



REVISTA^{DA} ACADEMIA MINEIRA^{DE} LETRAS

ANO 100 | VOLUME LXXXI | 2021

*Inclui os dossiês “Literaturas africanas de língua portuguesa”,
organizado por Maria Nazareth Soares Fonseca e Rogério Faria Tavares,
e “Poesia indígena de Minas Gerais”, organizado por
Ailton Krenak e Maria Inês de Almeida*



Em seu livro *Traité de toute monde*, Edouard Glissant afirma que “Escrever é dizer: o mundo”. Os textos reunidos neste número 81 da *Revista da Academia Mineira de Letras*, escritos por especialistas das literaturas africanas de língua portuguesa e das poéticas e narrativas indígenas *dizem*, no sentido filosófico, mundos que são, para muitos de nós, conhecidos e enigmáticos, ao mesmo tempo. Além disso, os ensaios *dizem*, no sentido histórico, a complexidade de tempos e lugares que traduzem as especificidades estéticas de diferentes grupos sociais da África e da América do Sul.

O trabalho de seleção e organização dos textos realizado pelas professoras Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Inês de Almeida e pelo escritor e professor Ailton Krenak, sob a curadoria de Rogério Faria Tavares (presidente da Academia Mineira de Letras), se inserem numa teia de análises que envolvem, entre outros aspectos, a compreensão de paradigmas históricos e literários que tensionam a herança eurocêntrica da literatura brasileira. Hoje, no país, várias instituições acadêmicas e segmentos da cena literária (autoras, autores, público leitor, casas editoriais e meios de divulgação) não prescindem dos debates acerca desses paradigmas, que, até pouco tempo, se restringiam aos núcleos de especialistas.

Os textos explicitam o que os estudos e, sobretudo, o *modus vivendi* dos grupos sociais mencionados afirmam há muito: os saberes gerados no âmbito das comunidades afri-

canas e indígenas, não obstante a opressão do colonialismo e de suas derivações contemporâneas, mantêm relações fundamentais com outras comunidades, articulando, desse modo, o que entendemos por patrimônio cultural de todas as sociedades humanas.

As vozes autorais africanas e indígenas consolidam esse processo e se realizam, simultaneamente, como expressões densas de suas respectivas comunidades. Se “escrever é dizer: o mundo”, tem-se com essas autorias a certeza de que somos criadores e resultados de conflitos e de interações culturais, políticos e sociais cada vez mais intrincados. Portanto, para construirmos consensos mínimos – que garantam o entendimento entre diferentes grupos e, conseqüentemente, o respeito às muitas maneiras de sermos humanos –, é indispensável o conhecimento daquilo que vivemos e dizemos no interior e nas fronteiras de nossos territórios geopolíticos.

À Academia Mineira de Letras, ao fomentar o debate acerca de temas tão relevantes, cumpre a função de caminhar no labirinto das relações sociais, tendo por guia a vivência artística, em geral, e a literária, em particular. Como demonstram as autorias do presente volume, a literatura – como um fio de Ariadne tecido pela sabedoria de Ananse – nos estimula a compreender e a dizer de múltiplas maneiras o mundo em que vivemos.



ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS

REVISTA
DA
ACADEMIA
MINEIRA
DE
LETRAS



ANO 100 | VOLUME LXXXI | 2021

ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS

Fundada em 25 de dezembro de 1909
Rua da Bahia, 1.466 – (31) 3222-5764
Belo Horizonte – MG – 30160-011
www.academiamineiradeletras.org.br
contato@academiamineiradetras.org.br

ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS, PRESENTE HOJE E SEMPRE

Presidente: Rogério de Vasconcelos Faria Tavares

Vice-presidente: Caio César Boschi

Secretário-geral: Jacyntho José Lins Brandão

Tesoureiro: Luís Ângelo da Silva Giffoni

Conselho Fiscal

Antenor Pimenta Madeira

Patrus Ananias de Souza

Márcio Sampaio

Conselho Editorial da Revista

Angelo Oswaldo de Araújo Santos

Manoel Hygino dos Santos

Wander Melo Miranda

Conselho de Acervo Bibliográfico e Documental

Caio César Boschi

Amílcar Vianna Martins Filho

Jacyntho José Lins Brandão

R454 Revista da Academia Mineira de Letras - Vol. 1, n. 1 (1922) -

Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras, 1922-

Annual

ISSN 1982-6680

1. Literatura - Periódicos. 2. Literatura indígena - Brasil
3. Literatura africana (Português). I. Academia Mineira de Letras.

CDD: B869

Ficha catalográfica elaborada por Soraia Lara – CRB 1275/6.^a Região

ADVERTÊNCIA

Esta edição, de número 81, refere-se ao ano de 2021, vinculando-se, pois, ao 100.º ano de publicação da *Revista da Academia Mineira de Letras*, iniciada em 1922. Assim, a numeração corrige equívocos cometidos em volumes anteriores.

SUMÁRIO

- 11 **Apresentação**
Rogério Faria Tavares
- 13 **O estranho**
Flávia de Queiroz

SEÇÃO I

DOSSIÊ “LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA”

- 17 **Apresentação**
Maria Nazareth Soares Fonseca

ANGOLA

- 27 **Agostinho Neto (1922-1979), um escritor e intelectual
orgânico angolano do século XX**
Luís Kandjimbo
- 41 **Alda Lara: poesia, conto e trabalho acadêmico**
Fabio Mario da Silva
- 49 **Violência, denúncia e resistência ancestral em
Boaventura Cardoso**
Jurema Oliveira
- 57 **Notas sobre a trajetória literária e política de
Luandino Vieira**
Maria Nazareth Soares Fonseca
- 66 **João Melo, poesia e prosa: o espetáculo da vida a
partir da literatura**
Tania Macêdo
- 75 **Manuel Rui**
Florentina da Silva Souza

- 84 **Ondjaki, um fazedor de (des)lembraamentos**
Renata Flavia da Silva
- 93 **“Noite acesa de palavras”: a poética de Paula Tavares**
Assunção de Maria Sousa e Silva
- 101 **Pepetela: experiência e ficção**
Rita Chaves

CABO VERDE

- 113 **Arménio Vieira**
Mário César Lugarinho
- 121 **Do deserto das pedras à deserção da pobreza:
breve apresentação da poesia de Corsino Fortes**
Júlio Machado
- 130 **A escrita de Dina Salústio: intenção política e estética**
Lílian Paula Serra e Deus
- 139 **Breve retrato do poeta Filinto Elísio (ou o
“receituário deste tabu_leiro”)**
Silvio Renato Jorge
- 148 **Germano Almeida, um contador de histórias
ressignificadas**
Roberta Maria Ferreira Alves
- 157 **Os percursos poéticos de Jorge Barbosa**
Luciana Brandão Leal
- 166 **Orlanda Amarílis: um olhar sensível às experiências
de mulheres imigrantes**
Simone Pereira Schmidt
- 179 **Apresentando Vera Duarte: de Cabo Verde para o
mundo**
Simone Caputo Gomes

GUINÉ-BISSAU

- 189 **Abdulai Sila: letras que agenciam a esperança**
Wellington Marçal de Carvalho

- 199 **Odete da Costa Semedo, escritora guineense.
E bem mais.**
Moema Parente Augel
- 211 **Tony Tcheka: instituição literária, patriotismo e
intervenção social**
Pires Laranjeira

MOÇAMBIQUE

- 227 **Eduardo White: a poesia em metamorfose iluminada**
Ana Mafalda Leite
- 238 **João Paulo Borges Coelho: ficção e fruição**
Nazir Ahmed Can
- 247 **Craveirinha: a palavra e o tempo**
Natalino da Silva Oliveira
- 256 **Lília Momplé: letras que reinventam os
compassos da História**
Franciane Conceição da Silva
- 266 **Mia Couto, uma grandeza miúda**
Maria Zilda Ferreira Cury
- 278 **Cantos de insubordinação e ancestralidade em
Noémia de Sousa**
Karina de Almeida Calado
- 288 **Paulina Chiziane, tecelã de estórias, história e liberdade**
Carmen Lucia Tindó Secco
- 300 **Ungulani Ba Ka Khosa e a escrita do “não”**
Vanessa Ribeiro Teixeira

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

- 311 **Dona Alda Espírito Santo: lições de resistência e
felicidade**
Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva
- 320 **Conceição Lima: uma poética da descolonização**
Inocência Mata

334 **Francisco José Tenreiro, um poeta insular
e da negritude**

Agnaldo Rodrigues da Silva

SEÇÃO II

DOSSIÊ “POESIA INDÍGENA DE MINAS GERAIS”

345 **Nota editorial**

Ailton Krenak

Maria Inês de Almeida

348 **Poesia-experiência**

Ailton Krenak

352 **A poesia indígena de Minas Gerais**

Maria Inês de Almeida

355 ***Mimnoxop yay* – Saudades da árvore comprida**

Rosângela Tugny

387 **Txopai e Itohã**

Kanátyo Pataxó

390 **As palavra d'ês, o subeio da Iaiá nossa**

Ercina Xacriabá

393 **Iaiá Cabocla**

Professores da Aldeia Brejo Mata-Fome

397 **O povo Kaxixó: compreendendo sua história e seu
jeito de comunicar**

Gleyson Kaxixó

400 ***Takruk Mik* – O Livro da Vó Laurita**

Ailton Krenak

427 **SOBRE OS AUTORES**

445 **ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS: CADEIRAS**

APRESENTAÇÃO

Rogério Faria Tavares

PRESIDENTE DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS

Fundada em Juiz de Fora, em 1909, a Academia Mineira de Letras (AML) tem permanecido leal aos sonhos de seus idealizadores, mobilizados, já naquela época, em favor da Educação, da História, da Memória e das Artes. Em seus mais de 112 anos, continua ofertando ao público uma programação intensa, seja em sua sede, à Rua da Bahia, em Belo Horizonte, seja nas redes sociais, onde fortaleceu sua atuação nos últimos tempos, sobretudo depois de março de 2020, quando começou a pandemia de covid-19 no Brasil. Toda semana, ela veicula uma aula (ou uma entrevista) inédita e exclusiva no seu canal no YouTube, além de alimentar o seu *site* na rede mundial de computadores e as suas páginas no Instagram e no Facebook com notícias, resenhas e imagens sobre o universo literário.

Foi essa atitude de permanente diálogo com o mundo contemporâneo – marcado pela comunicação em rede e pelas modernas tecnologias – que levou a Casa de Alphonsus de Guimaraens e de Henriqueta Lisboa a digitalizar a coleção completa de sua Revista. Os oitenta e um números até agora editados estão integralmente disponíveis, sem qualquer custo, em nosso *site*, comprovando, assim, a intenção de garantir o mais democrático acesso ao seu conteúdo. Afinal, de que vale um conhecimento que não é compartilhado? Tão importante quanto produzi-lo, é viabilizar a sua adequada circulação. Sensível, no entanto, ao carisma das publicações impressas, a instituição ainda faz questão de gravar o seu periódico em papel, em reconhecimento ao poder da sua dimensão material, e sempre na esperança de que a sua fisicalidade estimule a interação com os leitores e amplie o valor de sua experiência. Também é fonte de grande alegria ver a nossa Revista ocupando espaços nas bibliotecas, nas escolas, nas universidades e nos centros comunitários de lugares

variados, facilitando o encontro, a reflexão, o debate e a crítica em torno dos temas da Cultura.

O presente volume é fruto de um empenho coletivo. A capa reproduz obra do artista Jorge dos Anjos, fotografada por Inês Rabelo e Guto Cortes. O texto da orelha é do escritor Edimilson de Almeida Pereira. O trabalho de revisão ficou a cargo de Leonardo Mordente. O poema de abertura é de Flávia de Queiroz. O dossiê sobre as literaturas africanas de língua portuguesa foi organizado por mim e pela professora Nazareth Soares Fonseca, uma das mais importantes pesquisadoras do tema, cuja abordagem se torna cada vez mais necessária. O dossiê sobre poesia indígena teve a coordenação do escritor Ailton Krenak e da professora Maria Inês de Almeida, profunda conhecedora do assunto, central para quem se dispõe a captar o fenômeno literário, hoje, no que ele tem de mais rico. A todos, de novo e sempre, o meu muito obrigado.

Na seção final da Revista, como é de praxe, apresentamos as 40 cadeiras de que a AML se compõe, elencando, além dos nomes de seus atuais ocupantes, também os dos patronos, os dos fundadores e os de todos os que passaram por cada uma delas – um modo de homenagear (e agradecer) aos que vieram antes de nós, ajudando-nos a chegar aonde chegamos. Breve exame de tal lista confirma a vocação da entidade para acolher intelectuais de múltiplos campos da atividade humana, beneficiando a interdisciplinaridade, a pluralidade e as diferenças de pontos de vista. É essa mesma vocação que dá a perspectiva ordenadora do futuro da Academia, consolidando seu “modo de ser e de estar no mundo”, agora na terceira década do século XXI: quanto mais inclusiva, diversa e agregadora a instituição se tornar, mais inteligente e relevante será o seu amanhã. E maiores serão suas chances de gerar sentido para a complexa sociedade de que faz parte.

O ESTRANHO

Flávia de Queiroz

O estranho invade meu olhar desavisado,
transborda a margem, atravessa, desafia.
Multiplicado, o inesperado aponta avessos,
quebra os espelhos, mostra muros mais espessos,
corta fronteiras, recompõe a geografia.

O estranho impõe o olhar descrente, provisório,
atiça o ouvido, reverbera o que é latente;
cobra o supérfluo, denuncia o desperdício,
fareja um medo sorrateiro – invisível,
transpõe a sombra onde parece estar ausente.

Perante o estranho titubeiam as certezas,
retornam cenas desenhando o próprio rastro,
reconhecendo vagamente essa ameaça,
que lança um sopro na cortina de fumaça
– paira no ar o inquietante, o desamparo.

O estranho pulsa e arde em volta – chaga acesa,
semeia a dúvida, desata, desconcerta,
dita mensagens onde lê-se o não escrito,
porque interpela, confrontando o interdito
e desmascara o tempo turvo que nos cerca.

3/11/2021

- I -

DOSSIÊ “LITERATURAS
AFRICANAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA”

APRESENTAÇÃO

Maria Nazareth Soares Fonseca

O número 81 da *Revista da Academia Mineira de Letras* apresenta o dossiê “Literaturas africanas de língua portuguesa”, composto de ensaios de especialistas do Brasil, de Portugal e da África sobre escritores e escritoras de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe. Os artigos recortam algumas feições literárias dos cinco países africanos que têm o português como língua oficial, para demonstrar a vitalidade de literaturas muito jovens ainda, já que, embora possam ser reconhecidos textos literários produzidos por escritores oriundos dos espaços colonizados por Portugal no continente africano, desde o século XIX, somente a partir do século XX, mais especificamente da década de 1930, em Cabo Verde,¹ e da década de 1950, em Angola² e Moçambique,³ surgiram movimentos que investiram na autonomia literária dos países que representavam. Ao defenderem uma expressão literária voltada às questões da terra, do chão em que brotam, tais movimentos, cada qual à sua maneira, procuraram alcançar uma maioria literária e valorizar uma expressão literária própria, independente de modelos europeus, ainda que subjugados pela forte censura sobre os intelectuais e escritores.

1 Em 1936, surge, em Cabo Verde, o movimento Claridade, considerado “a primeira manifestação intelectual da elite crioula” e “um mergulho nas raízes locais, passando pela leitura do modernismo brasileiro” (GOMES, 2008, p. 133).

2 Em 1948, aparece, em Angola, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Apesar de ser interditado pela censura, terá grande influência na Geração da Mensagem (1950-1953) e nas gerações literárias posteriores. É nesse período que se cunha o brado “Vamos descobrir Angola”, que se estende a vários setores culturais do país.

3 Em Moçambique, em 1952, desponta a folha literária *Msafo*, com propostas radicais para a literatura moçambicana, sendo sufocada pela censura em seu primeiro número.

No dossiê, estão presentes escritoras e escritores que tiveram textos de sua autoria publicados no primeiro número de periódicos⁴ nos quais estavam delineadas as linhas mestras de propostas literárias que remetiam à quebra de padrões externos e a um mergulho nas questões específicas de seus países. Nesse sentido, justifica-se a presença, neste dossiê, dos poetas Jorge Barbosa, um dos criadores de *Claridade*, de Cabo Verde, Agostinho Neto, integrante da *Mensagem*, de Angola, Noémia de Sousa e José Craveirinha, participantes da edição única de *Msaho*, de Moçambique, publicação ceifada, em seu primeiro número, pela drástica censura da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide). Os poetas indicavam, nos poemas publicados nos periódicos referidos, as demandas de uma poesia voltada às questões locais, aos contextos de sua produção. Em todos eles, pulsava o desejo de assumir os anseios do povo e apontar para um tempo outro, em que a liberdade política e literária poderia ser de fato conquistada.

O conhecimento sobre o lugar fundamental que a literatura de cada um dos países africanos – Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe – ocupou no processo de conscientização e exortação para a luta anticolonial permite compreender as escolhas temáticas e formais da escrita literária feitas por escritores e escritoras de cada um dos países africanos desde o período colonial, quando a literatura procurou expressar, quase sempre militando no campo da poesia, “uma consciência de pertencer a uma época e sociedade diferentes [da portuguesa] e a consequente vontade de criar uma arte própria dessas época e sociedade” (MATUSSE, 1997, p. 187). Em diferentes períodos do pré-independência, escritores e escritoras assumiram o compromisso de fazer da literatura veículo de contestação, uma arte voltada à resistência contra o domínio colonial, sem abandonar os aspectos próprios à escrita literária.

Tais compromissos estão presentes em projetos e iniciativas literárias que, em Angola, Cabo Verde e Moçambique, incentivaram

⁴ *Claridade* (1936), de Cabo Verde; *Mensagem* (1951), de Angola; e *Msaho* (1952), de Moçambique.

escritores e escritoras a cultivar uma maneira de sentir e vivenciar “uma função sublime: a de libertar pela palavra o país ideal” (MATA, 2001, p. 67), desgarrando-se das imagens de um “corpo uno, o corpo da africanidade” (MATA, 2001, p. 63). Nesses projetos, fortalece-se a percepção da literatura de cada país como sistema autônomo, visão que se solidificará, sobretudo, a partir dos anos 1980, no pós-independência dos países africanos de língua oficial portuguesa, “o que não significa o seu isolamento, o seu fechamento em relação a outro qualquer sistema” (MATA, 2008, p. 8).

Reitere-se que, mesmo quando as literaturas africanas escritas em português alinham-se na defesa de um sentimento comum e de uma causa coletiva, a obra específica de cada autor(a) exhibe características de estilo e de visão de mundo que precisam ser consideradas, quando se destacam os recursos de inventividade que estão presentes na produção literária de escritores e escritoras africanos(as) comprometidos(as) com a motivação geral dada pela literatura empenhada. As considerações sobre a poesia dos poetas e poetisas que cantam o sofrimento do povo subjugado pelo colonialismo e preanunciam a conquista da liberdade – como se mostra na poesia de Agostinho Neto e Alda Lara, de Angola, José Craveirinha, Noémia de Sousa, de Moçambique, e Alda Espírito Santo, de São Tomé e Príncipe – indicam diferenças de estilo, visão de mundo e posicionamento político-literário que devem ser consideradas. São aspectos que irão se revelar, de forma mais intensa, em propostas literárias a serem cultivadas, em cada país, no pós-independência, algumas retomando temas e anseios cultivados no pré-independência, outras alçando voos em busca de novos horizontes ainda a serem conquistados pelas literaturas desses países africanos.

Essas realidades literárias irão justificar a opção por apresentar, no dossiê “Literaturas africanas de língua portuguesa”, escritores e escritoras de cada um dos cinco países – Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe –, sempre procurando ressaltar as particularidades de cada um(a), expressas em obras escritas em português. Cada escritor e cada escritora dos espaços africanos que têm o português como língua oficial, ao

mesmo tempo que se situam em um contexto de expressão literária demarcado pelo uso da língua oficial do país, encenam, em seu fazer literário, de forma peculiar, as tensões decorrentes do uso da língua oficial do país na prática literária exercida em espaços de predominância comunicacional oral.

Por isso, na maquinaria da escrita literária, despontam as dispersões que as línguas africanas, sobretudo em Angola e Moçambique, e os crioulos, línguas de comunicação em Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, provocam no idioma português, tensionando-o. A produção literária – sobretudo a de Luandino Vieira, Boaventura Cardoso e, de alguma forma, a de Manuel Rui, Paula Tavares e Ondjaki, de Angola, a de Orlanda Amarílis, de Cabo Verde, a de Mia Couto e mesmo a de Paulina Chiziane, de Moçambique, bem como a de Odete Semedo, da Guiné-Bissau, e a de Conceição Lima, de São Tomé e Príncipe – se enriquece com apropriações de recursos da fala e com as desestabilizações provocadas pelos embates interdiscursivos e experimentações requeridas pela escrita literária. Se essa tensão se mostrará mais evidente em Luandino Vieira, a partir do livro *Luuanda*, escrito em 1963, no pavilhão prisional da Pide, em São Paulo, na cidade de Luanda, ela também estará presente em outras experiências literárias, como a apresentada por Boaventura Cardoso, de Angola, no livro *O fogo da fala* (1980), que traz um sugestivo subtítulo: “Exercícios de estilo”. São experiências literárias que encenam as tensões advindas do uso da língua escrita em espaços plurilinguísticos, como os dos países africanos em geral, e que estarão presentes em obras produzidas em momentos diversos das cinco literaturas dos países africanos que têm a língua portuguesa como idioma oficial. Esses embates estarão literariamente encenados, é preciso reiterar, mesmo durante o período em que as literaturas africanas escritas em português se alinharam, conscientemente, ao questionamento e à resistência ao colonialismo, não impedindo que, no seio desse projeto literário e ideológico, ficassem evidenciadas características muito próprias, particularmente ao serem transpostos para o domínio da escrita literária gêneros e construções da oralidade.

Postas algumas considerações sobre o título do dossiê e sobre o modo como ele foi assumido na realização do volume 81 da *Revista da AML*, justifica-se a opção por considerar a individualidade da instituição literária de cada país e por agrupar os escritores e escritoras, vinculando-os à literatura de cada um dos cinco países africanos escrita em língua portuguesa e ressaltando, através de diferentes modalidades de escrita literária, a vitalidade literária de cada país e a construção de diferentes vertentes literárias insubmissas “à uniformização da ideologia nacionalista” (MATA, 2001, p. 68).

Criatividade e inventividade exercidas no campo da linguagem literária concretizam-se na obra de poetas e ficcionistas apresentados(as) neste volume da *Revista da AML*, ressaltando-se algumas experiências literárias que, desde a fase pré-independência, trouxeram para o texto literário as línguas naturais africanas e os crioulos, formados no contato da língua portuguesa com línguas africanas. Em diferentes processos de apropriação das línguas orais e das paisagens descritas por elas, escritores e escritoras, sobretudo quando dominam as línguas faladas existentes em seus países, assumem, no campo da literatura, os bilinguismos e os multilinguismos próprios de cada país e, com essa intenção, criam textos nos quais as tensões entre línguas estão sempre presentes.

Na impossibilidade de trazermos para o dossiê todos os nomes significativos das literaturas dos cinco países africanos de língua oficial portuguesa, optamos por considerar os escritores e as escritoras de cada país que tivessem sido analisados(as), com maior profundidade, em livros, teses e pesquisas de autoria dos especialistas brasileiros, portugueses e africanos convidados para participarem dessa mostra das literaturas de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe. No cumprimento dessa decisão, algumas poucas exceções tiveram de ser consideradas em decorrência da impossibilidade de especialistas convidados aceitarem o convite.

Uma outra decisão foi a de permitir que cada especialista construísse seu texto escolhendo a direção que daria a ele. Propôs-se a cada especialista o nome do escritor ou da escritora com que havia

trabalhado em tese ou livro específicos ou sobre quem houvesse publicado textos de maior fôlego, deixando cada um(a) livre para escolher os aspectos da obra do escritor ou da escritora a serem considerados no artigo.

Um agradecimento é feito aqui ao presidente da Academia Mineira de Letras, Dr. Rogério Faria Tavares, pela feliz ideia de organizar um volume da *Revista da AML* com escritores e escritoras das literaturas dos países africanos que adotaram o português como língua oficial. Também agradecemos, penhoradamente, aos colegas brasileiros e estrangeiros que atenderam ao convite e que, entregando os textos dentro do prazo – ou com atraso possível de ser atendido –, permitiram à publicação oferecer ao público um elenco de escritores(as) cujas obras revelam os caminhos diferenciados que as várias literaturas africanas escritas em português percorreram, desde quando assumiram, no pré-independência, os caminhos trilhados com o “coração em África” (TENREIRO, 1982, p. 124).⁵ No pós-independência, as literaturas africanas de língua portuguesa, por vezes, continuam a se inspirar em feições histórico-ideológicas particulares de cada sociedade, mas abrem-se a motivações e resultados diferentes “no plano da realização estética, no caso literária” (MATA, 2001, p. 21).

Para ressaltar as várias parcerias que permitiram apresentar os escritores e escritoras que integram este dossiê, agradeço, de forma muito especial, a Luís Kandjimbo, Fabio Mário da Silva, Jurema Oliveira, Tania Macêdo, Florentina da Silva Souza, Renata Flavia da Silva, Assunção de Maria Sousa e Silva e Rita Chaves, que aceitaram apresentar escritores e escritoras da literatura angolana, objetivo para o qual também pude contribuir com um texto de minha autoria; a Mário César Lugarinho, Júlio Machado, Lílian Paula Serra e Deus, Silvio Renato Jorge, Roberta Maria Ferreira Alves, Simone Pereira Schmidt, Luciana Brandão Leal e Simone Caputo Gomes, pela celebração de escritores e escritoras da literatura cabo-verdiana;

5 Alude-se ao poema “Coração em África”, título do livro de Tenreiro publicado em 1982.

a Wellington Marçal de Carvalho, Moema Parente Augel e Pires Laranjeira, pela apresentação de escritores e escritora da Guiné-Bissau; a Natalino da Silva de Oliveira, Karina de Almeida Calado, Maria Zilda Ferreira Cury, Nazir Ahmed Can, Carmen Lucia Tindó Secco, Vanessa Ribeiro Teixeira, Ana Mafalda Leite e Franciane Conceição da Silva, por trazerem para o dossiê escritores e escritoras de Moçambique; e a Agnaldo Rodrigues da Silva, Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva e Inocência Mata, pela apresentação das escritoras e escritor de São Tomé e Príncipe.

Desejamos que este número especial da *Revista da Academia Mineira de Letras* seja lido com o entusiasmo que esteve sempre presente em todos os momentos de sua organização.

REFERÊNCIAS

- GOMES, Simone Caputo. A poesia de Cabo Verde: um trajeto identitário. *In: GOMES, Simone Caputo. Cabo Verde: literatura em chão de cultura.* Cotia, SP: Ateliê Editorial; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional do Livro, 2008. p. 127-144.
- MATA, Inocência. Literaturas africanas de língua portuguesa: redes de cumplicidades, perversas fronteiras. *In: _____.* *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta.* Lisboa: Mar Além, 2001. p. 13-28.
- _____. Prefácio. *In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. Mia Couto: espaços ficcionais.* Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 7-11.
- MATUSSE, Gilberto. A representação literária da identidade na literatura moçambicana: Craveirinha. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 185-195, jul./dez. 1997.
- TENREIRO, Francisco José. Coração em África. *In: _____.* *Coração em África.* Linda-a-Velha, Portugal: [s.n.], 1982. p. 124-128.

ANGOLA

AGOSTINHO NETO (1922-1979), UM ESCRITOR E INTELLECTUAL ORGÂNICO ANGOLANO DO SÉCULO XX

Luís Kandjimbo

INFÂNCIA, ESTUDOS PRIMÁRIOS E LICEAIS

Agostinho Neto nasceu às cinco horas de um domingo, no dia 17 de setembro de 1922, em Kaxicane, localidade da circunscrição civil de Icolo e Bengo, cuja sede se encontrava situada em Catete. A aldeia de Kaxicane, situada na margem direita do Rio Kwanza, onde residiam seus pais, tinha acabado de ser abalada pela Revolta Nativista Camponesa, que eclodira em fevereiro, uma de tantas outras registadas nas primeiras décadas do século xx. O pastor metodista da chamada Missão Americana de Luanda, Agostinho Pedro Neto, seu pai, era apoiante da revolta. Três anos depois, foi ordenado presbítero. Sua mãe, Maria da Silva Neto, era professora. Com ela iniciou os estudos primários na terra natal.

Em 1930, a família fixa residência no bairro Operário, em Luanda, onde seu pai assumiria a responsabilidade de chefiar o colectivo de pastores angolanos da Igreja Metodista. Conclui os estudos primários em 1934, com uma excelente classificação. No ano seguinte, inicia a frequência do primeiro ciclo da formação

liceal, tendo concluído o 7.º ano em 1943, com a classificação final de 15 valores, após a frequência dos três ciclos do Liceu Salvador Correia, o único em Luanda.

Enquanto estudante liceal, destacava-se na galeria de colaboradores permanentes do jornal *O Estandarte*, órgão da Igreja Metodista. A sua integração nos quadros do funcionalismo público dos serviços de saúde ocorre em finais de 1944, tendo sido colocado sucessivamente em Malanje e Bié.

JUVENTUDE E COLABORAÇÃO JORNALÍSTICA

A sua personalidade foi basicamente formada à luz de padrões cristãos do metodismo americano, implantado em Angola desde a segunda metade do século XIX. Foi presidente do Centro Evangélico da Juventude Angolana. Nas décadas de 30 e 40, frequentou as principais instituições protestantes existentes em Luanda, designadamente a escola da Igreja Metodista e o jornal *O Estandarte*. Durante esse período, publica alguns poemas e artigos de inspiração religiosa no jornal *O Estandarte*. Seu pai colaborava igualmente nesse mesmo jornal. Em 1940, publica “O segredo de viver” e, em 1943, publica “As multidões esperam”, em *O Estandarte*.

Revela-se como um dos maiores tribunos da sua geração. De 1944 a 1959, escreve e publica artigos que contribuem para a compreensão da história intelectual angolana, a saber: “A nova ordem começa em casa” (1944); “A paz que esperamos” (1945); “Instrução ao nativo” (*O Estandarte*, 1945); “Uma causa psicológica: a ‘Marcha para o Exterior’” (1946); e “Uma necessidade” (1946).

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

A morte do pai regista-se em 1946. No ano seguinte parte para Portugal, onde vai prosseguir os estudos universitários. Matricula-se no curso de Medicina da Universidade de Coimbra, no ano lectivo 1947-48. Aos 25 anos de idade, revelava uma personalidade audaz, uma forte consciência cívica e profunda fidelidade aos valores

africanos, inequivocamente comprometidos com as lutas contra o fascismo e o colonialismo português. Muda-se para Lisboa em 1951 e participa em associações como a Casa dos Estudantes do Império e o Clube Marítimo Africano.

A criação do Clube Marítimo Africano em 1954 foi uma iniciativa de estudantes e trabalhadores embarcadiços africanos, entre os quais se destaca Agostinho Neto, que prosseguia os estudos na Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa. As relações de sociabilidade com as classes trabalhadoras estão no centro das suas preocupações, tendo ele fixado residência no bairro da Graça, onde habitavam os operários marítimos africanos.

Nesse ano era criado em Luanda o Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola. E em Lisboa os estudantes africanos constituíam um grupo de reflexão, a que designaram Centro de Estudos Africanos e de que fazem parte, entre outros, Agostinho Neto, Amílcar Cabral e Mário Pinto de Andrade. A última sessão desse centro realizou-se em 11 de abril de 1954 (LABAN, 1997, p. 81).

FORMAÇÃO EM MEDICINA, ACTIVIDADE LITERÁRIA E POLÍTICA

A participação activa em debates, jornais e revistas inscreve o seu nome em publicações que circulavam em Luanda e em Portugal. Merecem referência os seguintes textos: “Da vida espiritual em Angola” (*Meridiano*, 1949); “O rumo da literatura negra” (Centro de Estudos Africanos, 1951); “A propósito de Keita Fodeba” (Angola, *Revista da Liga Africana*, 1953); “Introdução ao Colóquio sobre Poesia Angolana” (palestra proferida na Casa dos Estudantes do Império, 1959).

A par da literatura, Agostinho Neto desenvolve em Lisboa uma intensa actividade política, tendo pertencido ao Movimento de Unidade Democrática (MUD Juvenil). Foi em várias ocasiões preso pela Pide,¹ polícia política portuguesa. O seu prestígio intelectual

¹ Pide: Polícia Internacional e de Defesa do Estado. (N. do R.)

aumentava progressivamente. O activismo político e as ideias que o apoiam permitem reconhecer que foi o primeiro intelectual orgânico e público da sua geração. Em 1955, viria a ser condenado a 18 meses de prisão pelo tribunal do Porto. A petição internacional com a qual se faz apelo à sua libertação é subscrita por vários escritores e intelectuais, entre os quais François Mauriac, Jean-Paul Sartre, Louis Aragon, Nicolás Guillén e Simone de Beauvoir. Cumprida a pena, em 1957, já em liberdade, retoma os estudos. Obtém a licenciatura em Medicina pela Universidade de Lisboa em 1958. Nesse mesmo ano casa-se com Maria Eugénia Neto.

REGRESSO AO PAÍS E DESTERRO POLÍTICO

Concluída a especialização em Medicina Tropical, regressa a Angola no ano seguinte com a esposa e seu primeiro filho. Abre consultório médico em Luanda e desenvolve uma intensa actividade política clandestina. Após a sua eleição, em 1960, como líder de um dos vários movimentos políticos emergentes no interior de Angola, volta a ser preso e deportado para Cabo Verde, em trânsito por Bissau e Lisboa. Em Cabo Verde é desterrado para a Ilha de Santo Antão. Desencadeia-se uma campanha internacional para a sua libertação, na qual participam escritores e intelectuais britânicos, tais como Iris Murdoch, Day Lewis, Doris Lessing, Angus Wilson, Alan Silitoe, John Wain, Kermeth Tynan, John Osborne e Arnold Wesker. Seguiu-se a publicação do livro *Persecution 1961*, da autoria de Peter Benenson, por iniciativa da editora britânica Penguin Books, com o qual se relata a situação de nove presos políticos (Agostinho Neto, Antonio Amat, Ashton Jones, Constantin Noica, Hu Feng, Luis Taruc, Maurice Audin, Patrick Duncan e Olga Ivinskaya). Transferido para a cadeia do Aljube em 1962, passa depois ao regime de residência fixa. Em 30 de junho de 1962, efectiva-se a sua fuga de Portugal. Chega a Kinshasa, cidade capital do Congo, onde se encontrava instalada a sede do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). É eleito presidente, em dezembro do mesmo ano.

INTELECTUAL ORGÂNICO E LÍDER POLÍTICO

Até ao fim da década de 50, a trajectória biográfica de Agostinho Neto permitia já identificá-lo como um homem de letras, irremediavelmente comprometido com a luta anticolonial e afirmação da cultura africana. A categorização sociológica como intelectual orgânico decorre desse perfil, dominado pelas ideias.

Durante as décadas de 60 e 70 do século XX, liderou o MPLA e conduziu o processo de transição de Angola para a independência política e enfrentou crises e dissensões, que abalaram essa organização política. No primeiro momento, registou-se o afastamento de companheiros de geração, igualmente políticos e homens de letras, tais como Viriato da Cruz e Mário Pinto de Andrade. Apesar disso, não deixou de cultivar a sua paixão pelas ideias, atribuindo importantes tarefas aos intelectuais. Em concomitância com o exercício da liderança política, desenvolve uma importante actividade reflexiva, que deve suscitar o interesse de qualquer investigador da história contemporânea de Angola.

Em 11 de novembro de 1975, é proclamada a independência de Angola no contexto político internacional da Guerra Fria. Assim, chegava ao fim o conturbado processo de descolonização mal conduzido por Portugal, antiga potência colonial. Agostinho Neto torna-se o primeiro presidente da República Popular de Angola (1975-1979). É instaurado um Estado de orientação socialista com um regime político de partido único. No contexto da Guerra Fria, as tensões entre a União Soviética e os Estados Unidos da América transformariam Angola em cenário de uma das mais devastadoras guerras civis com repercussões geopolíticas em toda a África Austral. De 1975 a 1979, período em que exerceu as funções de presidente da república, ocorreram alguns dos mais sinistros acontecimentos repressivos da história de Angola, com forte impacto no exercício das liberdades fundamentais. Após o reconhecimento de tais excessos, Agostinho Neto iniciou reformas profundas, abrangendo os serviços de informação e de segurança do Estado, bem como o estabelecimento de relações diplomáticas com a República Portuguesa e a República do Zaire, actual República Democrática do Congo.

Os discursos proferidos na Universidade de Dar Es Salam (Tanzânia), em 1974, e na Universidade de Lagos (Nigéria), em 1978,² a que se juntam outros, proferidos na União dos Escritores Angolanos, constituem as principais referências do discurso teórico sobre a libertação, o nacionalismo e a cultura. Em regime de acumulação, exercia igualmente a função de reitor da Universidade de Angola, que, após a sua morte, passou a designar-se Universidade Agostinho Neto. Em 1975, com a constituição da União dos Escritores Angolanos, foi eleito presidente da Mesa da Assembleia-Geral, cargo que desempenhou até a data da sua morte.

Longe de qualquer ambiguidade, Agostinho Neto, na sua qualidade de chefe de Estado, continuava a defender os ideais de liberdade e dignidade do Homem Africano, não perdendo de vista o lugar dos intelectuais nos processos de mudança social. Além disso, com as suas reflexões sobre a libertação nacional, introduz uma variante na abordagem do fenómeno. É por isso que o professor nigeriano Biodun Jeyifo considerava que os textos doutrinários de Agostinho Neto sobre a cultura nacional e a literatura pertencem à categoria do “discurso literário nacionalista”.

NOTORIEDADE EM ÁFRICA

Lamentavelmente, quando se procede ao estudo do pensamento sobre a libertação nacional em África, é raro ver o nome de Agostinho Neto inscrito no elenco de autores e protagonistas. Semelhante situação configura um caso de injustiça epistémica e intelectual, que importa reparar. Ao nível continental, as manifestações da injustiça hermenêutica sobre Agostinho Neto podem ser avaliadas, em termos relativos, pelo tipo de interpretações produzidas por proeminentes intelectuais e académicos, em alguns países africanos que têm o inglês e o francês como línguas oficiais.

Em 1960, falando da situação do escritor africano na Conferência Afro-Escandinava de Escritores, em Estocolmo, Wole Soyinka toma

² Agostinho Neto (1985).

como exemplo o escritor angolano, quando se refere ao contexto desumanizante vivido no século xx. No seu horizonte estão certamente as experiências de privação da liberdade por que tinha passado Agostinho Neto, cuja notoriedade pública suscitara uma campanha internacional apoiada por intelectuais de diversas origens.

Em 1963, Léopold Senghor, então presidente do Senegal, reconheceu o prestígio do poeta e político angolano Agostinho Neto, então presidente do MPLA, por ocasião da reunião do Conselho de Ministros da Organização da Unidade Africana (OUA), realizada em Dakar, de 2 a 11 de agosto de 1963, quando o convocou para um encontro no Palácio da Presidência da República, tratando-o com a deferência que se devia a um poeta respeitado como tal.

Por sua vez, Ngũgĩ wa Thiong'o, em 1973, na Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos, realizada na cidade de Alma Ata, capital do Kazaquistão, congratulava-se com o facto de merecer a distinção do Prémio Lotus de Literatura, que já tinha sido atribuído a Agostinho Neto, entre outros escritores africanos (LABAN, 1997, p. 115). Já em outubro de 1975, na conferência que proferiu no Departamento de Literaturas da Universidade de Nairobi, considerou que Agostinho Neto era um “outstanding poet and politician”. E acrescentou: “For him the gun, the pen and the platform have served the same ends: the total liberation of Angola” (THIONG'O, 1997, p. 69).

Em 1981, a revista *Okike: An African Journal of New Writing*, publicada em Nsukka, Anambra State, sudoeste da Nigéria, sob a direcção editorial de Chinua Achebe, presta uma homenagem a Agostinho Neto, dedicando-lhe inteiramente o seu número 18, em que se destaca um poema escrito pelo eminente escritor nigeriano.

A colectânea de cinco volumes de textos doutrinários dos movimentos de libertação nacional, *The African Liberation Reader*, organizada e publicada em 1982 por Aquino de Bragança e Immanuel Wallerstein, é uma prova da fecunda produção reflexiva das elites intelectuais dos cinco países africanos que têm o português como língua oficial, engajadas na luta contra o colonialismo. Trata-se de uma obra relevante para os estudos do discurso anticolonial.

Num texto consagrado à descolonização da teoria e da crítica africana, publicado em 1990, na revista americana *Research in African Literatures*, o professor nigeriano Biodun Jeyifo considerava que as reflexões de Agostinho Neto sobre a cultura nacional e a literatura integravam-se na categoria do “discurso literário nacionalista”. Trata-se de textos de discursos proferidos num contexto institucional, por ocasião da tomada de posse dos órgãos directivos da União dos Escritores Angolanos, em 1979. Um texto de Agostinho Neto sobre cultura nacional, traduzido em inglês, integra a antologia de teoria e crítica literária *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, organizada e publicada por Tejumola Olaniyan e Ato Quayson, em 2007, fazendo parte da secção temática reservada ao marxismo, em que figura igualmente Amílcar Cabral.

VI CONFERÊNCIA DOS ESCRITORES AFRO-ASIÁTICOS E CRÍTICAS AO REALISMO SOCIALISTA

No período que se segue à proclamação da independência de Angola, a apologia do debate e das ideias é um isomorfismo que caracteriza o discurso de Agostinho Neto, através do qual formula um pensamento acerca das tarefas do intelectual, num país que acabava de alcançar a independência política e em que, paradoxalmente, o regime de partido único revelava-se como um obstáculo a perspectivas mais liberais. Mas entendia que “[...] o escritor se deve situar na sua época e exercer a sua função de formador de consciência, que seja agente activo de um aperfeiçoamento da humanidade” (AGOSTINHO NETO, 1985, p. 29). Em 1979, sucessivamente, por ocasião da tomada de posse dos corpos gerentes da União dos Escritores Angolanos, realizada em janeiro, e na sessão de encerramento da VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos, realizada em julho, defendia o *debate de ideias*. E sustentava-o nos seguintes termos:

Penso que é necessário o mais alargado possível debate de ideias, o mais amplo possível movimento de investigação, dinamização e apresentação pública de todas as formas culturais existentes no

País, sem quaisquer preconceitos de carácter artístico ou linguístico.³
(AGOSTINHO NETO, 1980, p. 48)

Para Agostinho Neto, o debate e as ideias são essenciais à vitalidade das dinâmicas sociais e às exigências do conhecimento mais profundo do mundo que nos circunda. Semelhante necessidade pode ser sentida apenas por aqueles que atribuem valor à incessante indagação sobre a existência humana, rompendo os condicionalismos do lugar onde se situa o homem na sua singularidade.

A União dos Escritores Angolanos organizou, em 1979, a VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos, de 27 de junho a 1.º de julho, devido à sua filiação na Associação de Escritores Afro-Asiáticos, uma organização transnacional de escritores. Três anos antes a cidade de Luanda tinha acolhido a conferência extraordinária da Organização de Solidariedade dos Povos Afro-Asiáticos (Ospaa), que mantinha uma relação orgânica com a Associação de Escritores Afro-Asiáticos. Mas a relação que os escritores angolanos mantinham com essa organização de escritores, formada à luz do espírito de Bandung, remontava ao ano seminal de 1958, quando Mário Pinto de Andrade e Viriato da Cruz participaram na Conferência de Escritores Afro-Asiáticos, realizada na cidade de Tashkent (Uzbequistão).

Pode dizer-se, portanto, que o poeta angolano Agostinho Neto, laureado com o Prémio Lótus da Associação de Escritores Afro-Asiáticos, em 1970, era o anfitrião. Além de presidente da República Popular de Angola e presidente do MPLA-Partido do Trabalho, desempenhava igualmente as funções de presidente da Assembleia-Geral da União dos Escritores Angolanos.

Nesse discurso de tomada de posse dos corpos gerentes da União dos Escritores Angolanos, Agostinho Neto evidenciava uma nova perspectiva relativamente a algumas questões culturais, literárias e políticas. Ele afirmava:

³ Discurso proferido na cerimónia da tomada de posse do corpo dirigente da União dos Escritores Angolanos para o biénio 1979-1980, em Luanda, a 8 de janeiro de 1979.

Se os estimados camaradas e colegas me permitem, direi que não podemos cair em esquemas ou estereótipos como os teóricos do realismo socialista. A par da nossa capacidade nacionalista, teremos de intervir de modo a inscrever-nos no mundo, à medida que formos assumindo a realidade nacional. (AGOSTINHO NETO, 1980, p. 45)

Já no discurso de encerramento da VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos, em julho de 1979, Agostinho Neto retoma o pensamento sobre o mais alargado possível debate de ideias, quando falava aos escritores afro-asiáticos reunidos em Luanda:

Persistir na ideia do debate é sempre acertado, porquanto os homens têm necessidade de se exprimir, para não assumir a mentalidade burocrática que rapidamente se torna caduca e não é capaz de acompanhar o desenvolvimento da sociedade humana.⁴ (AGOSTINHO NETO, 1980, p. 71)

Portanto, Agostinho Neto manifestava a necessidade de romper com os dogmas do realismo socialista e, ao mesmo tempo, sublinhava a importância do debate argumentativo, de ideias e de opiniões.

Atento aos acontecimentos e à realidade angolana, Agostinho Neto avaliava os efeitos deletérios das influências externas e das perversidades das políticas culturais comunistas. Por conseguinte, distanciava-se das querelas teóricas e ideológicas que opunham a China e a União Soviética. Tal posição não era casual. Parece traduzir uma recusa intencional de seguir as doutrinas ideológicas e teorias estéticas e literárias soviéticas e chinesas.

Após a VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos, de julho de 1979, descortinava-se um horizonte de incertezas acerca do que poderia ter sido a concretização desse ideal, defendido por Agostinho Neto, a escassos meses da morte, que o colheria no dia 10 de setembro desse ano.

⁴ Discurso proferido na sessão de encerramento da VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos, em Luanda, a 1 de julho de 1979.

OBRA LITERÁRIA

A sua principal obra literária conhecida e estudada é constituída por poesia. Em vida e até 1974, Agostinho Neto publicou: *Quatro poemas de Agostinho Neto* (Póvoa do Varzim, 1957); *Poemas* (Casa dos Estudantes do Império, 1961); *Con occhi asciutti* (Milão, 1963; edição bilíngue); *Sagrada esperança* (Lisboa, 1974); *Sacred Hope* (Dar Es Salam, 1974; edição em inglês de *Sagrada esperança*); e *Sagrada esperança* (Lisboa, Sá da Costa, 1974; inclui poemas dos dois primeiros livros). Realizaram-se traduções e edições em outras línguas, nomeadamente chinês, espanhol, francês, inglês, russo, servo-croata e vietnamita. Após a sua morte, foram publicados outros livros: *Náusea* (Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1980; conto); *A renúncia impossível* (Luanda, Inald, 1982; poesia); *Obra poética completa* (Lisboa, Fundação Dr. Agostinho Neto, 2016); *Ainda o meu sonho: discursos sobre a cultura nacional* (Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1980).

CONCLUSÃO

À guisa de conclusão, justifica-se a leitura breve de um poema: “O verde das palmeiras da minha mocidade”. Trata-se de um texto no qual o sujeito poético projecta no tempo imagens de um passado marcado indelevelmente pelo regime sazonal do Rio Kwanza, de que dependia o ritmo de vida das populações ribeirinhas. Acompanhamos o poeta, que revisita os lugares da mocidade no momento da inclemência do Kwanza transbordante, quando escreve:

Eu fugia do verde / do verde negro das palmeiras / da minha mocidade // Todos os deuses da mística dos séculos / e os seus sacrifícios / cruentos ou incruentos / o sopro metafísico das florestas sagradas / a inspiração divinizada dos xinguilamentos / e dos feiticeiros / ficavam, ficavam encharcados nas águas / da insegurança que me dançava no peito. (AGOSTINHO NETO, 1974)

Se partirmos do postulado teórico segundo o qual no texto poético existe uma relação de implicação entre o autor textual e o autor empírico, podemos estar em presença de uma referência à pequena povoação de Kaxicane, situada na margem do Rio Kwanza. Por conseguinte, o universo referencial desse poema remete para o espaço físico e social da sua terra natal: “O Kwanza transbordante / de ameaça e despotismo / avançava sobre a terra / num parto alastrante de chuvas torrenciais / e os crocodilos / vencido o elemento / iam banquetar-se nos currais abandonados”.

Nada resistia ao poder esmagador do rio. Nem mesmo “os deuses da mística dos séculos e os seus sacrifícios” ou “a inspiração divinizada dos xinguilamentos”. Com o vocábulo *xinguilamento* (do verbo da língua *kimbundu* *kuxingila* – “evocar os espíritos, os mortos”), faz-se alusão aos rituais realizados em homenagem a Kituta ou a Kianda, divindades das águas e dos rios, revelando um conhecimento que lhe é transmitido pela experiência vivida na comunidade étnica *kimbundu*, de que é originário, como pode ser comprovado pelos excertos de uma oração na língua *kimbundu*: “Tata ietu uala ku diulu / Fukamenu! / Lengenu! / O ituxi! / O ituxi! [...]”⁵

⁵ “Pai Nosso que estais no céu / Ajoelhem-se! / Fugam! / Pecados! / Pecados! [...]”

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

O Estandarte, Luanda (1938-1950).

Farolim, Luanda (1932-1952).

África: Literatura, Arte e Cultura, Lisboa (1980).

BIBLIOGRAFIA

CENTRO DE ESTUDOS HISTÓRICOS DO MPLA. *Agostinho Neto: ensaio biográfico: tomo I*. Luanda: Editorial Vanguarda, 1990.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E INVESTIGAÇÃO HISTÓRICA DO MPLA. *Agostinho Neto: ensaio biográfico: tomo II*. Luanda, 2000.

AMARAL, Ilídio. *O Rio Cuanza (Angola), da Barra a Cambambe: reconstituição de aspectos geográficos e acontecimentos históricos dos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 2000.

ANDRADE, Costa. *Opiniões, critérios: ensaios, palestras, conferências sobre tudo e coisa nenhuma (1993-2006)*. Luanda: Kilombelombe, 2007.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Origens do nacionalismo africano*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.

FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban II*. 3. ed. Lisboa: Plátano Editora, 1997.

HAMILTON, Russell G. *Literatura africana, literatura necessária I: Angola*. Lisboa: Edições 70, 1975.

LABAN, Michel. *Angola: encontro com escritores*. Lisboa: Fundação Eng. António de Almeida, 1990.

LARANJEIRA, Pires. *Ensaios afroliterários*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2001.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Regra do Jogo, 1980.

MENEZES, Filinto Elísio de. *Apontamento sobre a poesia de Angola*. Luanda: Sociedade Cultural de Angola, 1949. Separata de: *Cultura*, Luanda, 1949, p. 67.

- OLIVEIRA, Mário António Fernandes de. *Reler África*. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, 1990.
- _____. *A formação da literatura angolana (1851-1950)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.
- ROCHA, Jofre. *Intervenções sobre literatura, artes e cultura*. Luanda: Kilombelombe, 2004.
- TRIGO, Salvato. *A poética da "Geração da Mensagem"*. Porto: Brasília Editora, 1979.
- _____ *et al.* *A voz igual: ensaios sobre Agostinho Neto*. Luanda: MPLA, 1996.
- UNIÃO DOS ESCRITORES ANGOLANOS. *Documentos da VI Conferência de Escritores Afro-Asiáticos: teses angolanas*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1981.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO NETO, António. *Sagrada esperança*. Lisboa: Sá da Costa, 1974.
- _____. *Ainda o meu sonho: discursos sobre a cultura nacional*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980.
- _____. *Textos políticos escolhidos*. Luanda: Edições DIP, 1985.
- LABAN, Michel. *Mário Pinto de Andrade: uma entrevista*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1997.
- THIONG'O, Ngũgĩ wa. *Writers in Politics: A Re-Engagement with Issues of Literature & Society*. Nairobi: EAP; Oxford: James Currey; London: Heinemann, 1997.

ALDA LARA: POESIA, CONTO E TRABALHO ACADÊMICO

Fabio Mario da Silva

Alda Pires Barreto de Lara e Albuquerque (1930-1962)⁶ é uma escritora angolana formada em Medicina pela Universidade de Coimbra e tem sido lida – frequentemente pela crítica – a partir de várias perspectivas teóricas, como revelam diversos estudos, que, dentro da poética de Lara, abordaram os seguintes temas: angolanidade e africanidade femininas, as representações da casa, a biografia da autora e a sua poesia vista a partir dos quatro elementos (água, terra, fogo e ar), o humanismo e o telurismo, o diálogo poético de Alda Lara com Florbela Espanca, Fernando Pessoa e Hans Christian Andersen, o elemento aquático, as vozes do tempo, a maternidade, a experiência de viver entre a Europa e a África.

Todas as obras de Alda Lara foram publicadas postumamente. Quatro anos após sua morte, é publicado *Poemas*, em 1966, pela Publicações Imbomdeiro. A sua única obra de contos, *Tempo de chuva*, escrita em Cambambe entre 1961 e 1962, publicada e editada

6 Essa informação se encontra disponível em Lara (2014). Contudo, em ALDA... ([201-]), há uma pequena variação do nome completo da autora: Alda Ferreira Pires Barreto Lara e Albuquerque.

por seu marido, Orlando Albuquerque, vem a lume em 1973 pelos Cadernos Capricórnio, dos quais Orlando era editor, em Lobito. Esse livro de narrativas é composto de sete textos, o primeiro dos quais, “Tempo de chuva”, com título homônimo do da obra. Seguem-se a esse os contos “Pureza”, “Joana”, “A boneca”, “Desencontros”, “Amor” e “Diálogos do futuro”. O trabalho de conclusão do curso de Medicina – curso iniciado em Lisboa e concluído em Coimbra – tem a sua publicação com data de 1997 pelas Edições APPACDM e se intitula *Deficiências psíquicas provocadas por carência de cuidados familiares*. Antes dessas publicações, Alda Lara era conhecida dos círculos intelectuais angolanos porque ia publicando esparsamente em jornais desde pequenas poesias a textos de opinião.

Ao analisarmos as três obras póstumas da autora, podemos notar que um tema se sobressai com frequência, o da infância, e por isso esse tópico será ponto de reflexão das nossas considerações.

O crítico Alfredo Margarido, numa análise um tanto restrita, já notara o tema da infância na obra de Alda Lara, mas não a partir do resgate temático:

A poesia de Alda Lara está incompleta. É, antes de mais, uma poesia que vive no mundo da infância ou de uma primeira fase da adolescência. [...] nas palavras entrevemos, implícito ou explícito, o sentimento do exílio e, algumas vezes, o suplício doloroso de que a sua angolanidade não se apoderou dos elementos mais significativos. (MARGARIDO, 1980, p. 301)

Margarido refere-se a certa ingenuidade lírica da escritora, mas, se observarmos bem, veremos que a poética de Alda Lara ultrapassa esses limites de “infantilidade”, apontados pelo crítico, visto que, pelo contrário, nos deparamos com uma poesia que, além de todo um trabalho literário de esmero em relação ao lirismo do poema, toca em diversos temas, como apontamos acima. Também estão presentes em sua obra as problemáticas de injustiças sociais e de gênero, a religiosidade, a metapoesia, a saudade e, evidentemente, as reminiscências da infância. Aliás, Carla Ferreira é uma das primeiras a analisar a imagem da

infância na poesia de Alda Lara, exposta em poemas que resgatam uma vivência em Angola. A estudiosa, através de análises acuradas, destaca principalmente o “Poema da mesa pintada”. A pesquisadora, ao analisar o conjunto de poemas sobre a infância em Alda Lara, chega à seguinte conclusão, que é contrária à de Alfredo Margarido:

[O] retorno à infância concretiza-se, na poesia de Alda Lara, quer pela recuperação em alguns dos seus textos dos matizes de um discurso para a infância, característico das cantilenas e historietas, espelhando as marcas de uma oralidade evocadora das vivências, dos espaços e do tempo de uma inocência feliz, quer, em outros poemas, pelo exercício de memória afectiva do ser criança a partir de uma perspectiva de reflexão presente, recorrentemente habitada pela angústia da distância. No entanto, à recuperação das formas poéticas associadas ao universo infantojuvenil não corresponde, convém anotá-lo, necessariamente a inocência da mensagem poética; pelo contrário, os textos da autora apresentam um sujeito consciente da realidade e hábil na descrição impressiva desse contexto pelo recurso a um ritmo inspirado na oralidade associada à circulação de enunciados literários para o tempo de ser criança. (FERREIRA, 2008, p. 4)

Um dos poemas em que vamos encontrar o universo infantil associado à perda da inocência em choque com o mundo adulto é “Estrelas mortas”, no qual diz o eu lírico: “A menina cresceu... / O quarto fechou-se para sempre, / e dos castigos também se fechou... / Na boca da menina o tempo cravou um sorriso, / sempre igual... e sempre triste” (LARA, 2014, p. 90). A passagem do tempo revela a perda, por exemplo, de um mundo feliz para a menina, que não mais vai usar laços no cabelo, nem chapéus de fitas largas, indicando a frieza e a crueldade do mundo adulto, principalmente no que diz respeito às mulheres, visto que o eu lírico refere o universo infantil feminino, com seu encantamento e beleza, a uma mudança radical: a da mulher, que, com o enfrentamento da realidade, perde a capacidade de aprazimento, como revela a seguinte passagem: “De resto as noites se fizeram mais escuras, / e menos belas... / Noites de bruma, / onde as estrelas se apagaram todas,

/ uma por uma... / E tudo porque a menina cresceu...” (LARA, 2014, p. 90). Ou seja, se observamos bem o universo infantil de Alda Lara – em versos de poemas como “Poemas que eu escrevi na areia” e “As belas meninas pardas” –, veremos que a maioria das referências ao mundo infantil se centra na vivência das meninas, apesar de em “Trampolim” encontrarmos referências à figura de um menino.

