo da língua portuguesa, explorando outras estruturas rítmicas, semânticas, sintáticas e também miméticas. Por fim, nas palavras de Ruy Duarte de Carvalho, é necessário “[...] arranjar outras maneiras de dizer, em

⁴³ ELIOT, 1991, p. 122.

⁴⁴ Reflexões feitas no ensaio “Falas & vozes”, publicado no livro *A câmara, a escrita e a coisa dita* (2008).

português, o que noutras línguas se diria delas ou o que elas diziam noutras línguas” (CARVALHO, 2008, p. 10).

Há, portanto, uma busca contínua por uma forma que seja capaz de expressar por intermédio da linguagem elementos que são externos a ela. Desse modo, Ruy Duarte de Carvalho apresenta a estratégia de inserção de uma outra voz, que é diferente da voz autoral, embora surja de observações feitas pelo próprio autor, em uma prática análoga a um trabalho de campo ou uma etnografia poeticamente circunscrita. Essa mesma voz pode ser inserida na gênese da escrita como uma forma de alargamento do discurso lírico. Retornando ao texto de Combe, é possível encontrar nele a afirmação que poesia, apesar de ser comumente reconhecida como um gênero de dicção ou enunciação efetiva, apresenta um modelo em que o “eu empírico” se distingue do “eu lírico”, repensando desse modo a distinção retórica que utiliza a *mimesis* como um critério para a divisão dos gêneros textuais, além da forma em que é feita a oposição entre o subjetivo e o objetivo na literatura.⁴⁵ No texto, Combe utiliza como um dos exemplos o poema “A Jovem Parca”, escrito por Paul Valéry. Esse poema, mesmo sendo escrito em primeira pessoa, tem em seu centro uma personagem cuja figura se distingue da existência empírica do autor, remetendo a um contexto meramente ficcional.⁴⁶

Além disso, Combe afirma, ao pensar na escrita de Goethe, que é por certo grau de autoficção que uma *verdade* autobiográfica muito mais consciente é alcançada:

[...] a verdade e a ficção se apoiam mutuamente, como testemunham, aliás, numerosos textos autobiográficos impregnados de invenção romanesca. Convém então relativizar a polaridade estabelecida pela crítica entre sujeito “empírico” e sujeito “lírico”, entre autobiografia e ficção, entre a “verdade” e

⁴⁵ Para debater esses pontos, o autor recorre à discussão feita entre Käte Hamburger e Roman Ingarden, que pode ser respectivamente encontrada nos livros *A lógica da criação literária* (1957) e *A obra de arte literária* (1935).

⁴⁶ COMBE, 2010, pp. 122-123.

a “poesia”, não somente porque todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à “ficção”, mas também porque toda ficção remete a estratos autobiográficos, de modo que a crítica não tem como verificar a exatidão dos fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico ou na “poesia de circunstância” e, assim, avaliar seu grau de “ficcionalidade”; mas, sobretudo, porque a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de “verdade” e de “realidade”. (COMBE, 2010, pp. 123-124)

Voltando ao texto de Ruy Duarte de Carvalho, o autor remete ao desejo de que sua poesia pudesse aspirar à condição de “gênese de poesias alheias”, encontradas por ele em suas excursões pelo território angolano.⁴⁷ A partir disso, surge a hipótese metodológica da *ficcionalização* e da criação de personagens mesmo dentro do âmbito da poesia lírica. No entanto, essa concepção acerca da criação poética surge de um contato imediato com a dimensão material da vida, apontando para uma possibilidade de que estejam misturadas as duas instâncias: a da ficção e a da experiência. Desse modo, podemos pensar que a produção poética aponta para algo que pode ter sido de fato presenciado ou experienciado e, de certa forma, permanece existindo no âmbito da linguagem sem que, para isso, o pacto autobiográfico seja realmente necessário.

Nesse sentido, faz-se urgente a produção de uma perspectiva crítica da produção literária da escritora angolana Ana Paula Tavares que parta da discussão acerca do sujeito lírico e do empírico. Paula é poeta, cronista, historiadora e professora da Universidade Nova de Lisboa, tendo feito a sua pesquisa de doutoramento na área de Antropologia. Além disso, Paula nasceu em uma pequena comunidade rural em Huíla, província localizada ao sul de Angola, mas por ter sido criada por sua madrinha portuguesa em um ambiente relativamente urbanizado, foi educada ainda na infância conforme um conjunto de hábitos culturais que foram impostos pela antiga metrópole.

⁴⁷ CARVALHO, 2008, p. 7.

Durante o momento inicial da sua vida, Paula apenas observou, com relativa distância, os hábitos da cultura tradicional *cuanhama*, grupo étnico pastoril que habita a sua região de origem. Com isso, a escritora foi desenvolvendo uma dupla consciência. Levando em conta as narrativas que concernem à experiência comunitária que observou durante toda a infância, Paula escreve sobre o amor, a morte, a guerra, a infância, o casamento, a traição, entre outros temas, de uma forma que não é comum na tradição da literatura ocidental. Dessa forma, a experiência comunitária e a memória, sobretudo a memória coletiva, dão força para a sua dicção poética, que está situada temporal e espacialmente. Por outro lado, as vozes que marcam a dicção poética de Paula também tocam em sentimentos que são comumente vivenciados em outros contextos, como o medo, o luto, a solidão ou o desejo, podendo produzir sentido mesmo para leitores que desconhecem o contexto onde estão inseridos os signos referidos por ela em seus textos.

A autora inscreve em sua poesia uma voz que é assumidamente feminina e comunica o seu modo de existência, utilizando o recurso da voz emulada em primeira pessoa como um artifício poético para elaborar o presente e o passado da tradição patriarcal:

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarraram-me já às costas a tábua Eylekessa
Filha de Tembo
organizo o milho
Trago nas pernas as pulseiras pesadas
dos dias que passaram... (TAVARES, 2011, p. 49)

Quando lançamos um olhar atento para a trajetória de Paula, é fácil perceber que as experiências narradas pela voz do sujeito lírico não correspondem à biografia da poeta. Mesmo assim, a produção poética aqui tratada não se resume à expectativa de um olhar externo ao objeto de investigação desprovido de qualquer sentimento que indique uma identificação pessoal mais específica, que reside além do exercício

da alteridade. Ainda que o conteúdo dos poemas não descreva a identidade formal da autora, os poemas apontam para um *devoir* da vida da própria poeta, ou seja, um desejo de aproximação com as experiências que ela poderia ter vivido se estivesse verdadeiramente enraizada nas dinâmicas culturais que povoaram o seu imaginário desde a infância.

No que tange à biografia da escritora, o olhar lançado por ela para os seus objetos de interesse está pautado em qual poderia ter sido a sua experiência de vida, caso ela não tivesse deixado a comunidade em que nasceu para ser educada no ambiente urbano, tendo acesso a uma outra forma de estar no mundo. Desse modo, o olhar que desvenda e percorre o seu trabalho poético não é simplesmente um olhar etnográfico que não busca uma tentativa de aproximação:

Desossaste-me
cuidadosamente
inscrevendo-me
no teu universo
como uma ferida
uma prótese perfeita
maldita necessária
conduziste todas as minhas veias
para que desaguassem
nas tuas
sem remédio
meio pulmão respira em ti
o outro, que me lembre
mal existe

Hoje levantei-me cedo
pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto

VOU
para o sul saltar o cercado (TAVARES, 2011, p. 55)

À primeira vista, esse poema remete ao sexismo, à violência patriarcal e ao sofrimento no interior de um relacionamento amoroso, devido a uma situação cotidiana tematizada no interior de seus versos: a reclusão da mulher, que tem sua existência circunscrita ao trabalho doméstico. No poema, essa violência é bastante

antiga e coletivizada, na medida em que está historicamente enraizada na tradição, conforme sugere a recusa do sujeito lírico iminente nos versos que anunciam o desfecho do poema: “não bato a manteiga/não ponho o cinto [...]”.

No entanto, o poema também faz alusão ao colonialismo na medida em que emula processualmente o desmembramento do sujeito lírico como uma forma de inscrição em um universo que é alheio ao seu. Desse modo, as imagens evocadas pelo poema sugerem uma metáfora para o desmembramento social causado pela metrópole portuguesa em território angolano. Na esteira disso, o poema não descarta a possibilidade de remeter ao sentimento de exílio — sentimento que é comum e universal, mas que a própria autora experimentou ao deixar de estar inserida na cultura do local em que nasceu. Nesse sentido, o poema também está inscrito no interior de uma chave de interpretação que valoriza o uso de uma perspectiva histórica de leitura.

O poema também emula o momento de libertação do sujeito que garante a voz lírica e encontra no linguagem literária uma possibilidade de experimentar uma outra realidade, embora por intermédio de um viés ficcional, anunciando ao interlocutor implícito, também personagem do texto em questão: “VOU/ para o sul saltar o cercado”. Nesse sentido, Paula Tavares realiza um trabalho de mão dupla: a escritora inventa personagens que possam desempenhar a função de “porta-voz”, narrando a materialidade da vida de uma comunidade, mas simultaneamente imprime muitas marcas relacionadas à sua trajetória nesses personagens. A imagem do sul é poeticamente reiterada ao longo da obra poética de Paula Tavares. Em correspondência com o escritor Ondjaki, publicada no posfácio da coletânea de contos *Os da minha rua* (2007), Paula define a imagem de sul como um lugar de memória, que pode ser afetivamente revisitado: “[...] a minha localização geográfica é sempre um certo sul com montanha à volta e esteja onde estiver acerto os relógios do

mundo, as bússolas de dentro para estar a sul mesmo quando a tempestade e o frio me acinzentam a alma e o vento (ah este vento) me desorienta os passos. Fico cansada de procurar lugar para me situar a sul todos os dias para encontrar as águas que conheço, reconhecer a manhã pelos cheiros, contornar as ameaças e acender o fogo” (TAVARES apud ONDJAKI, 2007, *online*).

A extensão do *eu*, buscada com a intenção de fazer caber o *outro*, é o princípio estético no qual Paula Tavares solidifica sua voz autoral, de modo a equacionar o ato poético e o ato político de uma forma que não seja redutível. Isso se dá na medida em que a escritora encontra na escrita literária, uma atividade de ordem estética, uma maneira de refletir acerca da produção material da vida e imbuir um plano de ação concreto. Esse plano de ação pode ser pensado a partir dos conceitos de *enraizamento* e *desenraizamento*, propostos pela filósofa francesa Simone Weil. Weil defendeu que o enraizamento era uma das necessidades mais importantes para a alma humana, portanto:

Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar, nascimento, profissão, meio. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber a quase totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios dos quais faz parte naturalmente. (Weil, 2001, p. 43)

Esse espaço de coletividade defendido por Weil é restituído na escrita de Paula Tavares, uma vez que os signos evocados pelos poemas apontam para um território epistêmico em que predominam as especificidades geográficas, históricas e socioculturais do universo cultural no qual se inscreve o texto, criando desse modo um cenário propício para combater de forma ativa o desenraizamento e retratando o espaço de origem como um lugar habitável, tendo como base a própria experiência da escritora.

Portanto, a partir da leitura dos poemas de Paula Tavares, qual seria o ponto de encontro entre a lírica e a memória, ou melhor dizendo, o sujeito lírico e o autobiográfico — tendo, no limite, a autoficção? Em seu ensaio acerca da função social do narrador, Walter Benjamin também afirmou que o nosso tempo carece de experiências que sejam compartilháveis.⁴⁸ Além disso, Benjamin lembra que, ao compartilhar experiências com uma coletividade, o narrador sempre imprime nelas as suas próprias marcas, como se estivesse efetuando manualmente a sua atividade laboral. Nesse trabalho, o narrador presentifica seus próprios vestígios nas coisas narradas, seja como quem as viveu ou quem as relata. Transpondo o pensamento de Benjamin para a lírica contemporânea, as produções literárias sobre a memória não podem ter uma perspectiva impessoal ou neutra, seguindo o modelo do discurso oficial da História — em razão de elas estarem imersas no campo das experiências. Ao personificar as vozes das populações agropastoris que vivem na Huíla, a produção poética de Paula Tavares combate o esquecimento e a ruptura com o passado, possibilitando a coexistência de alteridades diferentes no interior do poema.

⁴⁸ BENJAMIN, 1994, p. 205.