Na narrativa *Tempo de chuva*, encontramos também alusões ao universo infantil, primeiramente com um tom emotivo, em “A boneca”, história na qual, mais uma vez, uma narradora-personagem, também ela da área da medicina, como a própria autora, refere a chegada de uma menina cardiopata, Olga, ao hospital. Essa criança é separada das outras devido a seu estado grave e acaba por ser instalada na enfermaria para adultos. A criança recusava comer, devido a seu desinteresse pela vida. Contudo, com a possibilidade de ganhar uma boneca dos funcionários do hospital, Olga, apenas pela menção ao brinquedo, começa a se sentir feliz na esperança de obtê-lo. Devido à demora em receber o presente, Olga acaba por interrogar a narradora-personagem, questionando se lhe falavam mesmo a verdade sobre a boneca, o que lhe despertou remorsos e, na mesma noite, pesadelos. No dia a seguir à interpelação da menina, a narradora sai à procura do brinquedo, mas, quando chega ao hospital, Olga já falecera: “Era feliz finalmente! Talvez porque soubesse agora que a boneca tão desejada estava ali, apenas para ela” (LARA, 1973, p. 18).

Lembre-mo-nos também da criança negra paralítica, Avelino, do conto “Diálogos do futuro”, que vivia como os outros negros da fazenda do seu pai, em condições análogas às da escravidão. Avelino, no final do conto, aparece juntamente com Júlio, filho do dono da fazenda, que tem a sua propriedade e a família massacradas pela revolta dos trabalhadores escravizados. No final do conto, Avelino, provavelmente filho do negro que incitou a revolta e a matança, fica junto do único sobrevivente, Júlio, que representa o símbolo da decadência da sua família. Essa criança, a quem Júlio protege, acompanha-o na tentativa de recomeçar uma nova vida: “Ali estavam sós. E desgraçados. E terrível, poderosa e inequivocamente desgraçados... O Negro e o Branco. A Criança e o Homem” (LARA, 1973, p. 35). No artigo “Alguns aspectos

da obra *Tempo de chuva*”, de Fabio Mario da Silva e Paulo Geovane e Silva, é comentado que o final dado ao conto pode indicar que a escritora provavelmente teria em mente repensar algumas problemáticas raciais a partir dessa cena forte e desconcertante que, do ponto de vista de seu *locus* discursivo, apresenta, cronologicamente – para além do *topos* lariano da infância –, um “duplo pós-colonial”:

o negro e o branco juntos, porém destacados pelo elementar distintivo da cor; e, depois de destacadas as identidades ráticas, surgem a criança e o homem, cujo contraste etário alegoriza a nação projetada da seguinte forma: a criança negra é o futuro, o homem branco é o presente. Tal leitura só se faz possível graças a uma outra, ainda mais desconcertante: na disposição frásica (dentro da qual, como referido, existe a cronologia de uma outra narrativa, a histórica), existe uma ordenação de elementos humanos que coloca o negro equivalente à criança e o branco, ao adulto, ainda que esse mesmo negro – e a sua condição infantil – seja preterido, uma vez que foi colocado antes do homem, representante do colonialismo. Essa simples descrição dá azo a várias reflexões: primeiramente, trata-se de um excerto nominal e que, assim o sendo, espelha a própria inatividade acional – verbal – de que é feita a fronteira entre os dois lados do colonialismo, justamente o negro e o branco; em segundo lugar, há uma ambiguidade de aproximações entre esses elementos: negro e branco, criança e homem, ambos coexistem, mas em momento algum se equivalem, justamente porque diferenciados pelo tempo – tema lariano – e a cor – paradigma ideológico africano. (SILVA; SILVA, 2022, no prelo)

Por fim, é importante assinalar que o tema da infância vai também figurar no trabalho de conclusão da licenciatura em Medicina de Alda Lara, a partir de um labor investigativo. Esse trabalho por ela apresentado aborda a psiquiatria infantil e foi considerado de alta qualidade, o que ter-lhe-á rendido o convite para seguir uma especialização em Paris (ALDA..., [201-]), recusado pela autora devido ao seu objetivo de voltar a Angola para estar ao lado da família e ali trabalhar com a medicina. Segundo revela a própria Alda Lara, na

introdução do seu trabalho, a inspiração para a realização da sua investigação deu-se quando uma criança, com um diagnóstico de atraso psicomotor e suspeita de afasia, em 24 de novembro de 1959, deu entrada nos serviços de pediatria do Exmo. Sr. Prof. Dr. Lúcio de Almeida. Meses após a internação e tratamento, a criança começa a falar e a andar nos corredores dos serviços clínicos, visto que encontrou um lar e um substituto maternal eficaz. Devido a essa experiência, Alda Lara revela que encontrara a razão de todo o trabalho de investigação. A sua preocupação foi avaliar o desenvolvimento psicomotor, refletindo sobre o que se espera de cada criança em cada estágio da etapa do desenvolvimento.

Alda Lara refere as deficiências psíquicas provocadas em decorrência de cuidados familiares e cita como exemplo o caso dos “meninos-lobo” de Midnapore, que foram abandonados em uma floresta e criados por lobos, mas depois foram retirados do seu ambiente entre os animais e passaram a conviver com os humanos. Usando esse exemplo, Lara chega à seguinte conclusão:

esta experiência com os “meninos-lobo” demonstra-nos cabalmente que o *mundo emocional* não é um adorno da natureza, mas sim uma *função biológica* importante. Assim, as carícias maternas – ou a “massagem” da senhora Singh – estabelecem entre dois seres – o protetor e o protegido – a necessária “contiguidade biológica” a qual assegura à criança o sentido de “estabilidade” necessário ao seu perfeito desenvolvimento. (LARA, 1997, p. 151, grifos da autora)

Como se vê, um dos principais pontos de debate do trabalho acadêmico de Lara é refletir sobre as carências dos cuidados maternos, que podem causar deficiências psíquicas, frustrações precoces e efeitos clínicos, o que a poeta e também pesquisadora constatou através dos estudos da psicopatologia infantil e da pediatria. Lara (1997, p. 156) buscou refletir sobre o abandono das crianças, diante de várias problemáticas:

A evolução social, com a concentração suburbana (que se enriqueceu através do êxodo rural), as dificuldades dos exilados pela

guerra, o problema do alcoolismo, os alojamentos insuficientes, a prostituição multiplicaram até ao infinito os “institutos de beneficência para internamento de crianças abandonadas”, onde as razões médicas são simples abstrações frente ao “caso social”.

Alda Lara esforçou-se em observar as doenças psicomotoras que advêm de maus-tratos, de uma sociedade desordenada e de famílias desestruturadas, que acabam por afetar o desenvolvimento das crianças. Nas suas análises, ela não deixa de citar referências bibliográficas importantes, como Ana Freud, Burlingha e Michaux Léon. Através das teorias médicas sobre a infância, associadas aos casos que começa a estudar, a autora tenta estabelecer um correlato entre prática e teoria abordando muitos casos de crianças praticamente abandonadas pelos familiares.

Os traumas infantis, a ternura, o desenvolvimento e as suas tragédias transportam-se, como vimos, também para a poesia e a narrativa lariana, por isso também é comum o tema da maternidade em sua obra. Assim, a autora associou a sua profissão médica ao tema que realmente lhe despertaria interesse, os cuidados e tratamentos de crianças, o que acaba por refletir-se no seu mundo ficcional. Alda Lara, como verdadeira humanista que era, desejou um mundo mais justo e ético para todos. Assim, no decorrer de seu trabalho médico e ficcional, apontam-se duas inegáveis atividades “como um empreendimento de saúde” (DELEUZE, 1997, p. 13-14). Alda Lara se ia apercebendo de que as crianças, sendo o futuro da sociedade, muitas vezes viam que essa mesma sociedade geradora não construía mecanismos para defendê-las do mundo hostil dos adultos e não lhes proporcionava um ambiente para um desenvolvimento saudável, o que, para o azar de muitas crianças pelo mundo, ainda continua a acontecer.

REFERÊNCIAS

- ALDA Ferreira Pires Barreto Lara e Albuquerque. *União de Escritores Angolanos*, Luanda, [201-]. Disponível em: <https://www.ueangola.com/bio-quem/item/741-alda-ferreira-pires-barreto-lara-e-albuquerque>. Acesso em: 2 mar. 2021.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- FERREIRA, Carla. Poemas de Alda Lara: para uma leitura da infância. *Revista Crioula*, n. 4, p. 11, nov. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54040/57970>. Acesso em: 2 mar. 2021.
- LARA, Alda. *Tempo de chuva*. Lobito: Cadernos Capricórnio, 1973.
- _____. Deficiências psíquicas provocadas por carência de cuidados familiares. Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga, 1997.
- _____. *Poemas completos*. Luanda: Grecima, 2014.
- MARGARIDO, Alfredo. Esboço de interpretação da poesia de Alda Lara. In: _____. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980. p. 299-307.
- SILVA, Fabio Mario da; SILVA, Paulo Geovane e. Alguns aspetos da obra *Tempo de chuva* de Alda Lara. In: TAVARES, Ana Paula Tavares; BERNARDO, Ana Paula; SILVA, Fabio Mario da; BUCAIONI, Marco; SILVA, Paulo Geovanne e; FINA, Rosa (org.). *Mulheres africanas em trânsito: homenagem a Alda Lara* (Atas do Colóquio Internacional). Lisboa: Edições Clepul, 2022. No prelo.

VIOLÊNCIA, DENÚNCIA E RESISTÊNCIA ANCESTRAL EM BOAVENTURA CARDOSO

Jurema Oliveira

[...] o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo.

PAUL ZUMTHOR, *PERFORMANCE, RECEPÇÃO, LEITURA*

Em diálogo com a epígrafe, pode-se dizer que o discurso de Boaventura Cardoso tem como referente a ancestralidade de matriz bantu e a História, materializadas na ficção – espaço fecundo que abarca “os gestos de expressão bem calculada” (CARDOSO, 1982, p. 6) e precisos em um tempo de águas pesadas e densas, como aquelas presentes no conto “Chuva”, da coletânea *Dizanga dia muenhu*: “a chuva veio com muita raiva. Os tetos frágeis das cubatas tremiam e, nos lares, as águas que entravam dentro faziam atrapalhação nas pessoas” (CARDOSO, 1982, p. 6).

A densidade das águas produz a aparição de dois sentidos: a alegria e a dor. Diante disso, a chuva, revitalizadora da natureza no conto, simboliza também uma ameaça, uma “atrapalhação”. Ela dá o tom preciso às ações de personagens que vão sendo moldados

na “onda que vem” e na “onda que vai”, corporificando as impressões de um tempo de turbulências, que “traz também o vento das makas” (CARDOSO, 1982, p. 7) e das incertezas, que rondam o museque Sambizanga – cenário do texto “A chuva” – e o Marçal – cenário da narrativa “Meu toque”. E, para ampliar as imagens das águas revoltas, destaca-se, aqui, da mesma coletânea, um trecho do conto “Nostempo de miúdo”, que retrata a abertura de caminho, a luta libertária corporificada na expressão “sessenta e um quente”, que corta toda a narrativa:

Já nos tinham avisado. Seis horas recolher. Patrulha atirar só. *Sessenta e um quente. Cuidado!* Pimentel barbudo sanguinário, olhos na mira fúnebre. Sô Rocha nacionalista fegoso já mataram. *Cuidado!* Seis horas recolher. *Sessenta e um quente.* (CARDOSO, 1982, p. 30, grifos nossos)

Se, em *Dizanga dia muenhu*, Cardoso encena “tempos quentes”, em *O fogo da fala* (1980), o autor reinventa o ritual da fogueira, quando traz para a cena literária artificios que relembram o ritmo da fala, a musicalidade, a sonorização dos signos, as repetições e o cruzamento de elementos da língua portuguesa com expressões decorrentes das línguas nacionais angolanas, para fundar uma língua tipicamente nacional.

O narrador de *O fogo da fala* transita entre a oratura e a cultura letrada, aliás, essa é uma característica dos narradores de Cardoso. Nessa segunda coletânea, constata-se “um equilíbrio entre o contador e o ouvinte, que garante a existência do passado no presente narrativo, a cumplicidade entre o velho e o novo e mantém viva a matriz africana que resistiu ao domínio branco-europeu” (OLIVEIRA, 1996, p. 168). Na busca de sua especificidade artística, Cardoso articula os códigos linguísticos de forma poética para dar o tom de sua prosa: “*Tatetu uala um diulu, Teteca! Mamã! Fechaste o portão? Sim mamã. Dijina dié adiximane, un gana ué uize kokuetu. Xé! É quê? [...] é parece é o gato*” (CARDOSO, 1980, p. 69).

Sendo assim, na figura do narrador, concentra-se a ligação mais sensível entre a fonte de conhecimentos e as experiências recriadas

que se processam na textura do narrado. Conhecedor das tradições e costumes do seu povo, o contador de histórias mantém acesa a chama da oralidade alimentando a ancestralidade matrilinear.

O sentido da resistência ancestral, em Cardoso, se consolida paradigmaticamente na coletânea de contos *A morte do velho Kipacaça* (1987) e nas obras escritas posteriormente: *O signo do fogo* (1992); *Maio, mês de Maria* (1997); *Mãe, materno mar* (2001); e *Noites de vigília* (2012).

O livro *A morte do velho Kipacaça* constitui-se em uma chave de leitura das temáticas da violência, denúncia e resistência ancestrais, tão bem exploradas pelo escritor nas obras subseqüentes a essa. A narrativa que dá título ao livro materializa experiências tradicionais, respaldando movimentos antigos, reatualizados na ficção no estágio da passagem de um caçador do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Segundo Oliveira (2014, p. 57),

a dimensão das relações do Velho Kipacaça se caracteriza pelo número de pessoas em seu komba e pela quantidade de presentes recebidos [...], [pois] as oferendas são uma prática nos rituais funerários, mas se o ancestral tiver essência histórica recebe presentes especiais, visto que um caçador ocupa lugar de destaque em todas as comunidades africanas, especialmente por se tratar de um que salvou diversas vidas e nunca deixou de cumprir seus compromissos na comunidade.

O recurso estilístico de Cardoso valoriza, entre outros dados, a repetição, a fim de estabelecer o jogo poético em que as narrativas avançam produtivamente por meio daquilo que, de acordo com a tradição dos gêneros, é mais próprio do discurso da poesia. Ampliando a imagem produzida em *A morte do velho Kipacaça*, pode-se ler, na metáfora da escrita cardosiana, o surgimento da vida, o nascimento, a esperança que alimenta e renova a palavra forjada no “fogo da fala” para encenar, na obra *O signo do fogo*, a chama da libertação, que se espalhou pelos musseques Sambizanga, Marçal e Rangel, metaforizados em sua primeira obra, *Dizanga dia muenhu*.

Em *O signo do fogo*, as imagens díspares que assolam os musseques em um estranho aquecimento, que vem das “entranhas”, anunciam a boa-nova; logo, o fogo aqui simboliza a purificação, a regenerescência e o autoconhecimento, associados à práxis revolucionária, já que

estranhamente a terra dos musseques Marçal, Rangel e Sambizanga começou a aquecer, assim. As pessoas corriam desorientadas, assim, em busca de locais em que pudessem permanecer com os pés na terra, assim. E os ecos estreitos dos musseques eram então locais de embates violentos entre grupos de pessoas que fugiam em direções contrárias. E a terra vermelha ia ficando juncada de cadáveres de cujos corpos exalavam cheiros insuportáveis. De madeira, as casas ardiavam até ao teto e desabavam assim por cima dos seus ocupantes. Embora a região não fosse sísmica, aqui e acolá a terra cedia e nos buracos abertos caía gente, assim. Era uma catástrofe que preanunciava calamidades de maiores dimensões. Para muitos, os crentes em particular, era o fim do mundo não como os livros sagrados prediziam, mas, pelo menos nas suas consequências trágicas, era mais ou menos igual a um dilúvio, assim. (CARDOSO, 1992, p. 105)

Nessa enunciação, Cardoso forja as imagens primordiais acerca do fogo que alimenta as tradições e constitui-se na força vital da existência das espécies. Diante disso, se *O signo do fogo* anuncia a boa-nova, *Maio, mês de Maria* denuncia as ações de homens alegorizados como cães, no momento da dissidência do 27 de maio de 1977, encenada nessa obra.

Dessa forma, o entorpecimento das águas anunciado em *Dizanga dia muenhu*, em uma visão dialógica com a produção artística desse autor, começa a fazer sentido mais precisamente em *Maio, mês de Maria*. Coincidentemente, *Dizanga dia muenhu* foi publicado em 1977. Sendo assim, encontrar o caminho, ou “os caminhos”, nas obras de Cardoso pressupõe captar os sinais, as marcas deixadas pela voz enunciativa do narrado. No dizer de Nascimento (2001, p. 173), essas marcas constituem-se no “rastros”, nas imagens

do passado que são resgatadas na linguagem, não como uma resultante de “uma única experiência, mas, sim, de uma repetição em série, cujo rastro somente passa a fazer sentido dentro da cadeia em que se inscreve”.

A literatura produz, muitas vezes, um efeito de insubordinação, desterritorializando sentidos já consagrados. De um lado, desde o século XIX, o texto literário como que viola as leis do português falado em Portugal, criando novas nuances nas normas metropolitanas, principalmente nas enunciações elaboradas nos países africanos de língua portuguesa. Isso é o que reforça o narrador de *Dizangadia muenhu*, no conto “Nga Fefa Kajinvunda”, quando diz que “as quitadeiras [...] nos kimbundos delas escondiam toda a fúria contra o colonialismo” (CARDOSO, 1982, p. 26). Por outro lado, também, durante o enfrentamento bélico de libertação, a língua portuguesa representou um perigo para quem a falava, já que as línguas locais nunca foram totalmente entendidas pelo dominador e falar nessas línguas não representava perigo. Assim, se é verdade que, no tempo da colonização, se tinha de tomar certo cuidado ao falar português, também no do Fraccionismo, a língua representou um risco.

O “reaprender” de que fala o personagem João Segunda pode ser depreendido da enunciação ficcional de várias formas, mais especificamente do ponto de vista ideológico. Diante disso, pode-se afirmar que a voz da enunciação inova o material de trabalho – a língua – para fazer avançar o sentido gerador de um discurso alegórico, como aquele representado em *Maio, mês de Maria*. O autor cria novos falantes/personagens, que se tornam os responsáveis por esse movimento de “renovação”. Logo, os sentidos de um português alargado, expandido e distinto daquele pregado pela gramática normatizante são depreendidos por meio do discurso do narrador/contador, que convoca para o centro da trama, nos momentos mais dramáticos, interjeições e outras expressões revigoradoras das horas “tristes”, mostrando que a língua é aquele rio caudaloso de que fala Bagno (2003).

A língua renovada que é pensada por Bagno fundamenta o estilo discursivo do romance *Maio, mês de Maria*, que oscila entre a

paródia e a alegoria. A paródia procura dar conta dos procedimentos necessários à configuração do trabalho artístico, depreendendo, categoricamente, o lugar e a voz dos enunciados, assim como a temática e a rede figurativa que ela põe em jogo na história que o romance conta. Trilhando os passos da alegoria nacional, chega-se à obra *Mãe, materno mar*, cujas ações se passam em um comboio. Esse meio de transporte, símbolo da modernidade, via para o desenvolvimento, sofre várias avarias ao longo da viagem, o que põe em questão a ideia de desenvolvimento e modernidade.

Mãe, materno mar encena a história de uma viagem feita em 15 anos. O comboio, símbolo de movimento facilitador das viagens terrestres, é descaracterizado de sua função primordial, devido aos problemas que assolam a sua frágil maquinaria. O transporte transforma-se, no decorrer da viagem, em espaço habitacional e comporta caoticamente todos os rituais presentes no dia a dia de uma grande família heterogênea, alegorizados pelos personagens oriundos de vários extratos e camadas sociais, assim como os fiéis de quatro igrejas distintas se movimenta em um ambiente cujo substrato filosófico-religioso é ancestral de origem bantu. Vide a passagem abaixo, acerca do funeral de um personagem da enunciação:

E no princípio era a Terra. Da Terra viemos e um dia a ela voltaremos. É essa a lei da vida de todos os vivos. [...] É pois chegada a hora destes quatro irmãos, Francisco, António, Domingos e Kinbulu, regressarem ao ponto de partida, à Terra donde nasceram. Mas esse regresso à Terra, embora nos pareça definitivo e irreversível, é um regresso fecundante, ativo, pois os corpos desses nossos quatro irmãos quando forem depositados lá em baixo, hão de fecundar esta Terra que pisamos. E então a Terra terá mais vida, ela será sempre renovada e rejuvenescida. Na prática, este princípio vital e sagrado significará que os exemplos de honestidade, de verticalidade, de integridade moral desses nossos quatro irmãos serão seguidos por todos nós que aqui vivemos ou que estamos em trânsito para outras paragens, não importam as diferenças étnicas, religiosas ou culturais que nos possam separar. (CARDOSO, 2001, p. 59-60)

Com uma enunciação valorativa do trânsito entre o plano dos viventes e dos mortos, Cardoso materializa em *Mãe, materno mar* os preceitos pensados por Leite (2008) na obra *A questão ancestral: África negra*.

O livro *Noites de vigília* textualiza o conflito instaurado no pós-libertação. O enunciado movimenta-se entre aspectos individuais e coletivos, materializados no corpo narrativo que vai pouco a pouco delineando os traços dos sujeitos símbolos de uma Angola em ebulição. Como alegorias da nação, pode-se dizer que *Maio, mês de Maria*, *Mãe, materno mar* e *Noites de vigília* estabelecem um diálogo produtivo com épocas conturbadas da história de Angola. Utilizando-se dos recursos estilísticos aqui apontados, Cardoso transita com maestria entre a ficção e a História, fazendo da memória o seu motor narrativo por excelência. Sendo assim, pode-se concluir que o gesto de escrever encontra sua significação não apenas no tempo agitado do presente, mas nos profundos sinais que a memória guardou e o ato de escrever faz renascer.

BIBLIOGRAFIA

- CARDOSO, Boaventura. *A morte do velho Kipacaça*. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *Maior, mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997.
- _____. *Noites de vigília*. Lisboa: Textos Editores, 2014.

REFERÊNCIAS

- BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 2003.
- CARDOSO, Boaventura. *O fogo da fala*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Dizanga dia muenhu*. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. *O signo do fogo*. Porto: Asa, 1992.
- _____. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- LEITE, Fabio. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008.
- NASCIMENTO, Evandro. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2. ed. Niterói: Eduff, 2001.
- OLIVEIRA, Jurema J. de. Como a narrativa africana tece o presente. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 124, p. 167-171, jan./mar. 1996.
- _____. As marcas da ancestralidade na escrita de autores contemporâneos das literaturas africanas de língua portuguesa. *Signótica*, Goiânia, v. 26, n. 1, p. 45-67, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/29780/17370>. Acesso em: 16 fev. 2021.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

NOTAS SOBRE A TRAJETÓRIA LITERÁRIA E POLÍTICA DE LUANDINO VIEIRA

Maria Nazareth Soares Fonseca

Luandino Vieira é, sem dúvida, um dos nomes mais prestigiados da literatura de Angola, reconhecido mundialmente pela inventividade de sua escrita e pela “fisionomia madura de um projeto literário gestado num contexto especial” (CHAVES, 2005, p. 19), em que a literatura assume, esteticamente e de forma empenhada, as motivações da resistência ao colonialismo português.

O escritor, embora nascido em Portugal, em 1935, na Lagoa do Furadouro, próximo de Ourém, no Alto Ribatejo, desloca-se com os pais para Angola, ainda muito novo, ligando-se desde cedo, de forma visceral, ao país de adoção. Essa afeição marcará a sua proposta literária e a sua intensa ligação com Angola, sobretudo com Luanda, encenada em muitos de seus textos. O amor pela cidade motivará o nome literário que o identifica.

O fato de ter passado a infância “em condições de convivência no musseque” (VIEIRA, 1980, p. 13), em espaços que exibiam, às vezes de forma sutil, as “diferenças entre angolanos e europeus” (VIEIRA, 1980, p. 13), propiciou ao escritor assumir “os valores culturais africanos e os valores populares angolanos” (VIEIRA, 1980, p. 13-14), que estarão presentes em suas obras, marcando, de maneira decisiva, sua opção

por criar uma literatura calcada em situações da realidade concreta, observadas por quem sempre esteve atento às tensas relações entre africanos e europeus numa África dominada pelo colonialismo.

Interessando-se, desde muito cedo, pelas expressões culturais de Angola,⁷ Luandino Vieira irá explorar o vasto material fornecido pelo meio em que vive, transformando as vivências e experiências nos musseques de Luanda em material literário. Um exemplo de migrações entre vivência e ficção poderá ser constatado, por exemplo, na construção da personagem Vavó Xixi, de um dos contos do livro *Luuanda*. A personagem, como confessa o próprio escritor, foi criada com base na vida de uma “senhora burguesa de uma elite burguesa nacional” (VIEIRA, 1980, p. 24) que sofreu as consequências do processo de proletarianização imposto aos angolanos, principalmente aos que viviam em Luanda. O mesmo processo de migração de dados da vida para a ficção está presente no romance *Nós, os do Makulusu*, inspirado em comportamentos e ações de sua própria família, ainda que, como explica o escritor, não se possa afirmar que a história de uma família de colonos portugueses, que vive em um musseque de Luanda, seja exatamente igual à encenada no livro, embora muito do que o escritor guardou dos pais e irmãos esteja no romance (VIEIRA, 1980, p. 11-12). Poder-se-ia apontar ainda o aproveitamento de situações concretas, relativas ao tempo em que o escritor viveu em Cambambe, município da província de Cuanza Norte, trabalhando na barragem hidroelétrica construída entre 1958 e 1963, na criação da história contada no romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Muito do que “lá se conta”, diz o escritor – “salvo os nomes, que estão

7 Vieira (1980) revela, em entrevista a Michel Laban, sua participação em jornais feitos à mão que circulavam pelo musseque Makulusu, com poemas “muito incipientes” e pequenos textos em prosa “profundamente nacionalistas”, mas já com um pequeno toque crítico. Essa experiência, revela o escritor, foi incentivada pelo escritor António Jacinto, quase dez anos mais velho que Luandino. António Jacinto também incentivava a leitura dos livros de sua propriedade, entre eles muitos de autores brasileiros – Jorge Amado, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego –, que se juntavam a escritores portugueses, como Camilo Castelo Branco e Eça de Queiroz, a franceses, como Zola e Balzac, e a norte-americanos, como John Steinbeck, Ernest Hemingway e outros.

alterados, as pessoas existiram” (VIEIRA, 1980, p. 16) –, foi transposto para o romance, que tem traços neorrealistas fortes.

A vivência nos musseques e a participação em movimentos culturais e políticos tornam-se fonte motivadora de seus livros, que começam a ser escritos “depois dos vinte anos, portanto depois de 55” (VIEIRA, 1980, p. 50) e que, de início, demonstram a influência forte dos escritores nordestinos da literatura de 30, no Brasil, e dos neorrealistas portugueses, além de Eça de Queiroz. O contato com Guimarães Rosa se deu quando Luandino Vieira estava preso no Tarrafal, em Cabo Verde, para onde fora em 1964, quando já havia escrito os contos de *Luuanda*, no período em que esteve detido no pavilhão prisional da Pide,⁸ em São Paulo de Luanda,⁹ entre 1961 e 1962.

O inusitado processo criativo apresentado pelos contos de *Luuanda* inspira-se no dia a dia dos habitantes dos musseques e nas agruras de indivíduos que faziam funcionar a máquina colonial, como destaca Fonseca (2014). Essas características motivam a atribuição ao livro do Prêmio Literário Mota Veiga, de Luanda, referente a 1963, e a conquista do primeiro lugar do Prêmio da Novelística Portuguesa da Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1965. Essa premiação motivou uma forte reação de setores do governo de Salazar e, em decorrência dela, foi anulado o prêmio concedido ao livro e suspenso o valor que seria destinado ao escritor pela Fundação Calouste Gulbenkian. Foi extinta a Sociedade Portuguesa de Escritores, cuja sede foi assaltada por desconhecidos, que afixaram em uma das portas de entrada um cartaz que a classificava como “Agência de Terroristas da Metrópole” (RIBEIRO, 2015, p. 50).

8 Pide: Polícia Internacional e de Defesa do Estado. (N. do R.)

9 A data da primeira publicação do livro não é informação tranquila em edições do livro e em textos críticos sobre ele. Para tentar resolver essa questão, a pesquisadora Inocência Mata solicitou informação ao próprio Luandino Vieira, que se manifestou, em 13 de agosto de 2014, sobre a época da escrita do livro e a de sua primeira publicação: “Foi escrito em Luanda, no pavilhão prisional da PIDE em S. Paulo e na cadeia do Comando da PSP na Baixa, durante o ano de 1963, publicado pelo ABC em 1964, em setembro, por força do regulamento do Prémio Motta Veiga e...” (VIEIRA *apud* MATA, 2014, p. 33).

As três histórias do livro *Luuanda*, “Vavó Xixi e o seu neto Zeca Santos”, “Estória do ladrão e do papagaio” e “Estória da galinha e do ovo”, procuram alcançar uma “conflitualidade lúdica com a verdade, em que há a ilustração constante da criação de mundos possíveis pela palavra, contaminada pelo ‘divino’, dado o seu poder criador e operativo” (MATA, 2014, p. 35). Exibem-se nos contos os ajustamentos cênicos e textuais das histórias na realidade luandense, bem como as transformações sofridas pela língua portuguesa em sua instalação em solo angolano. Na “Estória da galinha e do ovo”, o narrador avisa que “os casos passaram no musseque de Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda” (VIEIRA, 2006, p. 107), deixando clara a intenção testemunhal de quem conhece de perto o espaço em que os fatos relatados aconteceram.

Desde sua publicação, *Luuanda* passa a ser destacado pelo inusitado da construção das estórias com recursos da oratura, com estratégias da *maka*¹⁰ e do *misoso*,¹¹ que expõem “claramente quem são os opressores e os oprimidos na sociedade colonial representada” (PASSOS, 2015, p. 61). O livro valoriza um processo de escrita em que a língua portuguesa é posta a interagir com “processos conscientes ou inconscientes de que o povo se serve para utilizar a língua portuguesa, quando as suas estruturas linguísticas são, por exemplo, quimbundas” (VIEIRA, 1980, p. 28). É possível dizer que as estórias de *Luuanda* retomam estratégias que já se mostravam em *A cidade e a infância* (1960), mas também que elas radicalizam a intenção de transpor para a escrita formas de contação características de espaços de predominância oral, como os dos musseques de Luanda.

A originalidade do projeto literário do escritor fica demonstrada em *Luuanda* e nos livros que o seguiram, nos quais é traçado um

10 Segundo Padilha (1995, p. 19), a *maka*, originalmente, era um tipo de narrativa “que relatava um acontecimento representado como vivido”, ou sobre o qual se ouviu falar.

11 *Misoso* ou *missosso* é definido por Padilha como um tipo de narrativa pertencente ao “quadro da tradição oral autóctone”, percebida como sendo “totalmente ficcional, um produto do imaginário, algo não acontecido no real empírico” (PADILHA, 1995, p. 19).

painel da vida luandense e encenadas, de forma magistral, “as armadilhas do poder e as estratégias utilizadas pelo oprimido para garantir a sua sobrevivência numa ordem que só lhe assegurava a morte”, como bem observa Chaves (2005, p. 28). Com essa intenção, ainda que a ordem de publicação dos primeiros livros do escritor não seja clara, mesmo quando se recorre às informações dadas por ele, é possível afirmar que *A cidade e a infância*, seu primeiro livro publicado, saiu na coleção Autores Ultramarinos, da Casa dos Estudantes do Império, em Portugal, em 1960, com contos escritos entre 1954 e 1956. O romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, escrito em 1961, só foi publicado em 1974, pelas Edições 70, em Portugal, bem como *Vidas novas*, que, segundo Vieira (1980, p. 51), foi escrito em 1962, depois de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. *Luuanda*, como já dito, foi escrito em 1963, no pavilhão prisional da Pide, em São Paulo (Luanda), tendo uma primeira publicação em 1964, na mesma cidade. No Brasil, *Luuanda* foi publicado pela Editora Ática, em 1982, e pela Companhia das Letras, em 2006. Depois de *Luuanda*, foram escritos na prisão, segundo Vieira: *Velhas histórias, Nós, os do Makulusu, João Vêncio: os seus amores* e *No antigamente da vida*, que, ainda segundo o autor, foi escrito entre 1969 e 1971. Além dessas obras, Vieira escreveu também *Macandumba: estórias, Dona Antónia de Sousa Neto & eu*, com cenas dos musseques, além de *Kapapa*, um livreto escrito para participar da Expo 98, em Portugal, e *Nosso musseque*, que, embora publicado em 2003, foi escrito, segundo o autor, em 1961.

Após o surgimento de *Nosso musseque*, em 2003, são publicados dois volumes, partes do romance *De rios velhos e guerrilheiros*. O primeiro volume, *O livro dos rios*, foi publicado em 2006, e o segundo, *O livro dos guerrilheiros*, em 2009. Em *O livro dos rios*, vemos retornar à cena a personagem Kene Vua, o conhecedor de rios antigos e novos, que havia sido apresentado aos leitores no livreto *Kapapa*, em 1998. Em *O livro dos rios*, Kene Vua, o narrador, evoca memórias que escoam como os rios na tentativa de apaziguar o remorso pela morte de Amba-Tuloza, o Batuloza, e conflitos vivenciados desde a infância e relacionados à sua identidade.

Em *O livro dos guerrilheiros*, estabelece-se uma relação entre o individual e o coletivo, construída pela presença de um narrador que se diz “eu” e assume o compromisso de narrar “as valerosas vidas” dos guerrilheiros e o testemunho de cada um dos participantes da missão que os uniu, em 1971. Um interessante jogo narrativo expõe diferentes perspectivas para acessar memórias de guerrilhas, conflitos e vivências dos guerrilheiros convocados para a empreitada.

Em 2015, é publicado um volume com cerca de 1.200 páginas, que retoma as anotações manuscritas feitas pelo escritor, ao longo do período em que esteve detido em Luanda e no campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. A publicação, intitulada *Papéis da prisão: apontamentos, diários, correspondência (1962-1971)*, foi organizada por Margarida Calafate Ribeiro, Mónica V. Silva e Roberto Vecchi, integrantes da equipe que vasculhou as anotações feitas por Luandino Vieira em milhares de folhas, cerca de 2.000, reunidas em 17 cadernos. O material que deu origem ao livro constitui, sem dúvida, um excepcional documento político e literário, como afirma a matéria publicada no *Jornal de Letras* (Portugal), de 11 a 24 de dezembro de 2015. O significado da importante publicação fica registrado pelo que dizem Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi, no prefácio do livro:

Uma herança que não é só interfamiliar mas se quer nacional e humana, enquanto pedaço, pessoal e público, da história de Angola e de Portugal filtrado por alguém que nunca se assume como vítima, mas sim como sujeito da história. De uma história de que dá testemunho.
(RIBEIRO; VECCHI, 2015, p. 31)

A importância de *Papéis da prisão* está consagrada pelo próprio material que o compõe, criteriosamente selecionado e organizado pela equipe que o manuseou, respeitando, sempre que possível, o manuscrito original. O texto definitivo do livro foi fixado com a colaboração do autor, sendo a ele acrescentada uma entrevista composta de depoimentos do escritor coletados ao longo do processo de feitura do livro. Como declaram os organizadores da publicação,

a entrevista visava “pôr em diálogo a voz e o olhar do Luandino de hoje com os textos e os factos do Luandino de ontem” (RIBEIRO; VECCHI, 2015, p. 1041).

A criteriosa seleção dos fragmentos produzidos no cárcere e as questões tratadas na entrevista que fecha o volume ratificam a importância do projeto do escritor, que é, ao mesmo tempo, político e literário. Como afirmam os organizadores da publicação, “a dimensão humana” está, no livro, “permanentemente filtrada por um eu em ruptura pessoal” (RIBEIRO *et al.*, 2016), que se sustenta com a certeza de que faz parte de uma luta que não é dele, em particular, mas do povo e da terra a que pertence.

BIBLIOGRAFIA

- CHAVES, Rita. Luanda e Luandino, personagens de muitas estórias na História de Angola. *Carta Maior*, 5 out. 2006. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Luuanda-e-Luandino-personagens-de-muitas-estorias-na-Historia-de-Angola/12/11509>. Acesso em: 17 fev. 2021.
- LANÇA, Marta. “Papéis da Prisão”, entrevista a Margarida Calafate Ribeiro. *Buala*, [s.l.], [20--]. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/papeis-da-prisao-entrevista-a-margarida-calafate-ribeiro>. Acesso em: 17 fev. 2021.
- RIBEIRO, Margarida Calafate; SILVA, Mónica V.; VECCHI, Roberto. Entrevista a Luandino Vieira sobre os Papéis da Prisão. In: *Papéis da prisão: apontamentos, diários, correspondência (1962-1971)*. Lisboa: Caminho, 2015. p. 1041-1075.
- VIEIRA, Luandino. [Entrevista concedida a] Margarida Calafate Ribeiro. Na cadeia, sempre determinado “a ser a ser fiel ao projeto de escritor”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 1178, p. 10-11, 8 dez. 2015.

REFERÊNCIAS

- CHAVES, Rita. José Luandino Vieira: consciência nacional e desassossego. In: CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. p. 19-44.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Luandino Vieira e a liberdade de criar. *Arte 21*, São Paulo, v. 3, n. 3, jul./dez. 2014.
- MATA, Inocência. As estórias de Luanda como “fábulas angolanas”: entre disjunções e confluências. *Diacrítica*, Braga, v. 28, n. 3, 2014. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0807-89672014000300005. Acesso em: 17 fev. 2021.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século xx*. Niterói: Eduff, 1995.
- PASSOS, Joana. Luuanda, a libertação de Angola e a Geração de 50/60. In: TOPA, FRANCISCO; PEREIRA, Elsa (coord.). *De Luuanda a Luandino: veredas*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2015. p. 55-65.

- RIBEIRO, Cláudia Pinto. Do texto ao contexto: *Luuanda* e a extinção da Sociedade de Escritores Portugueses. In: TOPA, Francisco; PEREIRA, Elsa (coord.). *De Luuanda a Luandino*: veredas. Lisboa: Edições Afrontamento, 2015. p. 43-53.
- RIBEIRO, Margarida Calafate; VECCHI, Roberto. Papéis críticos avulsos. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; SILVA, Mónica V.; VECCHI, Roberto. *Papéis da prisão*: apontamentos, diários, correspondência (1962-1971). Lisboa: Caminho, 2015. p. 13-31.
- RIBEIRO, Margarida Calafate; SILVA, Mónica V.; VECCHI, Roberto. “Papéis da prisão”, de José Luandino Vieira: uma “biografia”. *Buala*, [s.l.], 5 jan. 2016. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/papeis-da-prisao-de-jose-luandino-vieira-uma-biografia>. Acesso em: 28 fev. 2021.
- VIEIRA, Luandino. Encontros com Luandino Vieira, em Luanda. [Entrevista concedida a] Michel Laban. In: LABAN, Michel *et al.* *Luandino*: José Luandino Vieira e sua obra (Estudos, testemunhos, entrevistas). Lisboa: Edições 70, 1980. p. 9-82.
- VIEIRA, Luandino. *Luuanda*: estórias. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JOÃO MELO, POESIA E PROSA: O ESPETÁCULO DA VIDA A PARTIR DA LITERATURA

Tania Macêdo

O trabalho artístico do escritor João Melo tem se provado bastante instigante no quadro da literatura contemporânea de Angola, na medida em que seus textos revelam, ao lado de uma grande qualidade, um escritor aberto a novas dimensões da prosa e da poesia, sem que, ao mesmo tempo, deixe à margem a rica tradição literária de seu país. Nesse sentido, pode-se afirmar que os textos do autor não se enquadram em molduras predeterminadas e, ao contrário, transbordam os limites, afirmando uma liberdade criativa construída a partir da busca de novos temas e formas, ao mesmo tempo que não abandonam o quadro mais geral da literatura de sua terra, quer no que concerne a um ritmo próprio da poesia angolana, quer na preocupação sempre presente de traçar uma relação de pertença ao solo e às gentes do seu país.

E, se na poesia, a trilha percorrida por João Melo desde os anos 1980 estabelece o pacto entre a tradição e a inovação, o mesmo se pode dizer da sua prosa, que, publicada a partir dos fins dos anos 1990, quando vem a público o volume de contos intitulado *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, revela um ficcionista com arguto senso de observação, capaz de flagrar como poucos os descompassos

da cena urbana luandense e situá-los sob as lentes de uma ácida ironia. Sobre esse particular, pode-se verificar que os contos do autor não raro retomam algumas personagens caras à prosa angolana contemporânea, como as crianças marginalizadas, por exemplo, mas sem qualquer piedade, com uma linguagem crua, que ilumina essas criaturas por uma nova perspectiva.

A essa luz, pode-se dizer que em João Melo a procura por novos modos de expressão é uma constante, alicerçada no seguro solo da tradição literária.

UM POETA, UMA GERAÇÃO

A procura por trilhas pouco percorridas, que anima os textos de João Melo, permite-nos vincular o autor aos seus contemporâneos da chamada “Geração de 1980” de Angola, que inclui nomes como os de Paula Tavares, José Luís Mendonça, João Tala e João Maimona, os quais, produzindo após a independência e sem a urgência da escrita empenhada na luta pela construção do país, seguiram novos caminhos da poesia, incluindo temas e expressando uma maior subjetividade, o que, como o tempo provaria, carregou um novo fôlego à literatura angolana.

Esse grupo de poetas, batizado por Luís Kandjimbo de “Geração das Incertezas”, produz em um novo tempo, não mais heroico, mas ainda atravessado por uma guerra intestina, um tempo que, por isso, solicita dos escritores compromissos de outra ordem, como afirma a poeta Paula Tavares na crônica “As cidades do sol”: “O tempo da destruição e da guerra tornou-se de tal forma espesso, que perpassá-lo exige uma operação delicada e sofisticada, dolorosa e exigente, para a qual nem sempre existe preparação, saber e tempo [...]” (TAVARES, 1998, p. 38). Sem dúvida, era aquele um tempo de deflagração e luto, e a poesia, para enfrentá-lo e dizê-lo, procurará dicções diversas e caminhos variados.

Destarte, pode-se dizer que uma das grandes tarefas enfrentadas pela “Geração de 1980”, à qual pertence João Melo, é a de produzir poesia sob uma situação de impasse, provocada pela guerra, e sob

mudanças sociais dramáticas que se avizinham, ao mesmo tempo que as questões da subjetividade e de uma poesia elaborada no compasso da modernidade se colocam com urgência.

Se essa geração muda a ênfase dos artefatos artísticos, esmaecendo o político e ressaltando o poético, essa tendência fez com que os seus textos, tecidos em tempo de destruição, rumassem em busca de uma maior elaboração estética, para fazer frente às demandas discursivas em tempos tão difíceis. João Melo, por esse aspecto, está em consonância com seus contemporâneos, pois não se desvincula da busca de um caminho em que a consciência do fazer estético comparece, distinguindo-se, entretanto, nessa geração, com uma poesia com feição própria, em que a busca do novo se apresenta quer na temática, quer na linguagem algumas vezes convulsionada, mas sempre perseguindo um ângulo inusitado ou uma ousadia, surpreendendo os leitores, mas obrigando-os também a rever os seus paradigmas da tradição literária de Angola, pano de fundo sobre o qual, dialeticamente, se projeta o trabalho do autor.

“A LINHA DA POESIA / É A LINHA DA VIDA”¹²

A linha da vida de Aníbal João da Silva Melo, que adotaria o nome artístico de João Melo, iniciou-se em 1955, em Luanda, cidade em que ainda reside. Filho de Maria Helena Lopes Guerra e do nacionalista e jornalista Aníbal de Melo, que, entre numerosas atividades, foi chefe do Departamento de Informação do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), é ele próprio jornalista, publicitário e professor universitário, tendo também exercido atividades políticas (deputado à Assembleia Nacional de Angola e ministro das Comunicações). Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense, fez o mestrado em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É membro fundador da União de Escritores Angolanos, da qual já foi secretário-geral, presidente da comissão diretiva e presidente do conselho fiscal.

¹² Melo (2007, p. 6).

Como escritor, tem livros publicados em Angola, em Portugal, no Brasil e na Itália e traduções de contos e poemas para várias línguas (inglês, mandarim, alemão, italiano e húngaro). Contam-se entre suas publicações em livro 12 de poesia, cinco de contos e uma de ensaios, além de cinco volumes de uma antologia temática de sua poesia.

Um dos livros em que se pode melhor aquilatar a trajetória artística do autor no que tange à poesia é *Autorretrato*, um dos volumes da antologia acima referida. Nele verifica-se como em sua poética avulta uma preocupação com as palavras, mas também se revela um discurso sobre o cotidiano disseminado em poemas e fragmentos de prosa que enredam poesia e reflexão poética, ou seja, criação e ideário crítico, e retomam vários momentos da trajetória artística de João Melo, enfeixando textos em que o procedimento da metalinguagem se coloca com tal força que poder-se-ia mesmo chegar a falar que ela constitui um “tema”. O volume assim construído é, a rigor, uma galeria de retratos poéticos, que compõem a paisagem da unidade do fazer artístico do escritor, possibilitando entrever, todavia, a diversidade de procedimentos artísticos de que ele lança mão. Dessa forma, o livro apresenta ao leitor um panorama dos textos de João Melo – desde o primeiro poema, escrito aos 15 anos (“O aprendiz de quimbanda”) até as produções mais recentes –, traçando um percurso que permite vislumbrar vários momentos de sua trajetória e acompanhar algumas constantes estilísticas e temáticas de seu percurso literário.

Se à organização dessa coletânea presidiu o gesto do autor de optar pelos textos que se dobram à questão da metalinguagem e às concepções do artefato poético que dirigem o seu projeto literário, não podemos nos furtar, entretanto, a indicar que esse *Autorretrato* desenha-se com as linhas da autobiografia poética, mas ele é também tingido com as cores das pequenas coisas, fragmentos de sons e sensações como “o vasto perfume do churrasco, / de música baixa, da noite / medonha sobre o mar, de / silêncios longos como o pensamento” (“Canção singela”) (MELO, 2007, p. 13) ou “o som de um tambor / a angústia de uma mulher nua / a lembrança de uma utopia” (“Duas lições”) (MELO, 2007, p. 5). Todos esses elementos

são chamados a compor uma atmosfera poética e são submetidos às necessidades de composição, transmutando-se em sonoridade e signo, com sintaxe e dicção próprias.

A consciência das palavras que denominam/dominam os objetos e os momentos fortes, mas também os comezinhos da existência, percorrem todo o volume e, por esse aspecto, uma das linhas de unidade de *Autorretrato* é constituída pela articulação de elementos do cotidiano, que se expressam sob a batuta de um eu que tudo ilumina sob a luz da consciência do discurso, do fazer artístico:

Assustam-me os sons
ecléticos do cotidiano:
buzinas, choros, canções.
Igualmente: o áspero açoite
do vento nas árvores
fragilizadas.
(MELO, 2007, p. 10)

E, se a vida é transmutada em poesia, o retrato que resulta dessa operação é, na verdade, o de uma *poética*, na medida em que cada um dos poemas acaba por expor um conceito mais amplo sobre o fazer artístico, assim como um modo próprio de conceber a escrita e o sentido pelo qual se constrói o objeto estético.

Trata-se, de certa maneira, de uma teorização, ainda que assistemática, algo difusa, que congrega biografia e escrita, leitura de poetas do mundo ibérico e letristas de música popular – vejamos os poemas dedicados a Vera Duarte, “Morna”, ou a um cantor e compositor brasileiro, a “Canção para Milton Nascimento”, a gaiata presença de um “Quevedo revisitado”, ou os ecos da pedra de Drummond – e imagens dos desejos, fantasmas do passado trazidos pela memória e sonhos de futuro, tudo re-velado pela metalinguagem, que serve de argamassa para a construção do edifício da poesia, erguido a partir de um todo heteróclito, que congrega desde a tradição do quimbanda ou a incômoda aparição dos mortos da guerra em seu país até o erotismo do corpo da mulher.

Sobre esse particular, vale lembrar que a vertente erótica da produção de João Melo constitui um elemento importante em sua trajetória artística. Em seus versos, quer a conjunção carnal plena, quer a sua impossibilidade recebem a atenção do poeta:

Táctil

Percorro a tua carne de terra:

as faces crispadas,
os seios maduros,
as coxas de seda,
o ventre expectante
(MELO, 1993, p. 41)

Em ambas as situações, o corpo da mulher amada é sensação tátil, mas pode ser lido, também, como a geografia da sua pátria, da terra natal.

UMA PROSA ONDE “NÃO HÁ MAIS PRINCÍPIOS. NÃO HÁ VALORES. É UM VALE TUDO”¹³

Se Eros comparece à poesia de João Melo, também o podemos encontrar na prosa do autor, acompanhado por dois outros elementos, que se destacam e percorrem as narrativas breves: a ironia enquanto procedimento estético e a violência como tema. Ao trazer personagens da elite angolana contemporânea, assim como os seus antípodas sociais, os pedintes e deslocados de guerra, os textos em prosa acabam por desenhar uma Luanda em que reina uma classe média urbana plena de vícios: arrivismo, falta de empatia, traições, falcatruas e corrupção. Aos pobres sobra a brutalidade como resposta à violência estrutural da sociedade.

Com uma forma própria de narrar, a prosa de João Melo se destaca no cenário da narrativa angolana contemporânea, entre outros fatos, em razão de uma aparente jocosidade esconder a ironia ao longo de

¹³ Melo (2009, p. 27).

todos os contos e, a partir desse jogo entre esconder e desnudar, exercer uma ácida crítica à situação socioeconômica de seu país. A esse respeito, o leitor não se deve deixar enganar por títulos das coletâneas de contos do autor como “*The serial killer*” e *outros contos risíveis ou talvez não*, ou ainda *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*. Trata-se de uma estratégia que converte o riso inicial em esgar, após a leitura dos relatos, como se vê em uma das reflexões do narrador do conto “O elevador”, sobre a corrupção personalizada na trajetória de ascensão de Soares Manuel João e sobre a sua proposta para o amigo “quase” incorruptível Pedro Sanga:

Até onde é capaz de ir a capacidade de humilhação do ser humano? É tão grande como a sua capacidade de adaptação? [...] O problema é que essa palavra aparentemente simples e de difícil entendimento por todos os mortais, está normalmente associada a outras com as quais ele embirra de maneira solene e radical, como apenas para dar dois exemplos, acomodação ou ajustamento. (MELO, 2001, p. 13)

A humilhação dos funcionários públicos que tentam resistir à corrupção e a sua capacidade de “adaptação” e “ajustamento” aos novos tempos, distantes da proposta socialista dos primeiros anos após a independência de Angola são aqui iluminadas, desmascarando o discurso de Soares Manuel João e as “desculpas” da elite angolana, da qual ele é um representante.

Mas os contos dão voz também aos desvalidos, como em “Tio me dá só cem” (em *Filhos da pátria*), em que a fala da criança deslocada de guerra escancara a violência de uma sociedade profundamente assimétrica: “Tio, mi dá só cem, só cem mesmo pra comprar um pão, tô então com fome, inda não comi nada desde antesdntem” (MELO, 2001, p. 31).

Assim, ao lado do luxo de um casamento da elite, por exemplo, os contos nos mostram também as ruas e suas jovens prostitutas, assim como a luta pelas migalhas dos banquetes da burguesia angolana.

Em resumo, podemos dizer que os textos de João Melo, tanto em prosa como em poesia, são capazes de enfeixar o lirismo, a reflexão e a crítica sem que a qualidade estética sofra qualquer percalço.

Algumas das características que buscamos apontar na produção do autor permitem afirmar que ele faz refletir no especialíssimo espelho da literatura várias imagens do mundo contemporâneo, mas, muito especialmente, a sua Angola.

Trata-se, pois, de apresentar o belo e convulso espetáculo da vida – em suas grandezas e vilanias – a partir de linhas da criação literária.

BIBLIOGRAFIA

- MELO, João. *Jornalismo e política*. Luanda: UEA, 1991.
- _____. *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*. Lisboa: Caminho, 1998.
- _____. *“The serial killer” e outros contos risíveis ou talvez não*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. *Novos poemas de amor*. Luanda: Caxinde Poética, 2009.
- _____. *Cântico da terra e dos homens*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

REFERÊNCIAS

- MELO, João. *O caçador de nuvens*. Luanda: UEA, 1993.
- _____. *Filhos da pátria*. Lisboa: Caminho, 2001.
- _____. *Autorretrato*. Lisboa: Caminho: Leya, 2007.
- _____. *O homem que não tira o palito da boca*. Lisboa: Caminho, 2009.
- TAVARES, Paula. *O sangue da buganvília*. Praia: Centro Cultural Português, 1998.

MANUEL RUI

Florentina da Silva Souza

Manuel Rui é o nome utilizado por Manuel Alves Monteiro para assinar sua vasta produção literária. O autor de romances, contos, poemas e obras teatrais e da letra do hino nacional de Angola nasceu em 4 de novembro de 1941, na cidade de Huambo (antiga Nova Lisboa) e é formado em Direito pela Universidade de Coimbra, onde estudou e viveu alguns anos. Regressou a Angola em 1974, quando atuou ativamente na vida política educacional e cultural do país que havia se tornado independente fazia pouco. Exerceu cargo de ministro da Informação no governo de transição, foi reitor da Universidade de Huambo, diretor da Faculdade de Letras de Lugango e do Instituto Superior de Ciências da Educação e representante de Angola na Organização da Unidade Africana e nas Nações Unidas. Além disso, é membro fundador da União dos Artistas e Compositores Angolanos, da União dos Escritores Angolanos e da Sociedade de Autores Angolanos, tendo sido o autor de primeiro livro literário publicado em Angola após a independência – *Sim camarada* (1977). Impossível falar da vida política cultural e artística de Angola sem citar o nome do escritor, que publicou textos em jornais de Angola e Lisboa, tais como o *Jornal de Angola*, o

Diário de Luanda, o *Público* e o *Jornal de Letras*, além de vários ensaios, e realizou conferências em diversos países. No Brasil, tem participado de uma série de congressos e seminários em São Paulo, no Rio de Janeiro e na Bahia. Na cidade de Salvador recebeu, em 2016, com aprovação da Câmara de Vereadores, o título de Cidadão Soteropolitano, em reconhecimento da importância de sua obra e “em razão de seus compromissos com a autodeterminação dos povos e defesa de uma educação de qualidade”, como afirmou, em nota à imprensa, o vereador Hilton Coelho, proponente da homenagem (COELHO *apud* MANUEL, 2016).

Manuel Rui recebeu vários prêmios pela sua produção literária e seus textos foram traduzidos para mais de 12 línguas, como, por exemplo, umbundo, espanhol, hebraico, mandarim e francês. Entre os vários títulos publicados, citamos *Regresso adiado* (1973), *Quem me dera ser onda* (1980), com o qual venceu o Prêmio Caminho das Estrelas, *Crônica de um mujimbo* (1989), *1 morto & os vivos* (1993), *Rio seco* (1997), *Saxofone e metáfora* (2001), *Um anel na areia* (2002), *Estórias de conversa* (2006), *O manequim e o piano* (2005), *A casa do rio* (2007), *Ombela* (2006), *Janela de Sônia* (2009), *A trança* (2013), *A acácia e os pássaros* (2016) e *Kalunga* (2018), só para citar alguns. Vale ressaltar, porém, que poucas de suas obras foram publicadas ou circulam no Brasil – esse é um sério problema para as pessoas que estudam as literaturas africanas de língua portuguesa.

Diversas obras foram tema de teses e dissertações defendidas no Brasil e no exterior e seus livros foram analisados por estudiosas brasileiras como Maria Nazareth Fonseca, Laura Padilha, Tania Macêdo, Rita Chaves, entre outras, e também por outros estudiosos. A partir da leitura de parte da obra e da crítica, podemos afirmar que a vasta produção de Manuel Rui, publicada desde a década de 1970, pode ser lida a partir de duas grandes linhas de força temática: releitura crítica do processo de transformações sofridas por Angola e sua cultura no período pós-independência e pós-guerra civil; e oralidade e cultura tradicional apresentadas como resistência cultural às várias manifestações da colonialidade ocidental. Essas duas

linhas temáticas não aparecem isoladas em sua obra; elas se cruzam intensamente e podem ser subdivididas em outras mais. As histórias de línguas guardadas pela tradição popular fornecem material ao escritor para, conectadas com a crítica social incisiva, performar uma textualidade literária singular, comprometida com a realidade passada e presente de Angola.

A releitura crítica da história de Angola é muitas vezes feita a partir do uso da ironia e da sátira como forma de questionar as relações de poder e os atos de governantes e poderosos, que em alguns casos reinstauram práticas dos colonizadores, marcadas por violência, arrogância e autoritarismo. A luta contra o regime colonial tinha entre seus objetivos a construção de uma Angola em que as opressões e as violências do antigo regime não tivessem lugar. Entretanto o projeto não se deu como esperado: a guerra civil entre o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (Unita), que durou anos, e a permanência de práticas utilizadas no período colonial, mesmo depois de as lutas pela independência e de a guerra chegarem ao fim, terminaram por não corrigir a violência, desigualdade e opressão.

O escritor faz uso, pois, da ironia como estratégia discursiva que expõe as contradições sociais tanto na construção do enredo quanto na configuração dos personagens; os textos de contos e romances se constituem em crítica que tenta corroer a acomodação das pessoas diante do distanciamento do projeto emancipatório. Livros como *Quem me dera ser onda*, *O manequim e o piano*, *Janela de Sónia*, *Estórias de conversa* podem ser lidos a partir dessa óptica crítica. O riso que, por vezes, acomete o leitor não se esgota em si mesmo, mas é marcado pela acidez e pelo desencanto diante do fato de projetos igualitários coletivos de integridade terem se perdido, cedendo lugar para o desejo individual de enriquecimento, muitas vezes ilícito, a ostentação, o menosprezo pelas tradições.

Em *O manequim e o piano*, de 2005, vemos dois personagens, Alfredo e Vander, que atuaram na guerra, chegarem a Huambo com a intenção de reconstruir suas vidas no local. Envolvem-se com familiares do primeiro e empresários que usam toda sorte de falcatuas

para conseguir seus objetivos de enriquecimento e bem-estar. Nas páginas iniciais do romance, o personagem Alfredo, morador de Huambo e ex-militar, reflete sobre sua vida no pós-guerra: “um gajo passa a melhor e maior parte da vida na guerra a sonhar com igualdade luta de classes e uma série de merdas como o centralismo democrático e ainda a cheirar fumo e pólvora...” (RUI, 2005, p. 95-96). E continua, agora falando com Vander: “A merda em que estamos metidos. Os camaradas que eram todos comunistas e agora só pensam nos dólares eram virgens que agora são putas” (RUI, 2005, p. 96). A isso o outro ex-militar, que segue Alfredo no desejo de reconstruir sua vida na localidade, responde: “Parece-me que já eram putas que agora se querem passar por virgens. Entraram pela impossibilidade” (RUI, 2005, p. 96). O diálogo expõe o percurso de outros personagens, que se empenharam em uma luta pela utopia de uma sociedade justa e honesta e que, ao fim, apoiados na burocracia e compadrio, procuraram avidamente o próprio benefício. Expõe ainda a “impossibilidade” de renovação e mudança sem que a sociedade e seus dirigentes abandonem os vícios e mazelas da colonialidade.

As palavras presentes no título do romance podem explicar os processos de reconfiguração das identidades após o fim da guerra civil e o modo como passado e presente se misturam para formar “outra realidade”. O manequim branco se encontrava nu em uma vitrine e Vander sente a necessidade de vesti-lo com os panos da tradição, colocando como adereços uma cruz, missangas e um cachimbo em sua boca; já o piano, instrumento levado pelos colonizadores, tocado por uma velha, dona Lourdes, faz os personagens misturarem passado e presente e relembrem canções de várias procedências, contribuindo para a construção de uma atmosfera mítica, haja vista as anotações que Vander faz no seu bloco de papel:

o Alfredo insiste em ligações invisíveis que nos fizeram aproximar tanto e ainda nas ligações entre tudo aquilo que já aconteceu depois que chegamos ao Huambo tudo desde o manequim os concertos de dona Lourdes de Melo a nossa casa que foi por acaso da chuva e dos copos [...]. (RUI, 2005, p. 149)

Enquanto objetos, o piano e o manequim comparecem na narrativa como a representar uma outra realidade, desconhecida para os dois ex-militares, que a partir de então se veem cercados por uma aura de mistério, que já envolve a casa mal-assombrada, da qual desejam se apossar:

Sabes Alfredo para te dizer a verdade nunca tinha ouvido tocar piano dessa maneira em directo nem nunca tinha visto uma manequim toda nua atrás de um vidro estilhaçado como aqueles desenhos que nós fazíamos em miúdos [...] e saía um desenho que ninguém tinha pensado! (RUI, 2005, p. 119, grifo nosso)

O piano e o manequim parecem fantasmas a compor o cenário com a casa mal-assombrada, que passa a ser disputada pelos dois. E, para conseguir seu objetivo, Alfredo recorre ao nepotismo e a artimanhas que vê outros usarem, para dar ares de legalidade à invasão da casa:

“Acertaste em cheio. A malta deve arrancar agora mesmo lá para a casa e pôr a tabuleta ocupado no lugar. Porque a casa está ocupada. É a regra lá de Luanda e aqui também é Angola pá, primeiro fazem-se as coisas e depois o papéis caem do ar! Vamos agora mesmo colocar a tabuleta na nossa casa antes que nos projectos em que andamos metidos não venham uma dessas máquinas passar por cima da nossa casa para fazerem um hotel.” (RUI, 2005, p. 295)

Em outros textos, como *Janela de Sónia* e *Estórias de conversa*, o autor propõe a leitura crítica dos modos de inserção acrítica de personagens no contexto da globalização e tecnologia e muitas práticas que evidenciam um certo apego ao mundo colonial.

Outra linha de força da obra de Manuel Rui pode ser descrita a partir de suas experimentações com a linguagem e a oralidade. O autor, além da crítica aos modos de configuração da sociedade angolana no pós-independência e no pós-guerra, defende o uso das línguas africanas e da oralidade como um modo de explicitar, ainda hoje, a resistência forjada no período colonial. Para ele, a língua de

Angola, falada ou escrita, não é (nem poderia ser) a mesma língua do colonizador. Ele enfatiza a modelagem do português realizada pelas línguas tradicionais nos seus vários aspectos, como o léxico, a sintaxe e a fonética, por exemplo. As tradições e os costumes antigos são recontados em narrativas que reconstróem histórias em uma língua que mistura as línguas nacionais com a língua portuguesa, a demonstrar que o projeto colonial não teve êxito na suposta destruição das línguas e culturas angolanas.

A oralidade se configura como traço marcante da literatura angolana. Vários ensaios têm sido escritos a respeito da presença de oralidades, de conhecimentos ancestrais em textos escritos que procederam a uma africanização – no caso, angolização¹⁴ – do português. Em textos de Manuel Rui observamos a ruptura com algumas normas da tradição escrita, como os longos parágrafos e o ritmo da oralidade, que mistura falas de personagens e narrador, exigindo maior atenção de quem lê. Leite (2012, p. 36) cita, entre outros, Manuel Rui como participante de um processo de “‘oralizar’ a língua portuguesa, seguindo registros bastante diversificados entre si”.

Os experimentos linguísticos transcriam a língua da metrópole e fazem parte do processo de reinvenção da oralidade. Em várias entrevistas e textos ensaísticos, como “Da escrita à fala”, discutindo os modos como os chamados colonizados atuaram/atua desalojando e possuindo a língua invasora, que deseja impor uma suposta superioridade da fala e da escrita, Manuel Rui afirma:

Só que nesta ludicidade da fala e da escrita ou da escrita e da fala, nesse desaperefeioamento aparente, vamos aperfeioando a vida da

14 Rita Chaves, em “Signos da identidade na literatura angolana”, falando sobre outro momento e autores da literatura angolana, traz afirmação que pode ser apropriada para analisar a obra de Manuel Rui: “Angolanizar a literatura, tentativa configurada também como uma tradução local do sentimento de africanidade que percorria todo o continente, passava pela atitude de pensar a própria questão da língua em que iriam expressar as novas verdades. Aos sentidos atentos uma indagação logo se abriu: como exprimir uma cultura nova, identificada com a libertação, através de um código que foi também instrumento de dominação?” (CHAVES, 2005, p. 71).

língua, das falas e das escritas. Também, quem é invadido para ser desaperfeiçoado tem o direito a se desinvadir para aperfeiçoar. (RUI, 2006a, p. 560)

Para invadir a língua invasora, o escritor incorpora as vozes, falares, gírias, sons, modos de narrar e histórias das línguas tradicionais, procedimentos que nem sempre são bem entendidos por pessoas de outras vivências culturais e, por esse motivo, em muitos livros são anexados glossários, como uma forma de aproximar quem lê dos jogos que o autor estabelece entre as línguas de que faz uso.

Encontramos no livro *Estórias de conversa* um conto em cujo enredo um grupo de turistas citadinos realiza trilha para apreciar e filmar uma cachoeira; no caminho se depara com um menino que se predispõe a demonstrar ao vivo sua “quijila”, para espanto e assombro do grupo. No conto, “Na hora da cachoeira”, o menino joga-se no rio, nada entre os temidos jacarés e explica: “na hora em que uma pessoa não fez mal a ninguém e não tem calundus com ele nem vontade de matar jacaré, pode tomar banho onde andam os jacarés” (RUI, 2006b, p. 25). Os turistas ficam impressionados e aterrorizados mesmo depois de a tia do menino pontuar “que a quijila vinha do avô dela e o miúdo foi quem recebeu” (RUI, 2006b, p. 27).

Em *Janela de Sónia*, podemos observar a imbricação das duas linhas de força temática que destacamos: o narrador conta a saga de personagens vivendo os últimos dias da guerra civil, fugindo de Huambo para se esconder em Caála. O narrador, por um lado, descreve minuciosamente o desejo e a luta pela reconstrução do país e pela reinvenção das redes familiares e de prestígio e os modos como as tradições orais e populares são contadas e refeitas; por outro lado, vai apresentando as contradições e ambivalências que permeiam o processo de reconstrução do país, vítima de uma longa guerra.

Em outro momento propus ler o romance como constituído de várias janelas temáticas, que são projetadas pelo narrador e que podem ser abertas por quem lê. Essa janelas se abririam para o estudo do que seria pós-colonial para Angola; outra janela poderia favorecer o debruçar-se sobre a possibilidade de implementar estratégias mais

igualitárias de organização e convívio social; outra enfocaria a necessidade de serem superados os vincos deixados pela empresa colonial; outra, ainda, apreciaria o exercício linguístico e os investimentos na oralidade como traço significativo para a constituição da identidade local, lado a lado com as conquistas tecnológicas e da globalização.

Em vários textos ensaísticos, como “Da língua à fala”, “Eu, o invasor”, “Da escrita à fala”, e em entrevistas diversas, o autor chama a atenção para os usos que faz da oralidade. Talvez possamos dizer que ele cria uma teoria sobre o que, para ele, significa escrever, usar a(s) língua(s); para além de fazer uso de palavras e expressões, o imaginário em que os modos de pensar, de viver, de falar, de performar das pessoas mais velhas sejam realçados.

Arriscamos afirmar que, ao imaginarmos a produção literária de Manuel Rui como um casarão com essas e outras janelas, teríamos uma visão próxima da tessitura de suas narrativas sobre Angola, suas tradições e tensões.

Leitores e leitoras brasileiras(os) em contato com a obra do escritor angolano Manuel Rui terão a oportunidade de conhecer aspectos da sociedade angolana, seus impasses e contradições, mas também a riqueza cultural e linguística apresentada pelo autor.

BIBLIOGRAFIA

- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e oralidade africanas: mediações*. In: *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 12-34, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba>. Acesso em: 20 fev. 2021.
- MATA, Inocência. *Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana*. Luanda: União de Escritores Angolanos, 2006.
- SOUZA, Florentina da Silva. *Janela de Sónia*, romance pós-colonial? In: LEITE, Gildeci de Oliveira (org.). *Áfricas e afrobrasilidades: escritos do I Congresso Internacional de Línguas e Literaturas Africanas e Afrobrasilidades*. Salvador: Eduneb, 2011. p. 61-73.

REFERÊNCIAS

- CHAVES, Rita. Signos da identidade na literatura de Angola. In: *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 69-75.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.
- MANUEL Rui é homenageado no Brasil. *Rede Angola*, [s.l.], 21 fev. 2016. Disponível em: <http://www.redeangola.info/manuel-ruie-homenageado-no-brasil/>. Acesso em: 6 abr. 2021.
- RUI, Manuel. *O manequim e o piano*. Lisboa: Cotovia, 2005.
- _____. Da escrita à fala. In: FERNANDES, Maria da Penha Campos (coord.). *História(s) da literatura: actas do I Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*. Lisboa: Almedina, 2006a. p. 557-561.
- _____. *Estórias de conversa*. Luanda: Editorial Nzila, 2006b.

ONDJAKI, UM FAZEDOR DE (DES)LEMBRAMENTOS

Renata Flavia da Silva

agora lembrei melhor

ONDJAKI, O LIVRO DO DESLEMBRAMENTO

O verbo “lembrar” pode ser sinônimo de “recordar”, “trazer à memória”, mas também de “aproximar”, “parecer”, “informar” ou, ainda, “sugerir”. E “(des)lembrar”?¹⁵ O que seria? A partir da leitura das obras do escritor angolano Ondjaki, podemos dizer que – ao contrário do significado correntemente atribuído ao termo ou do sentido de oposição ou negação que o uso do prefixo “des-” poderia indicar à primeira vista – “(des)lembrar” não equivaleria simplesmente a “esquecer”, “olvidar”, ou “perder da memória”, mas consistiria, sim, em um processo de transformação das lembranças,

15 Utilizamos os termos “(des)lembrar” e “(des)lembramento”, grafados com os parêntesis, para nos referirmos às estratégias de composição da memória nas obras do autor, as quais englobam tanto a recordação quanto o esquecimento, como será demonstrado ao longo do texto.

próprias ou alheias, em salutares esquecimentos e saudáveis recordações. (Des)lembrar seria, então, um exercício contínuo de conhecimento e superação do passado.

Mas essa não é a única característica marcante de sua escrita. Ao longo de uma exitosa carreira literária, iniciada nos anos 2000, Ondjaki vem exercitando sua habilidade de desdobrar-se em vários eus, capazes de traduzir, em poesia ou prosa, as múltiplas experiências do autor, quer sejam relacionadas à sua infância e à história de seu país, quer sejam, ainda, à tradição literária na qual se insere e a seu próprio fazer literário.

Ndalu de Almeida, ou Ondjaki, como é conhecido através de suas obras, nasceu dois anos após a independência de Angola, em 5 de julho de 1977, na cidade de Luanda. Licenciou-se em Sociologia em Portugal e obteve o título de doutor em uma universidade italiana. Morou no Rio de Janeiro. Até o momento publicou seis livros de poesia, quatro coletâneas de contos, seis romances, oito livros infantojuvenis e uma peça de teatro, além de integrar diversas antologias e coletâneas. Ganhou diversos prêmios literários, entre eles o Sagrada Esperança (Angola, 2004), o Jabuti, na categoria “Juvenil” (Brasil, 2010), e o José Saramago (Portugal, 2013). Tem suas obras traduzidas para alemão, espanhol, francês, inglês, italiano, polaco, sérvio e sueco.

Mais que números ou curiosidades biográficas, interessam-nos, aqui, as estratégias de composição textual utilizadas pelo autor, seus exercícios de (des)lembramento. Para facilitar nossa apresentação de tais estratégias, abordaremos algumas de suas obras, considerando-as – ainda que tais divisões sejam insuficientes para classificá-las, pois há um constante deslizar entre os gêneros discursivos nas obras do autor – em quatro grupos: obras poéticas, narrativas autoficcionais, narrativas ficcionais e obras endereçadas ao público infantil.

Tendo sido *Actu sanguíneu* seu livro de estreia, em 2000, iniciamos, também nós, esse panorama das obras do autor pela escrita poética, por seus exercícios de (des)lembrar grafias, memórias, histórias e filiações. O eu, impresso e expresso desde o título da

obra – embora abandonado posteriormente na edição de 2010, que reúne esse primeiro livro e o último publicado até aquele momento, *Dentro de mim faz sul* –, traduz-se em poesias que funcionam como portas, abrindo aos leitores o interior do poeta, tudo o que habita nele. Nas palavras do autor,

actu sanguíneu era uma reunião, talvez extensa, de poemas escritos no fim da adolescência, onde a descoberta de manobras linguísticas se tornara veículo para dizer os mundos que me andavam por dentro. eram viagens internas que apelavam a “instantâneos” poemas vestidos de cores, cheiros, dores, ecos do que também andava a ler e a descobrir [...].

passaram-se anos desde a publicação desse meu primeiro livro, e ainda hoje me debato com esse mistério chamado poesia: vivemo-la? somos impelidos a deixá-la sair? fazemo-la em tom de narcísica confissão? precisamos dela para ir refazendo o labiríntico espelho onde, anos mais tarde, num relance de distração, teremos a revelação de entender um pedaço da nossa existência? (ONDJAKI, 2010, p. 7-8)

Mais que narcísica confissão, a poesia de Ondjaki se constitui em uma escrita de si mesmo, dos poetas que leu – como Ruy Duarte de Carvalho, Ana Paula Tavares e Manoel de Barros, tantas vezes citados e relacionados nas análises sobre o autor –, do que viveu ou ouviu falar, das dores internas e daquelas que se transformam em arte. Em *Há prendisajens com o xão*, obra de 2002, o sujeito poético metaforiza os processos de descoberta e amadurecimento, por exemplo, através da construção de uma jangada, e se questiona: “o tempo aquático tinha já limado as madeiras, e eu com elas, eu era outro em mim? eu desaguava também para rios? [...] assim descobri essa maciez da jangada: ela é que põe água entre momentos” (ONDJAKI, 2011, p. 46). A reflexão, o questionamento, hábitos esses de poética e narcísica confissão, são levados para sua prosa, carregada, também ela, de poesia.

Ondjaki alterna, em suas obras narrativas, processos distintos de composição textual. Seus contos, romances e livros infantojuvenis

apresentam ora uma voz infantil e autoficcionalizada,¹⁶ ora uma polifonia crítica e reflexiva da contemporaneidade angolana, ora uma voz griotizada e herdeira de dinâmicas tradicionais da oralidade. Em 2001, o autor inaugura esse novo espaço em sua produção literária com o romance *Bom dia, camaradas*, e podemos dizer, parafraseando suas palavras em “O lado aberto da ferida”, que o poeta acordou sem paz, “queria também inventar palavras para outros de [si]” (ONDJAKI *et al.*, 2016, p. 231). Instigado a escrever sobre seu país, sobre sua perspectiva em relação à independência de Angola (MELO; CARLOTTI, 2006), doa ao narrador protagonista, Ndalú, elementos de sua memória privada e também de uma memória geracional, composta pela vivência infantil e juvenil dos anos 80 e 90 em Luanda e de, ao mesmo tempo, uma memória herdada, transmitida “de boca para o ouvido, de voz para o sorriso” (ONDJAKI, 2008, p. 51) pelas gerações que o antecederam.

Herdeiro de uma longa tradição de protagonismo infantil na literatura angolana, das jovens vítimas da escola colonial de Luandino Vieira e Arnaldo Santos, dos corajosos e críticos pioneiros de Pepetela e Manuel Rui, passando pelas inúmeras crianças órfãs, mutiladas e deslocadas de uma infância “de vidro”¹⁷ no pós-independência, Ondjaki, ao ficcionalizar suas memórias, opta por uma, até então, nova vertente, a de uma infância mais “ternurenta”, não menos questionadora, porém mais alegre e otimista.

As aventuras do pequeno Ndalú percorrem sete obras desde *Bom dia, camaradas*. Além desse romance de estreia, as recordações da personagem – que esporadicamente tem retornado à cena literária ao longo dos últimos 20 anos – são transmitidas em contos, mais romances e até livros ilustrados, mantendo, em todas as diferentes

16 Utilizamos o termo “autoficção” para nos referirmos a obras literárias nas quais exista a identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, além da indelicibilidade entre o factual e o ficcional. Ver: Noronha (2014).

17 Fazemos alusão, aqui, ao poema “November Without Water”, de Ana Paula Tavares, do qual destacamos a primeira estrofe: “Olha-me p’ra estas crianças de vidro / cheias de água até as lágrimas / enchendo a cidade de estilhaços / procurando a vida / nos caixotes do lixo” (TAVARES, 2010, p. 95).

obras, seu universo de (des)lembramento, as amizades, as presenças familiares, o ambiente escolar, as mudanças do crescimento e até a descoberta do amor. Assim como a memória de cada um de nós, tais lembranças não seguem uma linearidade ou ordenamento nas publicações. Se, em *Bom dia, camaradas*, como já dissemos, de 2001, temos uma fase escolar do protagonista, em *Uma escuridão bonita*, publicado em 2013, vemos suas primeiras investidas amorosas, enquanto que n’*O livro do deslembramento*, de 2020, voltamos a uma fase pré-escolar: “era pequenino, eu, quando fui à escola pela primeira vez; ainda nem sabia andar de bicicleta, vestia uns calções azuis e sandálias de tiras quase a rebentar” (ONDJAKI, 2020b, p. 17).

A puerilidade das palavras do narrador não pode ser tomada como falta de profundidade ou alienação, se pensada em relação ao contexto histórico a que se reporta: os duros anos dos conflitos civis em Angola. Tratando não de uma literatura de testemunho – gênero marcado pelo compromisso com a veracidade –, mas da transposição ficcionalizada das memórias de sua infância, Ondjaki opera um gênero híbrido, retomando a metáfora da jangada, anteriormente aqui citada, limando as madeiras, modelando as memórias, suas e alheias, em uma reconstrução literária e arbitraria de sua existência.

A linguagem infantil, tão emblemática das narrativas autoficcionalizadas do autor, mantém-se como um elemento necessário nas demais obras narrativas, ainda que na forma de ausência.

o miúdo puxou de dentro de si umas lágrimas quentes que o levassem até à infância porque era aí, nesse reino desprevenido de pensamentos, que uma resposta florida poderia nascer, viva e fiel ao que via [...]

– mais-velho, estou a esperar um voz de criança para lhe dar uma resposta (ONDJAKI, 2012a, p. 12)

Escritor nascido no pós-independência, Ondjaki não se furta a pensar criticamente os rumos tomados pelo país após a libertação. A obra *Os transparentes*, publicada em 2012, da qual extraímos o trecho citado acima, problematiza as invisibilidades existentes na

contemporaneidade angolana, suas fronteiras internas e estratégias de precária sobrevivência. A personagem Odonato gradativamente deixa de comer e, ao contrário do que se espera, não morre, transporece, evidenciado a dura realidade à sua volta. O romance é circular, inicia e encerra com a mesma cena, um imenso incêndio que assola a cidade de Luanda e seus moradores. Entretanto, não vemos em tal construção narrativa um sentido distópico ou pessimista, e, sim, um aceno à lucidez, à necessidade de mudar de perspectiva para se encontrar a saída e a possíveis recomeços. Assim como o que postula Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (São Paulo: Cia das Letras, 1990), Ondjaki aposta na leveza adquirida pela personagem, com sua gradativa perda de massa corpórea, como resposta ao pesadume da realidade circundante. A voz de criança que a personagem tenta encontrar, na cena aqui destacada, pode ser lida como uma voz inaugural, aquela capaz de restaurar a infância da nação e mudar os rumos por ela tomados.

A transformação sofrida por Odonato se deve à escassez de alimentos, à falta de condições mínimas de sobrevivência. Entretanto, a narrativa mantém a confiança no humano, naquilo que o forma internamente. Em uma intromissão do autor na construção romanesca, podemos ver esta afirmação, em uma das epígrafes utilizadas e indicada com a rubrica “das anotações do autor”: “nós somos a continuidade do que nos cabe ser, a espécie avança, mata, progride, desencanta, permanece. a humanidade está feia – de aspecto sofrido e cheiro fétido, mas permanece // porque tem bom fundo” (ONDJAKI, 2012a, p. 75).

Outras transformações, de natureza não humana, figuram também no repertório do autor, sobretudo nas obras endereçadas ao público infantil. Em *O voo do golfinho*, publicado em 2012, o autor narra a transformação de um golfinho em pássaro, remetendo ludicamente à possível coexistência de vários eus:

Esta é a história de como eu era golfinho e aprendi a ser pássaro.

[...]

Mas deixo um segredo: hoje sou pássaro, mas sempre que me apetecer, amanhã ou depois, um golfinho volto a ser. (ONDJAKI, 2012b)

A transformação do cetáceo em pássaro é motivada pelo desejo manifesto de voar. Ainda que tal ação não lhe fosse permitida em sua natureza aquática, o animal já se assemelhava e agia como um ser alado, o que a ilustração feita por Danuta Wojciechowska traduz em delicadas imagens duplas, nas quais o corpo alado já se encontra no interior do corpo aquático. A ludicidade da brincadeira infantil de trocar de corpos, papéis, vozes é transposta para a narrativa, que problematiza, mais uma vez pela leveza, as possibilidades e potenciais da mudança.

Outro animal que se transforma, dessa vez ilustrado pela artista mexicana Catalina Vásquez, é o rinoceronte triste que dialoga com o Sol, buscando resposta para sua tristeza, em mais uma narrativa dedicada ao público infantil, *A estória do Sol e do rinoceronte*, publicada em 2020. O Sol, em sua majestosa sabedoria, explica ao rinoceronte a dualidade da vida e a importância da perspectiva: “tudo na vida depende do nosso olhar. Não há só triste e contente, o lado branco, o lado preto. Há dois olhos para ver e um coração no peito que te ajudará a escolher” (ONDJAKI, 2020a). Para que o rinoceronte não se esqueça de seus ensinamentos, o Sol lhe dá de presente um segundo chifre, bem pequeno em relação ao que já possuía, simbolizando o primeiro a força, na grandeza do animal, e a ternura, no pequeno presente recebido, ambas características formadoras de um só ser, em alguns dias triste, em muitos outros contente.

A sabedoria demonstrada pelo Sol é partilhada também pelo autor em seus vários exercícios de (des)lembramento. Saber escolher entre o que recordar, ou como recordar, e o que esquecer ou superar, faz parte do contínuo processo de escrita do autor, seja na forma narrativa, seja na poesia, seja na ludicidade do texto infantil. A ternura presenteada ao rinoceronte, a qual modifica sua percepção do mundo a sua volta, é também elemento fundamental nas demais obras do autor.

Em seus (des)lembamentos, Ondjaki não omite os graves efeitos dos conflitos armados vividos em Angola durante longos anos, porém opta por moldá-los em ternura, limando imagens transformadas e transformadoras, capazes de trazer novas experiências, não

alienantes ou alienadas da realidade, mas livres para se transformarem em um presente mais fraterno, mais igual. Em uma das últimas cenas de *O livro do deslembramento*, o pequeno narrador recorda sua vivência escolar nos difíceis anos 90. A professora pede que os alunos escrevam uma redação sobre os dias de guerra, exercício que eles não aceitam; eles explicam por quê: “– não é não aceitar, camarada professora – um colega falou – é não querermos ainda falar disso” (ONDJAKI, 2012a, p. 228). É transformar aquela dor em arte, é (des)lembrar para lembrar melhor e seguir em frente.

Agora lembramos todos melhor.

REFERÊNCIAS

- MELLO, Flávio Corrêa de; CARLOTTI, Tatiana. Da memória da infância à construção de um romance que contorna a História de Angola. *Carta Maior*, 24 ago. 2006. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Da-memoria-da-infancia-a-construcao-de-um-romance-que-contorna-a-Historia-de-Angola/12/11300>. Acesso em: 26 mar. 2021.
- NORONHA, J. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- ONDJAKI [Ndalú de Almeida]. As raízes do arco-íris (ou: O camaleão que gostava de frequentar desertos). In: PADILHA, L.; RIBEIRO, M. C. *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 2008. p. 51-53.
- _____. *Dentro de mim faz sul, seguido de Acto sanguíneo*. Alfragide: Caminho, 2010.
- _____. *Há prendisajens com o xão: o segredo húmido da lesma & outras descoisas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- _____. *Os transparentes*. Alfragide: Caminho, 2012a.
- _____. *O voo do golfinho*. Ilustrações de Danuta Wojciechowska. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2012b.
- _____. *A estória do Sol e do rinoceronte*. Alfragide: Caminho, 2020a. Não paginado.
- _____. *O livro do deslembramento*. Ilustrações de Catalina Vásquez. Alfragide: Caminho, 2020b.
- _____; TAVARES, A. P.; MARMELO, M. J.; ASSUNÇÃO, P. *Verbetes para um dicionário afetivo*. Alfragide: Caminho, 2016.
- TAVARES, A. P. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

“NOITE ACESA DE PALAVRAS”: A POÉTICA DE PAULA TAVARES

Assunção de Maria Sousa e Silva

*Aceso está o fogo
prontas as mãos*

*o dia parou a sua lenta marcha
de mergulhar na noite*

*As mãos criam na água
uma pele nova*

PAULA TAVARES, AMARGOS
COMO OS FRUTOS

Com a encenação do rito/canto da palavra de Paula Tavares,¹⁸ pretendemos estabelecer ligação entre o que nele se encerra e a revelação simbólica da sementeira poética no espaço e tempo africano. “Canto

¹⁸ Neste ensaio nos referimos à autora por meio de duas evocações: quando focalizarmos a prosa, nós a trataremos por Ana Paula Tavares; quando os poemas, por Paula Tavares.

do nascimento”, poema transcrito do seu segundo livro, *O lago da lua* (1999), revela acentuada figuração lírica numa dimensão ancestral. Essa intenção poética é primordialmente revelada a partir da voz projetada para auferir a representação, a atuação, o lugar e o papel da mulher na tradição das etnias predominantes na região sul de Angola. A simbologia do “fogo”, dos “panos brancos”, das “cabaças de leite” e da “manteiga” é conferida no apuro do tempo pelas mãos das mulheres por onde escorre a vida e se distribui a força vital em “lenta memória”.

Uma mulher oferece à noite
o silêncio aberto
de um grito
sem som sem gesto
apenas o silêncio aberto assim ao grito
solto ao intervalo das lágrimas

As velhas desfiam uma lenta memória
que acende a noite de palavras
depois aquecem as mãos de semear fogueiras
[...]
(TAVARES, 2011, p. 77)

Nos versos supracitados, traços singulares do feminino ritualizam o ato de existir, em que as mulheres dinamizam o quotidiano sob o silêncio primordial pelo qual o poema transcorre e com o qual expressa o olhar da poeta Paula Tavares sobre o passado e o presente de Angola.

Ana Paula Ribeiro Tavares vive em Portugal, é professora e doutora da Universidade de Lisboa, coordena o Grupo de Investigação 2 do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Culturas e Literaturas e Culturas Africanas de Língua Portuguesa) e nasceu em Lubango, Huíla, em outubro de 1952. É bacharela em História pela Universidade de Luanda. Em 1982, concluiu licenciatura em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tornou-se mestra em Literaturas

Africanas pela Universidade de Lisboa, em 1996, e doutora em Antropologia (Etnografia) pela Universidade Nova de Lisboa, em 2010. Exerceu atividades e cargos diversos: professora de História, em Angola (1973), delegada do Ministério da Cultura no Kwanza-Sul (1978-1980), em Angola, diretora do Patrimônio Cultural em Luanda (1985-1987), professora assistente da Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa (1994-2000), entre muitos outros.

A escritora tem publicado textos literários e críticos. No campo literário, sob o gênero “poema”, publicou *Ritos de passagem* (1985), *Lago da lua* (1990), *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), *Ex-votos* (2003), *Manual para amantes desesperados* (2007), *Como veias finas na terra* (2010). Esses livros foram reunidos e publicados no Brasil, na antologia *Amargos como os frutos: poesia reunida* (2011), pela Editora Pallas. No campo da prosa, especialmente crônicas, Ana Paula Tavares escreveu *O sangue da buganvília: crônicas* (1998), *A cabeça de Salomé: crônicas* (2004), *Os olhos do homem que chorava no rio* (com Manoel Jorge Marmelo, 2005) e *Um rio preso nas mãos* (2019). Recebeu premiações como o Prêmio Literário Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian (2004), o Prêmio Nacional de Cultura e Arte, em Literatura (Luanda, 2007), e o Premio Internazionale Ceppo Pistoia (Florença, 2013).

A poética de Paula Tavares resulta de um manuseio poético dinamizador, pluriversal (MIGNOLO, 2008), engendrado nas vozes subalternizadas que ponderam a condução da existência. Seu processo criativo se assenta na atenção ao passado e à tradição como quem procura reconstituir poeticamente as identidades angolanas e o que ficou esquecido. A própria autora enfatiza, em entrevista¹⁹ a esta pesquisadora, em Lisboa, em 2014, que escreve acionando a memória, uma vez que o exercício de escrever e reescrever gera mecanismos de fuga do esquecimento. Com essa intenção, os poemas de Paula Tavares constroem, a partir do olhar e lugar femininos, significações que questionam o imaginário da nação, as culturas patrilineares angolanas e, por conseguinte, as formas como são redimensionados

19 Entrevista contida em Silva (2019).

hábitos e costumes tradicionais. A focalização incide sobre as subjetividades do ser mulher diante das práticas limitantes e dos obstáculos que se contrapõem à sua forma de inquirir e enfrentar as realidades com independência e liberdade.

Focalizando o projeto literário da autora, na alusão à exclusão dos sujeitos femininos no contexto angolano e ao remeter para a pluralidade de vozes que se entrecruzam em disputas identitárias que deságuam na negação dos espaços do ser e do poder feminino, assenta-se a reconstrução de novas percepções e formas de enfrentamento da palavra do ser mulher. Talvez por isso sua escrita se distancie dos modos de expressão poética da geração literária angolana que a antecedeu e de seus contemporâneos. Nesse aspecto, o trato singular da individualidade – a maneira revigorada de atualizar e ressignificar os signos muitas vezes recorrentes nas produções artísticas masculinas – irá se manifestar, na sua poética, pela inserção da corporeidade e da feminilidade, desde o seu primeiro livro, *Ritos de passagem*, como bem fora acentuado por Mata (2007, p. 7-13), no prefácio à obra.

Do mesmo modo, ao enveredar pela prosa materializada no gênero “crônica”, a inventividade da palavra poética de Paula Tavares assume uma arquitetura imagética e simbólica que, nutrida da oralidade, atualiza temas diversos, como linguagem, dor, aprendizado, morte e histórias de amor, contidas “[n]a origem da criação e desenvolvimento de estados, locais de pertença, estrutura de parentesco, organização de exércitos, migrações, transformação e transfiguração do poder” (TAVARES, 2019, p. 70). Isso reverbera no fluxo poético quando diz:

O nosso antepassado
era como o grande rio.
Fez nascer os nossos rios pequenos.
(TAVARES, 2011, p. 161)

Na instância da prosa de Ana Paula Tavares, sob o viés diacrônico, *O sangue da buganvília*, de 1998, ancora as vigas estruturais e modais que se irão transpor para os demais livros. Nele, a autora recorre às

simbologias dos provérbios, à apropriação dos saberes culturais de raiz banto, delineando e apurando um *modus operandi* de sua escrita,²⁰ referindo o vigor dos substratos linguísticos das línguas maternas, dando destaque aos contadores de história, aos fatos históricos, aos lugares sagrados, aos costumes e crenças do povo angolano. Segundo ela, “Angola serve de exemplo para desvendar situações de grande incomodidade histórica e geográfica, a sua situação de centro, a sua vocação de sul, as suas aberturas para dentro e fora do continente as suas complexas literaturas... a história e seus sujeitos” (TAVARES, 1998, p. 20).

Perseguindo a palavra como esfera multifocal e pluriversal (MIGNOLO, 2008), como já frisado, e enredada em um caleidoscópio matizador de variáveis narrativas que elegem vozes e pensares não hegemônicos para construir ou reconstituir a nação literária, Ana Paula Tavares não se prende ao olhar unívoco, adota estratégias ilimitadas e inquietas para narrativizar. De um lugar privilegiado, traça a narrativa poética da nação, perspectivando o sentir, por isso a predominância do sensorial enquanto recurso e efeito de sentido para encenar a vivência das mulheres. A autora sedimenta no corpo-poema memórias e identidades coletivas.

Num processo de transculturação, o tecido poético de Paula Tavares se estrutura pela evocação das memórias afetivas, coletivas e históricas, ancoradas na observação dos falares do povo, das histórias ouvidas, que atendem tanto para as preocupações subjetivas quanto para as coletivas. Do mesmo modo, identificamos a atenção aos fluxos e refluxos dos contextos sociais, das transformações históricas e culturais que interferem na perda do elo com a tradição e a valorização de novas formas identitárias, que garantem a continuidade do acervo cultural na reconstrução da nação.

A escrita de Paula Tavares se irriga de honesta acuidade no manuseio estético sem renunciar à dimensão teórica que lhe dá folga para

20 Ao tratar dos provérbios em Silva (2019), a autora diz que recorrer a eles vem de sua vontade utilizar “aquela economia da palavra”, preservando o fascínio, a densidade e a precisão.

a inventividade pelo fato de ser antes de tudo uma leitora contumaz, como ela mesma afirma em entrevistas. Seu lastro de percepção e de criação se intensifica e se modela por um entrecruzamento de vozes em interconexão com conhecimentos eruditos e populares e diálogos intensivos com outras áreas e ciências para processar uma poeticidade investida de uma “aura simbólica” (NORA, 1993), onde se assenta o local da cultura (BHABHA, 1998), o local da memória (NORA, 1993), a semente da palavra (PADILHA, 2006) pelo *ethos* feminino africano.

Como ato poético político transcorrem esteticamente a denúncia, a rebeldia, a transgressão, a fatura da amorosidade recomposta por um anseio de liberdade, no trato com a sexualidade reprimida (SECCO, 2008), os confinamentos dos lugares impostos ao feminino, apontando para os possíveis desvencilhamentos das formas de controle (COLLINS, 2019) que se impõem às mulheres. Formas de rupturas pelo “grito”, pela instabilidade dos silêncios transpassados de sentimento de errância e desobediência no ato de “saltar o cercado” (TAVARES, 2011, p. 55).

O contributo de sua poética para a literatura angolana, enquanto patrimônio imaterial de Angola, espraia-se para além dos livros, nos espaços das redes sociais, provocando leitores(as) atentos(as) ao seu penhor literário. No início deste breve texto, recorreremos ao poema “Canto de nascimento”, contido no livro *O lago da lua*, e queremos concluir focando a produção poética da autora, quando evidencia uma visão clânica pastoril, em “Rapariga”, poema de *Ritos de passagem*: “Cresce comigo o boi com que me vão trocar / Amarraram-me às costas a tábua Eylekessa”. A partir desse gesto de iniciação, o poema demarca a autodefinição do eu poético feminino: “Sou do clã do boi”. Os versos, ao mesmo tempo que aludem ao fundamento familiar da tradição, anunciam o lugar do feminino com esta advertência: “Dos meus ancestrais ficou-me a paciência / O sono profundo do deserto, / a falta de limite...”.

Em outro movimento, a autora se inspira na cultura *kwanyama*, evocada no livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Nele, vemos tematizados os frutos que perduram das relações amorosas fragilizadas pela guerra, dos efeitos da errância masculina e a solidão da mulher que fica à espera:

Esperei-te do nascer ao pôr do sol
e não vinhas, amado.
Mudaram de cor as tranças de meu cabelo
e não vinhas, amado.
Limpei a casa o cercado
fui enchendo de milho o silo maior do terreiro
balancei ao vento a cabaça da manteiga
e não vinhas, amado.

[...]

(TAVARES, 2011, p. 125)

No enfático cruzamento com a memória coletiva e histórica angolana, abafada, soterrada no discurso oficial, o eu poético aguça o recurso metafórico para revelar a atuação dos arquétipos femininos que vigoram sob outra face no presente: “A tecedeira seguiu / com as mãos / o movimento do sol / A tecedeira criou / o mundo / com os dedos leves de amaciar / as fibras” (TAVARES, 2011, p. 159).

E, para finalizar, conclamamos os versos de um dos poemas do livro *Como veias finas na terra*, os quais reafirmam a força e a franquia da palavra pela voz e vez femininas: “A mulher de palavras antigas / Moveu as mãos para amarrar o sol / Deixou na praia as marcas dos pés / Inventou um texto / Para cruzar as fibras. // [...] // A mulher das palavras antigas / Enche de água nova / as panelas / onde os espíritos se reconhecem / e matam a sede dos dias e das noites // A guardiã do fogo começa a vida / Pelos sete caminhos / Lê as palavras iguais / E começa de novo [...]” (TAVARES, 2011, p. 255). Numa dimensão ancestral, matrilinear, o poema descortina sentidos, numa tessitura de invenção imagética por onde encena novas formas de pensar a vida cujo efeito persiste na descolonização das mentes. A palavra poética atua em rito.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. *Local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- MATA, Inocência da. Prefácio. In: TAVARES, Paula. *Ritos de passagem*. Lisboa: Caminho, 2007. p. 7-13.
- MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 2 fev. 2021.
- NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.
- PADILHA, Laura. Paula Tavares e a semente da palavra. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (org.). *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.
- SECCO, Carmem Lucia Tindó. Indeléveis rumações da memória. In: *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- SILVA, Assunção de Maria Sousa. *Nações entrecruzadas: tessitura de resistência na poesia de Conceição Evaristo, Paula Tavares e Conceição Lima*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- TAVARES, Ana Paula. *O sangue da buganvília: crônicas*. Praia: Centro Cultural Português, 1998.
- _____. As duas faces de Rwej em Kond. In: *Um rio preso nas mãos: crônicas*. São Paulo: Kapulana, 2019.
- TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

PEPETELA: EXPERIÊNCIA E FICÇÃO

Rita Chaves

Como não é raro entre os escritores angolanos, os acontecimentos que marcaram a vida de Pepetela fazem também dele um personagem que poderia surgir em seus romances ou nas obras de muitos de seus colegas. Desde que deixou Benguela para estudar em Lisboa, a sua história compôs-se de passos largos e profundos, num jogo de travessias que ampliaram igualmente a sua geografia. Em seu trânsito, Argel, Berkeley, Berlim, Dolisie, Lisboa, Paris, Santos figuram como portos em que ancorou para, após algum tempo, regressar a Angola, sempre. Na Argélia, enquanto aguardava o momento de entrar para a guerrilha, fez o curso de Ciências Sociais e participou da fundação do Centro de Estudos Angolanos. Foi também o tempo em que escreveu *Muana Puó*, a narrativa de estreia, que só seria publicada em 1978. Durante os anos da guerrilha e após a independência, o território de Angola foi palmilhado num circuito de experiências que certamente lhe deram muita matéria para a literatura. Depois de guerrilheiro, foi membro do Estado-Maior da Frente-Centro, foi vice-ministro da Educação, foi professor, funções que conviveram sempre com o escritor e, certamente, alimentaram o terreno criativo.

Dele se pode dizer que até mesmo o nome que o identifica é resultado da história e da invenção, relação tão consequente em seu itinerário. Nascido em 1941, em Benguela, com o nome de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, Pepetela ganha esse nome ao ingressar na luta armada de libertação de Angola, vivendo, assim, uma espécie de segundo nascimento, fato que sela o seu destino, ligando-o de várias maneiras à história de uma nação em processo: como guerrilheiro participa da fundação de seu país; como escritor ajuda a inventá-lo.

Assim como outros companheiros, investindo na força da linguagem e acreditando na energia da literatura, Pepetela faria da escrita uma arena, um laboratório e uma praça, onde seus textos também convidam à conversa sobre uma infinidade de temas. O resultado é uma obra vasta e variada, composta por duas peças de teatro, um livro de contos, dois livros de crônicas e 21 romances. Em tal conjunto, conduzido dialeticamente pelas notas da diversidade e da constância, o leitor percebe um olhar crítico, que projeta na literatura a faculdade de nutrir utopias e de apontar os passos que desorientam as mudanças. Os traços da pluralidade, plasmados nas diferentes modalidades narrativas e nos variados modos como ele trabalha os elementos estruturais de seus romances, articulam-se a marcas constitutivas de um projeto literário, cuja interpretação pode partir de uma chave que ele próprio nos oferece. Em uma entrevista concedida a Michel Laban, em 1991, ao falar da primeira narrativa, o escritor oferece-nos uma pista para compreensão de seu projeto literário:

Parece-me que as preocupações de fundo, em *Muana Puó*, são as mesmas de todo o resto que foi escrito depois. Há um tema que é comum, que é o da formação da nação angolana. Isso faz o denominador comum. (PEPETELA, 1991, p. 771)

Importa ressaltar que o reconhecimento desse “denominador comum”, apontado pelo escritor, não determinou um encerramento naquilo que era próprio e fazia tanto sentido em uma época de construção da identidade nacional, como uma resposta ao apagamento de referências culturais, que estava na base do programa colonial.

Aos problemas ligados à constituição da “angolanidade”, em pauta desde os anos de 1940, Pepetela soube associar uma visão arguta dos tempos que o país vive e, sem ser apocalíptico, foi afastando a visão integrada que implicaria a renúncia à necessária crítica. Nesse compasso, a literatura não rompe com a utopia, mas nela reforça a dimensão de processo que também dá sentido à escrita em Estados nacionais recentemente formados.

Para além de *A geração da utopia*, em que o viés autobiográfico se insinua com força, em outras obras captamos um jogo de similaridades e/ou contiguidades com alguns personagens que nos leva a pensar na relação entre literatura e experiência como elemento importante em sua proposta. Em *Mayombe* (1980), em *Yaka* (1986), em *O cão e os caluandas* (1985), em *Lueji: o nascimento dum império* (1989), entre outros, a convergência entre a obra e a vida se inscreve nos temas ou em tópicos abraçados pelos elementos estruturais, mas o que de fato é relevante é o exercício de um olhar crítico, que atravessa todo o repertório do escritor.

Desse exercício Pepetela não abriu mão nem mesmo quando vivia, segundo ele, o período em que “estava absolutamente tranquilo com a minha [sua] consciência. Fazia aquilo que deveria fazer” (PEPETELA, 2010, p. 33).²¹ Esse foi o período em que, na mata, em confronto direto com a violência de que a guerra não pode se afastar, ele escreveu duas obras que tematizam os caminhos e os descaminhos da luta para a transformação da realidade colonial. Em *Mayombe* e em *As aventuras de Ngunga*, escritos no calor da hora, além de uma denúncia impiedosa das condições impostas aos colonizados, Pepetela avança na leitura que faz de aspectos da sociedade tradicional africana, assim como na reflexão sobre os problemas que ultrapassarão a linha da independência. Essa verticalidade interdita também em sua obra qualquer laivo de essencialismo, favorecendo o empenho para superar esquemas redutores na abordagem das questões que a contemporaneidade coloca, em qualquer lugar do mundo.

21 Entrevista concedida a Roberto Castro, do Jornal da USP. A resposta está transcrita em Chaves e Macedo (2010, p. 33).

Ao trazer para a guerrilha – o espaço em que se fermentam a transformação e a esperança – a inquietação que traduz a certeza de que os caminhos serão longos e acidentados, ele mostra conceber a literatura como um lugar de debate, alertando para a permanência de problemas como o racismo, o tribalismo, o burocratismo e o machismo na sociedade que será possível criar. Nesse compasso, Pepetela traz para o centro do debate a hipótese e os limites do “homem novo”, que nos manuais do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), que integrava, era concebido como um projeto seguro. Essa face “humana e humanizada”, como recorda Tavares (2008, p. 42), problematizava certezas e explica a demora para a publicação da obra que, a despeito da ligação do autor com o governo revolucionário, só foi lançada em 1980. Coerentemente com a radicalidade da discussão, ele faz a opção por um sistema narrativo que se arma na base da pluralidade: várias vozes assumem o foco narrativo e oferecem um quadro multifacetado, que nos coloca em contato com os diversos pontos de onde se vê cada um dos problemas. Nas palavras de Abdala Júnior (2010, p. 176):

A visão do narrador contempla igualmente as particularidades dos atores históricos de sua terra, pois que das copas das árvores desce até os troncos-indivíduos, justamente para colocá-los como atores históricos problemáticos, diante de situações políticas igualmente problemáticas, próprias do que se convencionou chamar de socialismo real.

A faculdade de lidar com a complexidade de cada momento é, na verdade, outro traço que aponta para uma continuidade que se renova na produção de Pepetela. Isso implica, com certeza, uma concepção de escrita que faz da reflexão um compromisso e faz da perda uma experiência decisiva, como alerta o comissário político do *Mayombe*, ao assumir a identidade de narrador titular nesse romance tão emblemático. Em sua fala, ao final da narrativa, consagrado o papel do amigo, cuja perda incide sobre seu crescimento, temos sugerida a convicção de que a escrita é também um ato de amadurecimento.

Com ela, o autor redimensiona, a partir das várias estratégias literárias, a certeza de que o “presente continua a ser apenas um ponto de encontro – e de luta – entre o passado e o futuro”, como declara na contracapa da edição de 1978 de *Muana Puó*.

Na obra composta de contos, peças teatrais e crônicas, o romance tem se destacado como o gênero mais cultivado: de *Muana Puó* (1978) a *Sua Excelência de corpo presente* (2020), o conjunto de 21 títulos é conduzido pelo gosto de fazer diferente do que já fez, estabelecendo parcerias com variados saberes. No primeiro livro, ele corteja a poesia, aproximando a linguagem da estrutura nitidamente simbólica que também permite a conexão com a fábula, proximidade que irá regressar em *A montanha da água lilás*. Em *Yaka*, como defende Rosário (2010, p. 227), temos “o primeiro ensaio na área do romance histórico, no qual as personagens-tipo aqui criadas permanecerão configurando e desdobrando-se em outros romances”. O diálogo com a História será, sem dúvida, a base da condução do enredo em *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997) e *A sul. O sombreiro* (2011), enquanto *Lueji: o nascimento dum império* (1989) será atravessado pelo repertório da antropologia.

Em *Jaime Bunda, o agente secreto* (2001) e *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003), a incursão pelo romance policial inaugura o gênero na literatura angolana. O leitor, porém, percebe que, do recurso aos procedimentos próprios dessa modalidade, surge um mapa da cidade de Luanda, em que a ebulição do presente dá o tom que tinge a vida nessa fase em que o “desenrascar” é o programa de tanta gente. A preocupação com o ambiente e com as pesadas consequências da exacerbada exploração imposta pela ordem capitalista está presente em *A montanha da água lilás* (2000) e *O quase fim do mundo* (2008), narrativa em que se explicita a alusão aos desastres ambientais, combinada à superação dos limites nacionais, outra característica da sua obra que nos leva a pensar na relevância do espaço como elemento estrutural em seu projeto literário.

Sem que se constituísse propriamente como um programa, um processo de ampliação dos limites geográficos de Angola foi trabalhado por seus ficcionistas, responsáveis por uma espécie de fluxo

comprometido com a incorporação de um território que, apropriado pela empresa colonial, nunca tinha passado por um movimento integrador. Se no plano político-administrativo os entraves ainda dificultam a aproximação, no campo do imaginário as ações nessa direção começaram ainda antes da fundação do Estado nacional. Nas páginas da literatura contracolonial, além da sagração de Luanda como uma cidade que excedia os caminhos de asfalto, já é possível captar o sentido da ampliação espelhado, por exemplo, no curso do Rio Kwanza, como encontramos em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de José Luandino Vieira, publicado em 1961.

Após a independência, a despeito da dimensão ocupada pela cidade capital, reforça-se uma espécie de percurso que projeta esse desejo de incorporação das várias partes que devem compor o país, e vários exemplos estão em sua obra. Em *Yaka*, a saga da família Semedo realiza-se como o curso de uma viagem que, começando no norte, segue até o sul, terminando em Benguela, a terra do nosso autor. Onde nasceu Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, morre Alexandre Semedo, o patriarca, protagonista dessa narrativa, que, segundo o autor, é sobre a possibilidade do salto da adesão colonial para o sonho nacionalista.

Em *Lueji: o nascimento dum império*, na duplicidade que apanha o tempo mítico e o presente, o enredo envolve as terras da Lunda e a trepidação de Luanda. Esse necessário alargamento do mapa angolano será também sentido na abordagem crítica do presente, como atesta o episódio em que Vladimir Caposso, o criminoso empresário de *Predadores*, tenta se apoderar de terras dos pastores habitantes do Planalto, no sul do país. Se nos primeiros tempos pós-independência a ampliação sugeria um desejo de integração para o sonho nacionalista, na contemporaneidade o deslocamento evidencia a capilaridade dos podres poderes contra os quais a literatura se deve colocar.

Outra marca constitutiva temos na presença da ironia marcando eficazmente a condução da narrativa, procedimento que permanece nos romances que ultrapassam o espaço angolano. Ao atravessar os limites físicos do seu país, o autor acentua a visão de que Angola não está fora do contexto maior. A articulação entre Ogum e Prometeu,

presente na dedicatória de *Mayombe*, antecipava a crença na legitimidade de perspectivas que possam ver Angola (e a África) no balanço do mundo. Temperado pela ironia, esse modo de compreender a história é refinado em *Sua Excelência de corpo presente*. O defunto narrador, com o distanciamento que a morte lhe confere, passa em revista o mundo em que viveu e cuja degradação tem também os seus dedos. Se em *Predadores* o foco está no empresário, aqui o olhar capta fundamentalmente a aliança perversa entre o universo político e a classe empresarial. O olhar excede as fronteiras angolanas, situando os eventos narrados em um não nomeado país africano. Podemos, porém, observar que, na realidade, essa infecta ligação mostra-se, cada vez mais, como a face do capitalismo em nossos tempos. Ou seja, se o enredo parece situado em um continente, a raiz dos problemas espalha-se pelo nosso presente. Como se, vencida a etapa de formação (e deformação?) da nação angolana, o sentido crítico do autor, sempre mais aguçado, alertasse agora para a certeza de que Angola não está em um mundo à parte. Nem o país, nem o continente. Seus problemas devem ser lidos no jogo de equilíbrio que nos toca a todos, pois as garras da contemporaneidade, mais afiadas, aprimoram a sua capacidade de asfixia. E, contra ela, Pepetela e sua literatura se mantêm.

OBRAS DE PEPETELA

- As aventuras de Ngunga*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1976.
- Muana Puó*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1978.
- A corda*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1978.
- Mayombe*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980.
- A revolta da casa dos ídolos*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980.
- Yaka*. São Paulo: Ática, 1984.
- O cão e os caluandas*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.
- Lueji: o nascimento dum império*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.
- A geração da utopia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- O desejo de Kianda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- Parábola do cágado velho*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.
- A gloriosa família*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- A montanha da água lilás*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- Jaime Bunda, o agente secreto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- Jaime Bunda e a morte do americano*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.
- Predadores*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.
- O terrorista de Berkeley*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.
- Contos de morte*. Lisboa: Edição Nelson de Matos, 2008.
- O quase fim do mundo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.
- O planalto e a estepe*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2009.
- A sul. O sombreiro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2011.
- Crónicas com fundo de guerra*. Publicações Dom Quixote, 2011.
- O tímido e as mulheres*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2013.
- Crónicas maldispostas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2015.
- Se o passado não tivesse asas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2016.
- Sua Excelência de corpo presente*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2018.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Notas sobre a utopia, em *Pepetela*. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê, 2010. p. 171-178.
- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê, 2010.
- PEPETELA. In: LABAN, Michel. *Angola: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991. 2 v.
- PEPETELA [Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos]. *Pepetela pela sua voz: fragmentos de entrevistas*. [Entrevista concedida a] Roberto Castro. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê, 2010. p. 29-51.
- ROSÁRIO, Lourenço do. O Homero angolano. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê, 2010.
- TAVARES, Ana Paula. Contar histórias. In: PADILHA, Laura; RIBEIRO, Margarida Calafate. *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 2008.

CABO VERDE

ARMÉNIO VIEIRA

Mário César Lugarinho

Arménio Vieira é um poeta cabo-verdiano, nascido na cidade da Praia, Ilha de Santiago, em 24 de janeiro de 1941. Foi o primeiro escritor de Cabo Verde a ser reconhecido com o Prêmio Camões, em 2009.

É consenso na crítica literária contemporânea que a história literária é um anacronismo. Baseada no historicismo do século XIX, costuma se resumir a elencar autores e obras, agrupando-os, ora por similaridade de procedimentos, ora por emergência e convivência num mesmo período histórico. Uma literatura nacional, se for considerada apenas por sua história literária, acaba por se tornar uma lista de nomes de autores e títulos de obras, reunidos em grupos que submetem autores e obras às características do grupo (ou período). O caso paradigmático na língua portuguesa ocorre com o seu poeta maior, Luís de Camões, enquadrado num Renascimento português, cuja leitura e interpretação, presentes na história literária, submetem-no às características renascentistas e em dívida com antecessores, especialmente Dante e Petrarca. A sua poesia lírica mais tardia, ao lado de episódios do épico, pouca ou nenhuma atenção recebem, na medida em que essa produção é dissonante ao Renascimento, como o desenvolvimento do tema do “desconcerto do mundo”. Poucas vezes

a história literária arrisca uma atenção maior às exceções, às dissonâncias, ao desvio, às irregularidades. Pelo contrário, no interior dos agrupamentos são encontradas as normas, as consonâncias, as regularidades – em nome de uma periodização que constrói uma narrativa de cunho historiográfico em harmonia com os princípios a partir dos quais a própria história literária se iniciou. Comprometidas com o historicismo, as histórias literárias são orientadas pelo princípio que estabelece a singularidade de um povo e de sua identidade nacional, condicionando a produção literária que descreve às tradições dessa população e que promovem o seu (auto)reconhecimento como um conjunto social dotado de cultura própria, singular e homogênea, contribuindo fortemente para a sedimentação da “imaginação de centro”, que as histórias nacionais insistem em afirmar.