**ii. “No lago branco da lua lavei meu primeiro sangue”:
ritos de passagem e socialização de meninas no sul de Angola**

Em seu segundo livro, chamado *O lago da lua* (1999), a escrita de Paula Tavares reflete o amadurecimento de certas questões relativas ao universo cultural angolano e, para isso, a escritora se aproxima de novas formas e métodos de criação literária. Entre eles, destaca-se o afastamento da poesia mais politicamente engajada que foi predominante em seu livro anterior, *Ritos de passagem*, para que ocorra uma apropriação mais consistente das questões que transpassam a experiência íntima e profunda das mulheres da província de Huíla. Para que isso aconteça, há uma retomada de temas clássicos, mas para que eles possam ser repensados de acordo com o universo particular que mapeia o imaginário poético da escritora. Nesse sentido, na medida em que a Paula se aproxima de um *tropos* que foi historicamente oculto na retórica oficial, a sua linguagem poética apresenta uma inclinação crepuscular como no poema a seguir:

No lago branco da lua lavei meu primeiro sangue
Ao lago branco da lua
voltaria cada mês
para lavar
meu sangue eterno
a cada lua

No lago branco da lua
misturei meu sangue e barro branco
e fiz a caneca
onde bebo
a água amarga da minha sede sem fim
o mel dos dias claros.
Neste lago deposito minha reserva de sonhos
para tomar (TAVARES, 2011, p. 73)

Nesse local, que chamaremos aqui de “lago da lua”, o sujeito lírico narra a sua iniciação dentro de uma manifestação da unidade na qual está integrada. Há, sobretudo, uma imensa intimidade com o elemento água que, de acordo com

Bachelard⁴⁹, simboliza um tipo de destino essencial que “[...] que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (BACHELARD, 1998, p. 6). No entanto, a substância da água representa ontologicamente a transitoriedade dos ciclos — incluindo os da vida e da morte.

No poema, há a figuração da passagem de um ciclo: a menarca (do grego, *mēn+arkhē*, lua e mês do princípio ou origem), que delinea o fim ou a morte da infância e, com isso, o início da idade reprodutiva. O início da menstruação, principalmente para meninas que vivem em comunidades tradicionais, marca o início do processo de *tornar-se uma mulher*, ou seja, assumir uma participação ativa na vida social dentro do papel estabelecido previamente pela comunidade. Isso as diferencia fisiologicamente dos rapazes e essa diferenciação implica em modificações concretas em seus cotidianos e modos de estar no mundo. O poema, que possui uma estrutura circular, emula o ciclo biológico experimentado pela voz lírica, sobretudo ao trazer a lua como uma imagem poética central para o seu desenvolvimento.

A observação das fases da lua, desde a antiguidade, foi utilizada como forma de regular o tempo geológico e marcar as mudanças periódicas, indicando o momento ideal para a colheita, o plantio ou o acasalamento de animais, entre outros eventos importantes para a organização da vida comunitária e a subsistência da humanidade como um todo. No entanto, as características da lua são diametralmente opostas às do planeta Terra: sua estrutura é gelada e incompatível com qualquer forma de vida que até então se tornou conhecida por nós.

Assim como a lua está oposta à Terra, as oposições marcam toda a estrutura lexical do poema. Um exemplo desse movimento está nos versos: “a água amarga da minha sede sem fim/o mel dos dias claros”. Esse jogo de contraste imagético não

⁴⁹ Apesar de o filósofo mencionado participar de uma tradição epistêmica distinta da que foi escolhida para a concepção metodológica desta pesquisa, optei por consultar partes de sua bibliografia com o intuito de obter uma compreensão mais precisa de algumas imagens que são recorrentes nos poemas abordados nesta dissertação.

escapa do cenário que percorre as linhas gerais do poema — o aspecto crepuscular ou noturno está misturado com a claridade que é atribuída à figura central da lua, renegando um possível traço obscuro. Isso acaba por gerar, por fim, uma impressão de *melancolia lúcida*.

O tom elegíaco, entretanto, parece ser uma opção feita pela escritora para retratar questões que perpassam a existência feminina ao longo de sua obra poética. No entanto, essa característica começa a surgir no segundo momento de sua obra, a partir da publicação do livro *O lago da lua* — uma vez que, conforme foi mencionado anteriormente, a escritora assumiu um tom mais efusivo em seus textos em um momento inicial. Entre esse livro e a sua publicação de estreia, *Ritos de passagem* (1985), houve um hiato bastante significativo que resultou em quase quinze anos sem a realização de alguma publicação editorial.⁵⁰

No poema, a lua indica os períodos mensais em que o sangue menstrual deixa seus vestígios. Além disso, a atemporalidade do movimento do sujeito lírico remete a um gesto ancestral: o sangue eterno, que vem a cada mês, reintegra todas as mulheres da linhagem familiar da voz lírica. Com isso, há uma abertura para a participação das forças não visíveis dos antepassados na dinâmica social da comunidade, mas também há uma demonstração da imobilidade da posição social da mulher ao longo do tempo, culminando em uma sensação cíclica de *eternidade*.

É justamente essa relação temporal e simbólica que a voz lírica mantém com a sua tradição familiar feminina que coloca o fato experimentado por ela no campo da *experiência* e não da *vivência* — conceitos retirados da crítica benjaminiana e que foram mencionados em capítulos anteriores⁵¹ —, além de aproximar o poema do

⁵⁰ Em 1998, um ano antes da publicação de *O lago da lua*, Paula Tavares publicou um livro em prosa chamado *Sangue da buganvília*. No entanto, essa dissertação tem como objeto estudar a participação do gênero lírico na formação de uma literatura nacional de autoria feminina, de modo que as discussões suscitadas por esse livro serão reservadas para pesquisas posteriores.

⁵¹ Vide primeiro capítulo.

conceito de enraizamento proposto por Simone Weil, também mencionado anteriormente.⁵²

O movimento circular do poema, portanto, insere a voz lírica em uma corrente que liga as gerações passadas ao presente, confirmando a ideia geral que está presente na epígrafe do livro: “... lá onde és amado constrói a tua casa” (TAVARES, op. cit., p. 74)⁵³. Além disso, essa afirmação inicial demonstra uma abertura maior para o afeto na maneira de lidar com as asserções feitas pelo livro.

A ligação telúrica é uma marca de estilo que percorre toda a obra da escritora. Nesse poema, o elemento terra estabelece com a voz lírica uma relação primordial, uma vez que esse elemento é apresentado ao leitor pela forma do barro. O barro está relacionado com o gesto criativo e com a própria criação, pois é o elemento central da gênese humana em diversos mitos criacionistas, estando presente na tradição grega e judaico-cristã, por exemplo.

Na esteira disso, a voz lírica cumpre a função de artesã, produzindo com as próprias mãos uma caneca de sangue menstrual e barro, que utiliza para matar a sua própria sede. Esse pequeno gesto coloca o plano externo em confluência com o plano interno; o sangue, matéria humana, é misturado ao barro, matéria do mundo, retornando para a esfera íntima através da água que a voz lírica ingere para saciar a sua sede. Por outro lado, esse elemento insere o poema no contexto do sul de Angola, uma vez que muitas mulheres oriundas de culturas tradicionais da região dedicam seu tempo ao trabalho de oleiras, sendo o trabalho com o barro uma arte exclusivamente feminina na região (LIMA, 1969, p. 47).

Portanto, a voz lírica se enxerga como parte de uma natureza que está em estado total de integração. O lago, figura central do cenário que é descrito, funciona

⁵² Vide primeiro capítulo.

⁵³ Provérbio cuanhama (ou kwanyama).

como um imenso espelho onde a voz lírica se vê refletida como parte de uma totalidade em coexistência absoluta. A relação que os elementos que integram a paisagem mantêm com a voz lírica é a de fusão total, indo além de uma antropomorfização radical. No cenário descrito, a voz lírica e o universo no qual ela se encontra inserida olham juntos para a sua própria imagem refletida na água do lago e, por sua vez, o lago olha de volta para eles, sendo uma testemunha desse primeiro olhar.

O que o lago vê, contudo, foi colocado em estado de absoluto silêncio. Assim como a lua, que tem um dos seus lados oculto, a menarca também o tem: a incompreensão do processo que envolve a menstruação construiu diversos tabus em torno do tema, fazendo com que ele seja tratado sempre em sigilo e, dessa forma, acaba entrando em ressonância com o aspecto noturno aventado pelo poema.

O estigma criado em torno da menstruação é uma das formas da misoginia — no livro *Blood Relations: Menstruation and the Origins of Culture* (1991), sem tradução, o antropólogo Chris Knight demonstra com diversos exemplos que nas sociedades em que o poder simbólico atribuído ao processo menstrual não foi usurpado há uma possibilidade maior de existência de igualdade de gênero. Por outro lado, o fisiologismo aristotélico, bastante importante para a construção retórica da imagem da mulher no ocidente, presumia que a menstruação fazia com que as fêmeas fossem, na verdade, “machos deformados” (FONSECA, 2012, 164).

De todo o modo, o início da menstruação é um processo fisiológico que, em sociedades tradicionais, redefine o papel social das meninas, que passarão a ser submetidas a novas condições de vida por terem seu corpo pronto para o parto. Essas diferenças fisiológicas, como destaca Engels, foi a causa da divisão sexual do trabalho e, conseqüentemente, da subordinação das mulheres na sociedade de classes e da formação da família como unidade de reprodução econômica:

Num velho manuscrito inédito, redigido em 1846 por Marx e por mim, encontro o seguinte: “A primeira divisão do trabalho é a que se fez entre homem e mulher para a procriação dos filhos”. Hoje posso acrescentar: o primeiro antagonismo de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre homem e mulher [...] e a primeira opressão de classe, com a do sexo feminino pelo sexo masculino. (ENGELS, 1984, p. 70-71)

Desse modo, o trabalho escrito por Engels trouxe contribuições para uma maior compreensão do modo pelo qual a dominação masculina está relacionada ao surgimento da propriedade privada, além de estabelecer uma relação dialógica entre a superação da opressão de sexo e a de classe.

A primeira menstruação (ou menarca) é retratada no poema que inicia o livro por um motivo: é ela que dita o tom dos poemas escritos em sequência, cumprindo uma função ritualística que indica que todos eles estabelecem uma dinâmica temporal. Nos planaltos da região sul de Angola, é após a primeira menstruação e o amadurecimento do seu corpo que as meninas dos grupos agropastoris bantus estarão autorizadas a fazer parte das festas e rituais sazonais que marcam a transição para a puberdade, sendo o mais conhecido deles o *efiko*. Nessa festa, tradicional entre as comunidades nhaneca, humbi, mucubais, kwanhamas, meninas entre catorze e dezesseis anos são iniciadas na sociedade enquanto mulheres adultas, prontas para gerar filhos e ter uma vida sexual.⁵⁴ De acordo com a antropóloga Rosa Melo, o *efiko* é:

[...] a designação do ritual de iniciação entre os Handa, ao qual todos os indivíduos do sexo feminino, em idade púbere, são submetidos. É parte de um processo de ensino e aprendizagem iniciado desde o dia do nascimento de um ser feminino. Possui um carácter obrigatório, intensivo, irrepetível e muito bem delineado, durante o qual as iniciandas vivem uma dramatização da ruptura com a infância, passam por uma angústia que envolve aceitação, submissão, obediência, pudor, cumprimento, acatamento, contenção e discrição, executam um conjunto de técnicas corporais que as distingue dos rapazes e, também, de outras raparigas já iniciadas ou ainda não iniciadas [...] O encadeamento de elementos simbólicos mais ou menos expressivos, nos diversos momentos do ritual (como técnicas corporais, elocuições verbais

⁵⁴ Cf. *Efiko*, festa da puberdade no Namibe marca a passagem. Disponível em: <<https://www.voaportugues.com/a/efiko-festa-puberdade-namibe-marca-passage/3667792.ht>>. Acesso em: 05 abr. 2023.

e canções) conduz as iniciadas a uma mudança de estatuto, no contexto social a que estão inseridas. (MELO, 2005, p. 141)

Em torno da socialização feminina nas comunidades agropastoris do sul de Angola, a antropóloga ainda afirma que as distinções de gênero são marcadas desde o nascimento de uma menina com o intuito de definir o local das mulheres no seio do grupo, sendo o ritual efiko nomeadamente a etapa final da construção de gênero nas sociedades em que ele é predominante, trazendo consequências graves para as mulheres que escaparem dos seus modelos.

Por exemplo, a mulher que gerar filhos antes de passar pelo ritual de iniciação é apartada do grupo, passando a ser vista como uma mensageira da má sorte. De certa forma, isso traduz o caráter pedagógico do efiko, ainda que ele seja violentamente imposto aos grupos de meninas que porventura não quiserem participar do ritual, mas a sua preponderância talvez se deva ao estreitamento e a organização das relações comunitárias proporcionadas por ele.

Antes de abordar o poema “Ex-voto”, que foi escolhido para ser o segundo poema do livro e resgata alguns signos que estão presentes nessas festas/rituais, eu gostaria de chamar atenção para dois movimentos diferentes que surgem no percurso da poesia de Paula Tavares e que podem parecer, em um primeiro momento, diametralmente opostos: em primeiro lugar, destaco a necessidade de *enraizamento*; em segundo lugar, a ausência de outras possibilidades de existência e a impossibilidade de escolhas.