A história da literatura cabo-verdiana não foge a essa regra. Nos poucos compêndios e manuais que procuram descrevê-la, pode ser observada uma sistematização consensual, que, partindo de uma perspectiva estritamente nacionalista, elegeu a publicação dos nove números da revista *Claridade* (1936-1966) como o seu ponto de partida, elidindo toda a produção anterior ocorrida no arquipélago, que é “reduzida” à caracterização de “manifestação”, isolada e, por isso, desconsiderada.

A *Claridade* se seguiu *Certeza*, compreendida como um aprofundamento dos princípios que orientaram a primeira. Mais do que uma substituição, ou mesmo uma ruptura, a crítica e os esboços de histórias literárias sublinham as continuidades e o desenvolvimento das propostas originais, a fim de confluírem na emergência da literatura cabo-verdiana, singular, autônoma e homogênea, constituída por uma “evidente” tradição literária. É evidente e inquestionável esse propósito, na medida em que está comprometido com a justa superação da condição colonial e com a emancipação política do arquipélago.

Entretanto, como enquadrar as exceções e os autores e obras que excedem as escolas e as periodizações literárias?

Em contrapartida, Almada (2010, p. 1) assinala que:

Tendo sido muito marcada pelo telurismo, sobretudo a partir do movimento claridoso, a literatura cabo-verdiana, especialmente a

poesia, não tem sido avessa, ou, sequer, alheia às revoluções estéticas que têm percorrido o mundo, em especial o mundo ocidental.

Segundo Almada (2010, p. 6), uma geração de poetas mais recente teria superado os paradigmas consensuais da literatura cabo-verdiana e, com isso, a obra de Arménio Vieira excederia as orientações já sedimentadas da historiografia literária. Propósito seguido por Silva (2013), que, em sua tese de doutoramento, afirmou que a obra de Arménio Vieira se compromete com uma ética cosmopolita,¹ isto é, ao se abrir a outros paradigmas, que *excedem* os limites definidos pela crítica à literatura cabo-verdiana, Arménio Vieira representaria não apenas a superação dos paradigmas, mas a constituição dele mesmo em um paradigma. Ao seu lado e de igual maneira haveria ainda a poesia de João Vário² e de José Luiz Tavares.

No panorama cabo-verdiano, especificamente, e das literaturas africanas de língua portuguesa, Arménio Vieira se destaca por sua inquestionável singularidade. Singularidade por não se conformar aos paradigmas já estabelecidos da poesia e da literatura cabo-verdiana, como o telurismo e o evasãoismo característicos, que estiveram presentes em outros grupos e que vieram a contribuir para a formulação da literatura nacional. Ao invés disso, Vieira procurou em outras formulações literárias e exteriores a Cabo Verde (e à própria África) seus modelos e seus intertextos, como no seguinte poema:

Never More

Era minha, era flor, era música
guitarra nas mãos do tocador

¹ Segundo Martinez (2015), Jacques Derrida, em *Cosmopolitas de todos os países, mais um esforço!* (2001), propõe essa ética através do aperfeiçoamento da hospitalidade cosmopolita com uma hospitalidade incondicional, pois a primeira é insuficiente e injusta, mas a hospitalidade em Derrida é uma utopia ainda, com um caráter humanitário, planetário.

² Pseudônimo de João Manuel Varela (1937-2007).

Até que veio um outro e cingiu-a
horrível gladiador!

Porque ela já não vinha
o sexo doía tanto, gemia o coração

Na hora de recordar uma ave chora
never more, never more
(VIEIRA, 1989, p. 77)

Ou:

Nunca mais

Veio um vento e levou-a,
ou talvez fosse alguém,
terrível contendor!

No silêncio desse quarto
uma a uma ouvia a horas,
perdição e morte minha
a soar em todos os relógios

Porque ela já não vinha
o peito doía tanto,
gemia o coração

Triste e negro nos umbrais
ele nunca mais se cala
“Nunca mais, nunca mais”.
(VIEIRA, 1981)

Em ambos os poemas é flagrante e o intertexto com o famoso poema de Edgar Allan Poe, “The Raven” (“O corvo”), o que determina tanto um processo de apropriação (ou caboverdianização do tema) quanto

um processo de aproximação com outros universos culturais, não previstos pela cultura nacional, como já acontecera com o poema de Manuel Bandeira “Vou-me embora pra Pasárgada”, mas em sentido diverso, na medida em que o corvo não comparece na poesia de Vieira para aproximá-la de uma outra poética, na qual se buscam referências identitárias. O corvo é mais como um elemento poético que transcende os limites e fronteiras das literaturas nacionais e se constitui, acolhedoramente, como um referencial dos discursos poéticos da modernidade, como já acontecera com a passante de Charles Baudelaire.³

Por outro lado, encontra-se em Arménio Vieira uma poesia também vinculada aos temas tradicionais da caboverdianidade, mas sem confirmar os sentidos que já vinham se cristalizando desde a década de 1950: o engajamento político, a emancipação, o compromisso com a utopia. Poemas publicados na década de 1970, notadamente em língua caboverdiana, confirmam essa perspectiva, como “Koraji mos, inda e ka noti”:

Koraji mos, inda e ka noti

N subi kutelo, N dixi ladera
N buska mudjer ti N duzuspera

Dos minina pasa pa mi
Un era feia, otu fitera

Kel di tres era d'idadi
N ba ta bai sen da botardi

Sol kenti dan na mulera

³ De outra forma, a poética de Arménio Vieira se aproxima dos procedimentos característicos do moçambicano Rui Knopfli, que, também, recorria a intertextos considerados alheios à literatura moçambicana, notadamente à poesia e ao teatro de William Shakespeare.

N sakedu baxu un pé di tanbra
Un txota viaxa na nha sombra
(Dundi e ben? N ka ta lenbra)

Ku ses odju spertu, pikinoti,
E odja lógu ma N staba triste

Mas kantu e papia (kuza galanti, sima na sónhu)
N xinti medu bitxu runho

N ba pa N koré, kaianbra dan na sola pé
Ó fronta! Dan pa N grita, mas pa ké?

N para paradu sima rulóji
N obi consedju txintxiróti:

“Koraji mos, inda e ka noti!”

N subi monti, N spia na bentu
Mudjer bunita kain na petu.⁴
(VIEIRA, 1981)

Uma outra face do poeta é a do ficcionista bem-sucedido, que ofereceu aos seus leitores duas obras contundentes, *O eleito do Sol* (1990) e *No inferno* (1999). Assim como a poesia, a sua prosa é dissonante

4 Tradução de Rui Silva: “Coragem, rapaz, ainda não anoiteceu!”: “Subi o cutelo, descí a ladeira / Procurei a mulher até desesperar // Duas meninas passaram por mim / Uma era feia, a outra fiteira // A terceira mulher era de idade / Segui caminho sem dizer boa-tarde // O sol quente dava-me na moleira / Parei debaixo de uma tamareira // Um pardal viajava na minha sombra / (Donde veio? Não consigo lembrar-me) // Com seus olhos vivos, pequeninos, / Reparou logo que eu estava triste // Mas quando falou (galante, como num sonho) / Senti medo do bicho feroz // Tentei correr, senti cãibras na sola dos pés / Credo! Deu-me para gritar, mas para quê? // Parei parado como um relógio / Ouvi o conselho do passarinho: // ‘Coragem, moço, ainda não é noite!’ // Subi o monte, procurei no vento / A mulher bonita caiu-me no peito” (SILVA, 2013, p. 203).

aos temas e procedimentos usuais da vasta tradição narrativa cabo-verdiana, inaugurada com *Chiquinho* (1947), de Baltazar Lopes (1907-1898). Talvez, mais do que dissonante, seja uma efetiva ruptura com a tradição de uma literatura anticolonial, porque recorre a procedimentos que questionam não apenas a tradição literária, mas o projeto de nação e estado cabo-verdianos, constituindo-se “como uma alegoria que satiriza a situação política de Cabo Verde dos tempos pós-coloniais”, como asseverou Hamilton (1999, p. 20), ao se referir a *O eleito do Sol*.

O eleito do Sol questiona a tradição da caboverdianidade, calcada nas adversidades geográficas (seca, insularidade, evasionismo), a começar pela escolha do espaço do Antigo Egito com um escriba como protagonista, o qual, por saber e astúcia, derrota um faraó – o que levou Inocência Mata a considerar que “é, aliás, esta bizzarria romanesca que faz deste romance um caso singular na literatura cabo-verdiana” (MATA, 2009, p. 10). A novidade de *O eleito do Sol* é o seu flagrante recurso à alegoria, como já fora experimentado por Pepetela em *O cão e os caluandas* (1985), em uma autêntica narrativa picaresca. Procedimentos literários não usuais costumam desvelar a monotonia das repetições e das insistências das tradições, dando afinal o destaque merecido ao autor, para além da sua celebrada poesia.

Por sua vez, *No inferno* foi uma narrativa cuja repercussão foi mais silenciosa do que a do romance anterior. Vieira aqui parece questionar o ofício da escrita, percebê-la na sua relação com os leitores e os autores e aprofundar-se no processo de criação.

Arménio Vieira é autor ímpar e fundamental, que honra não apenas Cabo Verde, mas todos os povos que recorrem à língua portuguesa como meio de comunicação.

BIBLIOGRAFIA

- VIEIRA, Arménio. *O eleito do Sol*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1992.
- _____. *Poemas*. Mindelo: Ilhéu Editora, 1998.
- _____. *No inferno*. Praia: Centro Cultural Português, 1999.
- _____. *O poema, a viagem, o sonho*. Lisboa: Caminho, 2009.
- _____. *Mitografias*. Lisboa: Veja, 2011.
- _____. *O brumário*. Praia: Biblioteca Nacional: Publicom, 2013.
- _____. *Derivações do brumário*. Praia: Biblioteca Nacional: Publicom, 2013.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, José Luis Hopffer C. Problemáticas lusógrafas e o papel da língua portuguesa na emergência da identidade cabo-verdiana e na universalização da poesia cabo-verdiana contemporânea. *África e Africanidades*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 1-43, 2010.
- HAMILTON, Russell. A literatura dos Palop e a teoria pós-colonial. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, p. 12-22, 1999.
- MARTINEZ, M. B. Cosmopolitismo, hospitalidade e transnacionalismo. *Perspectiva Filosófica*, Recife, v. 42, n. 2, p. 58-69, 2015.
- MATA, Inocência. No fluxo da resistência: a literatura, (ainda) universo de reinvenção da diferença. *Gragoatá*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 11-31, 2009.
- SILVA, Rui Guilherme Figueiredo da. *Exemplo cosmopolita*: João Vário, Arménio Vieira e José Luiz Tavares. 2013. 390 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2013.
- VIEIRA, Arménio. Koraji mos, inda e ka noti! *Folhas Verdes*, Praia, n. 2, jul. 1981. Não paginado.
- _____. Never More. *Fragmentos*: Revista de Letras, Artes e Cultura, Praia, n. 5-6, nov. 1989, p. 77.

DO DESERTO DAS PEDRAS À DESERÇÃO DA POBREZA: BREVE APRESENTAÇÃO DA POESIA DE CORSINO FORTES

Júlio Machado

Em 1933, quando a luz da baía de Mindelo, na Ilha de São Vicente, banhou de luz os olhos do menino que seria registrado como Corsino António Fortes, a cidade era o epicentro cultural do arquipélago de Cabo Verde, então colônia portuguesa. A despeito do declínio econômico experimentado pelo porto da cidade⁵ ante concorrentes homólogos, que se modernizavam, como os portos de Dacar, no Senegal, e de Las Palmas, nas Canárias, nenhuma outra localidade do arquipélago, nem mesmo a capital Praia, na ilha de Santiago, gozava de uma pujança cultural como a de Mindelo. Com o impulso dado pela ambiência cosmopolita do porto, pelas informações literárias vindas do Brasil e pelo anseio de se produzir uma literatura fundada em elementos especificamente cabo-verdianos, a cidade viu surgir ali, em 1936, a revista *Claridade*, em cuja órbita giraria boa parte da literatura produzida em Cabo Verde nas duas décadas e meia em que foi publicada, em intervalos irregulares.

⁵ O declínio econômico do porto do Mindelo pode ser visto como pano de fundo literário no conto “Galo cantou na baía”, de Manuel Lopes, publicado inicialmente na revista *Claridade*, em 1936.

É nesse ambiente de efervescência cultural que cresce nosso futuro poeta. Com a perda prematura dos pais e ante a necessidade de trabalhar para sustentar a família, exerceu atividades várias, de ajudante numa companhia de transporte de água a professor particular. As dificuldades econômicas e a limitação de tempo não o impediram de se tornar um leitor voraz e um escritor ansioso por deitar ao papel suas experiências de sujeito em formação. É nesse contexto que vêm à luz em periódicos locais seus primeiros versos, com destaque para os seis poemas publicados no nono e último número da revista *Claridade*, em 1960. Em linhas gerais, trata-se de uma poesia que guarda, em grande medida, relações com a escrita de autores da primeira fase da *Claridade* e seu modernismo de extração algo simbolista, algo finissecular, na qual se vê um Cabo Verde abstrato, envolto numa atmosfera de meia-luz, de evasão onírica, duramente criticada pela escrita engajada da geração da revista *Certeza*, publicada em 1944. Veja-se, por exemplo, a estrofe de abertura do poema “Mindelo”, publicado em 1959, no *Boletim dos alunos do Liceu Gil Eanes*:

Entre a escuridão
E o silêncio da noite...
Amachucado
Entre a morna e o violão
Sonho... Mindelo
De mãos apoiadas
Sobre o eco da tua pulsação.
(FORTES, 1959, p. 4)

Em entrevista a Michel Laban, o próprio Corsino Fortes reconhece as limitações e o caráter incipiente dessa escrita, evada ainda de um “lirismo idealista”, capaz, sim, de extravasar em versos suas experiências pessoais, mas incapaz de satisfazer-lhe esteticamente. E sintetiza: “escrevi poemas necessários, para serem necessariamente esquecidos” (FORTES *apud* LABAN, 1992, p. 384).

O rigor de Corsino Fortes consigo mesmo talvez tenha sido excessivo, mas a insatisfação mostrou-se positiva, pois acabou por

induzi-lo a um longo período de maturação e reflexão acerca do seu entendimento sobre a formação histórica e social de Cabo Verde e sobre que caminhos poéticos deveria seguir. Nesse percurso formativo, muitas e muito variadas foram as referências de leitura, desde os trovadores europeus (que se somariam aos trovadores ilhéus, já bem conhecidos pelo poeta) até seus contemporâneos de matiz político, como Amílcar Cabral e Pablo Neruda, passando por estetas rigorosos, como Ezra Pound. Para o homem Corsino António Fortes, foi esse também um período de ativismo político em prol da independência de Cabo Verde e de estudos acadêmicos que o preparariam para uma longa e brilhante carreira jurídica, política e diplomática.

O silêncio seria longo, mas não em vão. Uma década e meia depois, o poeta, sem descuidar da matéria sócio-histórica cabo-verdiana, que tanto lhe era cara, voltaria à cena em um patamar de excelência estética até então não alcançado pela poesia cabo-verdiana. O resultado dessa elevação poética começaria a ser conhecido em 1974, na iminência já da independência de Cabo Verde, quando Corsino Fortes dá início à publicação de sua trilogia épica com o volume *Pão & Fonema*. O segundo, *Árvore & Tambor*, apareceria em 1986, e, em 2001, com *Pedras de Sol & Substância*, o ciclo estaria completo e receberia o título conjunto de *A cabeça calva de Deus*.

Diferentemente da escrita que o antecede, o que se vê agora é a elaboração de um discurso poético que se constrói a partir da mobilização de um vasto repertório de elementos concretos e de suas formulações culturais no imaginário cabo-verdiano. Tais elementos são mobilizados no afã de compor um repertório de imagens matriciais a partir das quais o poeta performará um longo processo de abstração do que entende ou do que sente ser Cabo Verde e seu povo, nas ilhas ou fora delas. Dentre outros, destaca-se a recorrência tanto de elementos naturais anteriores à própria presença humana em Cabo Verde, como o mar, a pedra e a árvore, quanto de elementos decorrentes já das relações humanas, como o pão, o milho, o tambor e a própria linguagem que os versa.

Tal processo, como um *crescendo* musical, pode ser visto de livro a livro e pode ser lido, como o próprio poeta nos informa, como uma analogia da emancipação política e cultural de Cabo Verde:

Acaba por ser todo o projeto de independência do povo de Cabo Verde, em que *Pão & Fonema* representa, de facto, os símbolos daquilo que é fome, daquilo que é a realidade de Cabo Verde durante séculos, e, por outro lado, a exigência pela palavra, liberdade e cultura. Em *Árvore & tambor* já há a materialização do “pão”, no sentido dos instrumentos de produção do país e toda a comunicabilidade do arquipélago com África e o mundo. *Pedras de sol & substância* é a substancialização solar desta realidade. Há uma materialização de aspectos, não só de ordem literária, mas também de ordem pictórica e musical. É tudo aquilo que pode significar a identidade deste espaço, e dos que o habitam, dentro e fora do arquipélago. (FORTES, 2001 *apud* CARDOSO, 2010)

Quem se dispõe a engendrar ou a emendar o mundo por meio da poesia deve mergulhar no substrato mais profundo da linguagem verbal, aquele em que as unidades mínimas de som, como num caos original, aguardam o labor poético capaz de conferir-lhes, para além da dimensão física, sensorial, uma dimensão também simbólico-conceitual. É ainda o poeta quem nos informa:

A natureza da criação poética em Corsino Fortes⁶ merece ser compreendida, antes de mais, na sua natureza oficial e simbólica, em que a tónica, não tanto da criação poética mas da construção da poesia, é colocada na potencialidade de exploração máxima da unidade linguística mínima, o fonema que liberta. A partir do som, o poeta labora, molda, trabalha a palavra e da palavra sai toda a simbologia que ela se permite evocar. (FORTES *apud* MARTINS, 2010, p. 10)

Nesse sentido, seu ponto de partida não é sequer a palavra, manifestação verbal provida já de conceptualizações anteriores à própria escrita. É preciso quebrar os vocábulos para extrair-lhes sua substância primordial, sua materialidade sonora livre ainda das amarras do sentido pronto, cristalizado, dicionarizado.

6 Nessa entrevista, o poeta refere-se a si mesmo em terceira pessoa.

O processo – já nos anuncia a “Proposição” do primeiro livro – é gradual e se faz por exercícios de metonímia (a parte a sugerir o todo, a substância a indicar o objeto por ela composto):

Ano a ano
crânio a crânio
Rostos contornam
o olho da ilha
Com poços de pedra
abertos
no olho da cabra
(FORTES, 2010, p. 22)

Se o procedimento de escrita parte dos elementos mínimos, da extração dos fonemas e da exploração de suas potencialidades sonoras, o que se tem como fatura mais ampla é uma espécie de sinfonia em que o tom predominante aponta para uma modalização épica, permitindo a categorização do conjunto como uma “trilogia épica fundacional” (LEITE, 2010, p. 267). A aproximação com um modelo épico de escrita se faz notar desde a forma como se organizam os poemas do primeiro livro, com uma “Proposição” de abertura e três subdivisões numeradas e nomeadas como “cantos”. Com ligeiras variações, é essa também a estrutura que o poeta emprega nos dois livros seguintes.

Mais do que um mero dispositivo de estruturação formal, convém apontar, ainda que sinteticamente, o cerne do que seria o projeto épico de Corsino Fortes. Dentre as várias características passíveis de serem associadas a uma escrita épica, Ramalho (2014, p. 28) destaca duas: “a dupla instância de enunciação”, assinalada pela presença de uma voz lírica que, em princípio individualizada, acaba por fazer emergir no conjunto do poema uma coletividade de vozes; e “a matéria épica”, representada na trilogia de Corsino Fortes pela presença recorrente da “formação mítico-histórica ou identitária da nação cabo-verdiana”.

De fato, o primeiro livro nos apresenta um repertório de elementos característicos da luta épico-heroica do povo cabo-verdiano em

sua lida diária, desde os que a natureza ali dispôs antes mesmo de sua presença, como a terra seca, a pedra e a água (escassa, se doce; farta, se salgada), aos que já são fruto de seu próprio labor, como o milho cultivado, o barco com que enfrenta o mar e o violão que o acompanha no cantar. Quanto a este, o próprio poeta já aponta para a tradição dos trovadores orais do arquipélago, produtores já de uma espécie de “epopeia sentimental da cabo-verdianidade, marcada pelos ciclos de fome e seca [...]” (FORTES *apud* MARTINS, 2010, p. 18).

Se o primeiro livro nos apresenta em linhas gerais esse repertório de embates históricos, sociais e até ecológicos do cabo-verdiano, o segundo, *Árvore & Tambor*, apresenta já uma compilação de situações em que a produção cultural decorrente da práxis laboral (trabalhar o milho para que se torne pão, por exemplo) mescla-se à práxis da escrita:

com o p de pão E o m
de milho por pilar
com o c de casa E o t
de tecto por construir
com o s de semente E o t
de terra por semear
com o t de tear E o p
de pano por tecer
(FORTES, 2010, p. 100)

Agora, a mão humana, que pilou o milho e as palavras no afã de extrair-lhes o pão e o fonema, percute também a pele do tambor para que a alma da árvore fale por ele:

De manhã! o pilão povoa o templo das nossas têmporas
E os tambores amam a chama da palavra mão
(FORTES, 2010, p. 107)

Com *Pedras de Sol & Substância*, chega-se por fim ao ápice da transubstanciação. Vencidos os embates pelo pão e pelo fonema, Cabo

Verde pode agora celebrar a inversão mesma da subalternização colonial, passando de mero objeto subjugado pelo fazer artístico do outro a sujeito capaz de produzir por suas próprias forças a imagem de si mesmo. Isso ocorre em vários poemas do livro pela convocação de vozes múltiplas do cenário artístico cabo-verdiano, chamadas a celebrar coletivamente “o vulcão da festa que se festeja” (FORTES, 2010, p. 220). Entre outros, ali estão o poeta Osvaldo Alcântara (pseudônimo poético do claridoso Baltasar Lopes) e os prosadores Aurélio Gonçalves e Germano Almeida; das artes visuais, todo um rol de Figueiras é convidado: Manuel, Luísa, Tchalê. E, como nada em Cabo Verde se celebra sem música, ali chegam Ana Procópio, B. Léza, Xico de Almeida e outros mais, a ecoarem no livro e para além dele a sabura da língua cabo-verdiana, com a qual Corsino Fortes escreveu o último poema da trilogia. Está feita, enfim, a passagem “Do deserto das pedras à deserção da pobreza” (FORTES, 2010, p. 239), título do “Canto Terceiro” e fecho da trilogia.

Cabe observar ainda que, nesse complexo exercício de produção do conceitual a partir do concreto, o Cabo Verde que emerge da escrita já não é o do território físico, circunscrito pela geografia insular ou pelas fronteiras políticas do Estado nacional, mas um Cabo Verde-conceito, em constante produção, que se dilata para que nele caibam também os sujeitos emigrados, (re)unidos pela tarefa de produção e manutenção da cultura comum. É o próprio poeta quem reconhece, nas dedicatórias da trilogia, a importância dos cabo-verdianos que, na diáspora, “vêm, de geração em geração, enriquecendo e transmitindo o testemunho da especificidade cultural desta pequena pátria, baricentro de três continentes” (FORTES, 2010, p. 5). E, assim, a festa se fez,

E enquanto! saboreávamos
A uva do vinho do próximo verão
Os foguetes da diáspora
Ofereciam a cada rosto
Um pedaço de céu para amar
(FORTES, 2010, p. 225)

À guisa de conclusão, seria tentador afirmar que Corsino Fortes foi um tradutor do ser cabo-verdiano. A afirmação não estaria de todo incorreta, pois, de fato, *A cabeça calva de Deus* reúne em seu corpo todos os elementos de relevo para a compreensão da realidade das ilhas e de seus povos. No entanto, é preciso esquivar-se de concepções culturais de cunho essencialista, uma vez que o que emerge da poesia de Corsino Fortes, mais do que uma identidade cultural ou nacional consolidada ou fechada em si, é, sobretudo, a imagem de uma ordenação cultural móvel, em constante processo de elaboração e reelaboração. Ou, tomando seus próprios versos, um processo em que “a semântica do continente errante” (FORTES, 2010, p. 210) sugerisse os caminhos “do arquipélago inacabado” (FORTES, 2010, p. 243).

A escrita enxuta e precisa de que se valeu o poeta na elaboração da trilogia segue como pedra de toque de sua poesia posterior, o que se pode conferir em seu último livro, *Sinos de silêncio: canções e haikais* (2015). Longe da grandiloquência que, em maior ou menor medida, integra a modalização épica da trilogia, Corsino Fortes pôde entregar-se ao exercício da concisão, da captura minimalista do instante, deixando-nos pérolas como esta:

Poema perdido
No pó poalha da palavra
Pavor do poeta
(FORTES, 2015, p. 21)

Como fomentador da cena literária de Cabo Verde, ainda encontrou disposição e tempo para ajudar a organizar a Associação dos Escritores Cabo-Verdianos e a Academia Cabo-Verdiana de Letras (2013), de que foi o primeiro presidente. Faleceu em 2015 no mesmo Mindelo que o viu nascer como sujeito e como poeta.

REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Cláudia Fabiana de Oliveira. Corsino Fortes e sua poética semeadora da “cabeça calva de Deus”. *Buala*, [s.l.], 28 jun. 2010. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/corsino-fortes-e-sua-poetica-semeadora-da-cabeça-calva-de-deus>. Acesso em: 24 jan. 2022.
- FORTES, Corsino. *A cabeça calva de Deus*. São Paulo: Escrituras, 2010. _____. *Sinos de silêncio: canções e haikais*. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2015.
- LABAN, Michel (org.). *Cabo Verde: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1992. 2 v.
- LEITE, Ana Mafalda. *A cabeça calva de Deus: uma trilogia épica fundacional*. In: FORTES, Corsino. *A cabeça calva de Deus*. São Paulo: Escrituras, 2010. p. 267-284.
- MARTINS, Floriano. A pronúncia renovada da poesia em Corsino Fortes. In: FORTES, Corsino. *A cabeça calva de Deus*. São Paulo: Escrituras, 2010. p. 9-18.
- RAMALHO, Christina Bielinski. *A cabeça calva de Deus: microcosmo e macrocosmo*. *Contexto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras (Ufes)*, Vitória, n. 25, p. 20-48, 2014.

A ESCRITA DE DINA SALÚSTIO: INTENÇÃO POLÍTICA E ESTÉTICA

Lílian Paula Serra e Deus

A escritora Grada Kilomba, em *Memórias da plantação*, sublinha que “escrever [...] emerge como um ato político. [...] enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história” (KILOMBA, 2019, p. 28). Na mesma direção de Kilomba estão as perspectivas de hooks (2019) sobre o processo de escrita: a história pode “ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária” (HOOKS, 1990 *apud* KILOMBA, 2019, p. 27). Nesse sentido, pensar a autoria feminina, em contextos patriarcais, nos quais a imposição do silenciamento é uma das facetas mais perversas da opressão às mulheres, é indispensável como política de enfrentamento à subalternização da mulher, perpetuada sob o manto do colonialismo. Como sublinha Kilomba,

escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o” e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (KILOMBA, 2019, p. 28)

Em Cabo Verde, a literatura de autoria feminina se inscreve na historiografia literária, predominantemente composta pelas publicações de autores homens, como uma significativa possibilidade de fissura e contestação de um sistema literário homogêneo. Dina Salústio é um dos importantes nomes que figuram na cena literária cabo-verdiana estabelecendo o deslocamento das “histórias” das mulheres das margens para o centro das narrativas, através, sobretudo, do questionamento de heranças coloniais e patriarcais.

Dina Salústio é a assinatura literária de Bernardina de Oliveira Salústio, nascida em 1941, em Santo Antão, Cabo Verde.

Salústio é uma das fundadoras da Associação de Escritores Cabo-Verdianos e da Sociedade Cabo-Verdiana de autores e membro fundador da Academia Cabo-Verdiana de Letras. A autora tem sua estreia na literatura em 1994, com a publicação do livro de contos *Mornas eram as noites*. Em 1998, publica o livro de contos infantojuvenil *A estrelinha Tlim Tlim*. Em 2002, a obra infantojuvenil *Que os olhos não veem*, escrita em parceria com Marilene Pereira, é publicada. Participou de uma antologia de poetas cabo-verdianos (1998) e de uma antologia de poesia africana de língua portuguesa do século XX (1999). A obra *A louca de Serrano*, cuja primeira edição é de 1998, traz consigo o importante marco inaugural do romance cabo-verdiano de autoria feminina. Posteriormente, em 2009, Salústio publica o romance *Filhas do vento* e, em 2018, o livro de contos *Filhos de Deus. Veromar*, romance publicado pela editora Rosa de Porcelana, em 2019, é a sua obra mais recente.

A literatura de Salústio vai ao encontro da ficcionalização que não escamoteia a dura realidade que se instaura no cotidiano dos cabo-verdianos, evidenciando, nesse contexto, as experiências sociais das mulheres.

Em entrevista ao *site Ponto Final*, Salústio comenta a relação entre a sua escrita e o contexto social que a permeia:

Eu penso que a realidade é que nos leva a escrever. Não é o escritor que vai à procura da realidade, mas a realidade é tão forte que nos obriga a escrever. [...]. Isso é que me levou a escrever as crônicas e a

publicar. Era a condição feminina, a condição da criança, os maus-tratos, os abusos. Depois era uma vontade de sermos ouvidas, sermos vistas, nós mulheres. (SALÚSTIO, 2018a)

A autora sublinha, pois, que a vontade de se fazer ouvir, enquanto mulher, é o que impulsiona a sua escrita; é a mola propulsora para a concepção de uma escrita literária que confronte a invisibilidade à qual as mulheres são submetidas no sistema patriarcal. Dessa maneira, o enfrentamento à opressão de gênero atravessa toda a obra de Salústio. Nas palavras da autora:

O meu tema principal eram as mulheres. Porque na escala social, elas eram as mais invisíveis. O trabalho das mulheres tem sido gigantesco em Cabo Verde, desde o princípio dos tempos, das teagens, da imigração, em que a mulher é o suporte da família. É o suporte até do equilíbrio familiar e nem sempre a gente dá valor a esse trabalho, essa intervenção. Porque também quem escrevia eram os homens. E por certo achavam aquilo tão perto da natureza, tão natural, que não pensavam que era um trabalho gigantesco, sofredor, o trabalho que as mulheres faziam. (SALÚSTIO, 2018a)

Ainda no que concerne ao processo de escrita, a autora acentua, em entrevista à pesquisadora Franciane Silva, o seu compromisso com as demandas das mulheres:

Eu geralmente faço, tento fazer a denúncia e chamar atenção aos problemas que estão a minha volta. E não só. Gosto de ser também uma voz pra ser ouvida, porque normalmente nós não somos ouvidas, normalmente há um silêncio atroz à nossa volta, porque há coisas mais ruidosas, mais confortáveis, mais bonitas para se tratar. E as dores é aquilo que faz mover a sociedade. Porque as dores fazem mover a sociedade. Não é só a felicidade, as dores fazem. Porque quem está a trabalhar, normalmente, na minha sociedade, no meu grupo, são as mulheres é que estão a trabalhar. São elas que de sol a sol trabalham, alimentam os filhos, são abandonadas, são esquecidas. Hoje, menos do que on-

tem, são analfabetas. Hoje, menos do que ontem, são as desempregadas. Hoje, menos do que ontem, mas continuam sendo em grande parte mulheres esquecidas, mulheres invisíveis, invisíveis. E as dores delas, a mim me movem muito, porque sei lá, podia ser minha mãe, podia ser a minha vó, minha tia, podia ser eu! (SALÚSTIO, 2018b, p. 203)

Em *Mornas eram as noites* (1994) a autora vale-se de estratégias discursivas e construção de personagens que ratificam o seu olhar atento às mulheres no espaço cabo-verdiano. A alusão à caboverdianidade trazida no título da obra de certa maneira dialoga com as tradições de mulheres no cenário cabo-verdiano. Como enfatiza Simone Caputo Gomes,

o título de sua coletânea de contos reitera a associação da prosa com o poético ao dar relevo à *morna*, modalidade musical típica de Cabo Verde, que veicula a poesia oral. Tradicionalmente canto de mulher, o entendimento do lugar cultural da *morna* no mundo cabo-verdiano pode derramar outras luzes sobre o título: “música eram as noites” é uma leitura para *Mornas eram as noites*. Música de mulheres em que a mulher é a peça principal. Para além, música de nacionalidade e identidade. Como preâmbulo à coletânea a autora assinala: “de como elas se entregam aos dias”. (GOMES, 2008, p. 219)

Nesse sentido, se, como afirmado anteriormente, Salústio compromete-se a romper o silenciamento das “vozes-mulheres” cabo-verdianas, essa prerrogativa já está evidenciada no título da narrativa, que abarca as vozes de um feminino enaltecido a partir, primeiramente, da entoação de cantos – as mornas – que reivindicam um espaço que é tradicionalmente das mulheres. Ao evocar no título e nos contos o gênero musical tradicional cabo-verdiano, a autora repisa um universo surgido de demandas do feminino e calcado nas oralidades, sobretudo quando o reconstrói no espaço do texto escrito.

Ao discorrer sobre o processo de construção textual da obra *Filhos de Deus*, Salústio evidencia o protagonismo das mulheres em suas narrativas:

Este livro reúne uma série de textos com temas extraídos do dia a dia de gente comum que atravessa as nossas vidas – sendo as mulheres em grande parte as protagonistas, quer pelo peso dos papéis que elas desempenham na sociedade, nomeadamente na composição e no suporte da estrutura familiar moderna, quer porque normalmente elas constituem o veículo que conduziu as notícias. (SALÚSTIO, 2018c)

Através do conto “Liberdade adiada”, presente na obra *Mornas eram as noites* (1994), é possível perceber com nitidez o papel central das personagens femininas na literatura de Salústio. A maternidade é posta em cena a partir de uma encenação que a desvincula da ideia de sacralização da figura materna. A dureza da vida retratada no conto traz a figura de uma personagem feminina, não nomeada, que se torna mãe precocemente ainda quando menina. A gravidez faz-se presente de forma reiterada na vida dessa menina/mulher, como evidenciado pelo seguinte excerto:

Imaginou os filhos que aguardavam e já deviam estar acordados. Os filhos que ela odiava!

Aos vinte e três anos disseram-lhe que tinha o útero descaído. Bom seria se caísse de vez! Estava farta daquele bocado de si que ano após ano, enchia, inchava, desenchia e lhe atirava para os braços e para os cuidados mais um pedacinho de gente.

Não. Não voltaria para casa.

O barranco olhava-a, boca aberta, num sorriso irresistível, convidando-a para o encontro final. (SALÚSTIO, 1994, p. 5)

A personagem sente-se presa a um corpo social que converge para a ideia patriarcal de corpo feminino, inevitavelmente associado à procriação. Ao questionar esses corpos e as marcas que as sucessivas gravidezes deixaram no seu corpo, questiona, sobretudo, a estrutura social que coloca a mulher nesse lugar de corpo, negando-lhe, assim, a humanidade. Nesse sentido, a metáfora do suicídio trazida no conto seria a possibilidade de libertação da estrutura social opressora, sobretudo, para as mulheres.

No romance *A louca de Serrano*, já no título pontua-se o lugar da loucura como atributo/característica da personagem feminina que protagoniza a história, Júlia, a quem Dina Salústio dedica a obra: “Para Júlia, uma mulher louca que me amou mal eu tinha vivido, essa loucura de não poder esquecê-la” (SALÚSTIO, 2012, p. 8). Se, por um lado, a personagem questiona os padrões sociais determinados para as mulheres e a sociedade a reduz à loucura, por outro, a própria personagem, estrategicamente, se identifica com a ideia da loucura, pois é somente a partir desse lugar que ela pode experimentar a liberdade, quando se vive em uma estrutura patriarcal, como a encenada na ficcional aldeia Serrano, caracterizada na narrativa como “quase bela, quase mulher, quase homem” (SALÚSTIO, 2012, p. 15). Salústio, em entrevista, ao discorrer sobre Júlia, assevera que

ela é louca porque tá contra tudo que causa desconforto, é irregular. Tudo que é tido como ponto certo. [...] Ela chama a atenção um bocado para as coisas injustas que estão a acontecer. [...] Só a loucura põe independente. Só a loucura lhe dá possibilidades de falar e ser apenas apedrejada. (SALÚSTIO, 2018a)

Sobre a aldeia na qual se desenvolve a narrativa, a escritora enfatiza a perspectiva de ser um espaço “no limite da civilização”:

Eu tentei falar de situações limites que atingiam as mulheres em lugares pequenos. O Serrano é uma aldeia muito pequena, com poucos habitantes e incluindo três cães. Eles viviam no limite do silêncio, essas pessoas, e viviam longe, no limite da civilização. E não havia diálogo entre homens e mulheres. Cada um vivia a sua vida. [...] a vida doméstica no limite, tudo no limite. O silêncio no limite, o desconforto no limite, o isolamento no limite, e a esperança também no limite. (SALÚSTIO, 2018a)

A ideia de limite civilizacional aciona outros contextos limítrofes presentes na narrativa: as fronteiras entre rural e urbano, tradição e modernidade, voz e silenciamento, assim como o próprio limiar

sutil entre sanidade e loucura. Os limites apontados pela autora são circunscritos por violências que atingem as mulheres de maneira específica. A falta de diálogo e de esperança impõe às mulheres um aprisionamento que, de certa forma, reproduz a ordem patriarcal, evidenciando as amarras que recaem sobre as mulheres em sistemas que operam sob a lógica de subalternização do feminino.

A ficcional Serrano desperta a correlação espacial com Cabo Verde, como enfatizado por Simone Caputo Gomes:

Serrano, na pena, pincel ou câmera de Dina Salústio, uma povoação pequena, rural (de sol, chuva, sementeira, colheita), “fronteira de fronteiras”, “pedaço de terra forte”, de “pele lamacenta e alma rochosa”, batida pelo “vento incansável”; de mulheres e crianças “improvisando o batuque em latas velhas”, onde “uma cabra amamenta o bebê” e alguém “se afoga em grogue”, evoca-nos um cenário já conhecido: Santo Antão e, por extensão, Cabo Verde. (GOMES, 2000, p. 277)

A violência patriarcal de objetificação do corpo da mulher, entendido como o corpo destinado à procriação e a serviço do prazer masculino, é trazida à cena em *A louca de Serrano* quando a narrativa encena a gravidez distanciada do desejo consciente de maternidade:

A jovem não teve direito a um tempo para dizer que não podia estar grávida porque desconhecia macho na sua natureza, ignorante das vezes em que algumas mulheres pelo mundo afora engravidam sem terem sido tocadas por macho, acabando por se conformar com os rótulos e rituais existentes para não incorrerem no desconforto incrível das demais criaturas. (SALÚSTIO, 1998, p. 11)

Em outros momentos essa questão é também problematizada, quando, por exemplo, a personagem Gremiana se nega a ocupar o lugar do discurso patriarcal que impõe ao corpo feminino a necessidade da procriação:

As mulheres mais velhas lembravam então que no meio das águas, a morrer, debatendo-se entre a corrente e as pedras e sabendo que já não podia ir a lugar nenhum de gente viva, Gremiana não suplicou, e gritou e voltou a gritar que os homens de Serrano eram uns animais hipócritas e covardes. Pedacos dos seus gritos berravam ainda que ela não daria nunca ao Valentim o prazer de lhe salvar o seu orgulho podre de homem a troco de ser coberta por macho que não desejasse. (SALÚSTIO, 1998, p. 73)

Ao trazer em suas obras as vivências de mulheres nas mais diversas situações de opressão, Salústio questiona e tensiona no corpo do texto literário heranças de ordem patriarcal e colonial, possibilitando ressignificações importantes sobre as experiências sociais das mulheres na sociedade. Para além disso, a produção de Salústio figura na cena literária cabo-verdiana, ao lado de outras vozes-mulheres, como Orlanda Amarílis, Vera Duarte, Dulce Almada, como possibilidade significativa de ruptura da hegemonia do campo literário cabo-verdiano, que somente tardiamente, por motivos que a própria estrutura patriarcal impõe, abarcou as publicações de autoria feminina.

BIBLIOGRAFIA

- HOOKS, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Trad. Cátia Bocaiúva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.
- SALÚSTIO, Dina. *Filhas do vento*. Praia: Instituto Nacional do Livro, 1999.
- _____. *Mornas eram as noites*. Praia: INL, 2002.
- _____. *Que os olhos não veem*. Praia: Centro Cultural Português, 2002.
- _____. *Veromar*. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2019.

REFERÊNCIAS

- GOMES, Simone Caputo. *A louca de Serrano*, de Dina Salústio. *Metamorfoses*, Lisboa, n. 1, 2000, p. 277-281.
- _____. *Cabo Verde: a literatura em chão de cultura*. Cotia, sp: Ateliê Editorial, 2008.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as noites*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1994.
- _____. *A Estrelinha Tlim Tlim*. Praia: Centro Cultural Português, 1998.
- _____. *A louca de Serrano*. Mindelo: Spleen Edições, 2012.
- _____. *A louca do Serrano: Entrevista com Dina Salústio*. *The Script Road* [Entrevista concedida a Cláudia Aranda], 27 mar. 2018a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jYS6UiIO72A>. Acesso em: 26 de fev. 2020.
- _____. *Entrevista*. In: SILVA, Franciane Conceição da. *Corpos dilacerados: a violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras*. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018b.
- _____. *Filhos de Deus*. Praia: Biblioteca Nacional de Cabo Verde, 2018c.

BREVE RETRATO DO POETA FILINTO ELÍSIO (OU O “RECEITUÁRIO DESTE TABU_LEIRO”)

Silvio Renato Jorge

Com uma profícua atividade no âmbito literário e da produção cultural,⁷ Filinto Elísio de Aguiar Cardoso Correia e Silva, ou apenas Filinto Elísio, como costuma assinar seus livros, nasceu na cidade da Praia, em Cabo Verde, no ano de 1961, e publicou o primeiro livro de poemas em 1995, com o título de *Do lado de cá da rosa*. Seu segundo livro, também um conjunto de poemas, *O inferno do riso*, foi publicado em 2001, mesmo ano em que apresentou ao público *Prato do dia*, reunião de crônicas que demonstra a intenção do autor de seguir por distintas e diversas trilhas em seu percurso de escrita. Desde então, podemos contar outros cinco livros de poemas – *Das hespérides* (2005), *Das frutas serenadas* (2007), *Li cores & ad vinhos* (2009), *Me_xendo no baú. Vasculhando o U* (2013, em coautoria com o pintor Luís Geraldês) e *Zen limites* (2016) –, aos quais acrescentaria o romance *Outros sais na beira-mar*, de 2010, um exercício estético

⁷ É importante apontar que o autor, além de ter ocupado cargos de assessoria e aconselhamento de governantes e de consultoria para distintas organizações, criou, junto com Márcia Souto, a editora Rosa de Porcelana. É também membro fundador da Academia Cabo-Verdiana de Letras, na qual ocupa a cadeira Mário Fonseca.

que corrói as fronteiras do gênero para evidenciar a inquietação do autor em busca da liberdade formal. Destaca-se nesse conjunto o já referido *Me_xendo no baú. Vasculhando o U*, livro que articula a produção poética à pintura, conjugando ainda música e dança como elementos fundamentais em seu processo de produção de sentido, em uma odisséia do sensível – ou, para usarmos o termo em sua presença na própria produção filintiana, uma “Ó de ceia das ilhas” (ELÍSIO; GERALDES, 2011, p. 15, grifo nosso). É, ainda, organizador de importantes edições, como *Cabo Verde: 30 anos de cultura* (2015) e *Claridosidade: edição crítica* (2017), além das *Cartas de Amílcar Cabral a Maria Helena: a outra face do Homem* (2016), em edição preparada com Márcia Souto e Iva Cabral, e de *Itinerários de Amílcar Cabral* (2018), obra na qual reúne o acervo de postais enviados por Amílcar Cabral a Ana Maria Cabral, sua segunda esposa, coorganizadora da coletânea, ao lado de Filinto Elísio e Márcia Souto. Os títulos reunidos neste parágrafo apontam a diversidade de atuação do escritor, mas, principalmente, enunciam linhas que compõem um universo de referências a circundar, como pano de fundo, aquilo que pensa e produz: de um lado, as referências às hespérides⁸ e aos claridosos, as quais, de forma clara para quem percorre a literatura de Elísio, não denotam subserviência a modelos pretéritos, mas, sim, a busca por “re_conhecer” o processo de formação do sistema literário cabo-verdiano, diante do qual sente a necessidade de se posicionar para problematizá-lo; de outro, as obras organizadas a partir das cartas e postais de Amílcar Cabral, que apontam para o seu conhecimento profundo acerca de um dos principais intelectuais africanos do séc. xx, ligado de modo substancial à reflexão que fundamentou os processos de independência e autonomia dos países do continente,

8 Segundo Laranjeira (1995, p. 181), encontra-se na literatura cabo-verdiana a associação do mito hesperitano ou arsinário às ilhas do arquipélago, sobretudo na literatura produzida dentro do período que vai da metade da década de 20 até a da década de 30. Destaca-se nesse conjunto a revista *Hespérides*, publicada na cidade da Praia, em 1927, e os livros de poemas *Hesperitanas* (1929) e *Jardim das hespérides* (1929), de José Lopes, e *Arquipélago* (1935), de Jorge Barbosa. O mesmo José Lopes publicará em 1952 dois volumes com o título de *Alma arsinária*.

em específico, de Cabo Verde. Tal conjunto assinala, em seu percurso intelectual, a inquietante percepção de que a cultura cabo-verdiana é atravessada por marcos literários, sociais e políticos (em sentido amplo), entre outros, responsáveis por demandar constante interlocução. São, no entanto, preocupações que, na poética do autor, caminham ao lado de uma perspectiva plural, transitando por múltiplas referências e distintos interlocutores, e reiterando, no diálogo poético com outras tradições literárias, a necessidade de pensar a poesia como matéria pulsante, capaz de renovar a linguagem e transformar os sentidos, libertando-os do encarceramento anacrônico imposto pelo cânone. Dessa forma, cabe reiterar aqui a perspectiva de Inocência Mata, quando, ao analisar a obra do poeta, em específico *Me_xendo no baú. Vasculhando o U*, se expressa com lucidez:

Estamos, como se vê, na presença de um poeta que assume a sua arte poética como antropofágica. Em relação a quê ou a que outra? Poeta “gerado” no cruzamento “confrontacional” entre a ideologia poético-cultural claridosa, que pugnava pela “expressão e motivos cabo-verdianos” e a ideologia certezina, cuja retórica discursiva era de resistência cultural e de reivindicação pátria [...], Filinto Elísio, que se considera portador de uma veia antropofágica que o move, enquanto ser cultural dos mundos, é realmente um “poeta radical e livre” – singular, acrescento eu – no actual panorama literário cabo-verdiano. (MATA, 2021, p. 117-118)

Elísio, na condição de “poeta radical e livre”, como destaca certamente a pesquisadora são-tomense a partir das palavras do próprio autor – “O poeta não está limitado a nada! Nem a balizas nacionais, nem a balizas ideológicas, nem a nenhum tipo de baliza, portanto, como poeta, sou um homem livre, completamente livre, e se calhar, radicalmente livre!”(ELÍLIO, 2018)⁹ –, busca desenhar

9 Agradeço a Inocência Mata a indicação da entrevista, concedida por ocasião do Festival de Literatura-Mundo do Sal, em 2018, na qual o poeta expõe sua visão acerca do próprio conceito de literatura-mundo.

uma cartografia de escrita que conjuga, portanto, a diversidade de referências ao que eu poderia chamar de uma prospecção da palavra, testando tanto suas possibilidades semânticas, por meio de um jogo textual composto por sucessivos processos de metaforização, quanto sua materialidade intrínseca, através das rupturas, das quebras em diversas palavras, estabelecidas ao usá-las no poema com a intercalação do “_” (*underscore*) como um instrumento de dissecação, o qual, no entanto, evita a permanência do vazio. Essas rupturas ensaiam novas sonoridades e novos sentidos, ampliando as possibilidades enunciativas e levando seu leitor a uma posição ativa diante daquilo que lê.

A diversidade de referências pavimenta um percurso significativo em seus textos, possibilitando alinhar alusões a traços da mitologia clássica – como, por exemplo, as referências a Apolo e Dionísio –, aos índices de imersão em elementos oriundos da cultura cabo-verdiana, dos quais destaca-se, no caso dos textos presentes na seção “Fan_dengo bom”, de *Me_xendo no baiú. Vasculhando o U*, a alusão a ritmos como o *batuku*, a *tabanka* e o *funaná*, que dão título aos poemas. Essa diversidade permite, ainda, a pluralidade de citações de outros escritores, ou referências a eles, sejam aqueles oriundos do arquipélago ou os de outros espaços da literatura-mundo. De Camões a Rimbaud, de Pessoa a Drummond, os textos de Filinto Elísio são povoados por uma circularidade enunciativa, que deglute os versos de seus pares de modo a neles produzir uma enriquecedora produção de sentidos. É o que lemos, por exemplo, nos versos de “Tabu_leiro”:

o poeta busca a letra
a musa
a kilo k vc gosta;

ele:
vas_culha
de leve
a letra u

ela:
bor_bulha
de breve
1/2 d_ode marítima
1 verso Drummoniano
2 pessoas de fingir

da dor deveras
ele
vira múltiplos de alma
ela
dita saudade dada

(acrescentam-se-lhes:
cifras
ânforas com palavras
algumas metáforas
& outros paladares)

o mais
(receituário deste tabu_leiro)
pão de beijo
... oooooops, *lapsus calami!* *lapsus linguae*
(*tropiezo* involuntário... mineira é fogo)
seria:
pão de queijo!
(ELÍSIO, 2011, p. 48, grifos do autor)

Esse poema, em modo de metapoesia, estabelece um jogo no qual a palavra dita, sendo releitura, é também uma palavra que está para além dela. A “dor [que] deveras [sente]”, os “múltiplos de alma”, a “saudade dada” trazem para o texto a segura recuperação dos passos de Pessoa, assinalando uma proposta poética que se radica no trabalho com a linguagem – e, aqui, mais do que lembrar a noção pessoana de estética do fingimento, interessa-me apontar

a musicalidade e a radicalidade enunciativa de uma poema como “Saudade dada”, que encontra na pletora de suas aliteraões a condião mesma do modo lírico de dizer – a linha de definição do fazer literário. A presença do poeta português, bem como a de Carlos Drummond de Andrade, é subvertida, porém, pelas duas estrofes seguintes. A primeira delas detalha o processo de criação como algo que, tendo um círculo de referências, amplia-se, todavia, por um trabalho de acrescentamento – “cifras / ânforas com palavras / algumas metáforas / & outros paladares” –, responsável por sua atualização e – por que não dizê-lo? – sua subversão. A estrofe seguinte, a última do poema, deliberadamente o assume como espaço destinado ao jogo – “tabu_leiro” – e proposição metaliterária, visto tratar-se de um “receituário”. Ou seja, compor o poema é, para o poeta, isto e aquilo, ler e escrever, recuperar e subverter. É nessa última estrofe que se insinua ainda, mesmo que de forma oblíqua e dissimulada, a presença erótica do corpo e do desejo como elementos que margeiam o trabalho com a palavra. O “pão de beijo”, tropeço dito involuntário, em substituição ao mineiríssimo pão de queijo, desenha uma erótica da palavra – talvez seja incontornável lembrar dos versos de Alexandre O’Neill: “Há palavras que nos beijam / como se tivessem boca” (O’NEILL, 1982, p. 75) –, que, por sua vez, também é uma erótica do corpo, traço presente em inúmeros outros textos do poeta de Cabo Verde, desde seus primeiros livros. No poema “En_luada”, podemos ler:

despes-me
en_luada (postos astros em zodíaco)

entalas-me
encruada
(canibalizado de tua carne)

... e não dirás contra-pecados
que não sejam novenas
estas;

despes-me
como quem navega
(quem não tem outro sossego)

assaltas-me
assim à desarmada
(tanto me despenham sucos
quanto me salpicam rugas)

... guardarás luas e suas luzes
que às sombras estas lhe são
árvores;

frondosas folhas
tê-las em nós
— da copa à raiz, amplexo
que é da terra ao céu

meu nó do S
meu nu do U
nódulo
e
verde frutal
V de nó vital

— menu de
te deli_ciar.
(ELÍSIO, 2011, p. 44)

Esse poema, também ele inserido em *Me_xendo no baú. Vasculhando o U*, pertence ao conjunto “Mar se a tua & nu_a”, situado logo após o primeiro grupo de textos, intitulado “Ó de ceia das i_lhas”, no qual Elísio transita pelo espaço de seu país natal, propondo um poema para cada uma das dez ilhas do arquipélago. Se as alusões à insularidade – seja territorial, seja como condição própria do homem – são

uma constante na produção do autor, bem como a presença do mar e de palavras que transitam pelo seu campo semântico, nos versos de “En_luada” elas se prestam a colaborar para o desenho erótico, apontando tanto para o desejo pelo corpo da mulher amada – como se pode ler nos versos “(canibalizado de tua carne)”, “despes-me / como quem navega” ou “– da copa à raiz, amplexo / que é da terra ao céu”, entre outros – quanto para a sucessiva produção de metáforas, que termina por construir o “– menu de / te deli_ciar”.

Os dois poemas aqui destacados compõem, mesmo que de forma parcial, uma espécie de cartografia da produção literária de Filinto Elísio. Neles, encontram-se: a produtiva tensão entre a percepção do local e o desejo de uma literatura em diálogo com o mundo; a demarcação de uma erótica do corpo, associada a uma erótica da palavra; um processo de escrita que desenvolve seu modo de dizer por meio da sucessão de metáforas; uma acuidade formal que transita entre a forma livre e o revigorante uso de modelos tradicionais, como o soneto e o madrigal; uma arte poética que busca, na consciência material da palavra – na sua prospecção por meio de produtivas cisões ou no recurso ao uso de versos curtíssimos, com uma única palavra –, sugerir a quem deseja entrar em seus poemas a necessidade de uma leitura atenta, capaz de pavimentar caminhos específicos de entendimento, sem deixar de se abrir a outras múltiplas possibilidades. A literatura do escritor cabo-verdiano não se limita a esses traços aqui enumerados, mesmo em termos formais: lá estão o romance *Outros sais na beira-mar* e os poemas em prosa, bem como suas crônicas, a pôr em dúvida essa provisória conclusão. Tudo que aqui é dito, entretanto, pode ser encontrado em sua já vasta produção poética. E nos convida a uma incessante leitura de seus versos, leitura que faça por merecer a partilha do processo criativo efetivamente por ele proposta.

REFERÊNCIAS

- ELÍSIO, Filinto. Cabo Verde: Filinto Elísio: “Sou um Poeta radical e livre”, RFI, 29 jun. 2018. Disponível em: <https://www.rfi.fr/pt/cabo-verde/20180628-cabo-verde-filinto-elisio-sou-um-poeta-radical-e-livre>. Acesso em: 23 mar. 2021.
- _____; GERALDES, Luís. *Me_xendo no baú. Vasculhando o U*. Lisboa: Letras Várias Edições e Arte, 2011.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- MATA, Inocência. A poética antropofágica de Filinto Elísio. In: SILVA, Agnaldo Rodrigues da; BRITO, Geni Mendes de; GOMES, Simone Caputo (org.). *Literatura e cultura em Cabo Verde: navegando pelas ilhas e pelo mundo*. Campinas: Pontes, 2021.
- O’NEILL, Alexandre. *Poesias completas: 1951-1981*. Lisboa: IN-CM, 1982.

GERMANO ALMEIDA, UM CONTADOR DE HISTÓRIAS RESSIGNIFICADAS

Roberta Maria Ferreira Alves

Este texto pretende refletir sobre as estratégias discursivas utilizadas na produção literária de um contador de histórias cabo-verdiano. Destaque da moderna literatura cabo-verdiana, herdeiro dos claros, intelectuais criadores de um movimento cultural e literário representante da realidade insular cabo-verdiana, oriundo de uma geração privilegiada por conhecer a ficção pelas palavras ouvidas – talvez por isso a oralidade esteja latente em suas obras.

Esse contador de “estórias” assume um objetivo similar ao dos contadores de outrora, o de nunca entregar a história pronta, porque sua arte está em estimular os leitores a usar a própria imaginação. Através da criação de narradores e personagens que se expressam na melodiosa mistura do idioma oficial, o português, com o popular, o crioulo, suas narrativas podem assumir saltos temporais que permitem a conexão com histórias passadas, deixando, muitas vezes, fios soltos, a serem retomados em histórias futuras.