Considero que esse contraste equivale a uma resposta a movimentos que se encontram na esfera social: por exemplo, o nacional-desenvolvimentismo que foi instaurado em Angola após a independência, ou as reivindicações de grupos feministas que não compreendem algumas demandas individuais. Nesses dois casos, as particularidades étnicas são enfraquecidas diante de um comportamento

progressista, uma vez que muitas experiências não podem mais ser coletivamente vividas dentro de uma sociedade de mercado, de modo que cada vez mais mulheres deixam de encontrar uma rede de apoio para viver a dor pela qual está arraigado o patriarcado.⁵⁵

No poema “Ex-voto”, o sujeito lírico atravessa um momento de melancolia — marca bastante presente na dicção poética de Paula Tavares. O termo *ex-voto* é a abreviação latina de *ex-voto suscepto* (“o voto realizado”) e designa objetos artísticos de variadas formas que são ofertados às divindades como forma de agradecimento por um pedido atendido, expressando uma forma de vínculo ou troca com o divino observada em diferentes períodos históricos e civilizações.⁵⁶ Desse modo, o sujeito lírico estabelece uma relação dialógica entre a materialidade do seu próprio corpo e outros objetos passíveis de serem ofertados, como vinho, pão ou flores:

No meu altar de pedra
 arde um fogo antigo
 estão dispostas por ordem
 as oferendas

neste altar sagrado
 o que disponho
 não é vinho nem pão
 nem flores raras do deserto
 neste altar o que está exposto
 é meu corpo de rapariga tatuado

neste altar de paus e de pedras
 que aqui vês
 vale como oferenda
 meu corpo de tacula
 meu melhor penteado de missangas. (TAVARES, op. cit., 74)

Ao mesmo tempo em que o sujeito lírico se coloca como uma estatueta de madeira (“meu corpo de tacula”), também faz questão de marcar semanticamente o

⁵⁵ Com a ascensão da burguesia e do modelo de produção capitalista, a vivência da dor passa para a esfera privada. No livro “Sobre o suicídio”, obra que antecipa temas comuns no debate feminista atual, Marx discute como condições comumente impostas para mulheres acerca da moralidade, crenças e costumes podem ser desencadeadoras do sofrimento psíquico e, no limite, do suicídio.

⁵⁶ Cf. EX-VOTO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5433/ex-voto>. Acesso em: 18 de abr. de 2023. Verbete da Enciclopédia.

gênero que está inscrito no seu corpo, como uma marca que não pode ser apagada (“meu corpo de rapariga tatuado”). No entanto, a posição assumida pelo sujeito lírico é bastante paradoxal: “tacula” é o nome utilizado para designar uma árvore endêmica das matas de Angola, conhecida por fornecer uma madeira dura e resistente.⁵⁷ Da sua madeira, é extraída uma substância utilizada em tinturarias da cor vermelha, cor tipicamente associada aos cuanhamas (LIMA, op. cit. p. 4). Por fim, essa palavra também dá nome a uma massa de barro vermelho e óleo de mamona utilizada para untar a cabeça durante cerimônias e rituais.

Sabemos também que o sujeito lírico do poema é uma mulher na idade adequada para participar do ritual éfiko de iniciação na vida adulta devido à sua menção aos adornos capilares que são convencionalmente utilizados na ocasião por todos grupos etnolinguísticos de origem bantu no sul de Angola (“meu melhor penteado de missangas”). Durante os dias designados para os rituais, os penteados são refeitos com o intuito de representar os diferentes momentos que uma adolescente passa antes de alcançar a vida adulta.⁵⁸

Nesse sentido, o poema parece querer mostrar as duas faces do amor tendo como ponto de vista as contradições encontradas por uma figura feminina jovem, em seu processo de ontogênese e prestes a adentrar o terreno dominado pelo amor erótico ainda não explorado por ela e, possivelmente, assustada com tudo o que existe para ser descoberto por lá. De um lado, está o amor comunitariamente vivido e enraizado pela memória de um passado; do outro, um amor que é doloroso e está aprisionado por essa mesma tradição. Assim como no poema anterior, esse movimento é cíclico, mas o poema elege outro elemento da natureza para representar o tempo que não passou — o ardente “fogo antigo”. Diametralmente, o poema traça

⁵⁷ Expressões de Angola. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/a-ler/expressoes-de-angola>>. Acesso em: 9 de abr. de 2023.

⁵⁸ GOMES; SANTOS, 2013, p. 73.

uma relação entre o sagrado e o profano, uma vez que o corpo feminino costuma ser profanado em toda a história da arte ocidental, mas o local onde ele está exposto é sacralizado. Desse modo, a escrita de Paula Tavares entrelaça a forma como o corpo feminino é materialmente ritualizado aos outros elementos da cultura do sul de Angola, criando uma poética dos sentidos que são frequentemente rejeitados ou escondidos, como os ciclos da vida e da morte, os rituais de passagem que estão entre eles, e a maneira como isso afeta a realidade material da vida das mulheres.

Por sua vez, o elemento fogo foi a primeira fonte de energia natural a ser intencionalmente utilizada pela humanidade, remetendo a um período histórico muito antigo. Desse modo, esse elemento está tradicionalmente ligado às práticas dos alquimistas, além de estar simbolicamente relacionado ao surgimento da ciência empírica, tendo a sua descoberta proporcionado o maior avanço dentro da organização da estrutura social durante a era paleolítica. As gravuras encontradas nas paredes das cavernas que remetem a esse momento nos ajudam a entender como o uso abundante do fogo foi se tornando cada vez mais importante para a subsistência dos agrupamentos de seres humanos que povoaram a terra durante o período.

Desde então, divindades relacionadas ao fogo tiveram seus cultos propagados em diferentes momentos da história. Na literatura ocidental, o exemplo mais conhecido de mito que remonta a domesticação do fogo foi remontado na tragédia *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Nela, Prometeu é condenado a passar a eternidade acorrentado no alto de um rochedo. A voz lírica do poema está em uma posição bastante semelhante a de Prometeu, presa em seu próprio altar de pedra.

Além disso, o elemento fogo carrega em si mesmo a possibilidade de iluminar tudo o que está a sua volta e antes estava oculto pela escuridão. A sua esfera de influência é muito pouco passiva, uma vez que ele também traz certa potencialidade de aniquilação, ou seja, o fogo age destruindo. Bachelard destaca, por outro lado, a

dimensão sexual que foi transcrita para o signo do fogo ao longo de toda a história da cultura: “Se a conquista do fogo é, antes de tudo, uma ‘conquista’ sexual, não devemos nos surpreender com que o fogo tenha permanecido sexualizado, por tanto tempo e tão vigorosamente” (BACHELARD, 1994, p. 65).

Nesse sentido, o que está em jogo no poema é a entrega sexual da voz lírica, que procede os rituais de iniciação já mencionados. Além de conjugar as dimensões do sagrado e do profano em uma mesmo plano, essa descoberta do mundo erótico e sexual ocorre de maneira fisicamente dolorosa, como leva a crer o próximo poema do livro, “Meu pau de mudjiri”:

Meu pau de mundjiri
tem o leite venenoso
de todas as plantas da savana
escorre-me por dentro
um ar de fogo
mesmo assim não é disso que morro
todas as feridas de sangue
não esgotaram o meu rio
tropeço nas sandálias de couro de boi
morro porque estou ferida de amor. (TAVARES, op. cit., p. 75)

O mundjiri, conhecido também pelo nome científico *mondia whitei*, é uma planta endêmica na savana africana e que é tradicionalmente cultivada para uso medicinal, sendo conhecida pela população local por suas propriedades reguladoras da libido sexual e da fertilidade masculina, que se confirma pelo próximo poema do livro. uma vez que em “Canto de nascimento”, há figuração da gestação e de um parto. Além disso, no verso “morro porque estou ferida de amor”, o poema faz uma releitura de um versículo de *Cântico dos cânticos*, quarto livro da Bíblia hebraica: “Amparai-me com perfumes, confortai-me / com maçãs que estou ferida de amor [...]” (Ct 2:5).

Entretanto, o que há de mais significativo nesse poema é que a maternidade é retratada por meio da dor. Essa dor é silenciosamente vivida, de forma que o espaço concedido para ela pelo poema é similar a um gesto de acolhimento:

[...]
 Uma mulher oferece a noite
 O silêncio aberto
 de um grito
 sem som nem gesto
 apenas o silêncio aberto assim ao grito
 solto ao intervalo de lágrimas
 [...]
 Uma mulher arde
 no fogo de uma dor fria
 igual a todas as dores
 maior que todas as dores.
 Esta mulher arde
 no meio da noite perdida
 colhendo o rio
 [...] (TAVARES, op. cit., pp. 77-78)

O mito do amor materno é questionado pela filósofa Simone de Beauvoir no segundo volume de *O segundo sexo*, obra publicada pela primeira vez em 1949. Nela, a filósofa considera “pseudonaturalismo” a implicação moral de que uma mulher só pode se realizar plenamente através do nascimento dos filhos e, por extensão destes, da vida conjugal e do casamento.⁵⁹ Beauvoir não rejeita a possibilidade de criação de um vínculo afetivo no interior das relações familiares e domésticas, mas defende que a existência desse vínculo não seja uma necessidade imposta para a classe feminina:

No dia em que fôr possível à mulher amar em sua força, não em sua fraqueza, não para fugir de si mesma mas para se encontrar, não para se demitir mas para se afirmar, nesse dia o amor tornar-se-á para ela, como para o homem, fonte de vida e não perigo mortal. Enquanto isso não acontece, ele resume sob sua forma mais patética a maldição que pesa sobre a mulher encerrada no universo feminino, a mulher mutilada, incapaz de se bastar a si mesma. As numerosas mártires do amor testemunharam contra a injustiça de um destino que lhes propõe, como derradeira salvação, um inferno estéril. (BEAUVOIR, 1967, pp. 437-438)

A necessidade mais proeminente, nesse sentido, é que as mulheres encontrem alguma liberdade para vivenciar os seus vínculos afetivos sem que elas estejam *mutiladas* pelo seu próprio sentimento amoroso ou tenham que ser inteiramente aniquiladas — sendo essa condição culturalmente imposta, para elas, desde a infância.

⁵⁹ Cf. BEAUVOIR, op. cit., pp. 290-291.

Em outro poema do mesmo livro, a poeta traz a imagem da Princesa Ozoro em seu casamento realizado por intermédio do *alambamento*, prática tradicional que foi bastante comum em Angola e que consiste em uma série de rituais que precedem a consumação de um noivado. Na maioria das vezes, há uma oferta de bens materiais destinados para a família da noiva. Entre esses bens, podem ser incluídos bois, cuja imagem frequentemente aparece nos poemas de Paula Tavares:

Prepara as panelas e a esteira
e o frasco dos perfumes mais secretos
este homem pagou mais bois, tecidos e enxadas do que
[aqueles que eu pedi (TAVARES, op. cit., p. 105)

A repetição da imagem dos bois indica, por um lado, a subserviência da mulher dentro da economia familiar, uma vez que a sua posição é equivalente a de uma mercadoria de troca ou um bem de consumo. Por outro lado, também indica um comprometimento profundo da dicção poética da autora com o modelo de subsistência adotado pelos grupos populacionais descritos ao longo dos poemas. À parte disso, é por meio da reiteração de signos semânticos que os poemas em seu conjunto constroem um cenário mais extenso, que corresponde à região geográfica assumidamente retratada pela escritora em seus textos e que, em alguma medida, exercem uma interação maior entre si.

O poema em questão, “História de amor da princesa Ozoro e do Húngaro Ladislau Magyar”, remonta a biografia de duas figuras pertencentes ao passado histórico angolano, mais precisamente do século XIX: trata-se do cartógrafo e explorador húngaro László (em português, Ladislau) Magyar e Ina Kullo Ozoro, sua esposa e filha do rei do Bié, Kayaya Kayangula. O casamento estabelecido em 1849 permitiu ao explorador o acesso a regiões ainda pouco exploradas por estrangeiros, como os arredores dos rios Congo e Zambeze. Como fruto de suas viagens,

permaneceram uma extensa quantidade de manuscritos contendo suas pesquisas linguísticas e etnográficas.⁶⁰

Apesar das diversas contribuições científicas que foram deixadas pelos manuscritos produzidos por László, a maior parte dos escritos acerca de sua biografia trazem a sua figura sobreposta a de Ozoro, que aparece apenas como uma intermediária entre as relações do marido e seu pai, com quem o explorador desejava manter conexões profissionais e políticas mais próximas. Ao longo da história o casamento normalmente foi tratado como um acordo realizado entre o pai da noiva e o seu futuro genro — tornando o desejo da esposa em potencial secundário nessa decisão.

No entanto, o poema de Paula, que apresenta uma extensa estrutura polifônica, é iniciado através da perspectiva de Ozoro, que parece bastante receosa com a notícia da futura união:

Meu pai chamou e disse:
mulher, chegou a hora, eis o senhor da tua vida
aquele que te fará árvore
[...]
porque me acordas para um homem para a vida
se ainda estou possessa de um espírito único
meu bracelete entrançado
não se quebrou e é feito das fibras da minha própria
[essência
[...]
ainda não chegou o meu tempo de mulher
o tempo que chegou
é lento como um sangue
que regula agora as luas
para mim
de vinte e oito em vinte oito dias (Id., op. cit., pp. 105-106)

Portanto, o poema é iniciado com a inquietação que Ozoro sente mediante ao seu próprio destino, fazendo com que ela apele para a intermediação da sua linhagem materna: “cordão umbilical/a parte da mãe/meu bracelete entrançado ainda não se

⁶⁰ Cf. BIERNACZKY, Szilárd. László Magyar - Untold stories of a hungarian explorer born two hundred years ago. Disponível em: <<https://hungarianreview.com/article/laszlo-magyar-untold-stories-of-a-hungarian-explorer-born-two-hundred-years-ago-part-i/>>. Acesso em: 27 de out. de 2023.

quebrou” (Id, Ibid, p. 106). Para ela, a união não pode ser justa uma vez que ela está preenchida por um “espírito único”, ou seja, o seu próprio — revelando, desse modo, o seu desejo por uma vida autônoma.

Ozoro assume o controle das decisões tomadas em relação a seu próprio corpo, declarando que o seu tempo de mulher ainda não chegou apesar do começo do processo fisiológico que supostamente indicaria isso: o sangue que regula as luas mensalmente para ela. Dessa maneira, o processo de construção da identidade feminina traz implícito a ideia de *vir a ser*, isso é, “tornar-se mulher”, como escreveu Beauvoir também no segundo volume de *O segundo sexo*, de modo que Ozoro rompe com essa continuidade. Há, portanto, ao longo da história da nossa civilização uma produção material e ideológica que articula de maneira negativa o significado da condição feminina na cultura. A respeito disso, Beauvoir sabiamente destaca: “Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário [...]” (BEAUVOIR, op. cit., p. 9).

Nesse sentido, o longo fio que constrói a história da condição feminina é lembrado no poema pela presença da voz daquela que se apresenta como “memória” e, em conjunto com “as velhas”, diz ter treinado a fala dos homens e das mulheres, o canto das rainhas e o som das nuvens quando chove. Essa fala, de acordo com o que diz a memória, é tão perfeita quanto “a casa onde Ozoro e as meninas aprenderam a condição de mulheres” (TAVARES, op. cit., p. 109). A casa em questão é o local onde foi realizado o ritual do efiko, conforme explica o poema em uma de suas partes, chamada “Coro das mais velhas”:

[...] muitas noites, na casa redonda
 Fomos nós que lhe untamos, de mel, os seios
 [na casa redonda
 Com perfumes, tacula e fumo velho
 [esculpimos um corpo na casa redonda

Nosso foi o primeiro grito perante tanta beleza (Id., *ibid.*, p. 108)

A presença do coro retoma o teatro grego e garante certa função dramática ao poema em questão. No teatro grego, coro é o nome dado para um personagem coletivo, que exerce o papel de declamar ou cantar uma ação por meio de um fragmento lírico. Sua origem, no entanto, está no *ditirambo*, forma convencionada para os hinos que eram entoados em coro e remontam aos cultos de fertilidade dirigidos ao deus Dionísio.⁶¹ Circunstancialmente, é por meio do coro que se tem acesso a uma variedade de informações que auxiliam na compreensão geral dos acontecimentos anteriores ao ato principal. A entrada do coro no poema fornece, portanto, um sentido recontextualizado da situação que Ozoro vive naquele momento.

As expectativas das mais velhas contrariam a vontade da própria princesa. Nesse sentido, é possível observar um embate severo entre a tradição e as disposições individuais. Se Ozoro pensa que ainda não chegou o seu tempo de mulher, as vozes das mais velhas surgem para lembrar que ela já cumpriu todos os passos do ritual, estando dessa maneira pronta para assumir as obrigações de um casamento e o começo da vida adulta conforme mandam as regras da tradição.

Essas regras dizem que até mesmo o corpo de Ozoro não é inteiramente seu, uma vez que ele mesmo foi esculpido pela mão das mais velhas durante o ritual de iniciação. Nesse sentido, a função do coro é reivindicar que a princesa não é um “espírito único”, pois faz parte de uma estrutura social mais ampla e foi simbolicamente marcado por elementos que respondem a essa estrutura, ainda que esses elementos sejam mel, perfumes, tacula e fumo velho.

A imagem do húngaro Ladislau Magyar é introduzida justamente por representar um elemento estrangeiro, ou seja, alheio a essa tradição. Desse modo,

⁶¹ De acordo com a seção IV da *Poética*, de Aristóteles.

suas ações correspondem a um desejo de outra ordem, que não é a da tradição. Ladislau retira Ozoro do local de passividade que estava sendo desenhado para ela, pois mostra que enxerga nela uma fonte de conhecimento ao pedir para que ela “o ensine a ser da terra” (TAVARES, *ibid.*, p. 108).

Com isso, o poema mais uma vez traz uma variação para o discurso oficial da História, que anteriormente privilegiou o registro das relações entre Magyar e o seu sogro. No poema, Ozoro passa a ser uma peça fundamental nas excursões realizadas por seu marido para o interior angolano, conforme é possível ler em uma das seções do poema, chamada “Fala dos feiticeiros”:

Podemos ver daqui a lua
e dentro da lua a tua sorte, Ozoro
Aprenderás a caminhar de novo
com as caravanas
e estás condenada às viagens, Ozoro
Seus filhos nascerão nos caminhos
Serão eles próprios caminhos
do Lunda
do Rio Grande (*Id.*, *ibid.*, p. 114)

Por outro lado, o percurso traçado por Magyar remete à imagem clássica do expedicionário ou viajante, que transporta consigo a experiência adquirida em lugares distantes. Essa imagem apresenta uma relação quase que imediata com o campo dos estudos literários. Afinal, o ato de narrar sempre foi uma forma de organizar as experiências concebidas em viagens. Por isso, está relacionado ao conceito de narrador arcaico proposto por Walter Benjamin, em que um dos modelos exemplificados é o que o autor chama de “marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Por outro lado, a imagem do viajante também remete a um certo deslocamento existencial de quem não se integra a uma ordem previamente estabelecida, como é comum em sujeitos que estão em constante trânsito pelo mundo:

Naveguei um oceano inteiro no interior de um navio habitado de fantasmas e outros seres de todas as cores com as mesmas grilhetas. Como eles mastiguei devagarinho a condição humana e provei devagarinho o sangue o suor e as lágrimas do desespero. São amargos, senhor, são amargos e nem sempre servem a condição maior da nossa sede. (TAVARES, op. cit., p. 107)

Essa presença instaura uma relação dialética no interior do poema, por parecer diametralmente oposta ao que é esperado pela tradição. Entretanto, o que acontece é justamente o oposto: Magyar reconhece sua própria posição enquanto estrangeiro e demonstra querer assimilar a subjetividade encontrada por ele em seu novo local em sua herança de indivíduo. Por isso mesmo, pede que Ozoro mostre o que precisa saber para aprender a ser da terra.

O mesmo caminho também é apresentado para Ozoro. A voz lírica que representa a sua mãe assume a elocução do poema para dizer que por muito tempo preparou a si mesma e a filha para esse momento:

Fui a favorita, antes do tempo me ter comido por dentro. Semei de filhos este chão do Bié. Para ti, Ozoro, encomendei os panos e fiz, eu mesma, as cestas, as esteiras. Percorri os caminhos da missão. Encontrei as palavras para perceber a tua nova língua e os costumes. Com as caravanas descobri o segredo do mar e as histórias. Deixo-te a mais antiga [...]

A partir disso, o poema dá espaço para um hipertexto, que consiste em uma narrativa da tradição oral angolana chamada “História do pássaro Epanda e ganso Onjava”⁶². A narrativa é centrada nessas duas aves, que decidem juntar suas forças para a construção de um ninho.

Um deles, Epanda, cuidava muito bem dos seus filhotes, ao passo que Ondjava constantemente deixava a sua parte do ninho suja. Enfurecido com essa situação, Ondjava decide fugir levando consigo os filhotes de Epanda. Epanda, por sua vez, permaneceu cuidando da parte do ninho e dos filhotes do seu novo rival. Desse modo, quando os seus filhotes foram recuperados, foi determinado por um juiz que todos os filhotes e toda a extensão do ninho pertenciam somente a Epanda, reconhecendo o

⁶² Autoria original desconhecida.

seu trabalho. O mais importante para a compreensão do poema, no entanto, é considerar que a história é encerrada da seguinte forma: “só merece o lugar quem dele cuida, quem o sabe trabalhar” (TAVARES, op. cit., p. 111).

A inserção da narrativa insere um outro gênero literário no interior do poema. Nesse sentido, a multiplicidade de formas textuais está aliada com a estrutura polifônica. Esse conjunto de vozes promove dentro da estrutura do próprio texto uma noção construtivista fortemente aliada à experiência comunitária, que reforça a frase que encerra a narrativa proferida pela mãe de Ozoro.

O estrangeiro Magyar aparece como um elemento estranho para essa tradição. No entanto, o viajante apresenta um forte desejo de inserção na comunidade em questão, além de ser acolhido por ela. Nesse sentido, sua figura se assemelha à característica central que percorre o sujeito lírico constituído na obra de Paula Tavares, que foi anteriormente mencionada: aquele que observa à revelia experiências que não estão inseridas em seu contexto mais imediato, mas ainda é capaz de estabelecer uma relação de identificação profunda com elas.

A intercorrência de personagens viajantes ou estrangeiros é bastante comum nos poemas de Paula Tavares. Nesse outro poema de *O lago da lua*, a situação se inverte, de modo que o viajante não demonstra nenhuma vontade de se fixar no local, estando até mesmo ausente no momento da enunciação do poema:

Não conheço nada do país do meu amado
 Não sei se chove, nem sinto o cheiro das
 laranjas.
 Abri-lhe as portas do meu país sem perguntar nada
 Não sei que tempo era
 O meu coração é grande e tinha pressa
 Não lhe falei do país, das colheitas, nem da seca
 Deixei que ele bebesse do meu país o vinho o mel a carícia
 Povoei-lhe os sonhos de asas, plantas e desejo
 O meu amado não me disse nada do seu país

Deve ser um estranho país
 o país do meu amado
 pois não conheço ninguém que não saiba
 a hora da colheita

o canto dos pássaros
o sabor da sua terra de manhã cedo

Nada me disse o meu amado
Chegou
Mora no meu país não sei por quanto tempo
É estranho que se sinta bem
e parta.
Volta com um cheiro de país diferente
Volta com os passos de quem não conhece a pressa. (TAVARES, op.
cit., p. 82)

A situação descrita no poema é bastante semelhante com um *tropo* clássico da poesia de língua portuguesa, que é a cantiga de amigo. Na cantiga de amigo, há um sujeito enunciador identificado como uma moça jovem, normalmente proveniente dos meios populares e rurais. Esse sujeito enunciador tem como principal característica o ato de confidenciar, dirigindo-se muitas vezes para a natureza, que recebe contornos anímicos nas cantigas. Em grande parte das vezes, o assunto das confidências é a saudade da pessoa que recebe a afeição do sujeito enunciador e está fisicamente distante no momento. Além disso, a retomada da tradição clássica atua como uma ferramenta para a inserção do poema na linearidade das literaturas de língua portuguesa.

O dinamismo apresentado pelo comportamento errático do indivíduo eleito para a afeição do sujeito lírico é diametralmente oposto ao sentido do trabalho comunitário apresentado no poema anterior. Aqui, deixa de imperar a ordem “só merece o lugar quem dele cuida, quem o sabe trabalhar”, pois a figura masculina, agora, é apresentada como uma presença fugidia e esquiva, ou seja, o desejo de se fixar está ausente. Além de não precisar despender a sua própria força de trabalho, o indivíduo usufrui produtos locais, pois o sujeito lírico admite deixar que ele beba do seu país “o vinho o mel e a carícia”.

Contudo, o caráter extrativista das ações do indivíduo amado pelo sujeito lírico acabam assumindo uma mentalidade colonial. O amor que é experimentado pelo sujeito lírico o coloca próximo a situação de *alienação colonial* descrita por Frantz

Fanon, onde a subordinação contínua ao colonialismo faz com que um indivíduo perca a si mesmo.⁶³

A alienação colonial é um processo de exploração capitalista que cria uma fissura entre classes no interior de uma sociedade colonial. Essa fissura separa radicalmente colonizadores e colonizados, negando a humanidade desses últimos por meio de uma série de construtos psíquicos advindos do processo de reificação colonial e que possuem como objetivo principal demarcar materialmente a inferioridade física e subjetiva dos indivíduos colonizados. Fanon, tendo como objetivo principal em seu horizonte utópico a superação da exploração colonial, escreve a seguinte frase, que pode ser estendida para uma compreensão maior dos poemas publicados por Paula Tavares: “ó meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona” (FANON, 2008, p. 191).