Falamos de Germano Almeida, cabo-verdiano nascido na ilha da Boa Vista, no dia 31 de julho de 1945. Ao completar 18 anos, Almeida foi para Lisboa, onde se formou em Direito pela Universidade Clássica. Ao retornar a Cabo Verde, começou a exercer a advocacia

na cidade do Mindelo, na Ilha de São Vicente, e, no exercício dessa profissão, desempenhou o cargo de procurador-geral da república. Foi também deputado, mas é mais conhecido, fora do seu país, como o escritor que, consagrado por vários prêmios, foi o vencedor do Prêmio Camões de 2018. Homem de bom humor, dono de uma memória invejável, consegue reverberar tais características em seus livros, que expressam o seu olhar sobre Cabo Verde, sua cultura e seu povo e sobre o mundo. Um olhar abrangente sobre economia, política, justiça. Um olhar de quem já tem um longo caminho percorrido conserva a leveza dos que têm contas bem-feitas com a vida.

Em entrevistas concedidas pelo escritor, ficam perceptíveis as principais estratégias do seu processo de escrita, sobretudo as que espelham visões bem delineadas de pontos de vista do autor e características do seu estilo narrativo. Sua forma de narrar rememora encontros casuais, fatos, acontecimentos, mas também se nutre de narrativas vivas. Sua prosa exibe um humor permanente e, através dos recursos obtidos por perspicaz e finíssima ironia, o cotidiano pode ser rerepresentado de forma caricatural, reforçando assim os atributos mais marcantes da sociedade cabo-verdiana encenada em seus textos.

Embora tenha começado a escrever aos 16 anos para afugentar seus medos, apenas aos 38 anos publica suas histórias, na revista *Ponto & Vírgula*, entre fevereiro de 1983 e dezembro de 1987. Ao lado de Leão Lopes e Rui Figueiredo, Almeida dirigiu, da primeira à última edição, os 17 volumes desse periódico. Além de ser diretor, contribuiu com textos assinados sob o pseudônimo de Romualdo Cruz nos números 1, 2, 4, 5, 6, 8, 12 e 17, primeiros passos para a consolidação do processo de criação desse contador de “estórias”, que, após a aventura de dirigir uma revista, se lança no universo literário com a publicação de romances, coletâneas de contos, novelas e crônicas. Os textos publicados na *Ponto & Vírgula*, muitos apenas revistos, outros reescritos, foram publicados em livro, juntamente com textos inéditos, em 1994, com o título *A ilha fantástica*. O livro foi apresentado pelo autor como um conjunto de crônicas escritas para “preencher espaço” vago na revista.

Com o intuito de apresentar a produção literária de Almeida, melhor fazer um passeio pelas publicações do escritor, nem sempre obedecendo à cronologia, mas, sim, às aproximações temáticas que a constituem. Em 1998, publica *A família Trago*, uma viagem ao mundo de uma família e ao pulsar de um arquipélago, profundamente ligados entre si. Com *Regresso ao paraíso* (2016), partindo das suas origens na ilha da Boa Vista, sentimo-nos nostálgicos, recordando os tempos de infância e as relações que nos estruturam: espaços perdidos, ligações retomadas, tempos de afetos e de identidade. Nas três publicações (1994/1998/2016), mundos recriados com recursos da ficção voltam-se à infância do autor, ao ambiente social e familiar da ilha da Boa Vista e a uma parte não oficial da história cabo-verdiana.

Mas será em *O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*, publicado em 1989, que se exibirão algumas características do estilo do escritor que consagrarão o romance como representativo de um novo momento do sistema literário cabo-verdiano. O romance narra as venturas e desventuras de um grande comerciante de Cabo Verde, o senhor Napumoceno, que, ao morrer, deixa para seu sobrinho um testamento revelador de uma grande surpresa. O documento, ao mesmo tempo que revela a existência de uma filha, Graça, não reconhecida pelo comerciante em vida, faz dela oficialmente a única herdeira de todos os bens deixados por ele.

Nesse romance inaugural, reverberam as estratégias que serão utilizadas ao longo de sua obra. Com um enredo que detalha o estranhamento causado pela revelação feita pelo morto, exhibe-se o humor crítico com que serão esquadrihados os acontecimentos da vida do protagonista. A linguagem coloquial acompanha o dia a dia do personagem, sua vida desde a infância e questões que ultrapassam a sua morte. O humor se acentua com elementos de um realismo por vezes cruel, por outras patético, em um estilo de escrita moderno, favorecido pela utilização do discurso indireto livre. O leitor mergulha em momentos e espaços de Cabo Verde, observando um retrato panorâmico de uma nação em um momento específico da história, que é contado a partir do povo, e não pelos órgãos oficiais. Em 1997 o livro foi adaptado para o cinema com o título *O testamento do*

Sr. Napumoceno (Napumoceno's Will), uma produção cabo-verdiana/luso-franco-brasileira, dirigida por Francisco Manso e premiada como melhor longa-metragem do Festival de Gramado de 1997.

Em *O meu poeta* (1990), considerado o primeiro romance verdadeiramente nacional da nova República de Cabo Verde, somos apresentados a uma sociedade asfixiada, nos primeiros anos de independência, por um partido único. O escritor faz um retrato satírico dos governantes e das elites culturais cabo-verdianas, criticando, também, o entendimento da cultura e da literatura pelo viés político. Ao traçar o “perfil” do “meu poeta”, personagem caricato e mediador político-cultural, Germano Almeida ressignifica, através da paródia, dois grandes constitutivos da identidade nacional: a identidade política e a identidade cultural. O enredo desse romance ressurgirá em outros, uma estratégia que o autor utiliza, seja para dar continuidade ao enredo ou para retomar personagens que foram utilizados em outro momento.

Essa estratégia se mostra em *A morte do meu poeta* (1988), que encena, também com recursos da paródia, o início do período de multipartidarismo em Cabo Verde, traçando um retrato hilariante e delirante da desorganização, amadorismo, oportunismo e incompetência dos primeiros tempos de vida democrática cabo-verdiana. Reforça a intenção irônica uma nota prévia, em que se esclarece que as pessoas que aparecem no livro “foram devidamente caricaturadas de forma a torná-las irreconhecíveis”. A nota observa ainda que, se “esse esforço de distorção de alguma forma as fez parecidas com figuras políticas da nossa praça, é culpa desta realidade que insiste em desafiar a ficção”.

Em *O dia das calças roladas* (1992), Almeida constrói um entrelaçamento bem coeso entre história, memória, ficção e realidade, fazendo com que percebamos que a literatura, como um fenômeno estético, pode assumir os eventos históricos sem o compromisso com a verdade dos fatos. No romance, um fato ocorrido no dia 30 de agosto de 1981, na vila de Ribeira Grande da ilha de Santo Antão, é narrado com os recursos da literatura. O escritor assume, na escrita, recursos próprios da oralidade, da ironia e da sátira, para trazer a público o questionamento dirigido às elites que ocuparam o poder

com o propósito de construção da nação e que, naquele momento, desviaram-se de seus propósitos. O mesmo entrelaçamento se mostrará em *A morte do ouvidor* (2010), que transporta os leitores a um acontecimento que se dá no dia 28 de fevereiro de 1764, criando um quadro sobre a vida na colônia de Cabo Verde no tempo do Marquês de Pombal. O mesmo diálogo explícito com acontecimentos reais que marcam a história política e social de Cabo Verde surge também no romance *Os dois irmãos* (1995), quando a voz autoral afirma que a história a ser narrada aconteceu na ilha de Santiago, por volta de 1976, quando o autor, como agente do Ministério Público, foi designado para a acusação de um crime de fratricídio.

O cotidiano das ilhas é revisitado em *Cabo Verde: viagem pela história das ilhas* (2003), que, com fotografia de José A. Salvador, faz uma apresentação histórica das nove ilhas habitadas de Cabo Verde. Embora o título nos induza a pensar que se trata de um guia turístico, o livro é um passeio pelo que foi contado sobre Cabo Verde, seu povo e sua cultura, um desfile de impressões sobre o país. O livro *Estórias de dentro de casa* (1996) compõe-se de três novelas: “*In memoriam*”, “As mulheres de João Nuno” e “Agravos de um artista”. Nessa mesma tendência, temos *Estórias contadas* (1998), uma coletânea de crônicas cotidianas sobre coisas, boas, más, banais, inesperadas, agradáveis ou dolorosas.

Em *O mar na Lajinha* (2004), tem-se a sensação de que é ao compasso do bater diário das ondas que se vão desenrolando as vidas dos personagens e, em ritmo dolente, as múltiplas histórias de uma cidade, o cotidiano da cidade do Mindelo e do arquipélago, Cabo Verde. Em *De Monte Cara vê-se o mundo* (2014), dezenas de personagens – homens e mulheres, novos e velhos, uma multidão –, cada um com a sua história, todos reunidos num romance que é também um retrato de todos nós, sob o olhar complacente e divertido do Monte Cara, lá no alto, em frente à cidade do Mindelo. Esses textos, pequenas peças de um quebra-cabeças que identifica, delinea, apresenta e materializa uma identidade cabo-verdiana, reforçam o “fincar os pés na terra” (SILVA, 1986, p. XIV), como desejam os claridosos em seu célebre conteúdo temático.

Dona Pura e os camaradas de abril (1999) é resultado de convite feito pela editora Caminho (Portugal), no quadro das comemorações do 25.º aniversário do 25 de Abril. Diferente de suas produções anteriores, é um romance de trama única, não constituído por histórias encadeadas. A história se passa em Lisboa, e não em uma das ilhas de Cabo Verde. Nela estão visíveis marcas de leituras do autor, que ressurgem em citações bem delineadas de textos de Frantz Fanon, Amílcar Cabral e Dostoiévski. Processos da história de Portugal e de Cabo Verde são entremeados pela Revolução de Abril à de outros países africanos que têm o português como língua oficial. O romance vasculha as traumáticas memórias dos cabo-verdianos, que mereceram uma independência conquistada nas matas da Guiné-Bissau, graças à união dos dois povos, forjada por Amílcar Cabral, no quadro do PAIGC (Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde). Um interessante exercício sobre como se podem inventar e apagar os feitos de alguns heróis. Em 2006 é publicado *Eva*, um romance que encena amores, abandonos e traições, que através de histórias cruzadas de emigração nos leva a refletir sobre as relações entre Cabo Verde e Portugal em um período de aproximadamente 30 anos.

Em sua obra, Almeida, além de se preocupar com a elaboração de uma radiografia da identidade de um povo, sua cultura, sua língua, pode, em sua construção narrativa, retomar fatos de sua biografia. Pode revelar fatos de sua vida pessoal e mesmo expor diferentes visões sobre uma temática bem recorrente em sua obra: a morte. Em uma entrevista feita por Sara para o *Expresso das ilhas*, em janeiro de 2021, ao falar sobre a pandemia que assola o mundo, revela que “safou-se de morrer no mar quando tinha cerca de 7 anos de idade”, para concluir: “Mas como é melhor morrer mais tarde do que mais cedo, se a vacina chegar, ‘se me chamarem, eu rapidamente vou’” (ALMEIDA, 2021). Com leveza, Almeida fala da morte, tema que surge em alguns de seus romances, como se a escrita servisse de estratégia para vencer de alguma forma a “indesejável das gentes”.

Em *As memórias de um espírito* (2001), a morte do advogado José Alírio de Sousa, no dia do seu aniversário, é o tema principal. A narração fica por conta do defunto e decorre em tom

bem-humorado, às vezes irônico, às vezes corrosivamente satírico, mas quase sempre alucinante, motivada pelo entrecruzar de personagens e situações tão picarescas quanto hilariantes, caracterizadas por uma forte carga erótica. Seguindo essa temática, em *O fiel defunto* (2018) e *O último mugido* (2020) temos duas histórias que se conectam. Como se o escritor se colocasse no lugar do leitor que quer saber o que aconteceu depois.

Escrever sobre a obra de Germano Almeida é entender que a ironia e o humor funcionam tanto como ataque quanto como defesa, pois é através da criação dos diferentes narradores, em diferentes romances, que ele ressignifica muitas histórias vividas por ele e as de seu povo, tentando lidar com situações de grande emoção. E nós, quando falamos dessas “estórias”, sem dúvida, também falamos da contemporaneidade literária de Cabo Verde.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Roberta Maria Ferreira. *Olhares irônicos sobre a morte: memória e travestimentos em narrativas de língua portuguesa*. 2013. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- CLAUS MOTTA, A. M.; FERREIRA ALVES, R. M. Entre o ficcional, o real e a história em *O dia das calças roladas*, de Germano de Almeida. *Cadernos Cespuc*, Belo Horizonte, n. 32, 2018, p. 9-19. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.2358-3231.n32p9-19>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- CORDEIRO, Ana. Germano Almeida, o contador de Estórias. Buala, [s.l.], 15 jun. 2010. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/germano-de-almeida-o-contador-de-estorias>. Acesso em 10 jan. 2021.
- COSTA, Pollyana dos Santos Silva. *A formação da identidade cabo-verdiana na obra de Germano Almeida*. 2018. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.
- GÂNDARA, Paula. *Construindo Germano Almeida: a consciência da desconstrução*. Lisboa: Nova Vega, 2008.
- OLIVEIRA, Maria Raquel Álvares Mendes de. *A construção da personagem cabo-verdiana: do universo cultural, social e ideológico de Cabo Verde e sua representação na prosa de Germano Almeida*. 2017. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.
- TUTIKIAN, Jane Fraga. O siso d*O meu poeta*: o riso do meu autor. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 10, p. 59-74, dez. 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/182801/000645735.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 jan. 2021.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sara. Germano Almeida: “O Estado cabo-verdiano tem de ser um Estado-Providência. E a pandemia mostrou isso”. *Expresso*

das Ilhas, 3 jan. 2021. Disponível em: <https://expressodasilhas.cv/pais/2021/01/03/germano-almeida-o-estado-cabo-verdiano-tem-de-ser-um-estado-providencia-e-a-pandemia-mostrou-isso/72774>. Acesso em: 1 fev. 2021.

SILVA, Baltazar Lopes da. [Relato]. *In*: FERREIRA, Manuel (org.). *Claridade: Revista de Arte e Letras (1936-1960)*. 2. ed. Linda-a-Velha: Alac, 1986. p. XIII-XIV. Edição Fac-similada.

OS PERCURSOS POÉTICOS DE JORGE BARBOSA

Luciana Brandão Leal

O poeta cabo-verdiano Jorge Barbosa¹⁰ é um homem essencialmente marcado pela condição insular, pela insularidade. Essa condição é, por si, um dado poético, pois “a pequenez do espaço em confronto com o mar dilata os sonhos, agudiza a saudade do desconhecido, do longe, sobretudo da alma do poeta” (SANTOS, 2002, p. 11). Pode-se definir literariamente como “insularidade” a relação subjetiva de poetas com o espaço das ilhas, que suscita sentimentos de solidão e melancolia, facilmente justificados pelo isolamento e

10 Notas biográficas sobre o autor (SANTOS, 1989, 2002): Jorge Vera Cruz Barbosa nasceu em Cabo Verde, na Ilha de Santiago, em 1902. Trabalhou na Alfândega de São Vicente e percorreu quase todas as ilhas de Cabo Verde, até se aposentar, aos 65 anos, na Ilha do Sal. Publicou três livros: *Arquipélago* (1935), *Ambiente* (1941) e *Caderno de um ilhéu* (1956). Posteriormente, em 1989, esses três livros foram organizados e publicados pelo Instituto Cabo-Verdiano do Livro, em antologia prefaciada por Manuel Veiga. Em 2002, a Imprensa Nacional Casa da Moeda editou *Obra poética*, apresentando livros inéditos, que foram organizados pelo poeta e estavam sob cuidados de seu filho. Em sua *Obra poética*, os livros já publicados e os inéditos foram distribuídos em seções cujos títulos são: I – “Expectativa”; II – “Romanceiro dos pescadores”; e III – “Outros poemas”. A antologia conta, ainda, com outras duas seções: IV – “Poemas dispersos”; e V – “Cinco poemas em crioulo”.

pelas fronteiras líquidas que os separam do continente. Apartados do “resto do mundo”, poetas marcados pela insularidade reiteram, frequentemente, a angústia e o desejo de evadir as fronteiras visíveis e invisíveis. Tais ressonâncias se desdobram pela estética de Jorge Barbosa, que, ao seu modo, particulariza esse sentimento em versos pulsantes e melancólicos: “– Ai o mar / que nos dilata sonhos e nos sufoca desejos!” (BARBOSA, 2002, p. 47).

A poesia de Jorge Barbosa remete a uma multiplicidade de temáticas, que pode ser justificada tanto pelas descobertas e anseios do poeta como pela longa duração de sua produção literária, que se inicia em 1928, indo até o ano de 1969. Sua produção poética pode ser agrupada em três períodos: o pré-claridoso (1928-1935), com profundo apelo simbolista, em que se sobressaem as temáticas do mar e das ilhas, além de apelos subjetivos do eu lírico. O segundo ciclo, denominado claridoso (1935-1959), evidencia o diálogo com os modernistas brasileiros, especialmente com Manuel Bandeira. O terceiro ciclo pode ser definido como pós-claridoso ou da transformação (1959-1969). Para Santos, “há um percurso evolutivo para uma acentuada problemática política que move os desígnios das suas ilhas, evidenciando, igualmente, o seu entendimento sobre a função social da literatura” (SANTOS, 2002, p. 29).

Em 1935, quando publica o seu primeiro livro, *Arquipélago*, Jorge Barbosa contribui significativamente para a concepção do projeto literário da moderna poesia cabo-verdiana, com proposta que rompe padrões literários europeus, trazendo “o sentimento do ilhéu, da nostalgia do longe” (SANTOS, 2002, p. 16). Sobressaem nos poemas temas bastante particulares às ilhas de Cabo Verde: a fome, a estiagem e a emigração, tão próprias da realidade seca de um espaço que lutava, constantemente, contra as crises de secas e fome. No poema “Panorama”, os versos iniciais aludem à indagação sobre a origem das ilhas: “Destroços de que continente, / de que cataclismos / de que sismos / de que mistérios?...” (BARBOSA, 2002, p. 35). Curiosamente, os versos citados de “Panorama”, primeiro poema do seu primeiro livro, repetem-se no poema “Destinos”, o último poema do mesmo livro, estratégia que atribui à obra um caráter cíclico.

Destroços de que continente,
de que cataclismos,
de que sismos?...

Ilhas perdidas,
esquecidas
num canto do mundo...

Destroços de um naufrágio!...
... Mas o naufrágio continua...
(BARBOSA, 2002, p. 49).

No livro *Arquipélago* (1935), as escolhas temáticas apresentam impressões do poeta sobre o espaço que ele habita, como em um percurso pelas ilhas de Cabo Verde no qual são acolhidos os “rumores das coisas simples da minha [sua] terra...” (BARBOSA, 2002, p. 43), mas também o desalento e tormento da estiagem, descritos no poema “A terra”: as impressões do eu lírico demonstram sua inquietação em confronto com a aridez da paisagem: “Se não cai a chuva / – o desalento! / a tragédia da estiagem!” (BARBOSA, 2002, p. 41-42).

Em poemas que traçam a estética mais subjetiva e intimista de Jorge Barbosa, sobressaem pulsões de profunda melancolia, que, a princípio, podem ser identificadas como próprias do ilhéu. “Ilhas perdidas / esquecidas / num canto do mundo” (BARBOSA, 2002, p. 49). A ilha, simbolicamente, transforma-se em lugar matricial de memórias, delimitando a geopoética de Jorge Barbosa, que concebe o espaço fragmentado das “ilhas perdidas no meio do mar” (BARBOSA, 2002, p. 49).

Os movimentos de “abertura/fechamento” da palavra e da própria condição insular suscitam a imagem do “pássaro fechado”, metáfora reiterada por outras que denunciam o sentimento de “prisão/prisioneiro”: “Pobre de mim que fiquei detido também / na Ilha tão desolada rodeada do Mar” (BARBOSA, 2002, p. 15). Sabe-se que a ilha é um espaço peculiar a que se chega por meio da navegação ou pelo voo. A metáfora do pássaro aprisionado torna-se, então, ainda mais significativa e melancólica. No poema “Pássaro fechado”, percebe-se o tom

autobiográfico, centrado na subjetividade do eu lírico para sugerir a inquietação que rastreia a dicotomia “prisão/liberdade”, motivo de constante desassossego poético:

Eu trago dentro de mim um pássaro fechado...
Bate asas, – quer voar” –, em ânsias desmedidas.
Bem o sinto no peito, ardente, alucinado,
Num gigantesco arfar de ondas enfurecidas.
[...]
(BARBOSA, 2002, p. 329)

Em 1936, a publicação de *Claridade* marca e concretiza as propostas de renovação poética sugeridas por Jorge Barbosa. Os principais fundadores da revista *Claridade*, Jorge Barbosa, Manuel Lopes, Oswaldo Alcântara (pseudônimo, como poeta, de Baltasar Lopes), definem a estética da publicação, que, como considera Secco (2011, p. 5), “fez o testemunho documental do dilema crucial do ilhéu, um ser cindido pelo desejo de ficar e pela necessidade de partir”.

Com o empenho fortemente nacionalista, irmanado às vozes dos modernistas brasileiros, *Claridade* propõe subverter os modelos poéticos europeus trazendo a revolução pela forma – com o verso livre, ausência da métrica e da rima, presença do crioulo – e a encenação dos temas cabo-verdianos. O olhar do poeta se desloca da metrópole – Portugal – para outra ex-colônia – Brasil –, buscando trilhar o mesmo percurso já feito pelos poetas do lado de cá do Atlântico. Para Gomes (2008, p. 65),

precedendo outras formas de luta, o discurso literário possibilitava, neste momento, a assunção de um sentimento nativista fundamentado na recuperação das raízes, tentativa de estabelecer denominadores comuns que identificassem as culturas africanas de língua portuguesa.

No poema “Você, Brasil”, o título já apresenta a interlocução pretendida e reiterada por Jorge Barbosa:

Eu gosto de você, Brasil,
porque Você é parecido com a minha terra.
Eu bem sei que Você é um mundão
e que a minha terra são
dez ilhas perdidas no Atlântico,
sem nenhuma importância no mapa.

[...]

É o seu povo que se parece com o meu,
é o seu falar português
que se parece com o nosso,
ambos cheios de um sotaque vagaroso

[...]

Eu gostaria enfim de o conhecer mais de perto
e Você veria como sou bom camarada.

(BARBOSA, 2002, p. 135)

Nesse belo e longo poema, o eu lírico reforça a interlocução com a nação brasileira e apresenta diversas similaridades entre os dois espaços: o português (assimilado), “a alma da sua gente simples” (BARBOSA, 2002, p. 135), o gosto pelos ritmos locais, como a morna, em Cabo Verde, e o samba, no Brasil, ritmos marcados pelas batu-cadas. As semelhanças se estendem ao contexto social: a seca dos estados mais agrestes do sertão brasileiro se aproxima de um dos maiores dramas sociais que assola o povo cabo-verdiano.

Reafirmando as opções estéticas e formais dos modernistas brasileiros, a linguagem barbosiana é marcada pela oralidade, pela coloquialidade, “que advém de uma simplicidade confessada” (SANTOS, 1989, p. 158). O recurso mostra-se nos versos do poema “Simplicidade”, em que o uso do futuro do pretérito é estratégia para expressar esta condição: “Eu queria ser simples naturalmente / sem o propósito de ser simples” (BARBOSA, 2002, p. 154).

A *Obra poética* (2002) de Jorge Barbosa apresenta uma seção primorosa, “Poemas em crioulo”, com cinco composições, em que o escritor subverte, completamente, a língua do colonizador, trazendo versos integralmente escritos em crioulo, opções formais que

rasuram a língua portuguesa e reafirmam as propostas do movimento Claridade. Santos (1989, p. 46) explica que “Claridade iniciava com um testemunho vivo do respeito pelos valores cabo-verdianos, privilegiando, num lugar de destaque, a língua crioula, que durante anos de colonialismo fora objecto de repressão”. A sonoridade desses versos suscita os ritmos próprios do povo africano. Os leitores são presenteados com o ritmo da oralidade da língua matricial do poeta, língua da afetividade. A intenção é, sem dúvidas, encenar a voz coletiva do povo cabo-verdiano, em suas raízes mais autênticas. Com base no entendimento de que a língua é fundamental para forjar a identidade de um povo, Jorge Barbosa resgata, pelos sons da oralidade, os elementos étnicos e os modos de agir e de sentir essencialmente cabo-verdianos. Trazer o crioulo para a cena enunciativa equivale a um desafio à autoridade colonial, em que o poeta assume a defesa das raízes mais profundas do povo cabo-verdiano.

Os “percursos poéticos” de Jorge Barbosa se tornaram mais evidentes a partir de seu segundo livro, *Ambiente* (1941), em que, segundo Santos (2002, p. 16), “traçam-se os vectores fundamentais para uma poesia de denúncia e conscientização. A *terra mater* eleva-se em verso onde se captam os momentos e os vetores mais vinculativos da realidade cabo-verdiana”. Essa proposta fica evidente no poema “Paisagem”, em que se pinta o cenário terrível da estiagem: “Malditos / estes anos de seca!” e a terra esmagada pelo sol penetrante (BARBOSA, 2002, p. 59-60).

Essa mesma proposta reflexiva e de problematização social pode ser lida em versos do poema “Irmão”, em que se estabelece a interlocução com o homem simples, que “tem mãos calosas”. A poesia é quase um chamado para um homem que comumente não é visto, uma carta-homenagem: “Ó Cabo-Verdiano humilde / anónimo / – meu irmão!”.

[...]

Em terra

nestas pobres Ilhas nossas

és o homem da enxada

abrindo levadas à água das ribeiras férteis,
cavando a terra seca
nas regiões ingratas
onde às vezes a chuva mal chega
onde às vezes a estiagem é uma aflição
e um cenário trágico de fome!
[...]
(BARBOSA, 2002, p. 61-62)

Ao se perceber e se amalgamar ao espaço insular, Jorge Barbosa traz à cena poética o cotidiano mais vulgar das ilhas. Nesse mesmo cenário, a voz lírica também evoca os pescadores da Ilha do Sal: “Mesmo sem / qualquer sabedoria / têm os pescadores / a sua filosofia” (BARBOSA, 2002, p. 234). Homens marcados pelo cotidiano de luta contra a pobreza e contra os perigos do mar. Eles são pouquíssimo valorizados e passam despercebidos aos olhos de muitos. (Quem saberia algo sobre eles?)

Figuras muitas vezes esquecidas em sua simplicidade do trabalho braçal: “Quem sabe que existem / os pescadores / da árida ilha / do sal e do sol?” (BARBOSA, 2002, p. 233). Jorge Barbosa, entretanto, os denomina “heróis do mar” e os glorifica em versos elegíacos do poema “Heróis”: “Pescadores destemidos / heróis do mar / sem hinos solenes / e medalhas no peito [...] Anónimos heróis / tão anónimos e nem / eles sabem que são / heróis de verdade” (BARBOSA, 2002, p. 228). Esse empenho se aproxima das propostas da literatura pré-modernista brasileira, quando volta o olhar para o homem comum e para o seu cotidiano. “Sempre com essa dimensão humana que não é mais do que a consciência política, a sua voz ergue-se em defesa dos necessitados” (SANTOS, 2002, p. 26).

Como se vê, ao lado de uma lírica que se apresenta pela introspecção, pelas metáforas subjetivas e pela dicção centrada no eu, Jorge Barbosa delinea sua poética como homem fortemente comprometido com o contexto social de Cabo Verde. Nesse empenho, o poeta demonstra estar irmanado a outras vozes, vindas de espaços negros na luta pela libertação colonial, “tornando Harlem o centro

da atenção, com seus ritmos musicais negros” (SANTOS, 2002, p. 16).
Nesse momento, os versos reafirmam os contornos africanos em suas
cores mais reais, representam o grito de libertação e esperança:

No teu ventre fecundante,
Dormem as energias da tua raça
Até vir a hora arfante,
A hora clarim
Da tua manhã triunfante!
(BARBOSA, 2002, p. 188)

BIBLIOGRAFIA

GOMES, Simone Caputo. Cabo Verde e as pérolas do Atlântico: literatura como meio de resgate e preservação do patrimônio cultural. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 1900-1912, set./dez. 2011.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Jorge. *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002.
- GOMES, Simone Caputo. Cabo Verde e Brasil: um amor pleno e correspondido. *O Marrare: Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 62-73, 2008. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero9/simone.html>. Acesso em: 15 mar. 2021.
- SANTOS, Elsa Rodrigues. *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- _____. Revisitar Jorge Barbosa. In: BARBOSA, Jorge. *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. As literaturas africanas de língua portuguesa: um percurso de cantos e desencantos. *Vernaculum: Flor do Lácio*, v. 3, n. 3, 2011. Disponível em: <http://seer.ucp.br/seer/index.php/vernaculum/issue/view/69>. Acesso em: 1 mar. 2021.

ORLANDA AMARÍLIS: UM OLHAR SENSÍVEL ÀS EXPERIÊNCIAS DE MULHERES IMIGRANTES

Simone Pereira Schmidt

Imigrantes e refugiados são um tema que vem ocupando cada vez mais atenção, sendo objeto de preocupação no mundo todo. Episódios recentes, como os vividos por refugiados na Europa, fugitivos de situações dramáticas em perigosas travessias, que muitas vezes resultam em naufrágios, ou medidas anti-imigração propostas por governos de diferentes países, alcançaram grande repercussão na mídia internacional. Tais questões nos instigam a indagar quais as relações que se tecem entre a literatura e a questão de imigrantes e refugiados e, além disso, que formulações os textos literários têm vindo a propor nesse debate.¹¹

No intuito de aprofundar tais indagações, proponho a leitura de uma escritora cabo-verdiana do período colonial e imediatamente posterior à libertação dos países africanos de colonização portuguesa: Orlanda Amarílis, cuja obra, publicada em três livros de contos,¹²

11 Versões iniciais das reflexões que resultaram neste artigo foram publicadas em Schmidt (2009, 2013, 2018).

12 Os livros da autora são: *Cais-do-Sodré té Salamansa* (Coimbra: Centelha, 1974); *Ilhéu dos pássaros* (Lisboa: Plátano Editora, 1982); *A casa dos mastros* (Lisboa: Alac, 1989).

antecipou nas literaturas africanas de língua portuguesa a representação das experiências dos imigrantes africanos na Europa. Mais do que isso, a autora antecipou um tema de grande significado para as discussões que a crítica literária viria a fazer nas décadas seguintes: a experiência das mulheres imigrantes.

Publicado em 1974, ano em que se daria a Revolução dos Cravos, marcando o fim do longo período salazarista, que sustentou o projeto colonial português, seu primeiro livro de contos, *Cais-do-Sodré té Salamansa*, efetua um percurso de contraponto entre o lá e o cá do imigrante, entre as ilhas deixadas em busca de uma “vida nova” e as experiências nem sempre satisfatórias encontradas na realidade europeia. O próprio título do livro já assinala esse percurso, traçando uma linha imaginária que teria como ponto de partida o Cais do Sodré, em Lisboa, lugar de partidas e chegadas de muitas pessoas para/de lugares da região metropolitana e que teria como ponto final a distante praia de Salamansa, na ilha de São Vicente, no arquipélago que compõe o território cabo-verdiano.

Os historiadores costumam assinalar que foram os cabo-verdianos os primeiros, entre os povos africanos, a constituir um efetivo fluxo migratório em Portugal, em pleno período colonial, formando as chamadas migrações laborais, em percursos autônomos ou dentro de projetos familiares, todos marcados pelo desejo de sobrevivência, melhoria das condições de vida e sustentação de redes familiares.¹³ Os contos de *Cais-do-Sodré té Salamansa* constituem um universo ficcional onde tais experiências se encontram amplamente representadas. De um lado, aqueles que ficam, lidando com as carências e muitas vezes com a ausência de perspectivas, como vemos nos contos “Esmola de Merca” e “Salamansa”; de outro, aqueles que se aventuram na metrópole, desafiando a solidão e as muitas precariedades da vida de imigrantes na Europa.

Centrada principalmente na perspectiva de mulheres que, como a própria autora, vivenciaram a diáspora nos momentos finais do

13 A título de exemplificação desse debate, indico os seguintes textos: Albuquerque (2005); Góis (2008); Grassi (2007); Machado (2009); Wall, Nunes e Matias (2008).

colonialismo português, a escritora cabo-verdiana criou um universo de *mulheres-sós* (SANTILLI, 1985), em cujos movimentos e vozes podemos antever as primeiras representações da imigração feminina no contexto de uma produção literária em língua portuguesa. Sem incorrer na vitimização da mulher do terceiro mundo, ela não deixa, contudo, de registrar sua vulnerabilidade, assim como também sua capacidade de agenciamento. Assim, se por um lado, as personagens de *Cais-do-Sodré* são mulheres fortes, resistentes, que sustentam com seu trabalho e sua solidariedade uma rede familiar no sentido amplo e estendido, por outro, enfrentam dificuldades que as lançam no anonimato de uma solidão quase irremediável e na precariedade de suas condições de sobrevivência.

Um exemplo dessa solidão e precariedade, de braços dados com o agenciamento e a capacidade de resistência dessas mulheres, encontramos no conto “Desencanto”. Aqui temos a imigrante cujo cotidiano se organiza em torno do grande esforço pela sobrevivência na metrópole. Submetida ao ritmo diário dos longos deslocamentos, do cansaço e do tédio, em função das demandas do trabalho e da sobrevivência na terra estrangeira, a personagem, a certa altura da narrativa, chega a se definir como uma heroína. Contudo, se ao julgar-se momentaneamente uma heroína, a personagem parece se conceder generosa autoestima, o certo é que tem consciência de estar presa a uma cadeia de sentidos negativos, atribuídos ao trabalhador imigrante, o que fica claro quando afirma: “Corrida de empregos de sujeições tem sido o seu rosário através destes anos todos. Até já lhes perdeu a conta” (AMARÍLIS, 1974, p. 60). Nessa constatação entrevemos o desencanto sugerido no título do conto. Inicialmente, a personagem vivencia um período de “encantamento” com o mundo novo que descobre na metrópole e que se traduz num entusiasmo com seu primeiro emprego. Porém, ao encantamento inicial, sucede o desencanto, que a personagem reluta em entender:

No entanto acabou por desistir. Desistir estupidamente sem razão aparente. [...] é verdade. Acabara por se cansar ela a rapariga decidida. Cansou-se de todos: do patrão dos colegas dos próprios

clientes nem sempre os mesmos. Voltara as costas ao emprego precisamente quando já estava a adaptar-se à vida de pau mandado. (AMARÍLIS, 1974, p. 59).

Ao referir-se à vida de pau-mandado, a personagem denuncia sua própria consciência, quase à revelia de si mesma, de pertencer a um sistema de trabalho próprio da condição do imigrante, que cria, segundo Sayad (1998), uma circularidade perversa, em que trabalho desqualificado e mão de obra social e politicamente dominada se reforçam reciprocamente. Assim, se é autêntica a autonomia e a capacidade de agência da protagonista, não são menos verdadeiros os desafios com que se enfrenta cotidianamente, para não falar no alto custo emocional e na condição subalterna do trabalho exercido na capital europeia. A respeito do particular impacto que a imigração exerce sobre as mulheres, Jaggar (2006, p. 27) afirma que “a globalização neoliberal é, entre outras coisas, um processo de gênero que exacerba frequentemente as desigualdades entre homens e mulheres”. A pobreza enfrentada pelas mulheres que vivem a condição imigrante e subalterna limita sua autonomia e, como afirma Jaggar (2006, p. 21) acerca da pobreza feminina, “as torna vulneráveis a uma série de outros abusos, como a violência, a exploração sexual e o trabalho excessivo”.

É justamente onde se intersectam gênero, etnia e raça que a condição solitária da personagem do conto se mostra dentro de um quadro de relações históricas e políticas, e não como caso isolado. Para ela, o “lugar” a partir do qual sua exclusão toma forma, acarretando seu sentimento de desencanto e a constatação de seu não pertencimento, é seu próprio corpo, ponto de encontro das tensões racializadas/sexualizadas, construídas a partir das relações coloniais. Nesse sentido, a cena final do conto é muito significativa. Durante o trajeto do barco que a conduzirá à outra margem do Tejo, na última etapa da sua longa jornada a caminho do trabalho, a personagem percebe, em sua direção, um insistente olhar masculino. Na descida dos passageiros, ela sente novamente a presença daquele homem muito perto de si: “O homem de chapéu preto está

junto dela. Pressente-o pelo faro que já tem dessas aproximações” (AMARÍLIS, 1974, p. 64). Mas a chegada de um amigo, e o breve diálogo que os dois homens travam, deixa transparecer, de forma reveladora, as posições desiguais de gênero e raça implicadas no que até então se mostrava como um inconsequente jogo de sedução: “Um sussurro fá-la estar atenta. Estás bom, pá? Malandro, estás a fazer-te prá mulata. Riem baixo e esse riso é uma afronta” (AMARÍLIS, 1974, p. 64). Só então, ao final do conto, somos levados a compreender a dolorosa experiência por ela vivenciada, encontrando-se permanentemente enclausurada num corpo definido pelo gênero e pela raça, um corpo colonizado, definido pelo olhar do outro como um corpo de mulata, ícone “denso e tenso”, como argumenta Almeida (2001, p. 34), da política de raça, gênero e classe produzida pela experiência histórica do colonialismo português.

Fortemente erotizado, o corpo da personagem sofre os embates do preconceito racial associado ao desejo masculino, o que vem explicar aquilo que antes ficara impreciso na fala da personagem. Ao relatar anteriormente sua saída do primeiro trabalho numa casa comercial estrangeira, afirmando que desistira “estupidamente sem razão aparente” (AMARÍLIS, 1974, p. 59), na verdade a protagonista está a esconder o que só ao final do conto se revela com clareza, ou seja, que, em sua vivência metropolitana, e particularmente no trabalho, ela se via constantemente confrontada com os “estigmas associados [...] à imagem da mulata sensual e disponível” (GIACOMINI, 2006, p. 100). É assim que podemos, com mais clareza agora, entender o que nos diz a narradora naquele momento do conto: “Nunca conseguiu enfrentar os clientes sabidos a desnudarem-na com os olhos lascivos. Quando isso acontecia corava e tremia. Nem sabia já para onde se voltar” (AMARÍLIS, 1974, p. 59).

A condição de “mulata” parece recair sobre ela como uma espécie de armadilha identitária, e isso se descortina para a personagem no riso cúmplice dos dois amigos no cais. No desfecho do conto, o olhar e a fala do outro desencadeiam na personagem a compreensão mais profunda de sua experiência. Ao escutar entre sussurros a conversa dos dois homens que lhe soa como uma afronta – “Malandro,

estás a fazer-te pra mulata” –, ela termina por dizer a si mesma, decifrando sua própria solidão: “Oh céus! É uma cigana errante, sem amigos, sem afeições, desgarrada entre tanta cara conhecida” (AMARÍLIS, 1974, p. 64).

Entretanto, a faceta mais dramática da situação da mulher imigrante viria a ser representada por Orlanda Amarílis em seu livro de 1982, *Ilhéu dos pássaros*, no conto intitulado “Thonon-les-Bains”. Nessa narrativa, como o próprio título sugere, a experiência da personagem imigrante vai se desenrolar em território francês. Incentivada pelo irmão, primeiro a impulsionar a rede familiar a migrar para longe da pobreza e das carências vividas nas ilhas, Piedade vai viver na cidade francesa de Thonon-les-Bains, onde passa a trabalhar na limpeza de um hotel e também como operária de uma pequena fábrica. Sem muito entusiasmo, namora um francês, Jean, que, se não a satisfaz por ser mais velho e muito reservado, se mostra comprometido com ela, atendendo aos sonhos da mãe, que almeja para a filha o casamento com um francês, que lhe desse filhos “de cabelo fino e olho azul ou verde” (AMARÍLIS, 1982, p. 18).

No sonho da mãe e na atitude da filha – entregar-se, ainda que sem vontade, a uma relação com um homem branco europeu – percebemos o projeto, demasiadamente conhecido dentro do mundo colonial, de ascensão social através de casamentos inter-raciais, onde o fim último seria “embranquecer a raça”, em flagrante atitude de submissão ao racismo dominante. No caso de Piedade, a situação se torna tensa, e a violência do “racismo sexualizado” (BRAH, 2011) se abate sobre seu corpo e sua vida quando Jean se defronta com sua sensualidade numa festa onde ela e os amigos bebem, dançam e se divertem. Piedade flerta com um conhecido de Cabo Verde e, ao dançar “numa euforia nunca vista, agarrou uma toalha de rosto, atou-a abaixo da cintura e rebolou as ancas” (AMARÍLIS, 1982, p. 22). Foi o bastante para que o francês, num ímpeto, a conduzisse até o banheiro, onde se tranca com ela, deita-se sobre seu corpo imobilizado no chão e, por fim, a degola com uma lâmina.

Após o assassinato, o irmão e seus amigos vivem dias de horror e acabam por ser expulsos da cidade, devido ao incômodo provocado

pelo nefasto episódio. De retorno a Cabo Verde, Gabriel mal tem palavras para explicar à família o que se passou, compreendendo no mais íntimo de si toda a extensão da sua impotência de imigrante africano em chão europeu. Indagado pela madrastra sobre por que não tinha denunciado o assassino de sua irmã, ele responde com dificuldade: “Isso não adiantava nada. Eles sabiam mãe Ana, sabiam, isto é, desconfiavam, mas eu sou emigrante. Emigrante é lixo, mãe Ana, emigrante não é mais nada” (AMARÍLIS, 1982, p. 25).

Situado dentro do contexto do poder patriarcal, o feminicídio praticado contra a personagem deriva acima de tudo de sua condição de mulher, porque se define como crime sexual e também como crime de ódio contra a infração que ela comete contra as leis do patriarcado: “a norma do controle ou posse sobre o corpo feminino e a norma da superioridade masculina” (SEGATO, 2006, p. 4, tradução nossa).¹⁴ Não por acaso, é o momento da festa, da alegria, da sensualidade do batuque, elementos que a distanciam do universo rígido do noivo francês, que desencadeia a fúria que o leva a pôr fim à vida de Piedade. O gesto da personagem de “rebolar as ancas” evoca a sensualidade tradicionalmente colada ao corpo da mulher negra e, por extensão, as conhecidas associações entre a figura da mulata e o sexo, a sedução e o “convite” à violência.

Assim, se é verdade que a personagem Piedade é morta pelo fato de ser mulher, a esse dado incontornável se agrega o fato de ser uma mulher negra. Em seu corpo se encontra impressa a marca da inferioridade racial construída pelo colonialismo, que autoriza a barbárie do estupro colonial, como assinala Carneiro (2019, p. 313), que destaca que “a violência sexual colonial é, também, o ‘cimento’ de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades”.

Estrangeira no país em que vive, a mulher colonizada vê em seu corpo, interpelado pelo olhar do europeu, o seu não pertencimento. O feminicídio, segundo Jiménez (2006 *apud* RODRIGUEZ, 2011, p. 130, tradução nossa), significa que as mulheres são “utilizáveis,

¹⁴ No original: “[...] la norma del control o posesión sobre el cuerpo femenino y la norma de la superioridad masculina”.

prescindíveis, maltratáveis e desejáveis”.¹⁵ Sobrepõe-se, portanto, a esse corpo, marcado pelo gênero, o estigma da racialização. Como afirma a afro-portuguesa Grada Kilomba, “sou categorizada como uma raça que não pertence” (KILOMBA, 2016). Corpo nu diante do olhar voyeurista e da fantasia colonial do europeu: “Esperam de mim que eu provoque prazer, sou despida impacientemente, pergunta após pergunta. O público branco despe-me à procura daquele paraíso” (KILOMBA, 2016). O corpo de mulher negra, lugar de desejo, fantasia de prazer primitivo e selvagem. Ser exótica e exalar mistério e sexo, esse parece ser o papel ainda a cumprir.

Outro aspecto que nos chama atenção no desfecho do conto é o silêncio que envolve o crime contra a personagem. Esse pacto de silêncio, que envolve a morte de Piedade, nos conduz a evocar, a partir da narrativa, todas as cumplicidades que sustentaram, no passado colonial, e sustentam ainda hoje, nas permanências da colonialidade do poder,¹⁶ os crimes de ódio contra as mulheres, associados aos crimes de racismo e xenofobia, ou seja, todas as mortes que as sociedades coloniais não quiseram passar a limpo.

Assim, como vemos, temas como racismo, xenofobia, misoginia e feminicídio estão presentes nas narrativas da escritora cabo-verdiana e nos levam a pensar sobre nosso presente. Se a precariedade das vidas de imigrantes fica exposta nos contos analisados, é patente também a sua relação com as reflexões mais recentes sobre o tema. A título de exemplo das preocupações contemporâneas sobre os dramas dos imigrantes africanos na Europa, lembremos a presença da escritora senegalesa Fatou Diome em debate televisivo sobre o tema.¹⁷ Em sua participação, Diome reivindicou políticas europeias mais coerentes e mais humanas em relação aos imigrantes. Foi

15 No original: “[...] según René Jiménez (2006), que las mujeres son utilizables, prescindibles, maltratables y desechables [...]”.

16 Utilizo o conceito de colonialidade do poder com base em Quijano (2010), Mignolo (2008) e Lugones (2008).

17 O título atribuído ao debate, que ocorreu em 24 de abril de 2015, foi “Accueillir toute la misère du monde?” [Acolhendo toda a miséria do mundo?]. O programa pode ser acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=we6oYNYUrTo>.

particularmente impactante sua afirmação de que aqueles que abandonam seus países em situação de total desespero, por não terem nada a perder, não serão detidos por leis anti-imigração, por fronteiras ou mesmo pelo risco de vida que enfrentam. Se as vidas que deixam para trás nada valem, por isso mesmo, disse a escritora, sua força é inimaginável, pois essas pessoas venceram o medo da morte.

Podemos tomar as palavras de Fatou Diome como mote para nossa reflexão sobre a força e a resistência que encontramos nas personagens de Orlanda Amarílis. Suas personagens femininas, sem amparo de Estado, de classe social ou de etnia, sem pertencimento a redes de proteção social, enfrentam situações de extrema vulnerabilidade, e é importante assinalar como a escritora cabo-verdiana foi precursora em abordar temas como assédio sexual, estupro e feminicídio, tal como vimos nos contos discutidos. A autonomia de suas *mulheres-sós*, sua iniciativa e liberdade, cobra-lhes na verdade um alto custo, já que se encontram muitas vezes solitárias em sua condição de mulheres sexualizadas e racializadas pelo olhar colonial e patriarcal que as exotiza e objetifica, chegando mesmo essa sua vulnerabilidade ao limite extremo da morte, como vimos no caso da personagem Piedade. Entretanto, podemos ler nos contos da autora a determinação e a resistência que se enunciariam décadas mais tarde nas palavras de Fatou Diome, pois o percurso dessas “mulheres-sós” é um trajeto sem volta, de que as personagens têm consciência, como vemos no solilóquio da personagem de “Desencanto”:

Pensara em voltar. A madrinha bem a aconselhara. Não. Não podia ser. Ter de se adaptar de novo começar tudo de princípio. Como se fosse possível uma coisa assim. Voltar para quê? Para vegetar atrás das persianas da cidade parada e espreitar as mulheres trazendo a água do madeiral em latas à cabeça [...]? (AMARÍLIS, 1974, p. 58)

O caminho que as faz moverem-se para fora do arquipélago, e apesar de todos os desafios e desencantos, resistir e não desistir, encontra explicação na reflexão de Said (2003, p. 115), que, com propriedade, ao parafrasear Fanon, afirmou que

a experiência de ser colonizado significou muito para regiões e povos do mundo cuja experiência como dependentes, subalternos e súditos do Ocidente não acabou [...] quando o último policial branco partiu e a última bandeira europeia foi arriada.

Traduzindo as experiências das personagens (onde ressoam as palavras de Fanon) para os termos dos debates contemporâneos sobre a imigração dos Outros do Ocidente em terras europeias, podemos compreender a importância da representação precursora que Orlanda Amarílis realizou, em língua portuguesa, das experiências vividas pelas mulheres cabo-verdianas (e, por extensão, pelas mulheres africanas em geral), ao empreender a arriscada travessia do Atlântico, em busca de sobrevivência para si e para os seus familiares. Resta para nós a pergunta sobre o que mudou – se é que mudou – e o que representaram tais mudanças, desde os tempos narrados pela escritora até os nossos dias.

BIBLIOGRAFIA SUGERIDA

- ALBUQUERQUE, Rosana. Para uma análise multidimensional da situação das mulheres: as relações entre género, classe e etnicidade. *In: Imigração e etnicidade: vivências e trajetórias de mulheres em Portugal*. Lisboa: sos Racismo, 2005. p. 37-49.
- GÓIS, Pedro (org.). *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (Acidi, I.P.), 2008.
- GRASSI, Marzia. Cabo Verde pelo mundo: o género na diáspora cabo-verdiana. *In: Género e migrações cabo-verdianas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007. p. 23-61.
- MACHADO, Fernando Luís. Quarenta anos de imigração africana: um balanço. *Ler História*, Lisboa, n. 56, 2009. Disponível em: <http://lerhistoria.revues.org/1991>. Acesso em: 17 jul. 2017.
- SCHMIDT, Simone P. O desencanto das *mulheres-sós*: Lisboa e Paris não te amam. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 230-243, jan./jul. 2009.
- _____. Traduzindo a memória colonial em português: raça e género nas literaturas africanas e brasileira. *Anuário de Literatura*, [s.l.], v. 18, p. 99-114, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18nesp1p99>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- _____. Mulheres africanas (e afrodescendentes) na diáspora: violência e (não) pertencimento. *In: SCHMIDT, Simone P. (org.). Vozes femininas descentradas*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Universidade do Porto, 2018. Disponível em: <http://ilclivrosdigitais.com/index.php/ilclld/catalog/book/8>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- WALL, Karin; NUNES, Cátia; MATIAS, Ana Raquel. Mulheres imigrantes e novas trajetórias de migração: um croché transnacional de serviços e cuidados no feminino. *In: Itinerários: a investigação nos 25 anos do ICS*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008. p. 603-622.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Miguel Vale de. Gabriela: um ícone denso e tenso na política da raça, gênero e classe em Ilhéus, Bahia. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João F. (org.). *Narrativas da modernidade: a construção do outro*. Lisboa: Colibri, 2001. p. 33-60.
- AMARÍLIS, Orlanda. *Cais-do-Sodré té Salamansa*. Coimbra: Centelha, 1974.
- _____. *Ilhéu dos pássaros*. Lisboa: Plátano Editora, 1982.
- BRAH, Avtar. *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 313-321.
- GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação, *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 85-101, jan./abr. 2006.
- JAGGAR, Alison M. “Salvando Amina”: justiça global para mulheres e diálogo intercultural. In: MINELLA, Luzinete S.; FUNCK, Susana B. (org.). *Saberes e fazeres de gênero: entre o local e o global*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006. p. 13-50.
- KILOMBA, Grada. “Plantation Memories” by Grada Kilomba, Trailer II (Engl./Port.). *YouTube*, [s.l.], 22 ago. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SzUoTQxLnZs>. Acesso em: 10 jun. 2018.
- LUGONES, María. Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. In: MIGNOLO, Walter (org.). *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2008. p. 13-54.
- MIGNOLO, Walter. *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2008.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010. p. 84-130.

- RODRÍGUEZ, Nayibe Paola Jiménez. Femicidio/Feminicidio: una salida emergente de las mujeres frente a la violencia ejercida en contra de ellas. *Revista Logos Ciencia & Tecnología*, Bogotá, v. 3, n. 1, p. 127-148, jun./dic. 2011.
- SAID, Edward. A representação do colonizado: os interlocutores da antropologia. *In: Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 114-136.
- SANTILLI, Maria Aparecida. As mulheres-sós de Orlanda Amarílis. *In: Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985. p. 107-111.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- SEGATO, Rita Laura. *Que és un feminicidio: notas para un debate emergente*. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2006. Disponível em: <https://www.nodo50.org/codoacodo/enero2010/segato.pdf>. Acesso em: 18 out. 2019. (Série Antropologia, 401).

APRESENTANDO VERA DUARTE: DE CABO VERDE PARA O MUNDO

Simone Caputo Gomes

E como é linda esta folha de papel que nervosamente vou cobrindo de pequenas formas arredondadas que talvez morram no caixote de lixo mais próximo ou levem ao próximo milénio a mensagem do milénio mil, rica e sinuosa, vermelha como um grito e, acima de tudo, MULHER.

VERA DUARTE, AMANHÃ AMADRUGADA

Vera Duarte (Vera Valentina Benrós de Melo Duarte Lobo de Pina) é cabo-verdiana da ilha de São Vicente (Mindelo). Desembargadora, poeta (é assim que Vera Duarte gosta de ser denominada, e não “poetisa”), ficcionista e ensaísta, é membro fundador da Academia Cabo-verdiana de Letras (da qual foi presidente e vice-presidente), membro da Academia de Ciências de Lisboa e da Academia Gloriense de Letras (Brasil). Também é membro do Institute for African Women in Law e do Centro de Humanidades da Universidade Nova de Lisboa. Foi condecorada com a Medalha de Mérito Cultural pelo governo de Cabo Verde, em 2005, e com a Medalha do Vulcão de Primeira Classe pelo presidente da República de Cabo Verde, em 2010. Recebeu os seguintes

prêmios: Menção Honrosa nos Jogos Florais 1976, pelo primeiro aniversário da Independência Nacional; primeiro lugar no Concurso Nacional de Poesia, promovido pela Organização das Mulheres de Cabo Verde (1981); Norte-Sul Direitos Humanos do Conselho d'Europa (1995); Tchicaya U Tam'si de Poésie Africain (2001); Sonangol de Literatura (2003); e Femina 2020 para Mulheres Notáveis.

Dentre suas publicações destacamos: *Amanhã amadrigada* (poesia, 1993); *O arquipélago da paixão* (poesia, 2001); *A candidata*, romance (2004); *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (poesia, 2005); *Construindo a utopia: temas e conferências sobre direitos humanos* (2007); *Ejercícios poéticos* (2010); *A palavra e os dias* (crônicas, 2013); *A matriarca: uma história de mestiçagens* (romance, 2017); *De risos & lágrimas* (poesia, 2018); *A reinvenção do mar: antologia poética* (2018); *Cabo Verde, um roteiro sentimental: viajando pelas ilhas da sodad, do sol e da morabeza* (ensaios, 2019); *Naranjas en el mar: antologia poética bilingüe (português e espanhol)* (2020); *Contos crepusculares: metamorfoses* (2020).

Desde os primeiros escritos (*Jogos florais 1976 e Amanhã amadrigada*, de 1993), Vera se debruça sobre temáticas estruturais do tempo em que vive, como os direitos humanos, a assunção e o empoderamento da voz feminina na sociedade e na literatura, a persistência de situações de escravatura, a denúncia e a abolição de qualquer tipo de preconceito, a extinção de todas as formas de violência.

Aliando o discurso lírico (da paixão, do amor-loucura, com ecos da poesia de Florbela Espanca) ao registro épico (a gesta das guerrilheiras das lutas de libertação, o heroísmo cotidiano das mulheres cabo-verdianas a vencer a seca e a fome), a trajetória dos primeiros poemas é alegorizada por duas metáforas de base: a do “pássaro fechado”, que ecoa da lírica de Jorge B. Barbosa, e as “amarras que se soltam” na manhã (e no amanhã) amadrigada, representativas tanto do percurso feminino em Cabo Verde quanto da “revolução”, da independência do arquipélago dos grilhões do colonialismo.

Das amarras do amor-paixão (que gera desamparo e solidão) e das amarras da liberdade política (“borboleta a quem recusaram as mais belas flores”) aos voos possíveis para um povo herói do cotidiano

(o cabo-verdiano), especialmente representado por suas mulheres, fala-nos a poesia de Vera Duarte, que tem por veículo e confidente a folha de papel.

Aqui, uma reflexão sobre a escrita se constrói passo a passo, e a revolução dá-se também na forma poética que transita, ora em verso, ora em prosa, libertando-se das barreiras do que se convencionou para a forma da poesia – “Mallarmé tem razão: a prosa não existe”, afirma a escritora, em coro com o português Manuel Alegre.

Mas da pátria também se trata. Da pátria sitiada pelo fascismo e da pátria liberta, aberta ao mundo: “A minha ancestralidade plasmada sobre a baía e o porto grande que se abre ao infinito gerou-me”. Toda a poesia de Vera Duarte viaja pelo “interior” de seu país, roteiro que seguirá também na prosa, revelando ao leitor a história, os costumes, o palpitante da vida nessas ilhas no meio do mundo. O percurso da obra poética de Vera Duarte documenta a saga de seu povo desde a construção de um tempo novo (“madrugada diferente” face ao bloqueio reinante até 1975) até a consolidação de uma democracia das mais representativas da África Subsaariana. Dos sonhos de um “Sahel redimido”, de uma “terra sagrada que abre suas comportas”, fala-nos a poeta em seu primeiro livro publicado, *Amanhã amadrugada* (1993).

O arquipélago da paixão (2001), segundo livro de poesia e Prémio Tchicaya U Tam’si de Poésie Africain, adentra os caminhos propostos na obra inicial e aprofunda navegações e reflexões, evidenciando a intenção da poeta em continuar realizando um projeto que contempla os níveis existencial, nacional e universal, sob o signo da Paixão. Paixão que domina e que liberta, paixão do eu, paixão do outro, paixão-mulher; paixão do Arquipélago, e em resumo, Arquipélago de Paixão.

A interpenetração dos gêneros, poesia e prosa, apontada já pela epígrafe de Manuel Alegre aos “exercícios poéticos” de *Amanhã amadrugada*, mantém-se e apura-se.