Nesse sentido, o sujeito lírico da obra de Paula Tavares transita entre a subserviência do “corpo de tacula” que é oferecido como uma oferenda, como no poema “Ex-voto”, que foi estudado neste capítulo, e uma guinada gradual para a consciência de si enquanto um corpo no mundo. Entretanto, o processo de reconhecimento das camadas que envolvem a própria existência pode ser extremamente doloroso e, por vezes, essa dor marca o sujeito lírico como feridas na pele, como é o caso do poema a seguir, chamado “Tratem-me com a massa de que são feitos os óleos”:

Tratem-me com a massa
de que são feitos os óleos
p'ra que descanse, oh mães

Tragam as vossas mãos, oh mães,
untadas de esquecimento

E deixem que elas deslizem
pelo corpo, devagar

⁶³ Esse categoria conceitual é apresentada ao leitor ao longo da leitura de *Peles negras, máscaras brancas* (vide bibliografia desta dissertação).

Dói muito, oh mães

É de mim que vem o grito.

Aspirei o cheiro da canela
e não morri, oh mães.

Escorreu-me pelos lábios o sangue do mirangolo
e não morri, oh mães.
De lábios gretados não morri, oh mães

Encostei à casca rugosa do baobabe
a fibra pele do meu peito
dessas feridas fundas não morri, oh mães.

Venham, oh mães, amparar-me nesta hora.
Morro porque estou ferida de amor. (TAVARES, op. cit., p. 83)

O poema retoma “O cântico dos cânticos”, assim como o poema “Meu pau de mudjiri”, também mencionado neste capítulo. A menção feita à tradição religiosa recupera a condição social da mulher no Ocidente, ampliando o enfoque inicialmente dado para as mulheres que habitam o sul de Angola.

Apesar dessa referência, o poema ainda faz a sua contribuição para a construção do cenário maior que é montado ao longo do livro, uma vez que os movimentos ritualísticos descritos ao longo dos versos ainda trazem marcas da região supracitada. Por exemplo, para curar as feridas expostas no seu corpo, o sujeito lírico assume que recorre ao baobabe (mais conhecido como baobá), planta que costuma ser utilizada para fins curativos devido à sua ação analgésica.

O corpo, então, é visto como um modo de experimentar a vida, sendo a sua materialidade uma forma de experimentar a busca pelo conhecimento do mundo. Desse mesmo modo, o corpo pode ser por vezes aniquilado pelo próprio mundo, que por vezes é demasiadamente opressivo. Portanto, o poema leva as metáforas “morrer de amor” e “estar ferida de amor” ao sentido literal e às suas últimas consequências, colocando em cena uma situação de violência física.

As feridas cruelmente expostas no corpo do sujeito lírico são gradualmente presentificadas em elementos pertencentes ao mundo externo. Por exemplo, o sangue

é metamorfoseado em mirangolo, fruta de sabor agridoce e cor avermelhada que nasce em arbustos na Huíla.⁶⁴ No entanto, mesmo após ser exposto ao sofrimento, o sujeito lírico sobrevive.

Na esteira dessa última reflexão, veremos no próximo capítulo como as feridas expostas no corpo de um indivíduo podem se metamorfosear em feridas expostas no corpo de uma nação a partir do momento em que essa dor é coletivamente vivida. No entanto, essa dor aparece quase sempre permeada de afetos, cenas domésticas e familiares — por ela mesma ter origem em um local bastante familiar —, de modo que temas recorrentes na história do cotidiano continuarão a ser tratados.

⁶⁴ Conhecida vulgarmente no Brasil como araçá-roxo.

Conceição Lima

i. Reerguer a casa em que se habita:

paisagem, memória e um genocídio colonial

O capítulo dedicado ao estudo da produção poética de Conceição Lima não está por mero acaso situado após as das outras escritoras que tiveram a sua obra discutida nesta pesquisa, afinal Conceição é quem dá cabo a difícil tarefa aventada por todas elas: lapidar as cicatrizes e as feridas deixadas pelos acontecimentos históricos recentes ocorridos em seus países de origem em busca de material para constituir um substrato poético de maneira consistente. Talvez, a pedra de toque da dicção poética de Conceição Lima seja justamente uma perseguição incessante ao real, na esteira do que está escrito no pequeno tratado “Arte poética III” de Sophia de Mello Breyner Andresen e que está — não por acaso — na epígrafe da dissertação:

Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. (ANDRESEN, 2010, p. 841)

Conceição Lima nasceu no arquipélago de São Tomé e Príncipe, precisamente em Santana, vila situada na ilha de São Tomé. É em busca de uma forma expressiva do real que a poeta resgata elementos como o micondó, as mulheres *palayês*, o imbondeiro e a gravana, entre outras imagens que compõem a paisagem da sua ilha natal, São Tomé. Entretanto, a poeta também elenca como parte da sua dicção poética a memória de traumas recentes como um caminho para criar um fio condutor entre a palavra escrita e a tessitura material da vida. Por esses motivos, seus textos

acabam ganhando contornos autobiográficos constituídos por uma evocação memorialista.

A palavra poética, portanto, se esquivava de uma vocação de cunho transcendental, indo em busca da realidade concreta presente nas coisas do mundo. Do mesmo modo, esses elementos são evocados com o intuito de fazer com que aqueles que enxergam a beleza sejam capazes de enxergar também a violência. Portanto, essas memórias acabam adquirindo uma dimensão coletiva ao serem confrontadas pelas marcas do trauma histórico que atravessa o imaginário dos habitantes do pequeno arquipélago localizado na costa equatorial ocidental da África central: o massacre de Batepá, um genocídio colonial cometido pelas tropas portuguesas em fevereiro de 1953. Como mencionado anteriormente⁶⁵, o grupo etnicocultural majoritário no país, chamado *forro*, estava descontente com as condições de trabalho na lavoura impostas na ocasião pelo coronel Carlos de Sousa Gorgulho, governador português das ilhas. Ordenados por ele e sob fortes ameaças, grupos de trabalhadores contratados iniciaram uma onda de perseguição e assassinatos contra grupos de forros.

A ilha escolhida pela poeta como o seu *lugar de memória*, utilizando a expressão de Pierre Nora⁶⁶, é descrita nos poemas através de um emaranhado de afetos, cenas domésticas e familiares, reminiscências da infância e, por fim, a presença ostensiva dos fantasmas dos mortos na ocasião do Massacre de Batepá:

Falo destes mortos como da casa, o pôr-do-sol, o curso
[d'água.
São tangíveis com suas pupilas de cadáveres sem cova
a patética sombra, seus ossos sem rumo e sem abrigo
e uma longa, centenária, resignada fúria.

⁶⁵ As reflexões aqui feitas acerca do massacre de Batepá foram iniciadas no segundo capítulo, que trata da obra poética de Alda do Espírito Santo.

⁶⁶ Cf. NORA, Pierre. Entre Mémoire et Histoire: la problématique des lieux. In: NORA, Pierre (dir.). *Le lieux de mémoire – I: La République*. Paris: Gallimard, 1984. pp. XV-XLII.

Por isso não os confundo com outros mortos.

Porque eles vêm e vão mas não partem
Eles vêm e vão mas não morrem.

Permanecem e passeiam com os passos tristes
que assombram o barro dos quintais
e arrastam a indignidade da sua vida e sua morte pelo ermo
dos caminhos com um peso de grilhões.

Às vezes, sentados sob as árvores, vergam a cabeça e choram.

Erguem-se depois e marcham com passos de guerrilha
Não abafem o choro das crianças, não fujam
Não incensem as casas, não ocultem a face
Urgente é o apelo que arde por onde passam
Seus corações deambulam à sombra nas plantações.

Por isso não os confundo com outros mortos [...] (LIMA, 2012, p. 22)

Uma forma de dar corpo para a lembrança da violência do passado é criando fantasmas que assombram o presente em busca de uma compensação para os eventos traumáticos que viveram. Em certa medida, a escritora em questão insere parte de sua obra nessa forma de figurar o passado, trazendo à tona a imagem dos mortos que “permanecem e passeiam com os passos tristes”. Apesar disso, os mortos evocados pelo discurso do sujeito lírico são apresentados em sua singularidade uma vez que a escritora os toma como *seus*, gerando um efeito comunitário dentro do texto — afinal, é por meio dos processos de rememoração que esses mortos permanecem no mundo, tendo as suas existências ancoradas na memória coletiva.

Por meio da memória, esses mortos continuam produzindo efeitos no cotidiano, de modo que o sujeito lírico ordena que os vivos não se escondam deles e não ignorem a mensagem ressoada através das suas presenças espectrais: “Eis por que vigiam estes mortos a nossa praça/ seu é o aviso que ressoa no umbral da porta/ na folhagem percutem audíveis clamores [...]” (Id. Ibid.).

Esse emaranhado de lembranças e reminiscências são inseridos na poesia de Conceição Lima como *rastros*, que resistem ao tempo na medida em que existe a necessidade de comunicar uma mensagem que é deixada como um legado para as

gerações futuras. Em “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, Jeanne Marie Gagnebin aproxima os conceitos de *rastro* e *escrita*, lembrando que a escrita foi por muito tempo um rastro privilegiado que os seres humanos deixaram de si mesmos em palimpsestos, papiros ou urnas funerárias, por exemplo. Dessa forma, a escrita foi empregada na luta contra o esquecimento, servindo para a construção de uma concepção da memória e da lembrança por ser capaz de sobreviver à morte de seu autor e continuar transmitindo a sua mensagem.⁶⁷

A forma de transmissão dessas mensagens foi destacada por Walter Benjamin como parte importante para a construção de uma narrativa da história, uma vez que as narrativas dos vencedores estão simultaneamente alicerçadas como *monumentos da cultura* e da *barbárie*. Disso, surge a necessidade de “escovar a história a contrapelo”, em seus próprios termos (BENJAMIN apud LOWY, 2005, p. 70). Portanto, na escrita de Conceição Lima reside uma tentativa de construir uma narrativa que também seja pensada a partir do ponto de vista dos vencidos.

No poema a seguir, que tem como título “Projeto de canção para Gertrudis Oko e sua mãe”, a autora evoca carinhosamente desde o título a memória e experiência histórica da mãe de Gertrudis Oko, sua amiga pessoal. A história transmitida na ocasião do lançamento do livro⁶⁸, conta que a mãe de Gertrudis por três anos levou diariamente alimentos ao seu companheiro que estava preso, sem ser avisada pelos agentes carcerários de que ele havia sido morto nos primeiros dias no cárcere.

Ele, assim como as outras vítimas do Massacre de Batepá, sequer tiveram direito a ter seu corpo devidamente enterrado pelos integrantes do seu círculo íntimo, sendo os rituais fúnebres feitos com o intuito de honrar a memória dos mortos em

⁶⁷ Cf. GAGNEBIN, 2006, pp. 107-119.

⁶⁸ O relato do episódio mencionado pode ser acessado no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=esnzLmnRPQM>>. Acesso: 09 de novembro de 2022.

todas as sociedades. Nesse sentido, a escrita literária desponta como uma possibilidade de ritualização da memória, que é promovida através do encontro com a linguagem, preenchendo os espaços lacunares e restituindo os elos que outrora foram rompidos pelo genocídio colonial.

Amanhã iremos:
antes do primeiro galo, pé ante pé
não vá despertar a cidade que enfim ressona.

Iremos juntas
engomada e passajada a velha saia

O lenço de vivas ramagens
negado às traças

Iremos
sem temor dos fantasmas.

Conhecemos o trilho.
De olhos fechados o conhecemos, tu e eu –
adivinhamos o risco no chão
escavamos a decisão das pedras
já deciframos o enigma de todas as perdas [...] (LIMA, 2011, pp. 60-61)

Desde o primeiro verso, o sujeito lírico enuncia as suas ações no plural, sugerindo que a descrição dos fatos que se seguem trata de uma experiência coletiva, que se contrapõe à paisagem silenciosa marcada pela cidade que ainda não despertou do seu sono. A anunciação da presença dos fantasmas, além de remontar novamente os rastros do massacre de Batepá, declara um perigo iminente. No entanto, as duas vozes que enunciam o poema não temem o que está por vir, persistindo em sua caminhada em direção ao futuro.

A paisagem em que coabitam Gertrudis Oko e sua mãe com fantasmas retoma a ligação entre o passado e o presente — ou melhor, as feridas históricas do passado que prevalecem no presente. É justamente essa ligação entre passado, presente e futuro na poesia escrita em contextos de guerra ou conflitos que constitui um *devir* histórico responsável por garantir a sua potência crítica diante do público leitor.

Além dos dois poemas que remetem ao massacre de Batepá, acrescento outro poema, desta vez da autoria de Paula Tavares, que remonta o conflito civil que assombrou toda a sociedade angolana durante os anos que seguiram a independência política de Portugal. Nesse sentido, a despeito da perspectiva do sujeito lírico, que lança um olhar interno e singularizado, os poemas das duas escritoras tocam em assuntos que estão no domínio da experiência coletiva, abordando a questão da alteridade. No seguinte poema, essa questão pode ser observada a partir da solidariedade diante da morte e da experiência do luto:

A mãe não trouxe a irmã pela mão
viajou toda a noite sobre os seus próprios passos
toda a noite, esta noite, muitas noites
A mãe vinha sozinha sem o cesto e o peixe fumado
a garrafa de óleo de palma e o vinho fresco das
[espigas vermelhas
A mãe viajou toda a noite esta noite muitas noites
[todas as noites

com os seus pés nus subiu a montanha pelo leste
e só trazia a lua em fase pequena por companhia
e as vozes altas dos mabecos.
A mãe viajou sem as pulseiras e os óleos de proteção
no pano mal amarrado
nas mãos abertas de dor
estava escrito:
meu filho, meu filho único
não toma banho no rio
meu filho único foi sem bois
para as pastagens do céu
que são vastas
mas onde não cresce o capim.
[...]
As tias do lado do leão choraram duas vezes
e os homens do lado do boi
afiaram as lanças,
A mãe preparou as palavras devagarinho
mas o que saiu da sua boca
não tinha sentido.
A mãe olhou as entranhas com tristeza
espremeu os seios murchos
ficou calada
no meio do dia. (TAVARES, 2011, pp. 148-149)

Esse poema foi publicado no livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos* em 2001, período em que a guerra civil angolana ainda estava em curso. Além dos oitocentos mil mortos, cerca de quatro milhões de angolanos foram deslocados de

suas casas, o que causou uma ruptura incontornável nas relações de afeto e sociabilidade. Nesse sentido, o poema apresenta uma perspectiva diferente dos dois poemas anteriores, abordando algumas das consequências diretas do desenraizamento provocado pelo colonialismo e a guerra.

Ao contrário dos mortos de Conceição Lima que tinham muito para dizer, a mãe permanece incomunicável diante da morte de seu único filho, lembrando o que escreveu Walter Benjamin sobre os combatentes da Primeira Guerra Mundial que retornavam mudos das trincheiras, incapazes de encontrar palavras para comunicar o horror e a barbárie que presenciaram nas batalhas:

Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres de experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIN, 1996, p. 115)

No entanto, o sujeito lírico observa a postura da mãe enlutada e adota uma perspectiva oposta ao do *desenraizamento* provocado pela violência histórica. Ao longo do poema, são recordados os objetos longamente recusados pela mãe, como as pulseiras e os óleos de proteção utilizados pelas mulheres após os ritos de iniciação. O clã familiar também permanece presente, trazendo a insígnia do boi, objeto que costuma dar o tom para as relações de poder constituídas pelos grupos de pastores da região na qual o poema se inscreve.

Além disso, a cartografia do poema está espacialmente localizada pelas montanhas do leste e os ecos das vozes dos mabecos, espécie de cão selvagem que habita as savanas subsaarianas, de modo que o sujeito lírico se posiciona como alguém familiarizado ao cenário do local. Portanto, ainda que a mãe esteja sofrendo um processo de desenraizamento potencializado pela morte precoce de seu filho, o sujeito lírico apresenta uma relação de profundo enraizamento com a região,

trazendo uma perspectiva oposta da mãe que tem o seu percurso narrado por ele — o que parece instaurar um movimento dialético no interior do poema.

O percurso poético traçado por Ana Paula Tavares e Conceição Lima traz à luz os rastros que foram historicamente deixados pela guerra civil, em Angola, e o Massacre de Batepá, em São Tomé e Príncipe, criando uma literatura engajada no combate ao desenraizamento. Dessa forma, as duas escritoras nos mostram que é possível encarar o fazer literário como uma técnica que está profundamente comprometida com uma ética revolucionária fundamental para a realização de utopias concretas. Portanto, sendo indispensável aos seres humanos, o trabalho com a linguagem caminha em conjunto com a formação de sujeitos políticos e o fortalecimento de vínculos e valores comunitários, acrescentando uma outra perspectiva para a comunidade de leitores.

No que tangencia a visualização dessa comunidade de leitores durante o ato da escrita, assim como Paula Tavares⁶⁹, Conceição Lima também utiliza o termo “sul” como uma metáfora para demonstrar a construção de um local que pode ser humanamente habitável, tendo escrito em seu último livro, *Quando Florirem Salambás no Tecto do Pico*: “[...] escrevo a Sul, para nomear / a casa que me habita” (LIMA, 2015, p. 22). A partir disso, a escritora estrutura um projeto de releitura poética da história das ilhas que formam o seu país natal. Esse movimento pode ser encontrado em poemas como “Na praia de São João”, incluído no livro *A dolorosa raiz do micondó* (2006). O poema está transcrito a seguir:

Há séculos que a sua fronte taciturna
desafia a premonição das estrelas —
os rijos movimentos, o solitário remo
a herdada sapiência de pressentir
o cheiro da calema e a mandíbula do tubarão.

Ele que acredita em deus e nos deuses
na bondade dos amuletos, na ciência dos astros

⁶⁹ Cf. p. 41.

na falível destreza dos seus braços
há séculos que parte com a alvorada
sem ninguém o ver.

Todos os dias aguardamos porém o seu retorno —
a brancura do sal nos músculos retesados
o impulso final
e a canoa implantada no colo da praia.

Em seu rasto perscrutamos ao cair do dia
os limites do mar
Por seu vulto ganham nova pressa
os passos das mulheres
o tilintar das moedas, o pregão das palayês

E se enchem de falas as feiras ao entardecer.

Deste lado, a outra margem do infinito
onde o crepúsculo saúda o regresso
de lá do horizonte, do hemisfério da espuma
da linha oculta no azul espesso
do lugar onde a água só conhece a voz da água.

Nós te aguardamos
mercador lunar, despercebido guerreiro
e ao brilho das escamas que revelas
Pois sem ti a praia seria apenas praia —
o perfil do mar, a queixa do vento
ou a nudez de anónimas pegadas na areia. (LIMA, 2012, pp. 35-36)

O poema emula uma certa aspiração messiânica, pautada na espera do regresso de uma figura que aparenta ser extremamente potente ao ponto de ser capaz de restaurar a ordem humana ("os passos das mulheres / o tilintar das moedas, o pregão das palayês / E se enchem de falas as feiras ao entardecer"), natural ("pois sem ti a praia seria / apenas praia — / o perfil do mar, a queixa do vento") e cósmica ("Ele que acredita em deus e nos deuses / na bondade dos amuletos, na ciência dos astros"), fazendo com que todas essas diferentes esferas adquiram um novo significado. Desse modo, essa figura se apresenta mais como um *devoir* histórico para o povo que o espera do que em sua concretude, uma vez que a sua existência está correlacionada com elementos elementos díspares e longínquos: a calema⁷⁰, o tubarão, os deuses, os astros e as estrelas.

⁷⁰ Ondulação intensa do mar, comum nas regiões costeiras do continente africano.

Rei Amador ou Amador Vieira, formas como o líder antiescravista Amador dos Angolares se tornou historicamente conhecido, foi o principal responsável pela organização de um movimento contra os avanços coloniais portugueses na ilha de São Tomé entre os anos de 1595 e 1596. Nesse mesmo período, Rei Amador foi o governante autoproclamado do Reino dos Angolares, uma breve experiência de autogoverno da população escravizada e mestiça anterior à conquista da independência nacional de São Tomé e Príncipe.

A propósito, os angolares constituem um dos grupos étnicos que vivem em São Tomé e Príncipe. Sua origem é incerta, embora o nome dado para eles aponte para uma suposta ascendência angolana. De acordo com Gerhard Seibert (2004, p. 44), há três hipóteses conhecidas para a origem dos angolares. A primeira e mais conhecida, afirma que o grupo descende de sobreviventes de um navio de escravos que naufragou nas ilhas. Há também uma hipótese que afirma que o grupo é, na verdade, o que sobrou de escravos que fugiram dos campos de trabalho forçado, buscando refúgio no litoral. Por fim, alguns historiadores acreditam que o grupo foi constituído com o que sobrou de uma população autóctone das ilhas, embora não exista nenhum registro de que o arquipélago era habitado no momento em que os navegadores portugueses estiveram lá pela primeira vez.

A sua presença foi longamente explorada e reinterpretada pelas artes e pela literatura santomense, criando uma cadeia de leituras “a contrapelo” da história do arquipélago. No raiar do seu legado intelectual, o geógrafo e poeta Francisco José Terreiro escreveu sobre Amador Vieira em *Ilha de São Tomé* (1961): “De 1595 e 1596 esta [ilha] chega mesmo de cair nas mãos dos angolares, chefiados pela figura, já lendária, de Amador” (TENREIRO, 1961, p. 73). Entretanto, a ausência de fontes e documentos que comprovem tal fato é razão de diversos questionamentos na historiografia contemporânea.

A literatura e a ficção ganham, portanto, a função de preencher as lacunas criadas pela ausência de informações mais precisas de orientação historiográfica. Com o passar do tempo, a figura do rei ganhou contornos messiânicos, que são mimetizados no poema “Na praia de São João”. O título faz referência à cidade São João dos Angolares, epicentro do movimento que ficou conhecido como revolta dos angolares e capital do Reino dos Angolares, o que leva a crer que a figura mítica descrita pelo sujeito lírico seja de fato Amador Vieira.

Conceição Lima recorre à imagem mítica do Rei Amador em diferentes momentos da sua obra. Em seu primeiro livro publicado, *O útero da casa* (2002), a autora escreveu o poema “Segunda revolta de Amador”, que já indicava o espectro messiânico que rondaria essa imagem anos mais tarde.

De novo as nuvens
cobrirão o pico
e os homens marcharão
sobre a planície.

De novo imprevistas
subirão as marés
as folhas mortas
e os passos perdidos. (LIMA, 2004, p. 26)

Apesar da retomada mítica, o poema adquire um teor testemunhal ao ser estabelecida uma hipótese de leitura dialógica: Santana, a cidade onde Conceição Lima nasceu, está localizada ao norte de São João dos Angolares, ou seja, as duas cidades são bastante próximas. Desse modo, o poema apresenta a tensão entre a memória histórica e a individual existente na poesia de Conceição Lima.

Em outro poema do mesmo livro, “São João da Vargem”, há uma menção a uma zona suburbana da capital do país, a cidade de São Tomé. Nele, o sujeito lírico remonta uma paisagem familiar e infantil, sugerindo uma inclinação para um percurso autobiográfico que está presente desde o título do livro, que evoca a imagem do micondó. O micondó, árvore também conhecida como imbondeiro, calabaceira ou

baobá é uma espécie de árvores do gênero *adansonia*⁷¹, espécie endêmica no continente africano, onde muitas vezes é vista como um símbolo do sagrado. A imagem do micondó funciona como um fio condutor que compõem uma cadeia de significados aos longo do livro, sendo uma figura central em poemas como “Sóya”⁷²: “Há-de nascer de novo o micondó — / belo, imperfeito, no centro do quintal” (LIMA, op. cit., p. 67).

Na cultura tradicional, o micondó é um símbolo de *axis mundi*. Por serem conhecidas popularmente como árvores milenares, as suas raízes são interpretadas como uma forma de representação da ligação existente com os mortos do passado e do conhecimento adquirido por meio da memória coletiva. De acordo com Mircea Eliade, em todo o mundo “o cosmos é visto sob a forma de uma árvore gigante” (ELIADE, 2008, p. 213). Ao centralizar novamente o micondó no centro do quintal, Conceição Lima entrega uma chave de leitura do seu projeto literário, que funciona como um embasamento para a leitura do poema “São João da Vargem”.

Quando eu não era eu
 Quando eu ainda não sabia que já era eu
 Quando não sabia que era quem sou
 os dias eram longos e redondos e cercados
 e as noites profundas como almofadas.
 O sol nascia todos os dias e todas as tardes e se despedia
 e a lua brilhava todas as noites para morrer ao amanhecer.

[...]
 O micondó era a força parada e recuada
 escutava segredos, era soturno, era a fronteira

[...]
 Quando eu voava com as viuvinhas
 e me perdia nos canaviais
 minha mãe, a voz, descia as escadas
 aberta como uma rede.

Então vinha Dadá, do senhor Adálio
 suave gigante de olhos de pomba
 mãos de algodão p’ra me socorrer

Vinha Dadá, gigante suave de pombas nos olhos
 vinha por mim com mãos de algodão

⁷¹ Nomenclatura binomial.

⁷² “Sóya” é uma expressão local para histórias curtas, como fábulas ou contos tradicionais.

que agora estão mortas e não me salvarão.
 [...]
 Quando eu não sabia que era quem sou
 Quando eu não sabia que já era eu

Havia Dadá e seu vulto sereno
 cercado p'la brisa dos canaviais

Havia Dadá e as mãos de algodão
 que me punham de volta no centro do mundo (LIMA, op. cit., pp.
 57-60)

Esse poema, mesmo apresentando uma perspectiva bastante pessoal, traz o afastamento do sujeito poético (“quando eu não era eu”) como forma de assimilação subjetiva dos elementos externos, que são extraídos da paisagem local e de personagens que povoam o imaginário do sujeito poético para a criação das imagens que compõe o poema — buscando uma alternativa estética para organizar a experiência outrora vivida e elaborar a ausência de algo que ficou no passado.