Também a ação e a resistência das figuras de mulher que presidem esse segundo livro de poesia, incluindo Florbela Espanca, textualmente citada, adensam-se, forjando um futuro pessoal (sementes lançadas pela Mãe, útero e Terra-Arquipélago) e um futuro para todas

as mulheres da terra (representadas por Antígona). Na complexidade (Dor-Prazer) da Paixão e nos voos do Amor navega a poeta, vivencia e reflete. O Direito era a norma, e Antígona, a Poesia, o sonho, a Liberdade, mensagem última desse livro, como sintetiza a escritora.

Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança (2005), próxima obra poética, num tom menos ufanista do que o canto do amor e da terra que anima os primeiros livros, rememora os “tempos de angústia”, evocando os milhões de escravizados que passaram pela ilha de Gorée. A ancestralidade cabo-verdiana negra e escravizada nas ilhas de Santiago e Fogo também assoma dos becos da memória para estender a tristeza e a indignação da poeta às “várias hecatombes que sacodem o [nosso] cotidiano” (de Cabo Verde e do continente africano). Um “mundo de maior justiça e melhor humanidade” propõe-se na epígrafe da obra, tendo como mote “a insustentável e dramática poesia dos direitos humanos”.

Sob o signo da resistência, que possibilita a libertação dos grilhões e a amplitude dos voos, com reverberações dos poemas abolicionistas do brasileiro Castro Alves, Vera Duarte discorre sobre os sofrimentos dos povos oriundos da África-mãe (África, uma “rosa na dor submersa”, “uma rosa entre cadáveres”), “continente mártir” em busca de “um cântico final e redentor”, de “uma manhã diferente”, “um tempo novo e redimido” que “esconjure a morte e todos os sacrilégios” alegorizados pelas “sete cabeças da hidra” (“a guerra / a tirania / a corrupção / a má governação / a sida / a estupidez / a indiferença”), que se resumem, afinal, em “fome” (“quarenta milhões de pessoas / [...] a morrerem de fome”). E se sobrecarregam de outros horrores, como a violência contra as mulheres e crianças, a dominação colonial, a destruição de utopias num “tempo dos abutres”.

Como ressalta a poeta no posfácio desse livro, o tom dos textos “pode parecer sucumbir ao afropessimismo”, mas, na verdade, “é sim um grito de amor a África”, na “busca desesperada e incessante da salvação coletiva”.

De risos & lágrimas (2018) continua a desenvolver vários *leitmotiv* já lançados nas obras anteriores, em especial o da Liberdade, perseguindo, porém, fios diversos: os diálogos com outras vozes literárias,

políticas, culturais, ensaísticas – pesquisadores(as) das literaturas africanas – e biográficas – familiares, amigos(as) –, que sobressaem nas dedicatórias dos poemas e que documentam o percurso de interesses e afetos vivenciados pela escritora. A metaliteratura transita de Oscar Wilde a Conceição Evaristo e a vários escritores(as) cabo-verdianos, deixando entrever “o mundo que habita” a sua poesia e o futuro que quer construir, no afã de “perseguir a felicidade”.

A rota dos sonhos e resistências de Antígona, Rainha Ginga, Joana D’Arc, Zumbi dos Palmares, do Capitão Ambrósio, de Amílcar Cabral, de Nelson Mandela e outros(as) mais delinea-se nas “vozes que se cruzaram / e cruzam palavras e afetos / somando cantos / nutrindo sonhos / abraçando o mundo”.

No campo da crônica, *A palavra e os dias* (2013) traçará um retrato, de acordo com a sua divisão em seções, da vida de seu país (“As ilhas, um país”), da família (“A casa”), do cotidiano de suas mulheres (“As mulheres”), aos projetos nacionais (“Outras lutas”) com projeção ao internacional, além de evocar heróis cabo-verdianos e mundiais (“Espelhos”) e uma geografia dos afetos de que desponta o irmão atlântico: “Brasil”. Uma reflexão sobre o escrever (“Crónica”) fecha o volume, evidenciando a potência de “combate quotidiano” desse tipo de texto cotidiano (figuração de Chronos), sua capacidade de acompanhar de perto a vida.

O exercício do conto não poderia faltar na heteróclita trajetória literária de Vera Duarte e, em 2020, ela nos presenteia com *Contos crepusculares: metamorfoses*, em que temas como o preconceito, a misoginia, a pedofilia, o estupro, a gravidez precoce, as violências física, psicológica e simbólica contra as mulheres, o adultério masculino e o feminicídio desvelam o cotidiano feminino em Cabo Verde e em outras partes do mundo, bem como as faces predatórias de homens que, sob o manto da hegemonia patriarcal, metamorfoseiam-se em animais (“cães, porcos”).

No que toca ao romance, as mulheres são o centro em torno do qual gira a ficção, tanto no livro premiado, *A candidata* (2004, Grande Prémio Sonangol), quanto na obra *A matriarca: uma estória de mestiçagens* (2017).

No primeiro, em seu prólogo, a autora esclarece: “Quis escrever uma estória em que a mulher fosse ‘o herói’. Uma estória que fixasse para a posteridade o perfil de uma mulher da segunda metade do século vinte”. O texto é pedagógico, recusando as estórias das personagens femininas que morrem por amor, “belas submissas e trágicas”, para se aproximar de mulheres reais:

Quis escrever uma estória de mulheres que amam. Sofrem mas...
vivem.

Captei pedaços de mulheres que conheci, criei, interpretei, teci uma filigrana que dissipou num todo harmonioso a individualidade de cada uma e ficcionei uma mulher nascida no chão da ilhas.

Revelando o seu processo de construção da personagem, complementa:

Afinal é tão somente uma homenagem às mulheres que “fizeram a luta” e um tributo à minha época histórica, a esse século vinte de profundos contrastes, maravilhoso e horrendo, mas generoso para as mulheres pois que as retirou da infinita escravidão e delas fez – também elas – poetas!

Novamente, sob a epígrafe da *Antígona* (de Sófocles), exposta na narrativa, é possível acompanhar o percurso de Marina da juventude à maturidade, formando o seu caráter na ação, nas lutas de libertação nacional e no combate pelos direitos humanos dos povos. Convidada a candidatar-se ao mais alto posto da nação, Marina conclui que “todas as esperanças eram permitidas” no dealbar do novo século. “Mesmo às mulheres.”

A *matriarca: uma estória de mestiçagens*, por sua vez, acompanhará a saga da matriarca Sulamita Serrulha Lopes (“árvore frondosa” que “deixou doze filhos, trinta e três netos, muitos bisnetos e uma trineta”), ao mesmo tempo que percorre a história de Cabo Verde e das sucessivas mestiçagens que formaram a identidade crioula.

Estórias e história se cruzam, bem como os portugueses (oriundos da ilha da Madeira), judeus, negros e mestiços que foram

constituindo, sucessivamente, famílias que caboverdianizaram a linhagem dos Serrulhas.

A intertextualidade aqui constrói uma leitura paralela, com a assunção constante do texto d'*O escravo*, primeiro romance de temática cabo-verdiana, que aborda o período da escravatura e os primórdios da mestiçagem nas ilhas. Ester, a protagonista, afirma-se descendente direta do escravo João, personagem de José Evaristo d'Almeida. Como Marina (cf. *A candidata*), Ester é uma personagem em consonância com o seu tempo: “servia a medicina, prestava trabalho voluntário numa ONG para crianças especiais, era deputada, e isto não lhe impedia de dar atenção à família [...], além de se interessar pelas origens do povo cabo-verdiano e pela sua própria árvore genealógica”.

A emigração (para Portugal, França, Suécia), as belas paisagens cabo-verdianas, como as turísticas da ilha do Sal, a família alargada de feitio africano, o combate contra os preconceitos e discriminações que inferiorizam as mulheres, o adultério masculino são temas que gravitam em torno da questão da mestiçagem cabo-verdiana e da reconfiguração das identidades femininas nesse contexto.

Para finalizar esta breve apresentação, devemos mencionar duas obras: *Cabo Verde, um roteiro sentimental: viajando pelas ilhas da sidad, do sol e da morabeza* (2019) e *Construindo a utopia* (2007).

A primeira obra, uma espécie de roteiro para conhecer o arquipélago ilha a ilha – sua história, sua geografia, sua cultura (música, dança, festas populares, gastronomia, artesanato, tradições orais, literatura) –, com sua especificidade, sua beleza imensa e heterogênea, seu povo indômito e afetuoso. E a segunda, que escolhi para encerrar o painel que ora busco oferecer aos leitores, recolhe ensaios e conferências proferidas sobre temas de direitos humanos voltados, principalmente, para as “novas gerações e, por isso mesmo, portador[es] de esperanças renovadas”. Esse livro, de certa forma, sintetiza questões fulcrais abordadas nas obras literárias em poesia e prosa, como a problemática de gênero, os direitos das mulheres e das crianças, a necessidade da educação para os direitos humanos, enfim, assuntos candentes, que dizem respeito à cidadania, aos direitos e liberdades,

com focalizações em Cabo Verde e África Ocidental, estendendo-se, contudo, ao âmbito universal.

Atuando decisivamente como mulher, nos destinos de seu país (na Comissão de Direitos Humanos, como ministra da Educação e presidente da Academia de Letras, entre outros cargos de destaque), e como escritora, documentando os impasses da contemporaneidade e construindo o futuro para o seu povo, movimenta-se Vera Duarte, uma das intelectuais mais expressivas de Cabo Verde e das comunidades de língua portuguesa.

GUINÉ-BISSAU

ABDULAI SILA: LETRAS QUE AGENCIAM A ESPERANÇA

Wellington Marçal de Carvalho

Abdulai Sila nasceu em Catió, sul da Guiné-Bissau, em 1.º de abril de 1958.¹ Após a proclamação da independência de seu país, em 24 de setembro de 1973, participou das brigadas de alfabetização, sob a orientação do pedagogo brasileiro Paulo Freire. Formou-se em Engenharia Eletrotécnica pela Universidade de Dresden (Alemanha), onde viveu por seis anos, e dedicou-se aos estudos das tecnologias de informação e comunicação, tornando-se empresário nessa área. De acordo com a professora estudiosa da literatura guineense, Moema Parente Augel,

a vocação das ciências exatas, porém, é apenas uma das facetas da personalidade deste homem invulgar. Abdulai Sila faz parte do grupo de jovens dos primeiros momentos da construção do país, jovens que não ficaram apenas no sonho, na elucubração de utopias inatingíveis. Em Bissau, foi um daqueles que constituíram o pequeno núcleo de intelectuais fundadores do Instituto Nacional de Estudos

¹ O presente ensaio retoma e amplia versão em língua inglesa, originalmente publicada em Carvalho (2020).

e Pesquisa, o INEP [...]. Com quase quarenta anos de idade, Abdulai Sila pertence à geração dos *excitantes anos 70*, à geração das independências, geração que, *com fervor*, acreditou no *novo Homem, na construção de um todo diferente, geração que perfilhou a utopia e tentou dar-lhe corpo*, como diz Carlos Lopes, o diretor-fundador do INEP e prefaciador de *Eterna paixão*. (AUGEL, 1998, p. 333, grifos da autora)²

Participou da fundação da revista *Tcholona* e do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (Inep) na Guiné-Bissau (AUGEL, 1999, p. 42; BISPO, 2010, p. 1). Foi membro fundador da Associação dos Escritores da Guiné-Bissau (Aegui), instituição da qual foi presidente no período de 2013 a 2017. Recentemente foi eleito presidente do PEN Guiné-Bissau. É um dos fundadores da primeira editora privada guineense: a Ku Si Mon Editora.³ É o próprio Sila quem explicita que a editora foi criada com um objetivo específico, bem claro, desde o início:

Nós dizemos banalizar o livro. Banalizar o livro no sentido positivo, quebrar este mito que existe em torno do livro, esta percepção de que o livro e a leitura são para a elite, quebrar toda essa mística ao redor do livro e fazer com que o livro seja um veículo de comunicação intrageracional e intergeracional. É esse o papel que eu acho deve caber a nossa editora. Não temos fins lucrativos, não temos fins outros que não sejam de fato contribuir para que o conhecimento circule, que a literatura tenha uma maior expressão e que a cultura floresça. É esse o nosso maior projeto, atual e futuro, usando sempre o livro como veículo. (SILA, 2019a, p. 297-298)

2 Parece oportuno indicar a leitura de alguns trabalhos de crítica literária que tomaram como objeto textos literários de Sila, bem como de outros autores e aspectos do sistema literário guineense, tais como Bispo (2013), Carvalho (2019), Ié (2019), Leite (2014) e Ribeiro e Semedo (2011).

3 De acordo com informações de cunho biográfico disponíveis no *site* da Ku Si Mon, Sila, também, atualmente “combina o trabalho de consultor no domínio das TIC [Tecnologias de Informação e Comunicação] e de editor com o de apoio a organizações sem fins lucrativos (associações juvenis, associações de pessoas portadoras de deficiência)” (ABDULAI..., 2021).

Seu interesse pela escrita surgiu, ainda enquanto era estudante, quando publicou seu primeiro texto em um editorial do *Jornal Mural*, em 1976. Já publicou vários textos nas áreas de engenharia, tecnologia e telecomunicações, tanto na imprensa guineense como na de outros países.

Os romances do autor já editados são *A última tragédia* (1984/1995), *Eterna paixão* (1994) e *Mistida* (1997). Esses livros foram posteriormente editados em Praia, Cabo Verde, pelo Instituto Camões, em 2002, sob o título comum de *Mistida (trilogia)*. Em 2016, publicou novo romance, intitulado *Memórias somânticas*.

Sila foi o primeiro escritor a enveredar pelo gênero literário romance, na Guiné-Bissau (AUGEL, 1998, p. 346; GIKANDI, 2009, p. 446; HAMILTON, 1999, p. 20, 2000, p. 196). O gênero romance utilizado por Sila reveste-se de peculiaridades que demonstram como o escritor faz desse gênero literário marcadamente europeu uma extensão da tradição africana de contar histórias.

No prefácio à obra *A última tragédia*, Augel (2006b, p. 8) considera esse escritor como um proeminente representante de uma literatura que pretende recobrar a memória subalternizada, recuperando a voz dos silenciados, lançando mão da reconstituição da História como base de um discurso denunciador, dirigido contra um outro, hegemônico e diametralmente oposto.

Tomando para si a corajosa *mistida* (tarefa a resolver) de ser o primeiro romancista guineense, Sila inscreve a Guiné-Bissau no mapa da literatura mundial, colocando em circulação os valores e os bens culturais de sua gente, aí inclusos os muitos termos em crioulo que habitam as páginas de suas obras (MELLER, 2007, p. 194). Para Augel (2006a, p. 83), Sila, na prosa, instrumentaliza com mais espontaneidade e originalidade a intervenção do crioulo na língua herdada do dominador, trazendo uma grande vitalidade e colorido ao texto literário.

De acordo com Augel (2010, p. 4-5, 7), em 24 de setembro de 1973, o povo guineense decidiu proclamar unilateralmente a independência, isto é, sem esperar a anuência do país dominador. Todavia, somente após a vitória da Revolução dos Cravos (25 de abril de

1974), que pôs fim à ditadura em Portugal, esse país reconheceu a independência da Guiné-Bissau, que foi, aliás, o primeiro país de colonização portuguesa a declarar-se independente, antes de Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde.

Os meses iniciais de 1994 são marcados por três acontecimentos culturais notáveis na capital, Bissau. Segundo Augel (1994, p. 125), são eles: “a criação de uma revista cultural, *Tcholona. Revista de letras, artes e cultura*, o surgimento da primeira casa editorial privada da Guiné-Bissau, *Ku Si Mon Editora*, e o lançamento do primeiro romance do país, *Eterna paixão*, da autoria de Abdulai Sila”.

Em sua enunciação literária, por meio de variados recursos ficcionais e estéticos, Sila percorre os descaminhos e fracassos da revolução libertadora, reconhecendo que,

passado o ufanismo dos primeiros tempos da pós-independência, é percebida a crua realidade: a descolonização não fora sinônimo de total independência e os escritores do final do século xx expressam, em prosa e em verso, os efeitos da continuidade da mentalidade imperialista, do neocolonialismo e suas consequências – a autocolonização e os comportamentos que fizeram gorar a utopia da liberdade, semeando a decepção. Essa postura crítica se observa muito claramente nos romances de Abdulai Sila e Filinto de Barros, nas crônicas de Carlos Lopes, nos poemas de Tony Tcheka, Félix Sigá e Odete Semedo, entre outros. (AUGEL, 2010, p. 6)

De forma sumária, Sila, em sua tríade romanesca, composta pelos livros *A última tragédia*, *Eterna paixão* e *Mistida*, coloca em perspectiva

tempos e espaços diversos: em *A última tragédia*, a ação se situa na época colonial e as referências às localidades Quinhamel, Biombo, Catió, Bissau tornam evidente o palco dos acontecimentos. *Eterna paixão* articula-se durante a época da pós-independência, num país africano não nomeado. Muitas passagens, em estruturas de encaixe, levam os leitores às lembranças de ocorrências nos Estados Unidos,

onde os protagonistas estudaram e se conheceram. [...]. Em *Mistida*, o autor ambienta seu texto num tempo imaginário, sem datas, mas podendo-se inferir tratar-se da época atual, quando os efeitos da decepção chegam a extremos. Os locais também são vários, sem designações concretas, embora fáceis de serem descobertos pelos guineenses. Um texto desconcertante, crítico e insurgente, mas ao mesmo tempo revelando grande ternura humana. (AUGEL, 2007, p. 304-305)

Em *Memórias somânticas* o enredo pode ser assim sintetizado:

É narrativa confessional, na primeira pessoa, uma mulher combatente, agora está presa a uma velha e esfarrapada cadeira de rodas, guarda intactas gostosas e amargas recordações de infância. [...]. Adorava a mãe, dela guarda mensagens e sentenças. [...]. A mãe morreu, escolheu uma nova mãe. Crescia e com interpelações dolorosas, inquietantes. [...]. Depois apaixonou-se, o jovem falava-lhe de igualdade, justiça e liberdade e visionava que um dia iriam ser africanos de verdade. E partiu para a guerrilha, lá longe. Ela decidiu também partir, encaminhou-se para Conacri, foi uma habitação difícil. Voltaram-se a ver, houve desentendimento, fez-se enfermeira, mas aquele seu companheiro não lhe saía do espírito. Ela começara por trabalhar no Lar do PAIGC, sonhara ser professora, não enfermeira. Tornou-se uma enfermeira exemplar. Deslocou-se para a Frente Sul, o seu homem podia ser encontrado em Kubukaré, aí ardeu a paixão, fizeram um filho. Foi habitar em Boké, dali um dia partiram o seu homem e o seu filho, vieram anunciar que tinham morrido. [...]. A guerra chegou ao fim, ela viu a Guiné esplêndida e gloriosa. [...]. A realidade era outra, cedo descobriu que se tinha falado em reconciliação e agora se perseguia sistematicamente os inimigos de ontem, irmãos guineenses. Ela fora uma guerrilheira com credenciais, deslocou-se por todo o país à procura de desaparecidos, aparentemente ninguém sabia de nada. Apercebeu-se que tinha havido fuzilamentos. Trabalhou intensamente num internato, queria viver a paixão da sua causa, encontrou pela frente a burocracia, a indiferença, viu o desânimo no rosto da gente. E descobriu que

o seu partido já não se interessava por internatos. [...]. No entanto, ela continua a arder em esperança, espera nesse novo mundo em que a maldade e o sofrimento não podem existir. Tem orgulho na sua missão. (SANTOS, 2016)

Além dessas obras, o autor publicou, ainda, as peças teatrais *As orações de Mansata* (2007), uma adaptação de *Macbeth* à realidade africana, *Dois tiros e uma gargalhada* (2013), que exhibe os meandros da corrupção e fraqueza humana na transição de governo guineense, e *Kangalutas* (2018), em que se compartilham aspectos de um passado recente e ainda pouco conhecido de guineenses e portugueses, cuja enunciação se vale de elementos da oralidade, com um forte sabor humorístico.

Em 2014, publicou o conto “O reencontro”, na coletânea intitulada *Emma vem todos os anos*, lançada por ocasião dos 20 anos de existência da Ku Si Mon Editora.

Um aspecto crucial da literatura guineense, sublinhado por Augel, seria o da emergência do subalternizado, ou de um rosto humano qualquer e suas memórias, presentes em diferentes gradações no texto de Sila. Nesse sentido, acentua Augel,

Abdulai Sila, com outros escritores guineenses, vem elaborando uma literatura que se revela também política, na qual os referentes históricos e culturais são direcionados para uma perspectiva coletiva, em textos que não se contentam em desmascarar o discurso dominante, mas se empenham em uma reversão dos valores, desmontando as hierarquias, desconstruindo a história, abrindo espaço para os subalternos, em uma construção de novos significados identitários. (AUGEL, 2010, p. 17)

Pode-se pensar que esse desmascarar do discurso dominante outra coisa não é que o embate para que as memórias do povo guineense não se deixem estrangular. Sila considera que o grande desafio, nos dias atuais, é a descolonização das mentes guineenses. Essa jovem nação, ele a considera como se fosse um filho, pelo qual ele deve zelar e cuidar

para que cresça e tenha progresso. São reflexões dessa natureza, próprias de quem detém um olhar crítico muito atento ao contexto contemporâneo de seu país e de suas relações com o restante do mundo, que podem ser encontradas nas várias crônicas que o escritor Abdulai Sila veicula no *blog* denominado *Mistida*, iniciado em 2008.⁴

Certeira é a palavra de Carlos Lopes em relação a Sila:

Abdulai Sila é um daqueles poucos que [...] não foi inundado pela corrente e que, fazendo das frases cartucheiras e das palavras, balas, não para de lutar por aquilo em que um dia apostou, plenamente imbuído da sua dupla responsabilidade e função como escritor e intelectual. (AUGEL, 1998, p. 356)

Nas palavras do próprio Sila (2019b, p. 103),

com a ficção literária, o escritor dispõe de um instrumento de poder incalculável, através do qual pode, de uma maneira subtil, mas extremamente eficaz, levar o cidadão leitor a questionar a sua “consciência histórica” (ou falta dela), assumir de uma forma responsável e criativa o eterno desafio de consolidação de uma identidade nacional em que seja actor de pleno direito, transformando-se em sujeito da sua própria história.

4 Para ilustrar, destaca-se a publicação de 31 de outubro de 2020, em que Sila ressalta a importância do conto tradicional e a relevância de que seja criado um prêmio literário nacional: “É que, numa sociedade caracterizada pela oralidade como a nossa, o conto tradicional pode e deve continuar a desempenhar o seu papel, a diferentes níveis. Assim, a nível individual, ultrapassando a sua dimensão lúdica, o conto tradicional é um veículo por excelência de educação cívica e de transmissão de valores morais e sociais, contribuindo desde a tenra infância na formação da personalidade do cidadão. A nível coletivo, o conto tradicional atua como vetor privilegiado de (re)construção permanente do nosso imaginário coletivo, do reforço do sentimento de pertença comum. [...]. Ao escolher o conto tradicional como foco do seu primeiro concurso literário, PEN Guiné-Bissau não só reconhece a importância desse (sub)gênero literário, mas também atribui-lhe o seu lugar de honra enquanto expressão magna da nossa oralitura. Dá-se o primeiro passo de uma série de iniciativas que se pretende venham a culminar na criação de um Prêmio Literário Nacional” (SILA, 2020).

BIBLIOGRAFIA

- BISPO, E. C. *Eternos descompassos...: faces do trágico em Abdulai Sila*. Orientadora: Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco. 2013. 197 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- CARVALHO, W. M. de. *A defesa incansável da esperança: feições da Guiné-Bissau na prosa de Odete Semedo e Abdulai Sila*. 2. ed. Curitiba: Brazil Publishing; Belo Horizonte: CEA/UFMG; Bissau: Ku Si Mon, 2019. (Estudos Africanos do CEA/UFMG, 4). 321 p.
- _____. Abdulai Sila (1958-). *The Literary Encyclopedia: Exploring Literature, History and Culture*, 16 dec. 2020. Disponível em: <https://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=14297>. Acesso em: 27 jan. 2021.
- IÉ, E. J. P. *Pequena longa viagem da literatura guineense*. Orientadora: Maria Teresa Salgado Guimarães. 2019. 213 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- LEITE, J. E. B. da C. *A literatura guineense: contribuição para a identidade da nação*. Orientador: José Luiz Pires Laranjeira. 2014. 326 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.
- RIBEIRO, M. C.; SEMEDO, O. C. (org.). *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*. Porto: Afrontamento, 2011. 257 p.
- SILA, A. *Mistida (trilogia)*. Praia: Centro Cultural Português, 2002. 468 p.
- _____. *A última tragédia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006. 191 p.
- _____. *Dois tiros e uma gargalhada*. Bissau: Ku Si Mon, 2013. 147 p.
- _____. O reencontro. In: *Em a vem todos os anos*. Bissau: Ku Si Mon, 2014. p. 169-173.
- _____. *Memórias somânticas*. Bissau: Ku Si Mon, 2016. 123 p.
- _____. *As orações de Mansata*. 2. ed. Bissau: Ku Si Mon, 2016. 126 p.
- _____. *Kangalutas*. Bissau: Ku Si Mon, 2018.

REFERÊNCIAS

- ABDULAI Sila [informações biográficas]. *Ku Si Mon Editora*, 2021.
Disponível em: <https://kusimon.com/autores/autores-abdulai-sila#.YBQZhuhKg2w>. Acesso em: 27 jan. 2021.
- AUGEL, M. P. A prosa literária na Guiné-Bissau. *Soronda: Revista de Estudos Guineenses*, Bissau, n. 18, p. 115-134, jul. 1994.
- _____. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: Escolar, 1998. 466 p. (Kebur, 8)
- _____. Sol na Iardi: perspectivas otimistas para a literatura guineense. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, p. 24-47, dez. 1999.
- _____. O crioulo guineense e a oratura. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 69-91, jul./dez. 2006a.
- _____. Prefácio: as três faces da nação. In: SILVA, A. *A última tragédia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006b. p. 7-20.
- _____. *O desafio do escomburo: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. 422 p.
- _____. Abdulai Sila: uma visão crítica da Guiné-Bissau. In: SECCO, C. T.; SEPÚLVEDA, M. do C.; SALGADO, M. T. (org.). *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2010. p. 1-18.
- BISPO, E. C. O livro como arma: entrevista com Abdulai Sila. *Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 13, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero13/ficha.html>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- GIKANDI, S. (ed.). *The Routledge Encyclopedia of African Literature*. London: Routledge, 2009. 629 p.
- HAMILTON, R. G. A literatura dos Palop e a teoria pós-colonial. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, p. 12-22, dez. 1999.
- _____. A literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa. *Metamorfoses: Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 187-198, jan. 2000.

- MELLER, L. W. Uma leitura de *Mistida*, de Abdulai Sila. *Cadernos Cespuc de Pesquisa*, Belo Horizonte, n. 16, p. 173-195, set. 2007.
- SANTOS, M. B. Memórias somânticas: a pujança da literatura guineense. *Mais Norte*, Porto, 7 mar. 2016. Disponível em: <https://www.maisnorte.pt/opinion/-memorias-somanticas-a-pujanca-da-literatura-guineense>. Acesso em: 19 jan. 2022.
- SILA, A. Entrevista, em 08 e 09 de novembro de 2016, concedida a Wellington Marçal de Carvalho e Maria Nazareth Soares Fonseca, em Belo Horizonte, Minas Gerais, durante a IV Jornada do Centro de Estudos Africanos da UFMG. In: CARVALHO, W. M. de. *A defesa incansável da esperança: feições da Guiné-Bissau na prosa de Odete Semedo e Abdulai Sila*. 2. ed. Curitiba: Brazil Publishing; Belo Horizonte: CEA/UFMG; Bissau: Ku Si Mon, 2019a. p. 285-301. (Estudos Africanos do CEA/UFMG, 4)
- _____. O papel do escritor na construção da identidade nacional. In: SANTOS, V. S. et al. (org.). *Cultura, história intelectual e patrimônio na África Ocidental: séculos XV-XX*. Curitiba: Brazil Publishing; Belo Horizonte: CEA/UFMG; Bissau: Ku Si Mon, 2019b, p. 95-104. (Estudos Africanos do CEA/UFMG, 10)
- _____. Da importância do conto tradicional e da pertinência da criação de um prémio literário nacional. *Mistida*, 31 out. 2020. Disponível em: <http://mistida.blogspot.com/2020/10/da-importancia-do-conto-tradicional-e.html>. Acesso em: 27 jan. 2021.

ODETE DA COSTA SEMEDO, ESCRITORA GUINEENSE. E BEM MAIS.

Moema Parente Augel

Maria Odete da Costa Soares Semedo, escritora de renome internacional, pesquisadora sensível e capaz, educadora empenhada e influente, figura pública respeitada, três vezes ministra, deputada da Assembleia Nacional da Guiné-Bissau, é uma das personalidades mais conceituadas de seu país, presente em muitas esferas, contribuindo de forma decisiva para a valorização e divulgação da cultura guineense e para o bem e o desenvolvimento da Guiné-Bissau.

Nasceu a 7 de novembro de 1959, em Bissau, onde fez os estudos primários e secundários e iniciou suas atividades como professora, tendo atuado em mutirões de alfabetização e ensino básico, nas assim chamadas Brigadas Pedagógicas, movimento patriótico surgido logo depois da independência, impulsionado pela presença e a atuação dinamizadora de Paulo Freire. É doutora em Literaturas de Língua Portuguesa (2010) pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Fez seus estudos superiores primeiramente em Portugal, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses). Ao retornar, exerceu o magistério, vindo a assumir o cargo de diretora da Escola Normal

Superior Tchico Té e, paralelamente, a coordenação nacional do Projecto de Língua Portuguesa no Ensino Secundário, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian (1997-1999). Ainda no campo da educação, foi, nesse mesmo período, diretora-geral do Ensino da Guiné-Bissau e presidente da Comissão Nacional da Unesco – Bissau.

Teve participação no filme *Os olhos azuis de Yonta*, do cineasta guineense Flora Gomes, traduzindo o roteiro do português para o crioulo e atuando como assistente de realização durante a rotação. Segundo declaração sua, tal “oportunidade singular” aguçou seu já existente interesse pelo ramo de pesquisa e pela realidade socioeconômica do povo, o que mais tarde iria nortear suas atividades acadêmicas. O filme encenava momentos típicos das culturas locais. Costumes tradicionais – cenas de noivado, casamento, funeral, festejos diversos, momentos em que reais grupos de mulheres das aldeias, participantes das mandjuandades, foram convocados para cantar – foram fielmente transportados para o filme e sua representação foi entregue a coadjuvantes leigos. Uma tal confrontação, segundo revelou no primeiro capítulo de sua tese, aguçou a vontade dela “de prosseguir com a pesquisa sobre as cantigas de *mandjuandadi*” (SEMEDO, 2010, p. 23).

Foi cofundadora e membro do conselho de redação de *Tcholona: Revista de Letras, Artes e Cultura* (1994-1997), contribuindo em todos os números com contos, poemas e ensaios, dos quais se destaca “Aconteceu uma noite em Gã Biafada”. Essa revista foi idealizada pelo Grupo de Expressão Cultural (Grec), formado por intelectuais guineenses e alguns poucos estrangeiros, com a finalidade de promover e fomentar encontros culturais. O estourar do conflito armado de 1998/1999 pôs fim a essa como a muitas outras atividades, num momento de promissora ebulição cultural do país, com a fuga e o deslocamento em massa da população de Bissau para o interior ou para fora do país, com milhares de mortos, destruição de grande parte da capital, com enormes perdas de bens culturais, como os acervos do museu e da biblioteca do Estado.

Como bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), do Ministério de Educação e Cultura brasileiro, apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento

Científico e Tecnológico (CNPq), viveu no Brasil de 2005 a 2010, quando se doutorou pela PUC Minas, no Programa de Pós-Graduação em Letras, defendendo sua tese sob o título *As mandjuandadi, cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura* (2010). Esse importante trabalho está em vias de publicação pela editora portuguesa Afrontamento.

Regressando à Guiné-Bissau, retomou suas atividades no Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (Inep), onde é, desde 2000, investigadora sênior e onde tem desenvolvido inúmeros projetos, tanto de interesse para a cultura, letras e artes quanto de relevância social e alcance político. Entre outros, como coordenadora da coleção literária *Kebur II* e da série *Palavras de Mulher*, estudo biográfico de mulheres que participaram na Luta de Libertação Nacional da Guiné-Bissau. Entre 2012 a 2014, foi reitora da Universidade Amílcar Cabral, tendo continuado a dar ali sua colaboração ministrando cursos de Literatura.

É curadora de exposições de *panus di pinti*, panos artesanais da Guiné-Bissau, artefatos de grande valor cultural e simbólico, parte da memória coletiva material da Guiné-Bissau. Apresentou um precioso acervo desses artefatos em diferentes espaços: a primeira exposição, intitulada *Falas di panu/Vozes dos panos*, foi em Belo Horizonte (2006), tendo havido exposições igualmente em Bissau, em Cacheu, em Berlim, em Lisboa.

Odete da Costa Semedo desempenhou também altas funções públicas, tendo sido ministra da Educação Nacional de 1997 a 1999 e, no mesmo período, presidente da Comissão Nacional da Unesco – Guiné-Bissau. Foi ministra da Saúde Pública de 2004 a 2005; foi, pela segunda vez, ministra da Educação Nacional e Ensino Superior e, por inerência, presidente da Comissão Nacional da Unesco – Guiné-Bissau, de 2014 a 2016; foi ministra da Administração Territorial e Gestão Eleitoral, de 2018 a 2020. É deputada da Assembleia Nacional Popular, pela lista do PAIGC, em exercício na presente 10.^a Legislatura (2019-2023). No campo internacional, teve e tem ativa participação como consultora de várias organizações, entre as quais nas Nações Unidas (Unogbis e Uniogbis) e na Plan International. Coordenou

um importante estudo – *Cartografia da mutilação genital feminina (MGF) na Guiné-Bissau* –, recomendado e subsidiado pelo Fundo das Nações Unidas para População e Desenvolvimento (Fnuap). Na mesma linha, colaborou com o Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, no âmbito do projeto Memórias Cruzadas, Tratando das Guerras Coloniais e de Libertação em Tempos Pós-Coloniais, com o professor Miguel Cardina, e com a Universidade de Macau, no projeto Discursos Memorialistas e a Construção da História, sob a coordenação da professora Inocência Mata, o que resultou em obra publicada.

Para além das fronteiras da Guiné-Bissau, Odete da Costa Semedo tem grande reconhecimento, sobretudo como intelectual e escritora. Iniciou suas atividades literárias bastante cedo: participou com poemas na *Anthologie de Littératures Francophones de l'Afrique de l'Ouest* (Éditions Nathan, Paris, 1994), com o poema “Le chanteur de l'âme”. Contribuiu com seis poemas na coletânea *Kebur: Barkafon di poesia na kriol* (1996), representando, juntamente com Dulce Neves, a presença feminina na obra. Na Áustria, colaborou com poemas numa publicação dedicada à literatura africana de expressão portuguesa, *Sterz: Zeitschrift für Literatur, Kunst und Politik* (Lusophones Afrika, Graz, n. 71/72, 1996).

Entre o ser e o amar (1996) é seu primeiro livro individual e o primeiro livro de poemas escrito por uma mulher na Guiné-Bissau. Trata-se do terceiro volume dos sete da coleção *Kebur*, publicação pioneira do Inep. Quase todos os poemas são em português e em crioulo, a língua guineense. O que salta logo à vista é o tom introspectivo e confessional de seus versos, a subjetividade assumida e proclamada, atitude não muito frequente nos poetas seus contemporâneos, envolvidos com outros temas, como o amor à pátria, o orgulho da vitória alcançada face ao colonizador. Muitos poemas desse volume se caracterizam pela autorreferencialidade e pela autorreflexão. O sujeito poético questiona sua própria existência, seus desejos, seus sonhos e dúvidas, suas palpitações metafísicas, evidenciando uma escritura sensível e feminina. A procura de harmonia entre polos opostos gera, no sujeito lírico, permanente tensão, provocando ao

mesmo tempo o grito e o silêncio, energia ou desilusionado torpor. Antíteses, oxímoros, oscilações permeiam o poema e fazem o encanto de sua lírica. Poesia que revela a constante busca de autoconhecimento, ressaltando o empenho em anular as tensões conflitantes e antagônicas e alcançar uma unidade harmônica e redentora.

Em 2000, Odete da Costa Semedo apresenta outra faceta de seu labor literário, publicando dois volumes de prosa ficcional, *Sonéa: histórias e passadas que ouvi contar I* e *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II*. Cada um contém cinco contos, histórias em parte fruto de sua fantasia criadora ou de reminiscências da juventude, ancoradas no rico acervo da tradição oral de diferentes etnias, mesclando histórias inventadas, transcrições da oratura com inovadoras recontações (as *passadas*, como o título já anuncia), realçando peculiaridades das culturas locais, uma intencional reterritorialização dos saberes populares, que os mantém vivos e atuantes dentro do contexto histórico atual. Com esses contos, a autora fusiona o antigo e o moderno, passando do inventado ao rememorado, tendo o grande mérito de contribuir para preservar e valorizar com sua *performance* um campo literário – a oratura – menos prestigiado pelas novas gerações. Em 2003, sob a chancela da Câmara Municipal de Viena do Castelo, a obra foi reeditada, tendo os dois volumes sido compactados em um só. Dentre os autores guineenses, a contribuição de Odete da Costa Semedo se destaca sobremaneira, presentificando, redimensionando esse grande manancial de saberes e sabedorias.

Também em 2003, igualmente pela Câmara Municipal de Viena do Castelo, é publicado seu excepcional canto-poema *No fundo do canto*. Uma nova edição no Brasil, em 2007, em Belo Horizonte, pela editora Nandyala, tornou possível melhor divulgá-lo no nosso país. Odete da Costa Semedo retoma nessa obra o emprego do inesgotável manancial das tradições guineenses. A autora põe em relevo a natureza mítica de sua ancestralidade, reescrevendo e reinventando símbolos e conteúdos apreendidos no imaginário coletivo dos saberes do seu *chão* de pertencimento, sem perder a perspectiva do momento histórico atual, remapeando as dolorosas e traumatizantes experiências

partilhadas por grande parte da população do país durante a guerra de 1998/1999, acionando estratégias representacionais de dignidade e esperança para construir novos sentidos. Marcada pela experiência avassaladora dessa guerra civil, a autora, transitando do realismo ao alegórico, expõe sua vivência de morte e violência, de transtorno político e desbarato social. Atenta e atuante, transmite, num inusitado texto, uma visão ao mesmo tempo épica e lírica, grotesca e medonha, hilariante por vezes, do sofrimento, das agruras da população, expondo o caos e a desgovernança, numa análise metafórica do poder hegemônico e do esforço da reconstrução do seu país. O resultado são 76 poemas, escritos em parte na língua guineense, em quase 100 páginas, apresentando “o espelho da dor de um povo”, “o livro mais triste da Guiné-Bissau”, como declara na primeira página da nota de abertura de *No fundo do canto* (SEMEDO, 2007, p. 13).

Em colaboração com a professora Margarida Calafate Ribeiro, da Universidade de Coimbra, Odete da Costa Semedo organizou a primeira coletânea de artigos exclusivamente sobre a literatura guineense, perfazendo 12 ensaios de autoria de renomados estudiosos e escritores guineenses, portugueses e brasileiros, publicado em 2011 pela editora Afrontamento: *Literatura da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*.

A tese de doutorado, com o título *As mandjuandadi, cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura*, manuscrito acrescido de dois preciosos vídeos, foi defendida em 2010, estando à disposição, por enquanto somente *on-line*, no banco de teses da PUC Minas. Um estudo de grande envergadura, misto de investigação acurada e sólido embasamento teórico, que constitui uma contribuição ímpar para o conhecimento e melhor compreensão do país Guiné-Bissau, apresentando um caleidoscópio cultural do mais alto interesse literário, etnográfico, sociológico, tendo por objeto de estudo as *mandjuandadi* e as cantigas de mulher, vistas e aqui tratadas como expressão da vida social, lugar de tensões e da criação poética. A introdução apresenta um quadro socio-histórico da Guiné pré-colonial, colonial e pós-colonial, com ênfase na tradição oral guineense, ressaltando as cantigas de mulheres como privilegiada fonte

histórica, infelizmente ainda pouco exploradas. Considerações sobre a opressão do regime colonial e seus instrumentos de repressão caberiam como possível hipótese esclarecendo a criação das primeiras *mandjuandadi*, definidas como organizações com estrutura, regras e código de comportamento bem delineados. Encontram-se sobretudo nas coletividades tradicionais, predominantemente femininas; de cunho social e cultural, congregam originalmente indivíduos aproximadamente da mesma idade que vivem em aldeias vizinhas ou bairros próximos, com o fim de confraternização e prestação de apoio mútuo, segundo as circunstâncias ou necessidades. Surgiram primeiramente nos centros urbanos de Bissau, Bolama, Cacheu, Farim e Geba, já no século XIX, e perduram vivas e dinâmicas. O interesse central da tese foi resgatar as cantigas e com elas construir pontos de inserção na lírica guineense e pontos de diálogo com essa mesma lírica. Sempre presentes no subconsciente coletivo, são consideradas pela autora como matrizes da produção poética atual, importante elemento “para a compreensão das fontes em que bebe a moderna poesia do país” (SEMEDO, 2010, p. 11).

Conquistado o doutoramento, e ainda antes de deixar o Brasil, Odete da Costa Semedo deu à prensa, pela editora Nandyala, um breve excerto de sua tese, com o título *Guiné-Bissau: história, culturas, sociedade e literatura* (2011), com informações sobre os primeiros tempos antes da presença do colonizador, a resistência, a complexa formação do povo com uma vintena de etnias, os principais centros urbanos, com ênfase no ponto central de pesquisa, nomeadamente as tradições e a oralidade, espelhadas nas cantigas de mulheres e suas mandjuandades.

São seminais suas pesquisas sobre as tradições africanas, sobre a oralidade, em especial sobre o rico acervo das cantigas e ditos das mandjuandades, campo da literatura até hoje pouco explorado pela crítica acadêmica, devido tanto ao desconhecimento da sua existência quanto ao difícil acesso a essas manifestações, que exige um profundo conhecimento das comunidades locais e facilidade de acesso a indispensáveis informantes. O pleno domínio do crioulo, não só como língua vernácula, mas também como valor simbólico, e

seus conhecimentos e familiaridade com o chamado “crioulo fundo” (antiga variedade da língua guineense, mas presente nas gerações mais velhas e nas zonas rurais) abriram-lhe muitas portas e foram instrumento para interpretações e ilações, enriquecedoras para o resultado de suas pesquisas. Odete da Costa Semedo, provindo de uma família multiétnica e, por conseguinte, plurilíngue, domina várias línguas étnicas – mandjaco, pepel, balanta, mandinga –, o que facilitou grandemente sua pesquisa, aguçando-lhe o olhar e o saber ouvir.

É muito vasta sua contribuição em revistas, periódicos, no país e no estrangeiro, colaborando com artigos, ensaios, poemas, contos. Na revista luso-angolana *África 21*, com distribuição fixa e digital não só nos países da CPLP,⁵ desde 2007 escreve apreciadas crônicas, onde muitas vezes deixa transparecer, pela arma da ironia ou do riso, severas críticas sociais e políticas. No contexto de sua atuação cultural, assinalamos ainda sua presença na Associação de Escritores e Artistas da Guiné-Bissau (Aegui), da qual é um dos membros fundadores e na qual organiza com outros escritores encontros literários, incentivando novos talentos a se apresentarem.

Um dos projetos atuais de Odete da Costa Semedo envolve a publicação de uma série de histórias de vida, visando a preservar a memória de personalidades femininas do tempo das lutas de libertação e dos primeiros tempos da independência, poucas ainda sobreviventes. Idealizou a série *Palavras de Mulher* com o objetivo de divulgar testemunhos relatados na primeira pessoa, reminiscências de mulheres que participaram ativamente no processo de libertação. O primeiro volume dessa série saiu em 2016: a vida e o labor de Carmen de Araújo Pereira, apresentados numa obra elaborada a partir das recordações dessa antiga Combatente pela Liberdade da Pátria, sob o título *Os meus três amores: o diário de Carmen Maria de Araújo Pereira: uma visão de Odete da Costa Semedo*, inaugurando a série *Kebur II*, do Inep). O cerne da obra foi o diário da antiga guerrilheira, confiado a Odete, enriquecido com uma série de entrevistas,

5 Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. (N. do R.)

encontros, depoimentos. Trata-se do testemunho de uma estreita colaboradora de Amílcar Cabral, de sua autobiografia, das vivências da luta armada de que participou, da vida de guerrilheira “no mato”, na confrontação com o adversário português, de seu engajamento na construção da nova nação. “Tia Carmen” testemunha a difícil adaptação pós-independência, acompanhando ativamente o laborioso caminho da ainda incompleta descolonização. Sua liderança foi incontestada, tendo sido reconhecida como ativista entusiástica com lugar de relevo no partido que liderou o processo libertário (PAIGC), chegando mesmo a presidir a Assembleia Nacional Popular durante largo tempo – fatores que fazem desse um livro indispensável, assim como os próximos da coleção Palavras de Mulher, que ainda estão em preparação.

O empenho de Odete da Costa Semedo como educadora e dinamizadora social tem se manifestado desde a juventude em vários níveis, atuando ela como engajada pessoa política na atual conjuntura que tem abalado o país. Questões ligadas à proteção da infância e ao empoderamento feminino estão entre suas prioridades. Merecem destaque obras publicadas sob sua responsabilidade, ecos do seu interesse pela proteção e defesa dos direitos da mulher, elaborações individuais ou coautorias. Juntamente com o sociólogo também guineense Miguel de Barros, organizou vários manuais, a saber: *Cartografia sociocultural e antropológica da prática do fanado da mulher/Mutilação Genital Feminina (MGF) na Guiné-Bissau*, atualizado em 2017; *Manual de capacitação das mulheres em matéria de participação política com base no gênero; A participação das mulheres na política e na tomada de decisão na Guiné-Bissau: da consciência, percepção à prática política* (2013). Publicados pela Unesco através do Gabinete Integrado de Construção da Paz (Uniogbis), estão todos disponíveis na internet. Segundo os autores, esses manuais visam favorecer “a aquisição de conhecimentos, competências e capacidades que contribuam para uma melhor compreensão e ação das mulheres com vista a uma transformação que possibilite uma maior e mais ativa participação das mulheres na política e nas esferas de decisão ao nível local e nacional”.

Necessário registrar, mesmo que brevemente, seu papel como figura pública igualmente em esferas internacionais, expressiva presença intervindo em muitos setores de decisão, representando o país em incontáveis grêmios no exterior, com grande experiência como consultora ou delegada guineense em diferentes organizações das Nações Unidas, por exemplo, como integrante da Missão de Estabilização da Paz na Guiné-Bissau. Não se limitando ao contexto africano, entretém contatos e colaboração com professores e estudiosos, instituições culturais, acadêmicas e políticas em muitas partes do mundo, o que a leva a participar de eventos de todo tipo, fazendo palestras, leituras de sua obra, expondo projetos e não poupando intervenções, além de manter uma vasta rede de relacionamentos e amizades, abrangendo um amplo leque de interesses e responsabilidades. Como figura pública, escritora reconhecida, sobressai de forma especial seu empenho em relação ao papel da mulher na Guiné-Bissau, promovendo seminários e pesquisas sobre ações em favor do empoderamento feminino. Nesse contexto, vale a pena referir o encontro internacional realizado no ano 2000, em Bissau, a *Journée de la Femme. Le Rôle des Femmes dans le processus de la Reconciliation Nacional. Construction de la Paix et Consolidation de la Democratie*, com a participação de dezenas de delegadas nacionais e estrangeiras.

Odete da Costa Semedo possui a singular capacidade de atuar brilhantemente em muitos ofícios, reunindo em si a multiplicidade de talentos que lhe têm proporcionado o sucesso como escritora, como dirigente e promotora de iniciativas sociais, especialmente relativas à mulher e à infância, como líder partidária e como administradora política. Tem sido homenageada por organizações políticas e da sociedade civil, pelo governo do seu país e também no exterior, com distinções diversas, entre as quais o diploma de Escritora do Ano e o título de Dama de Ferro no domínio da literatura, em 2020. Da literatura... e bem mais. A partir dos esforços de Odete da Costa Semedo, vê-se comprovada para a Guiné-Bissau uma das principais idiossincrasias das literaturas africanas: estamos diante das letras de um país onde a oralidade continua a ter primazia e traspassa de forma clara, ou mesmo velada, toda a produção escrita.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Miguel; SEMEDO, Odete da Costa. *Manual de capacitação das mulheres em matéria de participação política com base no género*. Bissau: Uniogbis, 2012.
- _____. *A participação das mulheres na política e na jornada de decisão na Guiné-Bissau: da consciência, percepção à prática política*. Bissau: Uniogbis, 2013.
- _____. *Cartografia sociocultural e antropológica da prática do fanado da mulher/Mutilação Genital Feminina (MGF) na Guiné-Bissau*. Bissau: Uniogbis, 2017.
- PEREIRA, Carmen Maria de Araújo. *Os meus três amores: o diário de Carmen Maria de Araújo Pereira: uma visão de Odete Costa Semedo*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (Inep), 2016.
- RIBEIRO, Margarida Calafate; SEMEDO, Odete da Costa (org.). *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*. Porto: Afrontamento, 2011.
- SEMEDO, Odete da Costa. *Entre o ser e o amar*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 1986. (Série Literária. Coleção Kebur, 3)
- _____. (org.). *Educação na Guiné-Bissau: organização, evolução e alguns indicadores de desempenho*. Bissau: Plan Internacional, 2000.
- _____. *Sonéa: histórias e passadas que ouvi contar I*. Bissau: Inep, 2000.
- _____. *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II*. Bissau: Inep, 2000.
- _____. *Histórias e passadas que ouvi contar*. Viana do Castelo: Câmara Municipal, 2003.

REFERÊNCIAS

- SEMEDO, Odete da Costa. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SEMEDO, Odete da Costa. *As mandjuandadi, cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura*. 2010. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

TONY TCHEKA: INSTITUIÇÃO LITERÁRIA, PATRIOTISMO E INTERVENÇÃO SOCIAL⁶

Pires Laranjeira

A Guiné-Bissau chegou à constituição de uma literatura autónoma e consistente, já depois da independência, procurando, com muita clareza, que fosse nitidamente diferenciada da literatura (colonial) portuguesa ou simplesmente de textos irrelevantes. Existira um desejo de literatura própria, mas sem alcançar a sistematicidade durante demasiado tempo. Para além de precursores, como o próprio líder independentista Amílcar Cabral (que escreveu alguns poemas) ou da proeminência da oratura, num país em que nem todos falam e escrevem o português, assinala-se a importância das antologias, logo após a independência, como monumentos literários, peças de irradiação semântica marcando a história do país, que contribuíram decisivamente para o florescimento de uma atividade literária mais extensa e continuada.

Assim, por iniciativa do intelectual e político angolano Mário Pinto de Andrade, chamado a dirigir o Conselho Nacional de

6 Escrito em Santa Elena (Venezuela), Boa Vista (Roraima) e Belo Horizonte, de 31/12/2018 a 25/1/2019; em Coimbra, em junho e julho de 2020; e em Belo Horizonte e Cachoeira do Campo (Minas Gerais), de dezembro de 2020 a 27/3/2021.

Cultura da Guiné-Bissau, publicaram-se, logo após a independência, *Mantinhas para quem luta!: a nova poesia da Guiné-Bissau* (1977), *Antologia dos jovens poetas: momentos primeiros da construção* (1978) e *Os continuadores da revolução e a recordação do passado recente* (1979), recolhas eivadas de fervor patriótico, de recordação traumática do colonialismo e de orgulho na condição africana, que afirmaram a existência de uma vontade de instituição literária guineense, que logo se manifestou como farol questionador de identidade, com força apologética e vontade crítica. Tony Tcheka incorporou essa atitude programática, bem inserido no centro do furacão revolucionário, conforme exigia o contexto, e participou nessas iniciativas com sentido comunitário.

Publicaram-se os poemas de Vasco Cabral, no livro *A luta é a minha primavera* (1981). Escritos desde os anos 50, os textos são diletos herdeiros do Neorrealismo e peças importantes da literatura empenhada na luta de libertação nacional.

Entretanto, na nova geração pós-independência, destacou-se o poeta Helder Proença, autor de *Não posso adiar a palavra* (1982), um livro também marcado pela vontade de intervenção ideopolítica, em que se tecem loas à pátria e se cultivam as imagens e as epopeias africanas. Além disso, há nele lugar para o canto da mulher e do amor. Entretanto, há alguns anos, foi assassinado por forças políticas golpistas e, até ao momento, desconhece-se que tenha deixado inéditos.

Desse trabalho de edificação poética, baseado na juventude, no coletivismo e na publicação dos escritos de Vasco Cabral, haveria de resultar uma antologia de balanço, da autoria de Manuel Ferreira (o melhor conhecedor da globalidade factual das literaturas africanas, naquela época, independentemente das teorias), intitulada *Antologia poética da Guiné-Bissau* (1990). Seguiu-se nova antologia, de temática imperativa e simbólica, *O eco do pranto: a criança na poesia moderna guineense* (1992). E, coroando esse esforço de duas décadas para enriquecer o corpo literário da nova nação, saiu a primeira coletiva em língua crioula, *Barkafon di poesia na kriol* (1996), também com colaboração de Tcheka.

Na prosa e na poesia, após algumas criações interessantes no tempo colonial, desde o século XIX, com caráter isolado – de Carlos Semedo e outros –, o luso-brasileiro João Ferreira publicou um livro pioneiro, *Uaná* (1986), que resultou da sua vivência guineense, e surgiram, entre tantos, Domingas Samy, com os contos de *A escola* (1993), a primeira mulher com livro, após a independência, e o importante escritor Abdulai Sila, com as narrativas *Eterna paixão* (1994), *A última tragédia* (1995) e *Mistida* (1996), cotando-se este como um pivô crucial das letras guineenses, pela criatividade, capacidade estética e senso crítico nas questões sociais e políticas, ganhando importância inclusive pela encenação, fora de portas, de textos seus em forma de teatro.

Embora Manuel Ferreira tenha aludido à Guiné-Bissau como um país que apresentava, à data da independência, uma espécie de “vazio literário”, ele referia-se fundamentalmente ao facto de que, no tempo colonial, por via de um sistema de ensino escasso e discriminador (cerca de 2% de alfabetizados por volta de 1960), não era uma prioridade propiciar meios de os colonizados saberem escrever – menos ainda literariamente –, nem existia essa possibilidade para a juventude guineense, o que significa que alguns textos produzidos no século XX não constituíam propriamente um sistema literário, mas somente manifestações isoladas, não sistémicas. Isso não significa que não havia literatura guineense, porém que era constantemente esporádica.

Tony Tcheka é o pseudónimo literário de António Soares Lopes Júnior, o escritor guineense que despontou e se afirmou com a independência do país, na década de 70, e se integrou no conjunto de escritores que, nas décadas seguintes, contribuíram para, na prática, fundar e consolidar, de uma assentada, a literatura guineense enquanto instituição e sistema, procurando fomentar a criação e edição de textos, formar leitores, quer com a expansão do ensino, quer apoiando o aparecimento da crítica literária e da divulgação dos textos nos órgãos mediáticos, quer incentivando à constituição de bibliotecas. Esse conjunto de escritores preencheu o último quartel do século XX, continuando alguns deles no primeiro do atual

(referem-se todos em conjunto, sem qualquer distinção): José Carlos Schwartz, Félix Sigá, Agnelo Regalla, Hélder Proença, Conduto de Pina, Pascoal D'Artagnan Aurigemma, Odete Semedo, Domingas Samy, Filinto de Barros, Abdulai Sila, Carlos-Edmilson Vieira, Filomena Embaló.

Nascido em 1951, em Bissau, Tcheka tem-se distinguido no panorama cultural e literário da Guiné-Bissau como jornalista e escritor, desempenhando cargos de direção nas organizações das duas atividades, incluindo o principal jornal, *Nô Pintcha*, e a radiodifusão, para além da televisão, consultoria internacional, organização de cooperativa cultural, etc. Escritor premiado, reconhecido, possui um currículo extenso e multifacetado (ver no sítio Wook, na internet, que apresenta um seu perfil fiável). E participou, muito ativamente, nas antologias que formaram uma ideia de nação literária no seu alvorecer, na linha da frente da informação e da poesia. Estreou-se em livro com *Noites de insónia na terra adormecida* (1996), em que mostra a continuidade de um fervor patriótico já anteriormente afirmado (“O merecimento de Cabral”/“O merecimento da Luta”, em *Mantinhas para quem luta!*), próprio da época em que escreveu a primeira vaga de poemas, plena de exaltação, porém tocado, de igual modo, por um estado de angústia e certa decepção, ao verificar que o país estava submetido a forças internas e externas que o impediam de progredir nas áreas mais consensuais de um humanismo coletivo de rosto democrático: a saúde, a educação, a distribuição equitativa de riqueza, o desenvolvimento integrado e solidário. Entre a exaltação da independência e a esperança de um futuro melhor, a sua poesia, preterindo ademanes preciosísticos, envereda pela afirmação de uma guineidade e africanidade sem saudosismos ancestrais, antes propondo-se como presença que exige igualdade e bem comum. Confirme-se:

viver a lucidez

[...] sem o arco-íris da imaginação

Durante a presente pandemia de covid-19, saiu a lume um novo livro, de ficção, de Tony Tcheka, *Quando cravos vermelhos cruzaram*

o Geba (2020). Tudo o que escreve, esteja ele onde estiver (independentemente de variações temáticas), trata sempre de dar a ver nos seus urgentes escritos (à superfície deles ou no genotexto, por muito que demorem a entrar nos prelos) essa entidade matricial que lhe aparece no processo produtivo e da qual não deseja libertar-se, porque constitui a sua própria identidade de cidadão: a raiz patriótica, os problemas que o povo guineense enfrenta, os descaminhos políticos afastando-se do sonho de Amílcar Cabral e sua geração de 50, o território como *topos* externo do *claustrum* da cabeça/seio, para usar uma terminologia e concetualização emprestada de D. Meltzer, que pode migrar para aqui desde a psicanálise pós-freudiana e pós-lacianiana – mais classicamente, pode falar-se em obsessão, testemunho histórico e também pós-história, quer dizer, o processo de recriar o que não se viveu, mas que se ouvir contar e, portanto, se reconta. Como o jornalista, que sabe que viver a história é uma ilusão, porque somente a percebe fragmentariamente.