O tema da ausência, clássico na lírica escrita em língua portuguesa, é bastante evidenciado nesse poema, surgindo como uma figuração do mundo da infância. Um exemplo bem conhecido é o poema “Profundamente”, de Manuel Bandeira.⁷³ Além disso, a concepção de poesia empregada nesse poema de Conceição Lima pode ser aproximado à visão teórica defendida por Manuel Bandeira nos ensaios que resultaram no livro *Itinerário de Pasárgada*, relato memorialístico em que o escritor busca contemplar o seu processo de escrita ao recordar momentos que foram cruciais para a sua formação enquanto poeta.

Logo no primeiro capítulo, ao meditar sobre a sua infância, Bandeira destaca a influência das coisas que viu e ouviu durante esses anos iniciais na escolha de tornar-se um poeta:

[...] ia-me eu embebendo dessa ideia de que a poesia está em tudo — tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas. O próprio meu pai era um grande improvisador de *nonsense* líricos, o seu jeito de dar expansão ao gosto verbal nos momentos de bom humor. Spender falou-nos certa vez da atração que sobre nós exercem certas

⁷³ BANDEIRA, 2000, pp. 55-56.

palavras [...] Quando comparo esses quatro anos da minha meninice a quaisquer outros quatro anos da minha vida de adulto, fico espantado no vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante. (BANDEIRA, 1957, pp. 11-13)

A partir do movimento de retorno à primeira infância, conforme propôs Manuel Bandeira, o poema acaba por colocar a *poética* em seu sentido mais amplo, que é o contato com o mundo. Aqui, a poesia aparece como a primeira língua, aquela que é formulada a partir do olhar infantil para o cenário exterior, resultando em imagens como: “noites profundas como almofadas”, “olhos de pomba” e “mãos de algodão”, por exemplo. Por meio do resgate dessas imagens, o sujeito lírico, que nesse poema se mistura com a voz autoral, é colocado novamente no “centro do mundo”.

No entanto, há uma tensão entre elementos que se tornam diametralmente opostos diante da presentificação de figuras que, pertencendo a um momento do passado, não fazem mais parte do estado atual do sujeito lírico. Desse modo, o sujeito lírico se ressentido da impossibilidade de participar do mesmo universo das figuras que evoca, assumindo que elas “[...] agora estão mortas e não me salvarão”.

A escrita do poema, portanto, constitui uma tentativa do sujeito lírico poder salvar a si mesmo através do registro da memória de um passado. A salvação não é individual, uma vez que o olhar do sujeito para o passado fornece uma forma de conhecimento do mundo e compreensão da realidade que possui uma raiz fincada na comunidade.

Essa compreensão fundada sob um olhar infantil pressupõe a igualdade entre todos os seres e elementos da natureza, que são descritos como parte de um mesmo plano na medida em que os seres humanos recebem características que remetem a outros grupos orgânicos, como a pomba ou o algodão, sem que a partir disso seja desencadeado um processo maior de desumanização.

A aproximação com outros elementos da natureza também marca a dicção poética de Paula Tavares, conforme foi visto de maneira mais atenta no capítulo

anterior. No caso das duas escritoras, os elementos são unidos com o intuito de fugir de uma compreensão habitual, avisando de antemão ao leitor que ele está adentrando um território pouco explorado na história da arte e da crítica cultural. Um exemplo é o poema “Mátria”, de Conceição Lima, cujo título altera o radical da palavra *pátria* para evidenciar a relação materna existente entre o sujeito lírico e o seu país de origem.

Na esteira disso, o poema “A casa” descreve a construção de uma casa como forma de representar a cosmogênese de um país. Essa casa é construída em conjunção com elementos da natureza, sobretudo os que estão marcadamente presentes em ilhas, como é o caso de São Tomé e Príncipe:

Aqui projectei a minha casa:
 alta, perpétua, de pedra e claridade.
 O basalto negro, poroso
 viria da Mesquita.
 Do Riboque o barro vermelho
 da cor dos hibiscos
 para o telhado.
 Enorme era a janela e de vidro
 que a sala exigia um ar de praça.
 O quintal era plano, redondo
 sem trancas nos caminhos
 Sobre os escombros da cidade morta
 projectei a minha casa
 recortada contra o mar.
 Aqui.
 Sonho ainda o pilar –
 uma rectidão de torre, de altar.
 Ouço murmúrios de barcos
 na varanda azul.
 E reinventando em cada rosto fio
 a fio
 as linhas inacabadas do projecto. (LIMA, 2004, pp. 17-18)

O poema está presente no livro de estreia da escritora, *O útero da casa* (2004), que desde o título coloca em evidência a relação matrilinear estabelecida com a “mátria”, ou seja, o país de origem. Para compor poeticamente uma imagem desse país, o poema percorre as etapas de construção de uma casa, fazendo juz ao estatuto ainda recente de país independente que torna São Tomé e Príncipe uma pátria em construção. Essa construção tem como base a matéria prima local, evidenciada pela

presença de elementos da natureza: o basalto⁷⁴, o barro vermelho que lembra a cor dos hibiscos, além da constante presença do mar.

Esses elementos da natureza carregam características regionais, uma vez que estão cartograficamente delimitados, sendo provenientes da Mesquita e do Riboque — respectivamente, uma aldeia localizada ao norte da ilha de São Tomé e um subúrbio da cidade de São Tomé. A imagem do barro, também presente em alguns poemas de Paula Tavares⁷⁵, aponta para um processo de construção que se assemelha a um labor manual.

Outro ponto importante é que a imagem da casa elaborada pelo poema contraria a noção de privacidade que comumente é associada aos ambientes domésticos. A casa do poema apresenta janelas com ampla visão e a sala é comparada a um espaço público, que é a praça. A casa, portanto, representa o local de origem e as “linhas inacabadas do projeto” apontam para um projeto nacional ainda em construção.

O livro prossegue com a metáfora da casa no poema seguinte, “A herança”, que foi dedicado a dois amigos da escritora, Pépé e Rufino:

Sei que buscas ainda
o secreto fulgor dos dias
anunciados.
Nada do que te recusam
devora em ti
a memória dos passos calcinados.
É tua casa este exílio
este assombro esta ira.
Tuas as horas dissipadas
o hostil presságio
a herança saqueada.
Quase nada.
Mas quando direito e lúgubre
marchas ao longo da Baía
um clamor antigo
um rumor de promessa
atormenta a Cidade.
A mesma praia te aguarda

⁷⁴ Rocha vulcânica.

⁷⁵ Vide capítulo anterior.

com seu ventre de fruta e de carícia
 seu silêncio de espanto e de carência.
 Começarás de novo, insone
 com mãos de húmus e basalto
 como quem reescreve uma longa profecia. (Id., Ibid., pp. 21-22)

Nesse poema, a casa aparece associada ao exílio, o assombro e a ira — ou seja, as tristes consequências da violência histórica que marcou o curso dessa pátria ainda em construção. A imagem da praia aparece novamente, embora dessa vez o local figure como a representação de uma fuga para o consolo e o acolhimento. A ideia de acolhimento se mistura com a voz do sujeito lírico, que enuncia o poema como uma forma de conselho ou convite para a permanência no seu projeto inicial.

Mesmo com isso, o sujeito lírico mantém presente a ideia de construção (ou, melhor dizendo, reconstrução) manual ligada ao húmus e, novamente, ao basalto. Esse último é abundante nas ilhas de São Tomé e Príncipe, cuja origem geográfica é creditada a uma série de erupções vulcânicas. O húmus, por sua vez, apresenta uma imagem ambivalente: por um lado, consiste em um material proveniente da decomposição da matéria orgânica morta; por outro, é utilizado para o fortalecimento do solo para o cultivo e o crescimento das plantas, tão importantes para a manutenção da vida. Desse modo, esse conjunto composto por dois elementos podem ser interpretados como essenciais para a reconstrução de uma identidade ou ideia de nação após a passagem por um grande trauma histórico — como é, em particular, o caso do arquipélago.

Em uma primeira instância, o conselho cuidadosamente enunciado pelo sujeito lírico evoca o autor implícito, uma vez que o poema traz na dedicatória o nome de dois amigos que estão situados dentro da biografia da própria escritora — anteriormente mencionados. No entanto, ao ser tratado por “tu” ao longo do poema, o interlocutor adquire uma dimensão universal no interior do texto.

Nesse sentido, o texto poético adquire certo afastamento da experiência subjetiva e pessoal da própria escritora que o permite adentrar o terreno da experiência humana. Mesmo que o poema tenha recebido um destinatário implícito para o conselho enunciado por ele, o modo de enunciação imprime “um cunho de acentuada universalidade à matéria narrada, a partir de algo tão contingente e particular como é em princípio a vida de cada um” (CANDIDO, 2011, p. 61).

Entretanto, é importante lembrar que o circuito cuidadosamente traçado pelos poemas não percorre somente as paisagens de construção, mas também o seu oposto — a destruição. A obra de Conceição Lima também é composta por poemas que apresentam ao leitor o cenário de uma país ainda muito frágil e desolado, como é o caso do poema “Mostra-me o sangue da lua”:

Mostra-me o sangue da lua
 agora que os mortos repousam
 em arcas marinhas
 abertas

Mostra-me o sangue da lua
 Agora que a praia cuspiu
 A náusea do mar
 E o nojo das rochas petrifica os gritos que não ouvi

Mostra-me o sangue
 O sangue e as veias da lua
 Quando as línguas decepadas
 Ressuscitarem
 Em Fernão Dias no mês de Fevereiro. (LIMA, op. cit., p. 29)

Novamente, há uma menção direta ao Massacre de Batepá, desta vez centrada em sua localidade e data: a praia de Fernão Dias, em fevereiro de 1953. Assim como no poema dedicado à memória do Rei Amador, o sujeito lírico aguardo o retorno (ou melhor, a ressuscitação) de todas as vidas que foram ceifadas no episódio de genocídio colonial. No entanto, o sujeito lírico também deixa uma promessa de que esse retorno será visualmente bastante escatológico, marcado pela náusea do mar e das rochas.

Ilha! Clamai-me vosso que na morte
 não há desterro e eu morro. Coroi-me hoje
 de raízes de sandalô e ndombó
 Sou filho da terra. (LIMA, op. cit., pp. 35-37)

O poema recupera a figura do serviçal, também conhecido como *contratado*, bastante comum na literatura africana de língua portuguesa. Um exemplo bastante significativo é o poema “Carta de um contratado”, publicado em pelo poeta angolano António Jacinto. Nele, o sujeito lírico relata a saudade que sente da sua terra ao ser enviado como um “contratado” para um local de trabalho distante do seu local de origem.

Esses trabalhadores rurais eram empregados, sobretudo, nas roças de cacau cultivadas no interior das ilhas. Em um primeiro momento, os grupos eram formados majoritariamente por homens recrutados pela administração colonial portuguesa em Angola e Moçambique, que deixavam suas famílias e partiam em direção às ilhas de São Tomé e Príncipe. No entanto, o grupo mais expressivo de trabalhadores rurais é oriundo de Cabo Verde, onde famílias inteiras se voluntariaram ao trabalho nas ilhas com a intenção de escapar da seca que assolou o país.

No entanto, o poema de Conceição Lima realiza um movimento diferente: o sujeito lírico, autoidentificado como um serviçal, exige que possa ser identificado como integrante da terra que habita e que com as suas mãos ajudou a cultivar. Pela primeira vez, um sujeito lírico autoidentificado como um contratado assume a própria voz em direção ao seus conterrâneos forros — realizando um movimento contrário a de outros poemas, por exemplo, o de Alda do Espírito Santo:

É assim que eu te falo,
 meu irmão contratado numa roça de café
 meu irmão que deixas teu sangue numa ponte
 ou navegas no mar, num pedaço de ti mesmo em luta (ESPÍRITO SANTO,
 1978, p. 77)

Paradoxalmente, a necessidade de identificação apresentada pelo sujeito lírico emerge justamente no momento de sua morte, quando o que restou de seu corpo

realmente será consumido pela terra — ou seja, devidamente integrado por ela. A brutalidade escancarada pelo seu momento derradeiro faz com ele peça que o grupo étnico que compõe a maior parte da elite local deixem de negar a sua presença no país. Afinal, o sujeito lírico não consegue, em vida, escapar da condição extremamente marginalizada de desterrado.

O poema, então, não se submete ao realismo histórico tradicional que se contenta em observar o mundo exterior objetivamente, sem desenvolver com ele interações que envolvam uma maior variedade de afetos. Pelo contrário, a relação do sujeito lírico com o mundo exterior é mediada pelos sentimentos de dor e revolta, uma vez que a perspectiva empregada no poema gradualmente descreve a paisagem observada nas ilhas com as marcas do sofrimento experimentado por seu corpo submetido à condições rígidas de trabalho: “Este barro é meu, espinho a espinho penetrou o osso dos / meus passos como um sopro cruel e palpitante [...]” (Id., *Ibid.*, p. 36).