Um outro tipo de escrita de guerra, de quem não participa nela, mas é testemunha documental, melhor ainda se dissermos escrita aguerrida, de contrapoderes, para além de, procurando um horizonte coletivo de hospitalidade, fraternidade e realização de um novo mundo. Tal empreendimento pode não parecer possível face ao estado de coisas, ao estado do Estado-nação, mas é, então, que vem aí a poesia e o conto. Lições de vida possível, casos impossíveis, impossibilidades postas à prova. Daí que a abertura para o não dito, o impensável pensado, apareça nas fendas da linguagem aparentemente de madeira petrificada (recordando um dito de Barthes), codificada pelos usos desse cotidiano imperativo, mas imprevisto e quase nunca seguindo o rumo sonhado ou traçado.

Poeta do compromisso com a pátria, com a nação a edificar-se assente provisoriamente num Estado que, em parte, a contradiz, os seus textos testemunham a condição da estética útil, combativa, militante, política, *engagéé*, ou seja, tudo aquilo que as academias, no seu conjunto e no seu pensamento dominante, sempre recusaram a norte. Não obstante as teorias contra-hegemónicas terem ocupado postos no dito Ocidente (cuja hegemonia alastrou, desde os alvores do

capitalismo, ao sul), os poemas de Agostinho Neto, Nazim Hikmet, Ho Chi Minh, entre outros, na Europa, onde costumo escrever, e também aqui, no Brasil, neste começo de 2021, continuam a ser considerados inestéticos e descartáveis, por vastas camadas de leitores e críticos que os não leem e sobre eles têm preconceitos precisos e objetivos.

Ora, a literatura, para certos seres humanos plenos de humanidade (sejam intelectuais ou não), antes de mais, é e continuará a ser um modo de testemunhar, denunciar, solidarizar-se, descrever a miséria económica, social e cultural, expressar o que os discursos hegemónicos e dominadores articulados de falas *soft* políticas, académicas ou pseudoculturais não querem dizer; estes não podem, nem sequer desejam, escutar tais “inconveniências estéticas” sobre as misérias do mundo. A condição dos guineenses despossuídos de bens materiais é exposta em “Refrão da fome”:

é um gemido perdido
um choro sentido
mas não chorado
choro...
sufoco de menino

O poeta afirma que o povo

perdeu a alma
[...]
chora no canto
canta no choro

Ainda no seu primeiro livro de poemas, em “Batucada na noite” (um texto escrito em 1985), Tcheka testemunha os hábitos de uma nova sociedade, surgida com a independência política:

Bissau cresce
quando o sol desce

[...]
confunde-se
catinga
chanel
paco rabane
água cheiro
suor
e dior

O poeta conclui com referências geográficas, no texto “Terra tísica”, que remetem para a herança bafejante das terras do Sahel, essa faixa semiárida que se estende desde o Sahara até aos limites das florestas equatoriais e que, aqui, se transformam em indícios do estado mental de uma sociedade desencontrada com uma História de felicidade:

o vento
deixou-nos
a ânsia
gotejando
no pulmão da terra tísica

Com naturalidade, devido à coerência do seu pensamento, também os contos sobre seres guineenses perdidos, de Tony Tcheka, uma novidade na sua obra e da Guiné-Bissau quanto à amplitude de episódios e sua trama social e histórica, pelo seu alcance, constituem um pilar fundamental da política por outros meios, na herança e partilha do que fizeram ou continuam fazendo escritores como José Carlos Schwartz, Hélder Proença e Abdulai Sila. Outros autores tocaram essa problemática dos guineenses desenquadrados da sua pátria ou equivocados quanto a ela (os seres entre duas pátrias, tantos deles rejeitados pelas duas, a guineense e a portuguesa), como Inácio Valentim ou Filinto de Barros, mas também Marcelo Aratum, João de Barros, Meio-Dia Sepa Maria Ié Gó. Tais textos são políticos porque questionam a vida quotidiana de um povo que não vê fim para o seu sofrimento e carências não satisfeitas. Para além de políticos,

emocionam, iluminam e mostram lições de humanidade. Nada que não soubéssemos na atividade do seu autor, desde a primeira hora empenhado na construção de uma literatura exigente segundo a demanda dos acontecimentos políticos e históricos e tendo em atenção o desejo de testemunhar, ainda que ficcionalmente.

Tony Tcheka, na sua poesia, já apresentara um sintoma de interesse pelo problema dos marginalizados das pátrias:

Traz novas
de velhos sonhos
encalhados no mar do rossio

A Baixa lisboeta como um “mar”, no qual deságuam os guineenses e outros africanos, ali permanecendo em reunião, contando casos, discutindo política, saudosamente recordando a terra e a História de histórias tecida, num ambiente conhecido de todos os que ali passam. Alguns sem terra nem pátria, outros sem nada de nada.

Os cinco contos de Tcheka abordam, sem complexos nem preconceitos, os guineenses que, do chão da guerra no lado inconveniente, sofreram no próprio chão ou foram desaguar em Portugal, na chamada diáspora, ou melhor, no chão da emigração. Os que não foram fuzilados na Guiné-Bissau, note-se. Na literatura de Cabo Verde, por exemplo, embora sem o tema da guerra, pois não existiu luta armada no seu território, Orlanda Amarílis, a escritora que, quando jovem, casou com o intelectual português Manuel Ferreira, na década de 40, tratou de assuntos de “verdianos” em Lisboa, partindo da própria experiência e adotando a dos outros, de certo modo antecipando Tony Tcheka, versando outros contextos menos trágicos. Algumas personagens de Tcheka, ainda vivendo na mãe-que-devia-ser-pátria, não tiveram consciência do devir da sua identidade e deixaram-se apanhar nas redes da conveniência/inconsciência, com opções ideológicas e políticas de percursos raros, controversos, espinhosos, representando seres alienados em alto grau. Cinco contos sem complexos porque Tcheka podia muito bem esquecer os guineenses que serviram os portugueses como cães de fila em tropas especiais empenhadas na

contraindependência ou aqueles que se achavam acima dos contereâneos por servirem aos senhores do império. Sem preconceitos porque, qual escritos travestidos de sociologia, ou melhor, como verdadeiros escritos testemunhais (que é sempre o papel deles: leia-se Eça e Camilo para compreender mais finamente o Portugal oitocentista, por exemplo, ou Graciliano Ramos e o primeiro Jorge Amado, para compreender o Nordeste agrário e costeiro, explorado e marginalizado), procuram sobretudo trazer esses guineenses com dicotomias/feridas abertas no *claustrum* da sua mente, emparedados entre as ilusões desfeitas de uma pátria lusa que não os reconheceu de corpo inteiro (não encontrando o seu lugar em Lisboa) e o seu enraizamento de nativos da guineensidade que antes, durante a luta de libertação nacional, desprezaram ou escamotearam e, hoje, nessas prosas, vemos que tudo lhes pesa no *seio*, que é renitente ao rizoma radicular de uma globalização centrada no eixo bissau-lisboeta.

Seres complexos, arrancados e replantados em sociedades cada vez mais complexas, pois que ninguém perderá tempo para os ajudar, para lhes atribuir a mínima importância (depois que a tiveram, ou assim julgaram), mas seres frágeis, como quaisquer outros – e daí a sua singularidade, por paradoxal que pareça, pois é a Guiné-Bissau que está em jogo, e não Nova Iorque –, desenhados com sensibilidade, a traços finos ou fortes, para esclarecer as situações, as culturas, os hábitos, os comportamentos, com consistência, portanto, e sobretudo doses de compreensão, o que qualquer leitor percebe à vista desarmada. Há, evidentemente, uma herança neorrealista, como nos contos sociais do são-tomense Albertino Bragança: descrições de ambientes e comportamentos com pormenor e substância cultural, como na vida de tabanca, especificando a sua condição de grupo, a organização social, os poderes, as inconsistências, mas também os respetos e afeições. Somente um escritor e jornalista como Tcheka, entrando pela sociologia e pela antropologia, pode fazer passar a vivência recriada/inventada pela estética testemunhal e aguerrida de um conto que quer fazer compreender situações graves e inusitadas, que aconteceram/vão acontecendo na vida real das duas capitais. Traçando o retrato animado de gente à procura de uma identidade

negada ou perdida, querendo ascender socialmente a qualquer preço, perdida na grande cidade europeia, perdida na capital guineense.

Os pequenos elementos que servem de ironia apenas pontuam uma graciosidade ou um desaire, nada mais do que servindo o retrato das condições e de cada momento tornado especial, cirúrgico, e não procurando ridicularizar personagens que foram atores e vítimas de uma História violenta, mas usando o apontar de maleitas e usuras do quotidiano, não para acusar ou desculpabilizar, mas para compreender. Veja-se, a esse propósito, a personagem Basinho/Capiton, perplexa com o aproximar da independência, que retorna “à sua concha”, ao seu chão. A sua perplexidade, com pontas de alguma ingenuidade, é demasiado dramática para a ironia funcionar em pleno: trata-se de uma vida apanhada no turbilhão da história e aí, sim, Tcheka traz para a narração da nação a interrogação suprema perante o silêncio e o ostracismo dos capturados pelo lado errado da barreira (ideológica, cultural, militar, social, económica – causas de destinos trágicos). Porquê tanta amargura? Por que a “sociedade” – civis, militares, políticos, islâmicos, cristãos, balantas, felupes, fulas, manjacos, mandingas, etc. – não os ajudou, na hora de aquele mundo (deles, os superalienados) ficar de pernas para o ar, isto é, na passagem de colónia a país independente?

Há ainda a figura de Manito, por si só um menu de oportunismos e incongruências, típica da mudança de regime, aliás num conto de profunda evocação de pormenores históricos, sociais e culturais da Bissau de outros tempos, que ninguém se atrevera a tratar literariamente, e isso é relevante. Assistimos, como que por encanto, às mudanças e renitências daquele tempo. Noutra história, a de Epuíno, lá está também a “amargura de um corte radical com o seu passado”, que o leva a uma série de desastres na vida, com a chegada desse imprevisto 25 de abril de 1974, no Portugal da ditadura fascista-colonialista. Os angolanos já haviam tratado do assunto, com a natural graça caluanda, exemplificando com João Melo, e Tcheka junta-se-lhes com não menor encanto, oferecendo-nos figuras que, permanecendo na Guiné ou mudando para Lisboa, foram restando mais amargas, como um resto, um desperdício.

Figuras relegadas para a penumbra interior (do *self* naufragado), da história, do autismo social e do miserabilismo material e espiritual. Tony Tcheka, portanto, escreve sobre figuras nas margens da história (subalternizadas), tocadas pelas grandezas e misérias dos encontros, recontros e reencontros luso-guineenses, com grandeza, para testemunhar a *identificação projetiva* de gente que não se sente bem consigo e com os outros, no chão e na terra alheia-que-julgava-sua (hospedeira, mas não hospitaleira, no sentido mesmo de Derrida), do povo a que ilusoriamente julgava pertencer, mas que também não podia, por si só, efetuar a autoanálise que lhe pudesse restituir o sentido de pertença a uma vida guineense ou, então, que portuguesa fosse, para mal dos seus pecados (como ironicamente se diz em Portugal). Não podendo ter uma nem outra, porque há a História, a classe, a raça, a etnia, a religião, a ideologia, o passado pessoal, os hábitos, os preconceitos arraigados, etc., esses seres são sempre de identidades fragmentadas (W. Benjamin), afinal a sina dos transumantes da História, feridos de traumas e traições. Tcheka resgata-os pela literatura, o que é um bem incomensurável, atitude de um intelectual atento aos esquecidos e rejeitados, desempenhando o seu papel, porque ainda há intelectuais, diga-se, e têm um poder simbólico importante na Guiné-Bissau. Pelo menos, assim continuamos a pensar e desejar.

A *figura central* que os seus contos destacam, na multiplicidade de facetas, é o sintoma de um mal-estar radical, próprio do século xx, que vem até nós e inquieta, que outros guineenses, vivendo na mesma diáspora ou no exílio interior de uma *diferrança* (glosando Derrida) psicossomática, discursiva e social, encarnam como *mal-estar guineense*. Tanto o Basinho/Capiton, como, noutra polo, um Antoninho, que vive na capital portuguesa, não de ânimo leve, mas com uma leveza que a vida lhe pode proporcionar, ajudam a completar o *puzzle* de um quadro social que não era suficiente com as obras dos outros colegas de intelectualidade, sejam Odete Semedo, Domingas Samy, Abdulai Sila ou outros. O conto sobre Antoninho e a transculturação (Fernando Ortiz) que lhe muda a visão de mundo enquanto muçulmano, indicia que é longo o caminho da

transposição e reconfiguração de tradições ancestrais afro-ocidentais e luso-guineenses, o que lhe provoca uma nítida amargura perante a situação de excisão das suas irmãs. Excisão, tema atual de uma Guiné-Bissau em que cidadãos não querem cumprir as leis que aprovaram, e assim também em Lisboa, recorda-nos o escritor de intervenção marcado pelo jornalista de investigação e compromisso coletivo.

Trata-se de um livro corajoso, com seus contos estéticos, contos-ensaios, contos-testemunhos, contos-de-casos-sociológicos-e-ontológicos, entrando numa área da vida guineense que a literatura nunca tocou desse modo, ou seja, a dos guineenses que assumiam a identidade portuguesa e dela não queriam abdicar, mesmo mergulhados em grandes infortúnios. Com conhecimento, compreensão e ternura, Tcheka conta a amargura de destinos malparados.

Em última instância, todo o livro aborda o Estado-nação formado por competências antigas e modernas, herdadas das colonizações (dos impérios antigos do oeste africano e do oeste europeu) e da revolução independentista, em que o valor consuetudinário continua a ter muita força e a fazer (re)vigorar os comportamentos na *terra branku*, que é como quem diz, na terra dos poderosos, tanto nas Áfricas quanto nas Europas. E, como sabemos, as mudanças de mentalidades têm longa duração e há sempre momentos em que o antigo retorna ao chão materno, continuando a causar amargura, por aquilo que se mantém ou por aquilo que se perdeu.

BIBLIOGRAFIA

- AUGEL, Moema Parente. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: Inep, 1998.
- _____. *O desafio do escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007.
- FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa I: Cabo Verde e Guiné-Bissau*. Lisboa: Seara Nova, 1975.
- _____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Icalp, 1987.
- GOMES, Aldónio; CAVACAS, Fernanda. *A literatura na Guiné-Bissau*. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1997.
- _____. *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1997.
- LARANJEIRA, Pires. *Literatura africana de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEITE, Joaquim E. Bessa da Costa. *A literatura guineense: contribuição para a identidade da nação*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.
- ROSA, Luciano Caetano da; SCHONBERGER, Axel (org.). *A literatura na Guiné-Bissau. Studien zur Lusographie in Afrika* [= Akten des 2. gemeinsamen Kolloquiums der deutschsprachigen Lusitanistik und Katalanistik (Berlin, 10-12. September 1992); lusitanischer Teil; Band 5], Frankfurt a. M.: TFM: Domus Editoria Europaea, 1993. p. 59-267.
- TCHEKA, Tony. *Noites de insónia na terra adormecida*. Bissau: Inep, 1996.
- _____. *Guiné sabura que dói*. S. Tomé e Príncipe: Uneas, 2008.
- _____. *Desesperança no chão de medo e dor*. Lisboa: Malaposta, 2016.
- _____. *Quando cravos vermelhos cruzaram o Geba*. Lisboa: Guerra e Paz, 2020.

MOÇAMBIQUE

EDUARDO WHITE: A POESIA EM METAMORFOSE ILUMINADA

Ana Mafalda Leite

O poeta Eduardo White nasceu em Quelimane, a 21 de novembro de 1963. Filho de pai moçambicano de origem inglesa, do Malawi, e de mãe portuguesa, estudou no Instituto Industrial de Construção Civil, em Maputo. Faleceu em Maputo, a 24 de agosto de 2014. Dedicou toda a sua vida à actividade poética.

É autor de um vasto conjunto de obras e começa a escrever desde cedo. Com apenas 21 anos publica *Amar sobre o Índico* (1984, com ilustrações do pintor Naguib) no mesmo ano do surgimento da importante revista literária *Charrua*, de que é cofundador. Para além da actividade literária, o autor colaborou com a imprensa e dramatizou em palco os seus textos. Mas quem era o poeta Eduardo White? Para responder a essa pergunta mencionaremos alguns poemas do autor, que encenam em biografema a relação estreita entre poeta-personagem e a pessoa (SPINUZZA, 2009, p. 30). No poema “O que vocês não sabem nem imaginam” (1988), existe uma dramatização bem evidente entre a vida do homem Eduardo White e a do poeta: “Todas as manhãs tudo se repete. / O poeta Eduardo White se despede de mim / à porta de casa”. O poema encena esse desdobramento quase pessoano e, quando o dia termina, o sujeito reencontra o poeta,

recomeça a viver e amar. É como se voltasse à sua essência, tal como afirma no livro *O homem, a sombra e a flor*: “Torno-me numa espécie de azul de uma volatilidade em crescendo. Todas as coisas me são possíveis e eu sou todo uma possibilidade gritante” (WHITE, 2007b, p. 88). A criação poética é a realização plena, vista pelo autor também como uma sujeição indomável: “Tenho uma necessidade permanente de escrever. Tenho uma forma de escrita para a qual não encontro definição alguma. Não sei se é prosa, não sei se é poesia. [...] Escrevo incessantemente, escrevo como sendo da escrita um escravo” (WHITE, 2007a, p. 85).

A poesia de White é também um espaço que exprime as contradições da condição de ser poeta, não se encaixando o sujeito dessa escrita num ser humano que vive a rotina de ter um emprego vulgar, uma existência sem poesia. No entanto, o amor parece ser o meio de criação da poesia e da beleza, que permitem lutar contra o horror do quotidiano, reconciliando o poeta com o homem e com o seu país. Numa entrevista a Laban (1998, p. 1179), Eduardo White afirma: “A minha geração é uma geração de guerra: da guerra colonial, e depois da guerra de Smith, e agora e sempre a guerra com a Renamo [Resistência Nacional Moçambicana]. O que eu procurei é levar ao leitor uma lembrança do que afinal em nós é ainda vivo, [...], que é o amor”.

O mais importante, acima de tudo, é criar poesia, porque só essa pode conciliar o homem/poeta com a tragédia pessoal e social de existir. Nesse contexto, os poemas sobre a guerra civil, que teve lugar em Moçambique entre as décadas de 80 e 90 do século passado, reunidos em *Homoíne* (1987), mostram esse desejo de conciliação impossível:

Os nossos mortos são muitos, / e não vive nenhum, / são muitos os
nossos mortos / dentro das valas comuns, / e há dentro deles ima-
gens e pensamentos, / há sonhos por acabar, mulheres por amar, / e
há cartas e filhos, filhos que possivelmente / de dentro dos nossos
mortos já não se podem tirar / e há borboletas pousando por sobre
o sangue / e há pássaros alegres que o estão limpando / e há uma

cigarra vermelha, uma cigarra de sangue / que do coração dos mortos os está cantando. (WHITE, 1987, p. 89)

O poeta publicou posteriormente *O país de mim* (1989), uma provocatória resposta intertextual ao *País dos outros*, de Rui Knopfli, restabelecendo o fio condutor de uma tradição poética moçambicana, através da recriação de um tema, o do país/nação, assumido e interiorizado pela posse erótica da terra, nacionalizando-a pelos sentidos, pelo amor e pela paixão. Eduardo White marca um trajecto próprio com esse terceiro livro, afirmando o erotismo como pulsão maior, que energiza a força amorosa em expansão:

Todo o amor tem sentido / até mesmo o dos pederastas / Todo o amor é sublime / e só por si vale / não o esvazies / não o aprisiones. / Todo o amor / merece todo o amor / por isso / deixa-o impune / deixa-o sem rédeas / deixa-o viver até, do seu próprio cansaço (WHITE, 1989, p. 45)

Semelhante louvação do amor em 74 poemas, que arquitecta *O país de mim*, manifesta o desejo de conhecimento e de dádiva do sujeito – “eu quero doer de criar – doer de dar o meu amor” (WHITE, 1989, p. 58) – em atitude genésica e de recetividade amorosa. O país retoma o ventre amoroso do sonho que cresce, e o sujeito lírico funde-se no sujeito plural da sua terra:

Não sei se agora / era um corpo que escreveria / ou um país como é este que é o meu / com feridas fundas / e vozes de sangue por entre os dentes [...] Sei que é hora de continuar / cuidando da nossa colmeia / como certas abelhas / e levantar as antenas / as espadas infalíveis / e prudentes. (WHITE, 1989, p. 32)

A morte e a guerra evocadas nas “vozes de sangue” são de certo modo regeneradas por essa vontade amorosa e fertilizante do sujeito criador. O seu trajecto é animado por uma euforia dos sentidos, que reanima e ressuscita de esperança a relação entre o poeta e a sua terra.

A invenção do amor é também a invenção reconstrutiva do país:

Inventa, pois, o amor com perfeição em meu corpo / em minha casa
anónima (WHITE, 1989, p. 29)

Tão antigo o amor aqui nesta terra, / que em cada noite há um batuque
que o anuncia / que o anuncia / e o eleva / como uma folha sem peso
/ como uma folha da alegria. (WHITE, 1989, p. 12)

Por outro lado, nesse livro as metáforas do Índico e do mar transformam os corpos em lugar de viagem e de encantamento, em desejo de expansão e de conhecimento emocional/cultural diverso:

Talvez pudesse cantarte assim: / – És o Índico / [...] / teu corpo é
de água / e de vagas e de espuma / teu corpo que eu habito / como
quem procura / a verde memória das algas / a doçura, a loucura, a
poesia. (WHITE, 1989, p. 27)

Teu corpo lembra-me certos navios / que chegam / pela mão das
correntes [...] / Quando te canto / é como se quisesse o mar por
estrada. (WHITE, 1989, p. 19)

A noção de viagem começa por desenhar-se de forma harmoniosa e nítida no primeiro e no terceiro livro de poemas de Eduardo White através das metáforas do mar e do barco. Mas é, sobretudo, a partir do livro *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave* (1992) que ganha força maior, nessa espécie de manual de arte do voo. O livro concretiza a demanda de um espaço simbólico mais amplo, em que o percurso do sujeito se expande, agora não pelo mar, mas pelo ar, procurando a liberdade do sonho, da imaginação e da poesia.

O percurso ascensional das aves, asas, nuvens e céus cria as condições, na obra, para uma reflexão sobre o fazer poético e sobre o renascer do sujeito em viagem. O movimento aéreo reclama a posse de um universo livre, transcendente. Aqui se inicia, pensamos, a vertente mística da poesia de White, que é alcançada por

uma espécie de paroxismo erótico-amoroso. O onirismo do voo e da dádiva de um corpo, em metamorfose iluminada, refaz o sujeito poético em entidade espiritualizada e em energia cósmica, universal:

Na verdade julgo voar. Ergo a cabeça, os olhos chamejantes, toco a longuíssima garganta do espaço. [...] dá-me a vertiginosa tontura dos cometas, a loucura brilhante das suas cabeças, dá-me aquela secreta mão de Deus / que turbilhante e clandestina os combustiona e acende. (WHITE, 1992, p. 158)

Também nesse quarto livro se manifesta com evidência a oscilação entre o verso e a prosa, ou melhor, uma prosa poética, como o autor refere e tem consciência. A tentação discursiva experiencia-se e abalança-se em movimento ascensional numa obra que se pretende uma arte do voo. Encontramos aqui um momento de eleição sobre a consciência do fazer poético, uma reflexão demorada, diria iluminada (à maneira de Rimbaud nas *Illuminations*), sobre a escrita e a revelação, quase iniciática, de um percurso de viagem. Mas que tipo de narrativa e que tipo de narração de viagem se escande na poesia de White, a partir do livro *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*?

A prosa poética tende à narrativa poética, à maneira de *O amor louco*, de André Breton, ou de *Os passeios de um sonhador solitário*, de Rousseau. Nesse conjunto de textos alia-se a discursividade narrativa à fragmentação poética e à descrição e reflexão metapoética. O itinerário faz descobrir simultaneamente o segredo dos lugares e uma arte poética da escrita que os sugere. O seu objectivo é a fusão do real e do imaginário.

Assim chegamos ao quinto livro do autor, *Os materiais do amor, seguido de O desafio à tristeza* (1996), composto por duas narrações poéticas, quase opostas: a primeira expansiva, e a segunda centrada no universo íntimo do poeta. Ambos os textos tratam do tema da viagem; o primeiro apresenta características encantatórias, com o registo da carta, do diálogo; o segundo texto aproxima-se do género

confessional e organiza-se numa espécie de monólogo dramático. Entre a euforia lírica do primeiro e a disforia singular do segundo, um mesmo processo: a viagem enquanto trama para ir ao encontro de si e do outro.

Sou ao Norte a minha Ilha, os sinais e as sedas que ali se trocaram e nessa beleza busco-te e para mim algum percurso, alguma linguagem submarina e pulsional, busco-te por entre as negras enroladas em suas capulanas arrepiadas, altas, magras, frágeis [...]. (WHITE, 1996, p. 24)

Esse preenchimento do sujeito, em “Os materiais do amor”, que se funde no ser amado, paisagem ideal, *locus amoenus*, projecção mítica da perfeição, expande-se num louvor descritivo dos espaços e dos sentidos, insuficientes para a ocupação do indescritível espaço amoroso. Contrariamente, o poema seguinte, “O desafio à tristeza”, obriga a um esvaziamento do sujeito, a uma espécie de regressão da identidade: “Estou vazio, rigorosamente vazio dessa possibilidade tão feliz que é ser delicado, que é olhar para as coisas em beleza e senti-las desse modo” (WHITE, 1996, p. 59); “Lá fora é dia e eu sou noite dentro de mim” (WHITE, 1996, p. 70).

A predisposição confessional leva o sujeito, no final do texto, a retomar a metáfora do gesto surrealista, afirmando um retorno a si, ao refazer o trajecto da escrita para a vida, a viagem pela palavra que restitui a sua identidade:

Contudo, se isto continuar, vou agarrar na palavra revólver e espetar um tiro na cabeça da tristeza. E então voltarei a sorrir [...] e a deitar-me fisicamente na paisagem dos versos que pressinto. Um tiro certo na cabeça da tristeza é tudo quanto basta para a emoção desse desafio devolver-me à realidade [...] (WHITE, 1996, p. 80)

Julgo que essa deriva citacional obtusa, que é também viagem na e pela literatura, que o poeta vai subtilmente convocando, se concretiza nos seus textos como narrativa poética e metapoética. Com

efeito a herança surrealizante investe a poesia de White da força de certos textos do Modernismo. A vigorosa sensualidade, aliada a uma forte componente mística, que anima a escrita whiteana é simultaneamente devedora de várias intertextualidades. Não é por acaso que Walt Whitman surge referido como epígrafe nesse livro e em *Janela para Oriente*. Com efeito, também a poética de Álvaro de Campos espreita continuamente do cais (aqui, de uma singular janela) enigmático da ode marítima, com outras rotas, obviamente, e outro ritmo, mas igualmente refrânico e encantatório. Ritmo que, similar ao das odes panegíricas e sensualistas craveirínhas, se marca aqui também como evidência.

Desse modo, um dos tópicos importantes na escrita de White é a invocação do Índico e do Oriente, reconhecendo a cultura oriental como parte da cultura moçambicana. No livro *Os materiais do amor*, o tópico da viagem permite um encontro entre África, Moçambique e o Oriente, visualmente representado em imagens oníricas de cultura material, tais como os artefactos do vestuário, os cheiros, os ornatos e a invocação da Índia. Para encontrar o norte do país, a Ilha, os litorais índicos e as práticas ancestrais que percorrem esses espaços de remota história, ou seja, para reencontrar a amada/o país, o poeta viaja, sendo a viagem um percurso de reconstrução, conhecimento e alargamento identitários:

Que viagens eu viajo, meu amor, para tocar-te esses búzios, esses peixes vulneráveis que são as tuas mãos e também como me sonho de turbantes e filigranas e uma navalha que arredondada já não mata, e minhas oferendas de Java ouros e frutos incenso e volúpia. Quero chegar à tua praia diáfano como um deus, com a música rude e nua do corno de uma palave, um séquito ajawa, um curandeiro macua, uma mulher que dance uma Índia tão distante, e um monge birmanês, clandestino no tempo, que sobre nós se sente e pense. (WHITE, 1996, p. 25)

Em *Janela para Oriente*, o poeta continua esse percurso de conhecimento e configura uma viagem onírica por países imaginados,

simultânea ao caminho pela intimidade do eu poético. Ao viajar, o poeta tenta definir-se a si mesmo, encontrar um “lugar do ser”; dessa forma apropria-se e reconhece-se nesses países, porque formam parte das iridescências culturais da sua alma. Esse processo de reconhecimento num espaço alheio e próprio é o pressuposto necessário para poder alcançar a unidade: “eu me reconheço nas gentes comuns das tuas castas e por elas me abandono à plena contemplação de Budá” (WHITE, 1999, p. 38).

Em *Dormir com Deus e Um navio na língua* (2001), o poeta afirma a escrita como viagem de sonho – “Uma língua sonha. Um navio é uma existência com essa rota” (WHITE, 2001) –, de exílio, como odisséia íntima, retomando, de algum modo, a interiorização espacial da procura de si, como acontece no poema “O desafio à tristeza”.

A minha língua é um universo que respeito, um espaço onde me transfiguro [...]. A minha língua. E nela um navio que é uma dádiva para que a minha alma seja uma realidade nas irrealidades todas que sonho. [...]. Um frescor para a magia, uma sequência errante, um espaço desgeografizante. [...] entrego-me à visão que tenho de mim, perante o vidro do navio, na língua em que decifro uma paisagem que desconheço e por onde vagueio e para caminhos que para além deste ponto não sei bem se existem ou se são realizáveis. (WHITE, 2001, p. 11)

Expandir-se na paisagem desconhecida para se encontrar a si mesmo, constitui a solução, e o mar, as águas do Índico, a travessia. Nessa obra o poeta refere o sabor das especiarias vindas de longe – “a minha língua com especiarias dentro e tecidos e bijutarias” (WHITE, 2001, p. 13) –, mostrando que a língua se torna repositório cultural do passado, porque ela é síntese de tudo: “O arroz da China. As misangas coloridas dos dromedários. O cheiro triste e ácido e forte dos porões dos negreiros, os seus fatídicos destinos, o reluzente dos aços das espadas e dos elmos, a profunda nostalgia dos poetas e dos versos deportados” (WHITE, 2001, p. 13).

Vimos como a temática da viagem se combina com a da criação de imagens do Oriente, ou mais exactamente da representação de

diversos orientes, em especial nas primeiras obras *Os materiais do amor*, *Janela para Oriente* e *Dormir com Deus e Um navio na língua*. A temática da viagem que nesses livros se desvela tem sentido amplo, viagem aérea, onírica, marítima e histórica. Desde o primeiro livro, *Amar sobre o Índico*, o poeta se torna um sujeito em permanente trânsito, porque o oceano é o lugar genesíaco do amor, e, nesse sentido, mar e amar acrescentam à poesia a infinitude indissolúvel dos seus conceitos, que têm uma matriz comum.

O Índico é um espaço que serve não só como cenografia do amor, mas é algo mais profundo e dinâmico, porque é a placenta que o alimenta. O mar remete ainda para a maternidade, além de apontar uma representação de imagem sensual da mulher, sereia ou ninfa.

Desde os primeiros versos de *Amar sobre o Índico*, há referência à navegação pela evocação do *mastro*, que coincide com o instante em que o mundo começa. A mulher é a vela que transporta o homem nas águas do oceano, em direção à pátria líquida, onde os dois seres sulcam as águas amando-se eternamente.

Esse Oceano Índico representa também a ligação com o passado, por ter constituído uma via marítima de contactos comerciais com regiões distantes e por ser lugar onde começaram as navegações, o colonialismo português, a deportação dos escravos, as guerras e o sofrimento. Por isso podemos fazer uma dupla leitura da imagem do oceano, uma vez que ele remete para o passado e para o futuro, devido ao sentido de pertença a uma identidade transnacional, que vai abrindo novas janelas sobre o mundo.

Escrever sobre Eduardo White é difícil, porque é quase impossível separar a pessoa do poeta. O presente era a sua medida. O tempo de ser palavra e existência. De nomear uma palavra substantiva: o Amor. Em torno dela girava tudo, o país, os amigos, os filhos, a criatividade, a dádiva de ser ele próprio em processo autocriativo. O país de si.

Se a dimensão narcísica da sua personalidade era uma evidência, as diferentes imagens que ele provavelmente encontraria, quando se olhava ao espelho, permitiam o delírio de evocar múltiplas vozes a partir de uma boca que se arcoirizava de poesia, em diversas

tonalidades. Para Eduardo White, escrever a poesia, dizer a poesia ou ser a poesia eram modalidades com interligação profunda e quase indissociável.

A janela do poeta era ele próprio; a poesia, a sua casa; o Oriente, a viagem em contínuo processo de partir, estando parado em torno de si próprio. Eduardo White queria atingir o azul, o sublime, o lugar impossível da perfeição das aves, em exercício de levitação. A sua poesia tem voz, a dele, que a recita, quando lemos. É uma recitação que não distingue a linha do verso da prosa, que mistura a fábula com o texto quase sagrado. Nos versos de Eduardo White percebemos a escrita em arroubos místicos e quedas profanas, e ora se observa uma procura ascensional, levando o poeta a palavra para além dos limites terrenos, ora uma palavra dramática, em tensão de monólogos imparáveis.

A sua obra vai permanecer como um marco de inovação e de utopia na história da poesia moçambicana pós-colonial. Ele conseguiu articular a dicção narrativa de certa poética craveirínhica, à desmesura do verso índico de Virgílio de Lemos, à irrisão de sentido de Sebastião Alba ou à lírica secreta de Glória de Sant'Anna, ao mesmo tempo que inventou a sua *persona* poética, numa vocalidade própria, em que um constante livro do desassossego o acompanhou em surdina, numa procura do manual em que as mãos desenhavam a caligrafia de sonhos desmesurados.

Que dizer de Eduardo White? Que ele era como pessoa o poeta, e seu nome próprio era, e é, a poesia.

BIBLIOGRAFIA

- LEITE, Ana Mafalda. A viagem como escrita e a escrita da viagem na poesia de Eduardo White. In: *Cenografias pós-coloniais & estudos sobre literatura moçambicana*. Lisboa: Colibri, 2018. p. 244-251.
- WHITE, Eduardo. *Amar sobre o Índico*. Maputo: Aemo, 1984.
- _____. O que vocês não sabem nem imaginam. *Tempo*, [s.l.], n. 946, p. 46, 27 nov. 1988.

REFERÊNCIAS

- SPINUZZA, Giulia. *A poética de Eduardo White*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.
- WHITE, Eduardo. *Homoíne*. Maputo: Aemo, 1987.
- _____. *O país de mim*. Maputo: Aemo, 1989.
- _____. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992.
- _____. *Os materiais do amor, seguido de O desafio à tristeza*. Lisboa: Caminho, 1996.
- _____. *Janela para Oriente*. Lisboa: Caminho, 1999.
- _____. *Dormir com Deus e Um navio na língua*. Fafe: Labirinto, 2001.
- _____. *Até amanhã, coração*. Maputo: Texto Editores, 2007a.
- _____. *O homem, a sombra e a flor & Algumas cartas do interior*. Maputo: Texto Editores, 2007b.

JOÃO PAULO BORGES COELHO: FICÇÃO E FRUIÇÃO

Nazir Ahmed Can

Apesar de sua chegada relativamente tardia, quando o autor tinha 48 anos de idade, o projeto artístico de João Paulo Borges Coelho (1955) cria um novo lugar no campo literário moçambicano e abre novos rumos para a escrita em língua portuguesa no século XXI. Conciliando unidade no campo do imaginário, regularidade na produção e experimentação no plano formal, o autor publicou desde 2003 sete romances, três volumes de contos e três novelas, registro vertiginoso, que, todavia, não dispensa o compromisso com o rigor. De sua autoria são ainda três livros em quadrinhos, lançados em Maputo no início dos anos 80, e algumas narrativas curtas, espalhadas em publicações de natureza diversa. Propõe-se aqui identificar em seus primeiros seis romances algumas das opções que confirmam o movimento de renovação estética produzido por sua obra no quadro da literatura moçambicana.

Historiador e professor catedrático de História Contemporânea e da África Austral na Universidade Eduardo Mondlane, João Paulo Borges Coelho beneficia-se dos conhecimentos acumulados em outras áreas de atuação, mas evita em seu trabalho artístico o caminho da restituição didática do passado. Apoiada em estratégias

como a metonímia, a metáfora ou a alegoria, quase sempre mediadas pelos recursos da polifonia, do humor e da ironia, sua escrita funda-se nas trocas simbólicas entre o “pequeno” (cotidiano) e o “grande” (história). Virtuoso, o primeiro desoculta o segundo, sugerindo as contradições e as linhas de continuidade entre o período colonial e o tempo pós-colonial. Do ponto de vista estrutural, não é difícil localizar em sua obra a aposta pela diversificação de tempos, espaços, personagens e posturas narrativas. Por via dessa opção pela pluralidade, que coloca em situação de abalo as versões congeladas e seletivas dos documentos oficiais, o autor amplia o código estético da literatura moçambicana, alarga o horizonte da memória da jovem nação e projeta um arco entre a contemporaneidade e o passado. O apelo memorialístico, aliás, é algo que salta à vista em seus textos. Contudo, interessa menos ao autor enquadrar a memória em um regime fixo de verdade do que ligá-la a um campo aberto de ambiguidades. Por outro lado, para João Paulo Borges Coelho qualquer investimento de leitura sobre o tempo deve medir o impacto que sobre ele produz a geografia: as aldeias que circundam o Rio Zambeze (em *As duas sombras do rio*, de 2003), o Mucojo e a Beira (em *As visitas do Dr. Valdez*, de 2004, e *Ponta Gea*, de 2017), a costa índica de Moçambique (nos dois volumes de estórias *Índicos indícios*, de 2005), Maputo (em *Crónica da Rua 513.2*, de 2006, e em *Rainhas da noite*, de 2013), Inhambane (em *Hinyambaan*, de 2008), Moatize (em *Rainhas da noite*), os espaços cuja referencialidade é exclusivamente ficcional (em *Campo de Trânsito*, de 2007, *Cidade dos espelhos*, de 2011, e em *Água: uma novela rural*, de 2016), Lourenço Marques, Paris ou Johannesburgo (em *O olho de Hertzog*, de 2010) são alguns dos cenários que abrigam e influenciam as ações de personagens e narradores. A expansão da “territorialidade literária do país” (CHAVES, 2008, p. 188) é uma preocupação central do programa artístico do autor. Chaves (2008, p. 188) mostra-nos com argúcia como ele investe “na ocupação de outras regiões, incorporando em seu imaginário espaços que o país independente ainda conhece pouco”.

Além das coordenadas da existência “tempo” e “espaço”, a própria representação da existência vê-se renovada com a chegada do escritor

ao campo literário. Certos heróis de suas narrativas, como Ntsato (*As duas sombras do rio*), Vicente (*As visitas do Dr. Valdez*), Tito (*Crónica da Rua 513.2*), Mungau (*Campo de Trânsito*), Jamal (“Pano encantado”, estória de *Índicos indícios I: Setentrião*) ou Laissonne (*Cidade dos espelhos*), partilham algumas características: não são crianças, velhos ou adultos assertivos, como até então era recorrente no espaço literário; são, pelo contrário, jovens e silenciosos. Assemelham-se ao “herói trágico”, o indivíduo “ainda mudo, imaturo” de que falava Benjamin (1985, p. 116).¹ Como tal, não dão voz a um coletivo oprimido, porque eles próprios não se apercebem imediatamente do conflito instalado em suas vidas. Ao mesmo tempo, não podem ser lidos como personagens exemplares, pois nem sequer se definiram, estão em processo, são contraditórios, andam à deriva, se encontram em situação de perda. Como tal, tornam-se objeto de preconceito e exclusão nas sociedades ficcionais.

O primeiro romance, *As duas sombras do rio*, está ligado a viagens que João Paulo Borges Coelho fez pelo Zumbo no rescaldo da guerra civil que atingiu o país durante quase duas décadas. Espaço circular da História, o Zambeze é aqui o palco de uma divisão secular, que opõe dois imaginários: o do norte, regido por elementos femininos, pela água e pela cobra; o do sul, tutelado por elementos masculinos, pelo fogo e pelo leão. No centro do grande rio localizamos a ilha de Cacessemo, onde é encontrado o “louco” Leónidas Ntsato, insólito testemunho que abriga no corpo os espíritos rivais da cobra e do leão. O herói vive, desse modo, uma guerra privada, similar àquela que se alastra pelo território nacional. Sem encontrar quem entenda o alcance político de seu problema, a personagem refugia-se nas margens do rio, procurando um descanso que só se cumpre na parte final da narrativa, quando ao Zambeze se volta a unir, a caminho de Cacessemo ou do afogamento premeditado. Por pertencer a dois mundos, sem querer nem poder se desprender de nenhum deles, Ntsato representa o paradoxo de refugiado interno. Trata-se do indivíduo mal-vindo à teologia mítica e política do lugar,

¹ Original publicado em 1928.

da personagem-fronteira que faz recordar o principal traço da nação: a cesura. A fronteira, aliás, categoria recorrente em toda a obra de João Paulo Borges Coelho, constitui em *As duas sombras do rio* o espaço primeiro de interação e de mobilidade, mas também de violência. Ao contrário de muitos autores contemporâneos que fazem um apelo didático ao hibridismo, recuperando a ideia de “relação”, consagrada no Caribe, ou de “terceira margem do rio”, formalizada no Brasil, João Paulo Borges Coelho repensa a resistência ao encontro, assim como as razões políticas e filosóficas da divisão, do crescimento das “duas sombras do rio”.

Em *As visitas do Dr. Valdez*, a noção de fronteira é atualizada como metáfora temporal. Situada em um período-charneira, muito próximo ao da independência moçambicana, a narrativa gira em torno de Vicente, jovem empregado negro que se fantasia de senhor doutor branco (Valdez), em uma tripla transformação, que visa satisfazer a nostalgia de suas patroas, as irmãs Sá Amélia e Sá Caetana. As duas velhas senhoras compõem a rede possível do jovem moçambicano, que da história colonial e de seu pai, Cosme Paulino, herdou a arte de servir. Em plena transição para a etapa adulta, Vicente deseja fugir do destino de submissão para acompanhar a transformação que se vai anunciando em Moçambique. No entanto, relembra as palavras de seu pai, que lhe exigia dar continuidade a um caminho de sujeição, cuidando das senhoras como se de sua própria família se tratasse. A vinculação a dois mundos opostos acentua a ambiguidade das relações entre os protagonistas, que são convidados a provar diversas e imprevisíveis posições identitárias. Em um ambíguo movimento, portanto, Vicente reinventa uma figura portuguesa do passado colonial, Dr. Valdez, e reatualiza a memória de seu pai. Em sua teatralização, não só o colonizador e o passado, encarnados no Dr. Valdez, são parcialmente representados e postos em derrisão. Os dois tempos e seus respectivos emblemas cruzam-se e desfiguram-se mutuamente.

O contágio entre os tempos colonial e pós-colonial volta a ser anunciado em *Crónica da Rua 513.2*. Ambientado em Maputo, cidade até então escassamente visitada pelos ficcionistas moçambicanos, o romance recupera as vivências dos moradores de uma rua

mesclada no período de transição para a independência política de Moçambique. Partindo do elogio de Musil ao *homem sem qualidades*, inserido na epígrafe, e distribuindo as ações entre mais de uma dezena de protagonistas (para conservar o tom antiépico do romance coral), *Crónica da Rua 513.2* procura captar em um minúsculo espaço os anos prévios e posteriores à revolução moçambicana. Sob o signo da pequenez, o leitor é convidado a repensar os acontecimentos mais marcantes da história recente do território. Enquanto espaço misto, a Rua 513.2 constitui um lugar de questionamento, que nada define, mas muito pretende evocar e satirizar. O título, de resto, sintetiza o programa da obra: aliar o espaço minúsculo (de uma rua) ao imenso tempo (perdido) da crônica, nesse caso a bíblica, cuja textualidade é inscrita secreta e ironicamente no nome e no destino de personagens e lugares. A narrativa põe em causa, assim, alguns dos postulados políticos do período pós-independência através da imbricação de enunciados que aproximam o discurso heroico da revolução materialista a uma concepção teológica do mundo. A contaminação intertextual interpela, em suma, dois modelos rivais de perfeição: o religioso, saído do passado, e o político, virado para o futuro.

Campo de Trânsito parte de uma estrutura diferente da dos romances anteriores. Sem qualquer referente que nos permita situá-la em um tempo ou espaço precisos, a narrativa centra-se na kafkiana história de J. Mungau. Capturado sem motivo aparente no interior de sua casa, na cidade, a personagem faz uma viagem cujo primeiro destino é uma prisão, onde pernoita. Desse estabelecimento, Mungau é enviado para o Campo de Trânsito, espaço provisório, de onde se decide se os prisioneiros são transferidos para o Campo Novo ou para o Campo Antigo. Mungau demora a compreender que o seu processo é semelhante ao de outros prisioneiros e que a sua vida, desde então, está abandonada a uma lei que se consagra na exceção. De resto, João Paulo Borges Coelho, ao longo de toda a sua obra, evita deliberadamente o geral e imiscui-se na espinhosa tarefa de pensar a exceção, trazendo para o espaço literário moçambicano um posicionamento que abrange o histórico, o filosófico, o político e o artístico. Considerando alguns indícios narrativos (sobretudo

topográficos, relacionados com a viagem de Mungau, que parte de uma cidade cujos contornos fazem lembrar Maputo), poderíamos sugerir que o autor se inspirou na realidade moçambicana dos campos de reeducação para construir uma trama com abrangência global. Seja como for, também aqui, parece-nos, a história é o mote, e não a meta, de uma experiência estética que persegue um entendimento mais amplo das relações entre o indivíduo e o poder.

Estruturado em duas narrativas paralelas, que se ligam pelo fio do mistério, *O olho de Hertzog* examina outros tipos de laços entre Moçambique e o mundo, em particular os formalizados no quadro da Primeira Grande Guerra Mundial. Em ambas, o protagonista é Hans Mahrenholz, oficial alemão que viaja em um zeppelin para o norte de Moçambique, saltando de paraquedas e aterrissando sozinho em plena selva, com o objetivo de se juntar às tropas do general Paul Emil von Lettow-Vorbeck. A partir da história desse último – conhecido por sua excentricidade, capacidade de liderança e agudeza tática e também por nunca ter perdido uma batalha, conseguindo assim alargar o poder germânico na costa oriental de África –, é oferecido ao leitor um painel da participação moçambicana na Primeira Guerra Mundial. A segunda narrativa, centrada já na capital da colônia, Lourenço Marques, e narrada em primeira pessoa pelo transformado Hans Mahrenholz (ou Henry Miller, sua nova identidade), apresenta a memória imediata da guerra e descreve a busca pelo diamante Olho de Hertzog, extraído das minas da África do Sul e escondido em Moçambique. Desenhadas em um português que cultiva formas clássicas, as narrativas de João Paulo Borges Coelho conferem protagonismo, como se constata, a personagens de diversos contextos: do Congo e da Índia, da África do Sul e de territórios islâmicos do Oceano Índico, da Bélgica e da França, da Alemanha e de Portugal, entre tantos outros. Com elas, o autor procura validar uma das hipóteses que orientam sua produção intelectual: a nação não é resultado exclusivo do império (visão fatalista) nem de si mesma (visão essencialista). Para isso, mobiliza também uma vasta rede intertextual. De maneira explícita ou secreta, Durrell, Italo Calvino, W. G. Sebald, Coetzee, Graham

Greene e os diários de Lettow-Vorbeck interagem nessa narrativa com os textos jornalísticos e *O livro da dor*, de João Albasini, ou a poesia de Rui Knopfli e José Craveirinha, três dos grandes intérpretes da capital moçambicana no século xx. Figura histórica do jornalismo e da literatura moçambicana, João Albasini torna-se inclusive um dos protagonistas do romance. Trata-se de um dos raríssimos movimentos em que a ficção moçambicana lança a corda do sistema literário a um de seus fundadores.

Integrado em dois espaços, Moatize e Maputo, *Rainhas da noite* descreve o modo como um caderno de memórias dá lugar a uma investigação sobre o tempo e suas formas de confiscação. Escrito por Maria Eugénia Murilo, personagem recém-chegada de Portugal no final da década de 1950, o caderno é encontrado pelo narrador em um mercado informal da capital moçambicana, 50 anos depois. O narrador pressente em suas linhas a chave para um enredo. O que desencadeia o empreendimento, todavia, é o anúncio da morte de Maria Eugénia, publicado alguns meses depois por Travessa Chassafar, antigo empregado da autora, na página de necrologia de um jornal de Maputo. Eis os três protagonistas da história: uma narradora vinda do passado colonial e rural de Moatize, um narrador inquieto mergulhado no presente pós-colonial e urbano de Maputo e uma testemunha que transita como pode entre dois tempos e dois espaços. Obsessões do autor, o tempo e seus usos para fins de dominação são aqui trabalhados de forma distinta. Pela primeira vez em sua obra, o ofício do historiador é elevado à condição de tema. E, com ele, a metodologia do trabalho de investigação torna-se objeto de reflexão. Três tipos de materiais habitualmente usados pelo historiador são discutidos no romance: as fotos, os documentos de arquivo e a testemunha. As fotos visam mostrar que “o meu texto [o texto dele] não está isento de vulnerabilidades” (COELHO, 2013, p. 24) e que, “ao obrigá-lo a partilhar o espaço com as imagens, a intenção não foi mais que aproximar o texto das minhas notas [das notas dele] do texto do caderno” (COELHO, 2013, p. 24). Já os documentos de arquivo são o alvo do mais enérgico escrutínio, pois representam a maneira como o tempo é instrumentalizado segundo interesses

específicos. Apesar de tentadores, pela abertura que favoreciam a pesquisa do narrador, o conjunto de documentos estava “pejado de armadilhas” (COELHO, 2013, p. 141). Por privilegiarem as narrativas hegemônicas, “destrinçando quem pertencia ao passado e de quem era o futuro” (COELHO, 2013, p. 256), o arquivo distorce o elo que poderia haver entre tempo e realidade. Por isso, é definido como uma “fábrica de papéis empenhada em trocar essa atividade pela produção do esquecimento” (COELHO, 2013, p. 290). O terceiro recurso utilizado, a testemunha, revela-se o mais fascinante de todos. Como já referido, Travessa Chassafar é a ponte entre passado e presente. Como tal, em alguns momentos é em sua companhia que se processa a passagem. Em outros, porém, o velho materializa a distância e a diferença entre as duas margens. Os encontros entre Chassafar e o narrador são marcados pela oscilação característica de quem encontra na gestão da memória um mecanismo de compreensão do presente, mas também de defesa.

O projeto literário de João Paulo Borges Coelho é movido, enfim, por pelo menos duas grandes obsessões: discutir os silêncios da história pela lente do indivíduo comum e examinar o alcance da memória por via da fruição literária. Pelo filtro de alguns dos títulos, poderíamos sugerir que o autor privilegia as duas sombras do rio e sua tensa relação com o passado, objeto de renovadas visitas e *performances*; ou as crônicas de um cotidiano iconoclasta que, transitando por distintos campos de produção, insinuam a emergência de centros no interior da periferia do mundo; ou ainda os espelhos que não devolvem a imagem de seus heróis frágeis nem de suas águas secas. Enfim, a sua é uma literatura do oxímoro, que sonda a contradição para avaliar – a partir de uma particular partitura – a partilha de mundos.

BIBLIOGRAFIA

- COELHO, João Paulo Borges. *As duas sombras do rio*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. *As visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *Crónica da Rua 513.2*. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. *Campo de Trânsito*. Lisboa: Caminho, 2007.
- _____. *O olho de Hertzog*. Lisboa: Leya, 2010.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Trad. S. Muller. Paris: Flammarion, 1985. Original publicado em 1928.
- CHAVES, Rita. Notas sobre a ficção e a história em João Paulo Borges Coelho. In: RIBEIRO, M. C.; MENESES, M. P. (org.). *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. p. 187-198.
- COELHO, João Paulo Borges. *Rainhas da noite*. Lisboa: Caminho, 2013.

CRAVEIRINHA: A PALAVRA E O TEMPO

Natalino da Silva Oliveira

INTRODUÇÃO

É impossível abordar a poesia moçambicana sem passar pela obra do poeta José Craveirinha. Sua expressão poética constitui um ponto importante na cartografia literária moçambicana de forma incontornável e impossível de obliterar. A importância do poeta e de sua obra literária está expressa até mesmo na constituição, e mesmo na reformulação, do que seria a própria moçambicanidade.² É preciso notar, todavia, que a moçambicanidade defendida por Craveirinha apresenta a herança de elementos em desequilíbrio e

² De acordo com Secco (1999, p. 15), os escritores do projeto de moçambicanidade “[...] buscavam um arcabouço escritural mimetizado ao dos colonizadores e muitos deles acabavam por celebrar padrões civilizatórios europeus”. Contudo, a mimetização abordada por Secco em sua conceitualização não se encaixa de forma muito adequada quando se pensa em Craveirinha. A poética do autor, embora mimetize, em alguns momentos, os valores estéticos civilizatórios europeus, faz isso para os rasurar, para “manchar”, blasfemar e praguejar em um constante performar-se calibanístico.

em constante processo de luta interna. Metaforicamente, uma luta entre mãe contra pai. A África e seus valores civilizatórios são apresentados, em sua poesia, com aspectos maternos, em contraste com a presença de um pai castrador, explorador e feminicida – como todo colonizador.

A estratégia calibanística³ da poética do poeta moçambicano se estrutura com recursos estilísticos que se ancoram na estética da oralidade, na sonoridade rítmica do tambor e também em expressões e vocábulos advindos da língua ronga. Craveirinha repete o ato de Caliban, que aprende a língua do colonizador para insultar e corroer por dentro a estrutura do próprio idioma. Ele alcança os seus objetivos com um agudo resgate da estrutura civilizatória ancestral. Há, portanto, elementos de uma volta à ancestralidade africana, tal como apresenta Fonseca (1997, p. 394):

A volta simbólica à África, preconizada pela *Négritude*, valoriza a musicalidade presente na vida do africano, a flora, a fauna e os costumes ancestrais. Esse retorno às origens africanas incentiva o orgulho de ser negro, e acolhe as tradições étnicas africanas, absorvendo-as em novos arranjos.

Além desse retorno à África ancestral, há o testemunho de uma voz que expõe a selvagem violência da “humanização europeia”. A pungente crítica que se materializa, por exemplo, na imagem do “carvão”, forçado a alimentar a indústria colonial, mas que, ao mesmo tempo, se prepara para aniquilá-la, como se expõe no poema “Grito negro”, publicado na obra *Xigubo* (1980).

3 “Nosso símbolo não é Ariel, como pensou Rodó, nosso símbolo é Caliban. Isto é algo que vemos com particular nitidez, como mestiços que habitamos as mesmas ilhas que Caliban: Próspero invadiu as ilhas, matou aos nossos ancestrais, escravizou Caliban e o ensinou seu idioma para entender-se com ele: Que outra coisa poderia fazer Caliban que não fosse se utilizar desse mesmo idioma para praguejar, para desejar que caísse sobre ele a ‘vermelha praga’? Desconheço outra metáfora que melhor demonstre nossa situação cultural, nossa realidade.” (RETAMAR, 2004, p. 34-35, tradução nossa)

Desse modo, não há como discutir a poética de Craveirinha sem passar pelas intenções de seu projeto literário. Há nele uma espécie de simbiose idiossincrática, que impossibilita que criação e criador sejam analisados separadamente. A análise de uma feição sem a outra certamente empobreceria as considerações sobre sua poesia. Portanto, será necessário caminhar por atravessamentos entre vida e obra.