Assim como no poema “Tratem-me com a massa de que são feitos os óleos”, o momento de dor intensa que o sujeito lírico atravessa é contornado por elementos que remetem ao cenário local. Apesar de serem situações bastante diferentes entre si, essa dor é resultado de uma violência estrutural — no primeiro poema, a estrutura patriarcal; no segundo, a divisão de classes em uma sociedade pós-colonial.

Desse modo, aqui também se aplica a frase escrita por Fanon: “ó meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona” (FANON, 2008, p. 191). Acredito que os poemas de Conceição Lima ganham um corpo, isso é, alguma materialidade justamente por trazerem implícita a capacidade de questionar. Seus textos não estão encerrados em si mesmos, assumindo de maneira muito bonita a dimensão da *práxis*, que muitas vezes é vista de maneira errônea como afastada da experiência estética. A respeito disso, eu gostaria de tecer algumas considerações nas próximas páginas, mas

sem a pretensão de encerrar aqui essa discussão, que ainda pode ser bastante explorada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como uma forma de expressão artística, a literatura talvez esteja permanentemente em contato com o real, pois sua matéria-prima é a palavra e a possibilidade de *criar com as palavras* é uma habilidade proeminente humana. É em torno de um idioma que uma comunidade linguística se organiza e cria a memória de um passado. Também é um idioma que torna possível que essa comunidade construa um futuro em comum. A literatura permite imaginar o que o mundo em que vivemos pode *vir a ser*. No texto “O direito à literatura”, Antonio Candido escreve que “a literatura é o sonho acordado das civilizações” (CANDIDO, 2011, p. 177). De acordo com ele, a literatura promove o equilíbrio social, assim como o sono promove o equilíbrio psíquico.

O lugar da literatura, devidamente marcado na fronteira entre a articulação simbólica e a realidade concreta, não está justificado somente pela elaboração de temas sempre presentes no cotidiano humano, mas também pela incorporação de formas e elementos que possam remeter de forma mais aprofundada à experiência vivida, agregando sentido para a vida de todos os dias. Através do deslocamento do real, as artes literárias promovem a transfiguração da vida. Afinal, é no texto literário que a fabulação e a experiência concreta se misturam e se ampliam.

Nesse sentido, um sistema literário é formado a partir das interações entre a palavra escrita e a realidade. No entanto, por muito tempo uma parte significativa dos elementos que formam essa realidade esteve à revelia de qualquer possibilidade de representação estética. Foi esse o caso dos escritores e leitores oriundos de países marginalizados pelo processo colonial, por exemplo, os países do continente africano. Entre eles, o grupo mais afetado foi o das mulheres que, retomando as palavras de

Virginia Woolf, precisavam acumular recursos materiais para construir “um teto todo seu” e poder escrever em condições igualitárias aos homens.

O percurso traçado pelas quatro escritoras traz à luz as fissuras ainda presentes na sociedade angolana e santomense, trazendo para o centro das análises dos textos a violência patriarcal como um dos braços principais da estrutura colonial. No entanto, a literatura produzida por essas mulheres pode ser pensada dentro de um *continuum* histórico, revelando que de certo modo o seu trabalho foi capaz de romper a barreira temporal e simbólica delimitada por essa violência.

Nesse sentido, é possível dizer que ao invés de terem construído “um teto todo seu”, as escritoras em questão construíram, a seu modo, um teto todo nosso — tornando a língua e a literatura um *espaço comum*. Essa afirmação talvez seja ainda mais significativa se pensarmos que alguns personagens que atravessam os poemas estudados nesta dissertação não possuem uma participação ativa no universo letrado, tão pouco na cultura lusófona — como é o caso dos grupos de pastores do sul de Angola retratados pelos poemas de Paula Tavares, que sempre estiveram às margens das instituições escolares.

Pensando nisso, a literatura passa a ser uma forma de aprendizagem do mundo material e subjetivo, pois ao ser colocada nas mãos dessas escritoras demonstram uma maneira de iluminar questões que não eram debatidas até então. A literatura também pode ser, como afirmou Alda do Espírito Santo, o ato de “buscar um idioma emprestado” para mostrar a própria terra. A circulação dos seus textos, portanto, redefinam as expectativas do que é o cânone literário, pois potencialmente apresentam a possibilidade de ampliar uma perspectiva de mundo por meio da leitura.

Por isso, na presente investigação, busquei definir a maneira como os textos escritos pelas quatro escritoras procuram lançar uma outra perspectiva de olhar para

o local em que elas habitam ou encontram suas raízes. Encontrei, portanto, uma imbricação entre a historiografia já registrada e a história de todos os dias, isso é, o cotidiano que só é conhecido por quem diariamente o vive. A leitura dos seus textos mostra que “toda história é remorso” — peço licença aqui para citar um verso de Drummond —, mas a história também é viva e está sendo vivida todos os dias por pequenos agentes que, nos poemas em questão, figuram de maneira muito bonita como personagens ou, até mesmo, voz lírica, assumindo em muitos momentos o ponto de vista da enunciação.

A criação dessa ponte entre a palavra escrita e o real faz que a literatura seja colocada no plano da ação, exemplificando de maneira concreta os motivos pelos quais Antonio Candido defendeu que a literatura consistia em um direito básico ao qual todas as pessoas deveriam ter acesso.

Dessa forma, os textos estudados nesta dissertação nos mostram que é possível encarar o fazer literário como uma técnica que está profundamente comprometida com uma ética revolucionária fundamental para a realização daquilo que podemos dar o nome de utopia concreta. De maneira geral, as imagens elaboradas pelas escritoras buscam equacionar os elementos sociais aos formais no interior do texto literário. No entanto, há um movimento progressivo em seus textos que forma uma cadeia de relações que são, simultaneamente, poéticas e políticas.

Entre os textos de Alda Lara e Alda Espírito Santo, há uma maior politização dos temas tratados pelos textos da segunda — ainda que ambas tenham sido contemporâneas. No entanto, toda a pesquisa em torno da própria terra desenvolvida pela primeira escritora abriu caminhos para que, tempos depois, escritoras como Paula Tavares pudessem repensar de maneira crítica os mesmos temas. Afinal, com a conquista da independência política, surgiu a necessidade de assumir outras perspectivas de ação para lidar com a nova realidade cotidianamente apresentada

pelos dois países. Nesse sentido, os textos de Paula Tavares e Conceição Lima caminham de questões de ordem coletiva e política para questões mais íntimas e subjetivas que encontram amparo na coletividade e, dessa forma, adquirem profundidade.

O trabalho desenvolvido por elas apresenta uma técnica apurada, estando profundamente comprometidas com uma ética revolucionária e com a busca por uma utopia concreta, afinal, a possibilidade de fruição estética é um elemento importante para a constituição comunitária. Ao escrever sobre eventos de um passado recente, como o Massacre de Batepá, ou elementos comunitários do sul de Angola, os textos não fazem uma simples menção a esses acontecimentos do passado, mas agem na direção da construção de uma memória coletiva. Por isso mesmo, assumem uma perspectiva revolucionária, afinal a memória é um elemento importante para a constituição individual e comunitária, fazendo como propõe Walter Benjamin: dar formas ao passado para que ele seja capaz de lançar centelhas ao mundo futuro.

REFERÊNCIAS

i. Corpus:

ESPÍRITO SANTO, Alda. *É Nosso o Solo Sagrado da Terra: Poesia de protesto e luta*. Lisboa: Editora Ulmeiro, 1978. (Coleção Vozes das Ilhas).

LARA, Alda. “Os colonizadores do século XX”. In: *Mensagem*. Boletim da Casa dos Estudantes do Império (1º vol.). Lisboa: ALAC, 1996, pp. 2-10.

_____. *Poemas*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

LIMA, Conceição. *A dolorosa raiz do micondó*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

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

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

_____. *Quando florirem salambás no tecto do Pico*. São Tomé e Príncipe: Edição da Autora, 2015.

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

_____. “Dona Alda, orla imensa da praia”. In: MATA, Inocência. PADILHA, Laura. *A poesia e a vida: Homenagem a Alda do Espírito Santo*. Lisboa: Edições Colibri, 2006.

ii. Outras referências:

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de Literatura I*. Rolf Tiedemann (org.). Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2023, pp. 61-90 .

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Artes poéticas”. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Carlos Mendes de Sousa (Ed.). Lisboa: Caminho, 2010, pp. 835-844.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1994.

BADIOU, Alain. “Poesia e comunismo”. In: *Ouriço* [revista de poesia e crítica cultural]. Minas Gerais, Edições Macondo, 2021, pp. 58-70.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada & De poetas e poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

_____. *Libertinagem & Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 114-119.

_____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

_____. *Passagens* (Org. Willi Bolle). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.

_____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (obras escolhidas v. 3).

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BITTENCOURT, Marcelo. *Memórias da Guerrilha: a disputa de um valioso capital*. História Oral. , v.2, pp.91 - 110, 1999.

BOSI, Alfredo. *Narrativa e Resistência*. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. pp. 118-135.

CABRAL, Amílcar. “A arma da teoria”. In: COMITINI, Carlos. *Amílcar Cabral*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1980. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/tematica/1980/arma/>>. Acesso em 8 de junho de 2022.

_____. *Liberação Nacional e Cultura*. Siracuse University, 1970.

_____. *PAIGC - Unidade e luta*. Lisboa: Publicações Nova Aurora, 1974.

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

_____. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CHIZIANE, Paulina. “Eu, Mulher... Por uma Nova Visão do Mundo”. In: *Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Rio de Janeiro, nº 10, 2013.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, [S. l.], v. 31, n. 1, pp. 99–127, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6081>>. Acesso em: 9 set. 2022.

COMBE, Dominique. “A Referência Desdobrada. O Sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. *Revista USP*, São Paulo, n.84, pp. 112-128, dezembro/fevereiro 2009/2010.

COOPER, Frederick. Conflito e conexão: repensando a história colonial da África. In: *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 27, pp. 21-63, jul. 2008.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças, *Estudos feministas*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ, 2 (2), 1994, pp. 373-382.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIOT, T.S. “As três vozes da poesia”. In: _____. *De poesia e poetas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. Trad. Ruth M. Klaus. São Paulo: Centauro, 2002.

FANON, Frantz. “Sobre a cultura nacional”. In: _____. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 169-177.

_____. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010.

_____. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: Editora da UFBA, 2008.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. “Fontes da misoginia medieval: ressonâncias aristotélicas no pensamento religioso medieval”. In: Gladis Massini-Cagliari; Márcio Ricardo Coelho Muniz; Paulo Roberto Sodré. (Org.). *Série Estudos Medievais 3: fontes e edições*. Araraquara: GT de Estudos Medievais - ANPOLL, 2012, v. 1, pp. 1-24.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOMES, Armindo Jaimes; SANTOS, Anabela. “Singularidade na diversidade: os Kuvale e os Mosuo no ritual do casamento”. *Sol nascente*: revista do centro de investigação sobre ética aplicada. Luanda: Instituto Superior Politécnico Sol Nascente, n. 4, 2013, pp. 70-86.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988, pp. 69-82.

HOOKS, bell. *Vivendo de amor*. Trad. Máisa Mendonça. Portal Geledés, 2010. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em 08 de junho de 2022.

KNIGHT, Chris. *Blood relations: Menstruation and the origins of culture*. Connecticut: Yale University Press, 1995.

LABAN, Michel (Comp.). *Angola: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991. pp. 845-861. v. 2.

LIMA, Maria Helena de Figueiredo. *Paisagens e figuras típicas do cuanhama*. Lisboa: edição da autora, 1969.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MELO, Rosa Maria Amélia João. “Mulher é aquela que comeu o boi”. *Lusotopie*, XII (1-2), 2005, pp. 139-160.

ONDJAKI. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Língua geral (Coleção ponta de lança), 2007.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. “Poesia latino-americana”. In: _____. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp.161- 173.

RODRIGUES, Deolinda. *Diário de um exílio sem regresso*. Luanda: Nzila, 2003.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

_____. *Gênero, Patriarcado e Violência*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SEIBERT, Gerhard. “Os angolares da ilha de São Tomé. Náufragos, Autóctones ou Quilombolas?”. *Textos de História*, vol. 12, n.º 1/2, 2004, pp. 43-64.

TENREIRO, Francisco José. *A Ilha de São Tomé*, Lisboa: Memórias da Junta de Investigações do Ultramar, 1961.

VIEIRA, Luandino José. *Papéis Da Prisão*: apontamentos, diário, correspondência (1962-1971). Organização de Margarida Calafate Ribeiro, Roberto Vecchi, e Mónica V. Silva. Lisboa: Editorial Caminho, 2015.

WEIL, Simone. *O enraizamento*. Bauru: EDUSC, 2001.