ENTRE O TEMPO E A PALAVRA

A poética de Craveirinha é marcada e atravessada pelo contexto histórico de Moçambique, por suas contingências. Torna-se, então, incontornável a abordagem de fatos que impulsionaram seu fazer literário e sua própria existência enquanto poeta e revolucionário. É impossível dizer qualquer coisa sobre seus versos sem mencionar sua atuação como combatente da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) ou à sua atuação na Associação Africana de Lourenço Marques, nos anos 1950. Posteriormente, tornou-se membro de uma célula da Frelimo, sendo preso pela Pide (Polícia Internacional de Defesa do Estado) e permanecendo encarcerado entre 1965 e 1969. Essa é mais uma das faces do escritor e nada melhor do que ouvir sua própria voz, em magnífica peça poética:

Nasci a primeira vez em 28 de Maio de 1922. Isto num domingo. Chamaram-me Sontinho, diminutivo de Sonto [que significa “domingo” em ronga, língua da capital]. Pela parte de minha mãe, claro. Por parte do meu pai fiquei José. Aonde? Na Av. do Zichacha entre o Alto Maé e como quem vai para o Xipamanine.⁴ Bairros de quem? Bairros de pobres. / Nasci a segunda vez quando me fizeram descobrir que era mulato... / A seguir fui nascendo à medida das circunstâncias impostas pelos outros. / Quando meu pai foi de vez, tive outro pai: o seu irmão. / E a partir de cada nascimento eu tinha a felicidade de ver um problema a menos e um dilema a mais. Por isso, muito cedo, a terra

⁴ Referências ao espaço geográfico e à importância de ter nascido em bairro pobre, de predominância da língua ronga.

natal em termos de Pátria e de opção. Quando a minha mãe foi de vez, outra mãe: Moçambique. / A opção por causa do meu pai branco e da minha mãe negra. / Nasci ainda mais uma vez no jornal *O Brado Africano*. No mesmo em que também nasceram Rui de Noronha e Noémia de Sousa. (CRAVEIRINHA, 1989, p. 8-10.)

No texto apresentado, encontramos referências aos seus três nascimentos: nascimento real, aludido nas primeiras frases do texto. O nascimento identitário como “mulato”, daquilo que não se controla e da visão dos *outros* e a escolha de Moçambique como mãe. Por outro lado, o nascimento enquanto poeta, juntamente com Rui de Noronha e Noémia de Sousa, e o existir enquanto luta interna incessante. Um dos pontos mais marcantes do texto citado se encontra no momento em que o escritor expressa sua “necessidade angustiosa e urgente de ser cidadão” (CRAVEIRINHA, 1989, p. 8-10) de Moçambique. Essa realidade cruel acaba representando o que também ocorre com outros negros em situação diaspórica e em contextos marcados profundamente pelo trauma colonial – o constante sentimento de desterritorialização, de não ser cidadão de seu próprio país. A partir de seus três nascimentos, é possível perceber a “dificuldade de escolher qual é o rosto mais verossímil do poeta” (MACIEL, 2010, p. 189).

Pode-se dizer que a literatura de Craveirinha se esforça pelo resgate de um tempo anterior às construções discursivas vazias, impostas pelo colonialismo. Portanto, o que se manifesta em seus poemas muitas vezes é o *performer* de uma voz que recupera traços culturais ancestrais. O resgate da voz é também a busca da força que vibra em seu corpo e que se manifesta de forma equânime e uníssona com seus gestos e ações. A pungência do *performer*, do escritor-*performer*, torna inseparável palavra e ato – a *palavra-ato* de africana matriz civilizatória.

ENTRE ORALIDADE E PROFECIA

O poema “Karingana ua karingana” apresenta o mote da voz profética que se faz presente na literatura de Craveirinha, anunciada nos primeiros versos: “Este jeito / de contar as nossas coisas / à

maneira simples das profecias / – Karingana ua Karingana! – / é que faz o poeta sentir-se / gente” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 13). O poeta ressalta nos versos a capacidade que a poesia possui para materializar sonhos: “E nem / de outra forma se inventa / o que é propriedade dos poetas / nem em plena vida se transforma / a visão do que parece impossível / em sonho do que vai ser, / Karingana!” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 13). Além disso, a forma de escrita à maneira simples expressa a escolha literária do autor, fundada na assunção de elementos da oralidade e na ancestralidade, que rasuram a letra e se incorporam ao verbo. Nos versos de Craveirinha, portanto, não há uma escrita oralizada, há uma oralidade escrita, uma armadilha configurada por estratégia de guerrilha, de se apropriar das armas do colonizador para implodir uma de suas estruturas mais preciosas: a própria língua.

Isso se observa, por exemplo, na repetição de vocábulos, expressões e refrãos para demonstrar a intensidade da musicalidade e o resgate de ancestrais técnicas de memorização, como nestes versos: “[...] passou varando a noite algodoada de cacimba / a alma de órfã de mãe viva / Espezinhada! / Espezinhada! / Espezinhada!” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 43).

Ademais, se faz presente, em muitos de seus poemas, o uso de construções onomatopaicas em que a letra se materializa mais como som do que como escrita, como nestes versos: “Mamana Saquina / ficou prenha de comboio na recordação / embrulhada na cantiga do aço contra o aço / no ritmo João Tavasse-foi-nas-minas [...] João Tavasse-foi-nas-minas / João Tavasse-foi-nas-minas / João Tavasse-foi-nas-minas” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 90). Porém, o recurso rítmico produzido pela onomatopeia, a beleza estética, não sobrepuja ao teor crítico do poema; só intensifica o tom de denúncia da servidão perigosa e forçada nas minas. O verbo em Craveirinha, por alquimia, deseja ser matéria. Uma força poética que almeja ser também tambor está presente nestes versos: “[...] os olhos dos homens e brilha ainda / mais o fio azul do aço das catanas. / Dum-dum! / Tantã!” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 9-10). Essa estratégia evidencia que a transformação não é um mero recurso estilístico, mas integra a

pragmática necessidade de lidar com as ameaças, com os perigos que se anunciam: “Ao tantã do tambor / o leopardo traiçoeiro fugiu” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 9-10).

Assim, em Craveirinha, não é a escrita que mimetiza a fala em um fazer artificial e meramente estilístico; sua poesia está fundada na ancestralidade, que se metamorfoseia em letra escrita. Não é um submeter-se ao império da escrita; é um gingar com palavras, uma mandinga linguística, um rito litúrgico da tradição, um esforço em que a potência da fala ressurgem em imagem letrada. Vê-se concretizada a necessidade de retorno à África, não um retorno a qualquer contexto, mas um retorno à ancestralidade, tal como se constata na já mencionada afirmação de Fonseca (1997, p. 394).

Aspectos apontados na citação podem ser observados em vários momentos da poética de Craveirinha e se mostram, de forma metonímica, no poema “Grito negro”. O poema, ao valer-se de elementos que anunciam a valorização da musicalidade e força do tambor, ressalta o *orgulho de ser negro*, ao mesmo tempo em que evoca tradições culturais e uma mística ancestralidade, que se transforma em resistência. A força do tambor, de um eu-tambor, alude ao processo de transformação do africano em “em mina”, em “força motriz”, como dizem os versos do poema, mas também ativa a insubmissão: “Eu sou carvão! / E tu arrancas-me brutalmente do chão / e fazes-me tua mina, patrão. / Eu sou carvão! / E tu acendes-me, patrão, / para te servir eternamente como força motriz / mas eternamente não, patrão” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 13-14).

Assim, é possível verificar que, no poema, se expõem, ao mesmo tempo, o conflituoso, o antagônico e a incomensurável revolta. O sujeito poético se faz carvão e aparentemente deixa-se queimar pelo “patrão”, aceitando “servir eternamente como força motriz” da máquina colonizadora. Porém, como se verifica, o poema nega a condição de perenidade da situação de servidão, rebate as ordens do patrão, ao dizer: “mas eternamente não, patrão”.

Criativas sutilezas se apresentam na construção do poema. No nível da aparência, o africano é considerado propriedade do “patrão”, do colonizador. O homem-carvão, que diz “Tenho que

arder / Queimar tudo com o fogo da minha combustão”, aparentemente declara obediência às ordens recebidas. No entanto, as palavras “combustão”, “carvão” e “patrão” também expressam a tensão entre duas situações, a colonial e a anticolonial, e reiteram a pressão que implodirá todo o sistema opressor. Pode-se dizer que há nos versos do poema – e no fazer poético do escritor – a manifestação de uma ginga tanto no âmbito estrutural quando no campo semiótico. Ao afirmar ser carvão, o sujeito poético expõe as reviravoltas que se escondem nessa afirmação. É como se o eu poético afirmasse: “Sim, serei massacrado pelo trabalho forçado, aceito as preconceituosas comparações da minha cor com a cor do carvão; a queima, a combustão expressam a minha revolta”. Essa transformação está anunciada, no poema “Grito negro”, pela dissimulação do fogo, que se mascara em brasa e que “cozinha” a força da revolução.

O PROJETO POÉTICO DE CRAVEIRINHA E AS MATRIZES CIVILIZATÓRIAS AFRICANAS

A máquina colonial opera de uma forma muito eficiente e o grande passo para subjugar povos se dá pelo constante processo de desumanização. Transformar alguém em *outro*,⁵ que é designado pela marca do não (não-ser⁶), é fundamental para que a violência seja “aceita” e até mesmo incentivada por instâncias como Estado, Igreja, Lei. Além do reconhecimento do *outro* como um *não-ser* por parte dos que se julgam “ser”, é preciso também inserir no íntimo dos colonizados o sentimento de inferioridade e negatividade, a certeza do *não-sou*, que

5 O processo de *outremização* pode ser bem compreendido como uma das mais importantes estratégias coloniais, tal como afirma Morrison (2019, p. 54): “a necessidade de transformar o escravizado numa espécie estrangeira parece ser uma tentativa desesperada de confirmar a si mesmo como normal”.

6 O *não-ser* também pode ser mencionado como o ninguém, o que nada vale, como é possível observar nestes versos: “Já caiu alguém dos andaimes? / O pausado ronronar / dos motores a óleos pesados / e a tranquila resposta do senhor empreiteiro: / — Ninguém. Só dois pretos” (CRAVEIRINHA, 2010, p. 35).

ocorre na colonização do inconsciente, como, lucidamente, aponta Frantz Fanon, quando reflete sobre a violência colonial:

[...] A violência colonial não tem somente o objetivo de garantir o respeito desses homens subjugados; procura desumanizá-los. Nada deve ser poupado para liquidar as suas tradições, para substituir a língua deles pela nossa, para destruir a sua cultura sem lhes dar a nossa; é preciso embrutecê-los pela fadiga. (SARTRE, 2005, p. 9)

Craveirinha utiliza sua poesia para contrariar a lógica colonial e demonstrar que as estratégias de embrutecimento, com viés desumanizador, falharam. Ele se apropria das estratégias colonizadoras para também criar um processo de *outremização*, estabelecendo a oposição entre *nós* (africanos) e *eles* (europeus). Além disso, ele demonstra que a humanidade negra manteve sua cultura, sua matriz civilizatória, seus ritos, suas línguas, sua cosmogonia à custa de muitas lutas, de muitas revoltas e de constante resistência.

O poeta-tambor, que conclama seu povo para guerrear contra o regime opressor, é também aquele que convoca para a festa do batuque. Então, que chegue o dia em que o poeta possa ser “Só tambor ecoando a canção da força e da vida / Só tambor noite e dia / dia e noite só tambor / até a consumação da grande festa do batuque!” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 123).

REFERÊNCIAS

- CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. Maputo: INLD, 1980.
- _____. *Karingana ua karingana*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. Depoimento autobiográfico, janeiro de 1977. In: MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson (org.). *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: Aemo, 1989. p. 8-10.
- _____. Ninguém. In: LEITE, Ana Mafalda (org.). *Poetas de Moçambique: José Craveirinha (Antologia poética)*. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 35.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Bordas, margens e fronteiras: sobre a relação literatura e história. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 91-102, jul./dez. 1997.
- MACIEL, Emilio. Bibliografia de José Craveirinha. *Poetas de Moçambique: José Craveirinha (Antologia poética)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- MORRISON, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. Trad. Fernanda Abreu; prefácio Ta-Nehisi Coates. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RETAMAR, Roberto Fernández. *Todo Caliban*. Buenos Aires: Clacso, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. Prefácio. In: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005. p. 23-48.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1999.

**LÍLIA MOMPLÉ:
LETRAS QUE REINVENTAM
OS COMPASSOS DA HISTÓRIA**

Franciane Conceição da Silva

Nos últimos anos, temos acompanhado um significativo aumento de publicações e estudos de obras literárias produzidas por escritoras e escritores dos países africanos de língua portuguesa. Especialmente na última década, o mercado editorial brasileiro se abriu para a publicação de textos literários de autoras e autores que, mesmo com uma carreira consolidada em seu país de origem, seja ele Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique ou São Tomé e Príncipe, não tinham obras publicadas no Brasil. Não raramente, os livros desses(as) escritores(as) se tornaram e/ou se tornam objeto de estudo em nossas universidades, mas sem a menor perspectiva da publicação de tais obras no mercado editorial brasileiro.

No contexto nacional, as investigações voltadas para as produções literárias cabo-verdianas, guineenses e santomenses ainda são escassas se as comparamos com o volume de pesquisas em torno da literatura produzida em Angola e Moçambique. Quando avaliamos o mercado editorial e os estudos desenvolvidos no espaço acadêmico, observamos um fenômeno que vai ao encontro do cânone, ou seja, uma predominância de publicações e pesquisas das obras de autores homens e brancos. Como exemplo dessa “canonização” de autores

africanos e brancos no território brasileiro, podemos citar o caso do escritor moçambicano Mia Couto. Nos últimos anos, Mia Couto publicou diversos livros pela Companhia das Letras, a maior editora do Brasil, virou um fenômeno de vendas e todos os seus textos, especialmente os ficcionais, são estudados em longa escala nas universidades brasileiras. *O outro pé da sereia* (2006), *Terra sonâmbula* (2007) e *A confissão da leoa* (2012) são alguns dos romances de Couto que fizeram e ainda fazem bastante sucesso no Brasil.

Quando olhamos para um panorama mais amplo da literatura moçambicana, notamos explicitamente que a divulgação de textos produzidos por escritoras moçambicanas ainda é muito discrepante se comparado ao fenômeno Mia Couto. A escritora Paulina Chiziane, primeira mulher a publicar um romance em Moçambique e autora de uma vasta produção literária, começou a ser mais conhecida em território brasileiro a partir da edição do romance *Niketche: uma história de poligamia* (2004). No entanto, mesmo com o sucesso de *Niketche*, grande parte dos romances de Chiziane ainda não foram publicados no Brasil. Entre eles, podemos destacar *Balada de amor ao vento* (1990), *Ventos do Apocalipse* (1993) e *O sétimo juramento* (2000).

Na senda de refletir a respeito da produção literária de autoria feminina nos países africanos de língua portuguesa, pensando no caso específico de Moçambique, no presente ensaio iremos desenvolver uma discussão a respeito da escritora Lília Momplé. Nome de grande relevância da literatura moçambicana, Momplé é autora de três importantes obras ficcionais. Sua produção literária tornou-se objeto de pesquisa de teses, dissertações, artigos, contudo, curiosamente, nenhuma de suas obras, até hoje, foi publicada no Brasil. Considerando esse contexto, vamos tecer algumas reflexões a respeito da vida e obra de Lília Momplé, no intuito de compartilhar com os/as leitores(as) desse ensaio a potência artística e intelectual dessa grande escritora moçambicana.

Lília Maria Clara Carrière Momplé nasceu no dia 19 de março de 1935, na Ilha de Moçambique, província de Nampula, Moçambique. Momplé formou-se no curso de Serviço Social em Portugal e morou por um período no Brasil e na Grã-Bretanha. Ela foi diretora do

Fundo para o Desenvolvimento Artístico e Cultural de Moçambique, trabalhando ainda como secretária de Estado e da Cultura. Entre 1997 e 2001, foi secretária-geral da Associação de Escritores de Moçambique (Aemo). De acordo com Alós (2011), um dos pesquisadores mais dedicados à literatura de Momplé, durante o período em que foi presidente da Aemo, a autora lutou incansavelmente para aumentar a visibilidade das mulheres nas publicações da instituição. Lília Momplé publicou três obras ficcionais: as coletâneas de contos *Ninguém matou Suhura* (1988) e *Os olhos da cobra verde* (1997), além do romance *Neighbours* (1995). “Em 2001, Momplé foi agraciada com o Prêmio Caine para Escritores de África, com o conto ‘O baile de Celina’” (ALÓS, 2013, p. 398). Além desse prêmio, recebeu também o 1.º Prêmio de Novelística no Concurso Literário do Centenário da Cidade de Maputo, com o conto “Caniço” (ALÓS, 2011, p. 149).

Lília Momplé já afirmou em diversas ocasiões que os seus textos literários foram inspirados em histórias reais. Histórias que a impressionaram de alguma forma, durante a colonização ou no período pós-independência: “O meu primeiro conto, por exemplo, foi sobre tudo o que ouvi e vi sobre o colonialismo e o último foi sobre aquilo que ouvi e vi durante a guerra de desestabilização dos 16 anos” (MOMPLÉ, 2012, p. 10).

Em suas narrativas, Lília Momplé não economiza na descrição de cenas violentas, como para enfatizar a verossimilhança dos fatos narrados. Isso ocorre de maneira bastante perceptível no conto “Ninguém matou Suhura”, texto que intitula a sua primeira obra. “Ninguém matou Suhura” é um conto ambientado no período colonial. Nesse texto, como em todos os outros encenados antes da independência do país, Momplé intenta fazer um retrato “fiel e objetivo” de Moçambique durante a colonização, focando na descrição dos espaços e na construção de personagens que evidenciam a divergência explícita entre o padrão de vida dos colonizadores e dos colonizados. “No bojo dos mais inusitados acontecimentos e discussões, os personagens apresentados nos textos de Momplé estão sempre tentando reorganizar a vida ou o que restou dela” (DUARTE, 2011, p. 366). Podemos dizer que as descrições detalhadas de algumas situações,

encenadas nos contos de Momplé, funcionam como ferramentas críticas utilizadas pela autora para denunciar a violência da colonização e/ou da guerra civil.

Comprometida em utilizar o texto literário como um artefato estético, mas também como uma poderosa ferramenta política, Lília Momplé cria narrativas nas quais aquelas e aqueles que ficaram à margem da história oficial, os/as oprimidos(as) e silenciados(as) ganham a oportunidade do grito. As histórias de Momplé são protagonizadas por homens e mulheres, inseridos em um contexto de múltiplas violências, mas que buscam possibilidades de encontrar outros horizontes e perspectivas, mesmo em espaços demarcados por profundas desigualdades de gênero, raça e classe. Esse movimento de denúncia pode ser percebido em todas as narrativas da coletânea *Ninguém matou Suhura*, da qual destacamos dois contos, “O baile de Celina” e “Ninguém matou Suhura”. Encenado no ano de 1950, “O baile de Celina” conta a história de Celina, jovem negra, filha de uma modista que a duras penas consegue mantê-la no liceu, acreditando que o estudo possibilitará à jovem o acesso ao mundo dos brancos. Com o grande sacrifício da mãe, Celina consegue concluir os seus estudos no liceu. A mãe, orgulhosa, prepara um luxuoso vestido para o baile de encerramento do curso da filha, contudo, faltando um dia para o grande evento, a jovem é chamada pelo diretor do “Liceu dos brancos”, que comunica, sem muitos rodeios, que Celina não poderá participar do baile por causa da sua condição racial. Se, em “O baile de Celina”, a violência da desigualdade, sobretudo a racial, se manifesta de maneira mais sutil, configurando-se como uma violência simbólica, no conto “Ninguém matou Suhura”, a voz narrativa traz à tona a violência impiedosa do colonizador português contra os colonizados. No texto em questão, a personagem Suhura, jovem negra, franzina e extremamente pobre, ao ser vista pelo administrador da colônia, é escolhida pelo homem para ser mais uma das vítimas de suas atrocidades. O conto relata de maneira crua a sucessão de violências psicológica, física e sexual às quais a jovem Suhura é submetida. Ao refletir sobre *Ninguém matou Suhura*, Alós (2011, p. 155-156) afirma:

No projeto ficcional de Lília Momplé, torna-se evidente um esforço de vencer a amnésia social, com vistas a manter vivas as recordações das violências e arbitrariedades colonialistas. A beleza de seus contos é diametralmente proporcional à crueza da violência descrita ao longo das páginas de *Ninguém matou Suhura*. É recorrente, em suas narrativas, a presença de uma melancolia histórica, provocada pelo apagamento das agruras da luta pela independência das ex-colônias africanas, e um atento olhar para os desfavorecidos que mais sofreram durante a história moçambicana ao longo do século xx.

Diferente de “Ninguém matou Suhura”, que, conforme mencionado acima, apresenta uma história que se passa ainda no período colonial, o conto “Os olhos da cobra verde”, extraído da coletânea de título homônimo, narra a história de personagens vivendo numa Moçambique pós-independência, mas aprisionada pela barbárie da guerra civil, que durou 16 anos. *Os olhos da cobra verde* reúne seis contos, que, de acordo com a autora “são baseados em factos verídicos ocorridos em Moçambique” (MOMPLÉ, 1998, p. 94).

O conto “Os olhos da cobra verde” coloca em cena a personagem Vovó Facache, uma velha senhora que rememora as lembranças dolorosas da guerra que se arrasta. Para tentar sobreviver, a personagem foge da sua terra no Norte do país para se estabelecer no Sul. Isolada em um lugar distante de tudo e todos, tomada pela tristeza e desolação de ver a sua terra em escombros, sem saber notícias dos filhos, nem mesmo se estão vivos ou mortos, Vovó Facache sabe que a sua jornada está chegando ao fim. Contudo, ao se deparar com a cobra verde, a velha senhora sente que a presença do animal prenuncia o fim da guerra e a chegada de um tempo de paz, tão esperado em Moçambique. Na perspectiva de Alós (2013, p. 401),

Lília Momplé, através de seus contos, resgata os dilemas da nação moçambicana através das experiências de sujeitos subalternizados, dos cidadãos de segunda categoria, daqueles que dificilmente teriam suas histórias contadas, e isso redimensiona a compreensão que o leitor tem da realidade pós-colonial moçambicana.

Além dos livros de contos *Ninguém matou Suhura* e *Os olhos da cobra verde*, Lília Momplé publicou o romance *Neighbours*. Editado originalmente pela Aemo, na coleção Karingana, n.º 16, *Neighbours*, que, na tradução do inglês para o português, significa “vizinhos”, apresenta uma série de micronarrativas dentro da grande narrativa. O título da obra nos remete a uma dupla interpretação: a primeira possibilidade é o fato de alguns personagens apresentados no texto morarem no mesmo bairro, residindo em apartamentos muito próximos; outra possibilidade de leitura do título se refere à proximidade entre Moçambique e a África do Sul, países de origem dos/das protagonistas do romance. No decorrer da narrativa, compreendemos a influência dos personagens da África do Sul no desfecho trágico dos vizinhos moçambicanos. Para construir a história de *Neighbours*,

Lília partiu de um fato acontecido no mês de maio de 1985, na sequência de vários ataques do governo do *apartheid*, objetivando a desestabilização do governo moçambicano. Com a liberdade inerente ao ato criativo, a autora vai além do ocorrido e traça os perfis dos personagens envolvidos nessa estória que se apresenta tripartida, para, no final, atar-se em um único e trágico feixe. (DUARTE, 2011, p. 375)

De maneira cirúrgica. Sem temor de denunciar as atrocidades praticadas pelos vizinhos sul-africanos, apoiados por alguns moçambicanos que odiavam a si mesmos e ao próprio país, a voz narrativa de *Neighbours*, acusa “o vizinho que tanto mal disseminou por Moçambique. Implacável, a pena de Momplé pinta os criminosos com as cores chocantes do ódio, da insensibilidade e do descaso pela vida humana e pela sagrada liberdade tão arduamente conquistada” (DUARTE, 2011, p. 376).

Em *Neighbours*, assim como nos seus dois livros de contos, a autora moçambicana recorre com frequência à prolepse e à analepse, adiantando ou retomando informações que ajudam as leitoras e os leitores a compreenderem os acontecimentos narrados. Outra estratégia narrativa bastante utilizada por Momplé é a condensação

dos acontecimentos que compõem a ação principal. De tal modo, “o tempo da história, que corresponde à sucessão cronológica dos eventos susceptíveis de serem datados com maior ou menor rigor, aparece, muitas vezes, reduzido a um dia, ou algumas horas do dia” (BORREGO, 2004, p. 15-16). De acordo com Alós (2011, p. 150), em todos os seus textos, Lília Momplé

adota um narrador em terceira pessoa, onisciente, e a focalização narrativa oscila entre a focalização interna (na qual a voz narrativa tem acesso aos pensamentos e ao universo interior das personagens) e a narrativa externa (na qual, a partir de um *locus* exterior ao universo diegético instaurado pelos eventos narrados, a voz narrativa emite seus juízos e comentários acerca dos eventos que vão sendo apresentados ao leitor). É mister ressaltar que esta técnica narrativa é uma constante ao longo de todas as obras de Lília Momplé.

Para Lília Momplé, a realidade é, declaradamente, a fonte de onde extrai a matéria-prima de sua literatura. A autora considera a escrita como uma maneira de expurgar os monstros que a perseguem. Uma forma de dividir as memórias traumáticas do colonialismo e da guerra para tentar diminuir o peso de conviver com elas. Em uma de suas entrevistas, Momplé confessou:

Escrevi o primeiro livro porque tinha uma carga muito grande sobre o colonialismo em Moçambique. Eu tinha raiva do colonialismo. Muita raiva. Tinha raiva da injustiça. Eu nunca me conformava por tudo que via: massacres, sofrimento, opressão, isso incomodava-me [...]. (MOMPLÉ, 2012, p. 10)

Independentemente das estratégias literárias que utiliza, Lília Momplé escreve sobre uma realidade que lhe causa impacto. A sua escrita serve como um testemunho das coisas que viu, viveu e sentiu.

A produção literária das escritoras africanas que escrevem em português quer, primeiramente, desvelar os desafios de ser mulher em um espaço no qual a condição feminina está tradicionalmente

marcada como lugar de diferença negativa. Ao escreverem, essas autoras procuram resgatar as vozes-mulheres silenciadas, desvelando os conflitos e anseios de um grupo que, segundo Mata (2007, p. 439), está “no topo da pirâmide dos ‘condenados da terra’”.

A escrita de Momplé é marcada por um compromisso ético e político. Um compromisso de denunciar a violência e as barbáries da colonização e da guerra civil. Um compromisso de denunciar as desigualdades sociais e raciais que, ainda hoje, assolam Moçambique. Um compromisso de combater a desigualdade de gênero. Um compromisso de questionar estruturas arraigadas em tradições milenares que subjagam e inferiorizam as mulheres.

Lília Momplé é, sem dúvida, uma das maiores escritoras da nossa atualidade. Uma escritora que merece ser lida, relida, propagada e reconhecida. Momplé publicou seu último livro no ano de 1997. Desde então, ela deixou seus leitores e suas leitoras órfãos(ãs). São mais de 20 anos sem uma nova publicação, contudo, a autora, em suas entrevistas, cada vez mais raras, diz que continua escrevendo e que ainda publicará um novo livro. Pouco sabemos dos futuros projetos literários de Lília Momplé, mas quem tem contato com os seus textos espera ansiosamente que ela nos surpreenda com mais uma de suas ficções impactantes. Lília Momplé inscreveu o seu nome na história da literatura moçambicana e, através de suas letras potentes, reinventou e continua reinventando os compassos da História.

BIBLIOGRAFIA

- MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Suhura*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos (Aemo), 1988.
- _____. *Neighbours*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos (Aemo), 1995.
- _____. *Os olhos da cobra verde*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos (Aemo), 1997.

REFERÊNCIAS

- ALÓS, Anselmo Peres. Memória cultural e imaginário pós-colonial: o lugar de Lília Momplé na literatura moçambicana. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, v. 16, n. 1, p. 137-158, out. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/233>. Acesso em: 5 abr. 2021.
- _____. Uma leitura a contrapelo do colonialismo em terras moçambicanas. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 398-402, abr. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000100021&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 28 jan. 2022.
- BORREGO, Lúcia Maria Marques Seia. *A realidade moçambicana (política, social, económica e cultural) nos contos de Lília Momplé*. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004.
- DUARTE, Zuleide. Lília Momplé: estórias de uma história contada com lágrimas. *Revista Cerrados*, v. 19, n. 30, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/14106>. Acesso em: 6 abr. 2021.
- MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. Introdução. In: _____. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri: Centro de Tempo e Espaços Africanos, 2007.
- MOMPLÉ, Lília. Encontro com Lília Momplé. In: LABAN, Michel.

Moçambique: encontro com escritores. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

_____. “Se não escrever mais nada não me importo”. [Entrevista concedida a] Eduardo Quive. *Literatas: Revista de Literatura Moçambicana e Lusófona*, Maputo, v. 43, n. 2, p. 9-13. ago. 2012. Disponível em: <http://macua.blogs.com/files/especial-lilia-momple.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2017.

MIA COUTO, UMA GRANDEZA MIÚDA

Maria Zilda Ferreira Cury

Mia Couto é mundialmente conhecido, consagrado como um dos mais importantes escritores em língua portuguesa. Se bem que a “sua” língua portuguesa, com forte influência das línguas faladas em várias regiões de Moçambique, é em si mesma um desafio ao português oficial e a marca distintiva do processo criativo altamente sofisticado de sua escrita. Por se tratar de “uma língua do Outro”, “o português em Moçambique é uma língua de migração, um veículo com que saímos de nós e viajamos para dentro de uma nova cidadania” (COUTO, 2011, p. 92).

A pesquisadora Inocência Mata registra como a imbricação da língua portuguesa com as línguas africanas autóctones e com as memórias culturais promove uma “reatualização iniciática das identidades sociais” (MATA, 1998, p. 267) em jogo na literatura do escritor. Escritas em português, suas narrativas incorporam outras linguagens, como o mito, a máxima, os provérbios, os neologismos, criando uma nova cultura em português, como diz a estudiosa, “cuja designação tem já pouco a ver com a matriz de a última flor do Lácio” (MATA, 1998, p. 267):

Uma escrita refratando os medos e as aspirações do homem moçambicano, desse Homem universal feito de matéria (carne, sangue

e nervos) e do Espírito; e cuja voz, gerada de um fazer coletivo, tem, por isso, que gritar diferente. O volume será a originalidade e o tom da escrita. O resultado, uma obra variegada, sem medo da língua, e decidida a “desinventar” sentidos e normas e a rasgar e acrescentar sonhos, que os portugueses iniciaram há cinco séculos nos portos de expansão. (MATA, 1998, p. 267)

Essa busca de concretização da utopia confere sentidos ético e político às escolhas linguísticas que carregam consigo mesmas a possibilidade de criar, pela ficção, outros espaços, diferentes daquele arruinado pelas guerras e pelo sofrimento e promotores de tolerância, de humanidade e de paz. A escrita literária responde, pois, à necessidade de resgate da memória das tradições recalcadas violentamente pelo colonialismo e pelas guerras, mas igualmente promove ressignificações dessa herança.

A escritura mestiça de Mia Couto é distinguida por suas “brincadeiras”. O termo aponta para o uso lúdico da linguagem e para seu caráter desconstrutor, que toma o processo literário como lugar de invenção. Tal consciência, presente na totalidade de sua obra, é constantemente explicitada como um projeto, inclusive político, de tomada de espaço no âmbito da literatura. Veja-se, por exemplo, o que diz o autor em “Escrevências desinventosas”.

Estava já eu predisposto a escrever mais uma crónica quando recebo a ordem: não se pode inventar palavra. Não sou homem de argumento e, por isso, me deixei. Siga-se o código e calendário das palavras, a gramatical e dicionarica língua. Mas ainda, a ordem era perguntosa: “já não há respeito pela língua-materna?”

Não é que eu tivesse intenção de inventar palavras. Até porque acho que palavra descobre-se, não se inventa. Mas a ordem me deixou desesfeliz. Primeiro: porquê meter a mãe no assunto? Por acaso sou filho da língua, eu? Se nasci, mesmo inicialmente, foi de duplo serviço genético, obra inteira. Segundo: sou um homem obeditoso aos mandos. Resumo-me: sou um obeditado. Quando escrevo olho a frase como se ela estivesse de balalaica, respeitosa. É uma escrita disciplinada:

levanta-se para tomar a palavra, no início das orações. Maiusculiza-se deferente. E, em cada pausa, se ajoelha nas vírgulas. Nunca põe três pontos que é para não pecar de insinuação. Escrita assim, penteada e engomada, nem sexo tem. Agora acusar-me de inventeiro, isso é que não. Porque sei muito bem o perigo da imagináutica. Às duas por triz basta uma simples letra para alterar tudo. Um pequeno “d” muda esperto em desperto. Um simples “f” vira o útil em fútil. E outros tantíssimos, infindáveis exemplos. (COUTO, 1993, p. 163)

Para concluir com o irônico desafio, ele diz:

Afinal das contas, quem imagina é porque não se conforma com o real estado da realidade. E nós devemos estar para a realidade como o tijolo está para a parede: a linha certa, a aresta medida. Entijole-se o homem com tendência a imaginescências [...]. (COUTO, 1993, p. 163-164)

O escritor, em mais de uma entrevista, se diz um ser de fronteira, com percepção clara da complexidade do seu lugar como intelectual que exhibe condição de moçambicano que traz em si a ascendência europeia:

Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira. [...] Para melhor sublinhar minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. (COUTO, 1997, p. 59)

A consciência de pertencer a um lugar de enunciação por assim dizer exilado, de e entre culturas, confere à sua voz uma posição ética singular e crítica diante do mundo contemporâneo, marcado por divisões e injustiças. Assumindo-se como intelectual de fronteira, de “fora do lugar”, para usar de expressão cara a Edward Said,⁷

⁷ “Edward Said é outro pensador contemporâneo que fornece reflexões pertinentes

Mia Couto reitera sua opção política pela via da literatura sobretudo como projeto de abrir espaço para a escuta das vozes dos que estão à margem, dos que sofrem e que seriam, pretensamente, afásicos culturais.

Em 1992, faz sua estreia como romancista, com o admirável *Terra sonâmbula*, romance considerado um dos 10 melhores livros africanos do século xx. Tendo traduzida sua vasta obra em muitas línguas, recebeu inúmeros prêmios, entre os quais o Prêmio Neustadt, o “Nobel Americano”, concedido a somente dois escritores de língua portuguesa, um exemplo contundente do reconhecimento do mundo literário acerca da altíssima qualidade de sua literatura e do caráter inovador de sua escrita.

Em 2013, foi concedido ao escritor o Prêmio Camões, o mais importante da língua portuguesa, como afirmação de que sua obra representa um patrimônio enriquecedor da língua falada em Portugal e nas ex-colônias.

Nesse mesmo ano de 2013, foi lançado, na Universidade de Lisboa, pela editora Caminho, *O menino no sapatinho*, pequena narrativa, na verdade reescritura de conto publicado em 2001, no livro *Na berma de nenhuma estrada*, dessa feita contando com as belíssimas ilustrações de Danuta Wojciechowska.

É justamente essa narrativa miúda, sobre miúdos, que pretendo tomar como ponto de partida para algumas reflexões, também miúdas, sobre o grande escritor moçambicano.

para a leitura da produção do escritor moçambicano. O teórico desenvolveu uma muito aguda reflexão sobre a função do intelectual e do escritor, aos quais atribui um papel político no nosso mundo dominado por divisões e pela intolerância (SAID, 2005). Lembre-se que a autobiografia de Edward Said tem como título *Out of place* (SAID, 1999) – Fora do lugar –, livro em que, como em outras publicações, desenvolve a ideia de que o intelectual, o escritor devem falar a partir da margem da produção das ideias, evitando o pensamento central e levando em conta os marginalizados do conjunto social. A condição do intelectual é a do exílio, a do “fora do lugar”, deslocando a frente da cena. Essa representação do intelectual, a quem se atribui um papel político na cena pública, mostra a atualidade da literatura de Mia Couto, atenta a questões tão candentes no mundo contemporâneo e com a posição da literatura neste contexto.” (CURY; FONSECA, 2008, p. 106)

Antes de falar, porém, propriamente da pequena narrativa – um muito diferente conto de Natal –, quero me deter no pseudônimo adotado pelo escritor, pelo qual é conhecido em todo o mundo.

Antônio Emílio Leite Couto, nascido em 5 de julho de 1955, na cidade de Beira, em Moçambique, adotou pseudônimo literário que teve inspiração no apelido dado pelo irmão mais novo, que tinha, em criança, dificuldade de falar seu nome, e também no seu carinho pelos gatos.

Por causa dos gatos. Eu era miúdo, tinha dois ou três anos e pensava que era um gato, comia com os gatos. Meus pais tinham que me puxar para o lado e me dizer que eu não era um gato. E isto ficou. Eu, lá fora, sou sempre esperado como preto ou como mulher. [...] Essas questões de identidade me divertem muito, quer seja do sexo, quer seja da raça. Eu não tenho raça. Minha raça sou eu mesmo. (COUTO, 2012, p. 3)

Em outro momento, a imagem do gato reaparece, dessa feita para falar do processo criativo, sempre confundido com uma atividade lúdica com as palavras, com a invenção linguageira: “Como todos os animais caçadores carecemos dessa aprendizagem ritualizada. Como um gato perante o novelo, assim estamos ante o texto que nos encanta” (COUTO, 1997, p. 59).

A adoção do pseudônimo, pois, pode ser lida em chave múltipla, a da assunção do impulso criativo, mas também da importância conferida à visão de mundo da criança, o acolhimento ao miúdo, ao frágil. Expressão do que tem sido, desde os primeiros livros, a marca de sua escrita: o alinhamento aos “de baixo”, promovendo a inversão da lógica colonial e a criação de um espaço para a enunciação dos marginalizados:

O olhar compassivo do narrador para os seres de fronteira inclui a criança, o velho, as mulheres marginalizadas, enfim, os que sofrem mais em situações de penúria trazidas pela guerra: “Ela já sabia: quem mais sofre na guerra é quem não tem serviço de matar. As

crianças e as mulheres: essas são quem carrega mais desgraça”⁸
(CURY; FONSECA, 2008, p. 117)

Esse olhar de afeto, ou melhor, um olhar que se deixa afetar pelo outro, também tem entre suas raízes a convivência, na infância, com os contadores de história e com as crianças com as quais brincava nas ruas da cidade de Beira:

[...] da infância, veio a convivência com os contadores de histórias dos subúrbios da cidade natal, cuja dicção marcaria para sempre sua escrita literária, e com as crianças africanas com as quais brincava nas ruas, certamente responsáveis pelo olhar sempre terno com que contempla os pequenos e os pobres em sua literatura. (CURY; FONSECA, 2008, p. 19)

E é do “mais miúdo entre os miúdos” que trata esta pungente narrativa de Natal: *O menino no sapatinho*.

Nasceu um menino. Tão pequeninito! Mais despossuído, mesmo entre os muito despossuídos.

Era uma vez o menino pequenito, tão minimozito que todos seus dedos eram mindinhos. Dito assim, fino modo, ele, quando nasceu, nem foi dado à luz mas a uma simples fresta de claridade. (COUTO, 2013)

O início da fabulação emula o de tantas narrativas infantis em que o nascimento do protagonista aponta para insuficiência ou carência iniciais, que, nos contos de fada, serão desmentidas ou superadas no decorrer da história. O jogo vocabular já indica, no entanto, desconstruções linguísticas pela substituição de termos corriqueiros, com origem já incorporada ou mesmo esquecida na linguagem comum, por outros que se lhe antepõem invertendo essa mesma origem. Assim, para hipertrofiar a pequenez do recém-nascido, troca-se “*grosso modo*” por “*fino modo*” e afirma-se não ter ele sido dado à

8 O trecho entre aspas está no livro *Terra sonâmbula*, de 1992.

luz, mas a uma simples fresta de claridade. Como se verá, embora bebendo na tradição popular das narrativas infantis, o escritor promove uma desconstrução do gênero, ao não reverter a condição minoritária da personagem e ao não promover um final propriamente feliz para a narrativa.

A mãe regozija-se com o nascimento, já que, sendo tão mínimo, também assim será a fome do filho, em casa de miseráveis. “E suspirava, enquanto contemplava a diminuta criatura. Olhar de mãe, quem mais pode apagar as feiuras e defeitos nos viventes?” (COUTO, 2013). Do pequeno não se ouvia o choro, só advinhava-se-lhe a tristeza pelas ínfimas lágrimas que não lhe corriam pelo rosto, antes esvoaçavam e aderiam ao teto como pequenas luzinhas. E o miúdo, tão miúdo era que lhe coube, à guisa de berço, o pé esquerdo do único sapato do pai: “Em casa, na quentura da palmilha, o miúdo aprendia já o lugar do pobre: nos embaixos do mundo. Junto ao chão, tão rés e rasteiro que, em morrendo, dispensaria quase o ser enterrado” (COUTO, 2013).

O pequenino é objeto do olhar sempre terno e cuidadoso da mãe: Que ninguém, por descuido, o calçasse. Muito, muito, o marido quando voltava bêbado e queria sair uma vez mais, desnoitado, sem distinguir direito o mais esquerdo do menos esquerdo. A mulher não deixava que o berço fugisse da vislembração dela. (COUTO, 2013)

A “vislembração” abrange a vista atenta e o olhar do afeto, o cuidado com o outro, sempre presente na memória.

O pai, desempregado e bêbado, imprecava contra mulher e contra o filho por fazerem dele um “chinelado”. “Porque a mãe respondia com sentimentos: – Veja o seu filho, parece Jesuzinho empalhado, todo embrulhadinho nos bichos de cabedal” (COUTO, 2013). O sapato – que abriga o corpo ínfimo do miúdo e o protege na sua fragilidade extrema – tem o “cabedal”. O termo designa a parte do sapato que protege a frente do pé. Acrescente-se que o termo “cabedal” também guarda a significação de “couro”, sendo que, no texto de Mia Couto, os bichos de cabedal também podem ser aproximados aos animais

que a religiosidade popular, com origem nos evangelhos apócrifos e no primeiro presépio de Natal criado por São Francisco, fez presentes na cena do nascimento de Jesus: o boi, o jumento, a ovelha. A mãe chama a atenção para a cena, complementar ao início da narrativa em que se relata o nascimento d'o *menino*, cena convizinha àquela em que o menino Jesus, recém-nascido, é colocado numa manjedoura e já anuncia a humilde condição de sua humanidade, dividindo o espaço do seu nascimento com simples animais, símbolo da escolha de se fazer homem em condição de despojamento e pobreza.

E, estando ali, aconteceu completarem-se os dias em que devia dar à luz. E deu à luz o seu filho primogênito, e o enfaixou, e reclinou numa manjedoura; porque não havia lugar para eles na estalagem.

Ora naquela mesma região, havia uns pastores que velavam e faziam de noite a guarda ao seu rebanho. E eis que apareceu junto deles um anjo do Senhor, e a claridade de Deus os cercou, e tiveram grande temor. Porém o anjo disse-lhes: Não temais; porque eis que vos anuncio uma grande alegria, que terá todo o povo. [...]. E eis o (que vos servirá de) sinal: Encontrareis um menino envolto em panos, e deitado numa manjedoura. [...]. E foram com grande pressa; e encontraram Maria e José e o menino deitado na manjedoura. [...]. Ora Maria conservava todas estas coisas, meditando-as no seu coração. (BÍBLIA. Lc, 2, 6-20)

No relato do nascimento de Jesus feito por São Lucas, note-se que há o chamamento aos pastores, o segmento social mais discriminado na época, aqueles considerados os mais humildes. Sem contar que também foram chamados para dirigir-se a Belém estrangeiros que, embora reis, traziam a marca do outro, estranho ao lugar. São Lucas chama a atenção, ainda, para a atitude de meditação de Maria, que conserva não os presentes dados ao filho, mas o enleio pelo seu nascimento. E não o faz com o intelecto, mas na interioridade do coração. Semelhantemente à mãe do conto de Natal de Mia Couto, Maria também mostra-se contrita, meditando, reflexiva, sobre o extraordinário evento de que é também a protagonista.

Registre-se em *O menino no sapatinho*, como ocorre em muitos outros contos e romances de Mia Couto, o protagonismo do sujeito feminino, como ato de resistência à marginalização social de que são vítimas as mulheres, não só enquanto colonizadas, carentes e pobres, mas também enquanto exploradas e violentadas no espaço familiar. Nesse sentido, no conto, ao chamar a atenção para o silêncio da mãe – “A mãe só tinha fala na igreja. No resto, pouco falava” (COUTO, 2013) – e a despeito de ele fazê-la protagonista dos caminhos da narrativa, também se reabilita o silenciamento dos sujeitos marginalizados ou, antes, dos marginalizados entre os marginalizados.

A mãe do conto de Mia Couto conversa com o filho com a língua assobiada de uma ave, a única língua a tocar-lhe “o reduzido coração”:

Quem podia entender? Ele há dessas coisas tão subtis, incapazes mesmo de existir. Como essas estrelas que chegam até nós mesmo depois de terem morrido. A senhora não se importava com os diz-que-dizeres. Ela mesmo tinha aprendido a ser de outra dimensão, florindo como o capim: sem cor nem cheiro. (COUTO, 2013)

Violento, o homem agride a mulher e ameaça até de morte o filhozito.

Ela prometia-lhe um tempo, na espera que o bebê graudasse. Mas o assunto azedava e até degenerou em soco, punhos ciscando o escuro. Os olhos dela, amendoídos ainda, continuaram espreitando o improvisado berço. Ela sabia que os anjos da guarda estão a preços que os pobres nem ousam. (COUTO, 2013)

Mas eis que chega a véspera da noite santa, e a mãe, com um tronco e tampinhas de garrafas de cerveja, improvisa uma árvore de natal, sob a qual coloca o sapatinho, tal qual aprendera na igreja dos brancos, “para uma qualquer improvabilíssima oferta que lhe miraculasse o lar” (COUTO, 2013).

“Junto à árvore ela rezou com devoção de Eva antes de haver a macieira. Pediu a Deus que fosse dado ao seu menino o tamanho que lhe era devido. Só isso, mais nada.” (COUTO, 2013)

Na manhã seguinte, dentro do sapato, somente “a concavidade do nada” (COUTO, 2013):

O filho desaparecera? Não para os olhos da mãe. Que ele tinha sido levado por Jesus, rumo aos céus, onde há um mundo apto para crianças. Descida em seus joelhos, agradeceu a bondade divina. De relance, ainda notou que lá no teto já não brilhavam as lágrimas do menino. Mas ela desviou o olhar, que essa é a competência de mãe: o não enxergar nunca a curva onde o escuro faz extinguir o mundo. (COUTO, 2013)

O filho finalmente tem o tamanho devido, aquele almejado pela mãe, num mundo utópico ou divino, onde o desprovimento e a pequenez que o singularizam também como criança possam ter acolhimento. “Deixai os meninos, e não queirais impedi-los de vir a mim, porque destes tais é o reino dos céus” (BÍBLIA. Mt, 19, 14-15).

Num certo sentido, porém, ao reverter o curso mais comumente esperado dos contos natalinos, Mia Couto promove uma espécie de contradiscurso, mesmo conservando vários dos elementos característicos das histórias do Natal: o milagre, a bondade divina, a demarcação de uma mudança no fluir do tempo.

Sobre o final em aberto desse conto, assim se referem Orquídea Ribeiro e Fernando Moreira ligando-o à realidade social de Moçambique, devastada pela guerra colonial e premida diante dos impasses da modernidade:

A ausência de um final permite o sonho face a uma ausência de expectativas futuras pautadas pela paisagem natural e humana de miséria e destruição que ficou após o fim das hostilidades internas. O jogo entre o real e o imaginário com fronteiras pouco ou nada demarcadas permitem respostas criativas ao estado de pobreza física, psicológica e imaginativa que existiu durante a guerra e que ainda subsiste no pós-guerra. Reconstruir o imaginário cultural, através dum regresso à tradição ou às formas tradicionais de encarar o mundo, apresenta-se como uma forma de construir pontes entre gerações

e culturas, entre a oralidade e a escrita, entre a tradição e a modernidade. (RIBEIRO; MOREIRA, 2019, p. 142)

Acrescente-se que a ambiguidade de que se reveste o final da narrativa corrobora o caráter de denúncia, mas também de compartilhamento do ponto de vista daquela que se encontra à margem, num certo sentido suplementando-o enquanto faz vir à luz aquilo de que o olhar materno deve se desviar, esse ponto da curva onde o mundo, a vida, a esperança teimam em extinguir-se. Em outros termos, tal contradiscursividade conclama a que o leitor, ele sim, confronte esse escuro. Denúncia e compaixão, talvez, seja o par que resume a inflexão dessa narrativa.

Marielle Macé, em livro sobre refugiados acampados em cidades europeias, faz a distinção entre o movimento de sideração e aquele de consideração. Pela sideração, o olhar a esses seres da margem, de fronteira, é cheio de estupor, se imobiliza, por eles tem atração. “Consideração”, por seu turno, é termo que tem sua origem na contemplação dos astros, que devem ser olhados com cuidadosa intensidade, com escrúpulo e paciência (MACÉ, 2018, posições 207-213). A consideração pressupõe um olhar que é também um respeito, um cuidado, uma virtude de poeta (MACÉ, 2018, posições 207-256).

Considerar de fato é olhar atentamente, ser delicado, prestar atenção, levar em conta, tratar com cuidado antes de agir e para agir; é a palavra para “tomar em estima”, “fazer caso de”, mas também para o juízo, o direito, o peso, o escrutínio. É uma palavra para a percepção e a justiça, a atenção e o direito. (MACÉ, 2018, posição 212)

Marcelo Jacques de Moraes diz, na apresentação do livro, que a pesquisadora “reivindica uma ‘atenção’ e um ‘cuidado’ vigilantes em relação a essas ‘formas de vida’ que são vividas como que provisoriamente, como que à espera – à beira, na borda – de um futuro que não chega” (MORAES, 2018, posição 47).

O conto de Mia Couto, sobre o qual, aqui, brevemente se discorreu, acolhe essa ínfima vida acomodada num sapatinho, leva-a em consideração, lança sobre ela um olhar de afeto e ternura.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA Sagrada. 9. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1955.
- COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.
- _____. O gato e o novelo. [Entrevista concedida a] José Eduardo Agualusa. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p. 59, 8 out. 1997.
- _____. *E se Obama fosse africano?* e outras intervenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. Mia Couto e o exercício da humildade. [Entrevista concedida a] Marilene Felinto. *UOL*, 17 fev. 2012. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1393,1.shl>. Acesso em: 20 maio 2021.
- _____. *O menino no sapatinho*. Ilustrações de Danuta Wojciechowska. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.
- CURY, Maria Zilda Ferreira; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. Trad. e apres. Marcelo Jacques de Moraes. Humaitá: Bazar do Tempo, 2018. Livro eletrônico
- MATA, Inocência. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto. *Scripta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespuc*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 262-268, 1998.
- MORAES, Marcelo Jacques de. Apresentação. In: MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. Trad. e apres. Marcelo Jacques de Moraes. Humaitá: Bazar do Tempo, 2018. Livro eletrônico
- RIBEIRO, Orquídea; MOREIRA, Fernando. Identoralidade(s) em Mia Couto. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 135-149, jan./jun. 2019.

CANTOS DE INSUBORDINAÇÃO E ANCESTRALIDADE EM NOÉMIA DE SOUSA

Karina de Almeida Calado

Conhecida por integrar a geração de escritores e intelectuais africanos que, em meados do século xx, se levantaram contra o colonialismo, Noémia de Sousa figura como um nome de fundamental importância para a constituição do imaginário negro moderno e para a consolidação de uma imagem protagonista e insubordinada do negro.

Correntemente evocada como a “Mãe dos poetas moçambicanos”, Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares nasceu em 20 de setembro 1926, em Catembe, vila no litoral sul, em frente à capital de Moçambique. Em 1951, por sua atuação poética e política, precisou sair de seu país e exilou-se em Portugal. Foi deportada para Paris em 1964. Regressou a Portugal em 1975, onde residiu até sua morte, em 2002.

Identificada como a voz feminina pioneira na literatura moçambicana, a poesia e a atuação política de Noémia inscrevem a mulher africana na história de insubordinação dos povos colonizados. Tônica de seu discurso poético, o levante contra a submissão se constitui como inspiração para o surgimento de uma nova mentalidade, essencial, naqueles finais dos anos 40 e durante a década de 50, para a abertura de caminhos que convergiram na luta de libertação. Transgredindo o silenciamento imposto ao colonizado, seus poemas despertam revoltas

adormecidas e buscam a mobilização de consciências, como se observa nos seguintes versos do poema “Abri a porta, companheiros”: “Aí companheiros, / abandonai por momentos a mansidão / estagnada do vosso comodismo ordeiro / e vinde!” (SOUSA, 2016, p. 32).

O filósofo camaronês Achille Mbembe considera que esse momento de subversão “inaugura a plena e incondicional recuperação do estatuto de humanidade antes rasurada pelo ferro e pelo chicote” (MBEMBE, 2014, p. 89). É nessa perspectiva que compreendemos que os poemas de Noémia de Sousa se inscrevem no limiar da construção de uma razão negra africana, que se contrapõe à razão negra ocidental, a partir da qual se busca desconstruir uma imagem de inferioridade e submissão atribuída ao negro. O propósito de recuperação da humanidade do negro perante a história está explícito no poema “Nossa irmã a lua”:

Fechando nossos olhos impacientes de esperar, / já podemos vogar
no mar / parado dos nossos sonhos cansados... / e até podemos
cantar! / Até podemos cantar o nosso lamento... / De olhos para
dentro, para dentro de nós, / sentimo-nos novamente humanos, /
somos nós novamente, / e não brutos e cegos animais agulhoados...”
(SOUSA, 2016, p. 28)

Esse olhar para dentro de si, para a sua ancestralidade e para a sua história, revela-se como basilar para a ruptura com a cultura do colonizador. De acordo com Mbembe (2014), ao se levantar contra uma consciência ocidental do negro, o texto desse momento é uma declaração de identidade africana. Nesse sentido, participando ativamente de movimentos editoriais, políticos e culturais, com publicações em antologias, a exemplo de *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953), jornais e revistas, como *Itinerário*, *Brado Africano* e *Msaho*, Noémia reverbera os princípios de uma geração que se volta para as tradições de Moçambique, para a situação de seu povo, defende a africanização da língua portuguesa e valoriza as línguas nacionais, como podemos observar nestes versos do poema “Patrão”: “Eu não percebo o teu português, / patrão, mas sei o meu landim, / que é uma língua tão bela / e

tão digna como a tua, patrão...” (SOUSA, 2016, p. 70). Essa postura subverte a política de aniquilação cultural do colonizado, simbolizando uma importante estratégia de resistência ao colonialismo.

A identidade africana se evidencia especialmente pelo enfoque nos valores culturais, na textualidade oral, na importância das línguas nacionais e na localização espacial e geográfica. Desses aspectos, cumpre destacar a inscrição da oralidade na poética de Noémia de Sousa, tendo em vista que a *performance* que atravessa os seus poemas é uma estratégia de subversão da escrita em língua portuguesa, identificada, naquele momento, como herança do colonizador. A esse respeito, Ana Mafalda Leite pontua: “toda a poesia de Noémia aspira a ser vocal” (LEITE, 2012, p. 97).

Chama a atenção que a poetisa reivindique, ao longo de sua obra, a palavra “canto”, ou “canção”, para nomear a sua poesia. Esse é um elemento que reforça a imersão da autora na ancestralidade africana e indica a elaboração de uma poética da voz no seu projeto de escrita. A sua primeira publicação, por exemplo, feita em 1948, no *Jornal da Mocidade Portuguesa*, intitula-se “Canção fraterna”. Nela, Noémia lança mão de signos que se tornaram constantes na interlocução poética que promove com a sua geração, tanto em seu país quanto na diáspora africana. Vejamos alguns versos:

Irmão negro de voz quente
o olhar magoado,
diz-me:
Que séculos de escravidão
geraram tua voz dolente?
Quem pôs o mistério e a dor
em cada palavra tua?
E a humilde resignação
na tua triste canção?
E o poço da melancolia
no fundo do teu olhar?

[...]

[...]

A tua voz dolente chorou
de dor e saudade,
gritou de escravidão e veio murmurar à minha em alma ferida
que a tua triste canção dorida
não é só tua, irmão de voz de veludo
e olhos de luar.

Veio, de manso murmurar
que a tua canção é minha.

(SOUSA, 2016, p. 63-64)

Além da fraternidade, tema amplamente evocado na poesia da autora moçambicana em questão, a encenação dialógica marca esse poema. O uso de interrogações busca a escuta e a voz do interlocutor, indica uma indignação recíproca e apela por uma consciência crítica diante da história de subjugação africana. A voz poética expressa a solidariedade em relação ao sofrimento de seu povo, sentimento que será permanente em sua poesia.

Esse poema é emblemático porque a relação entre o individual e o coletivo se evidencia no uso dos pronomes “teu”/“tua”/“minha”, em que as expressões “irmão negro”, “tua voz”, “palavra tua”, “na tua triste canção”, “teu olhar”, “tua voz dolente”, “tua triste canção”, “irmão de voz de veludo” são referentes que apontam para a coletividade e são apropriados para constituir essa “canção fraterna”, que, no momento de sua publicação, já se lança como projeto poético de Noémia de Sousa. Desta maneira a autora encerra o poema, ou abre a sua poética, dizendo: “tua canção é minha”. Nos poemas que se seguem, em sua curta, mas fecunda trajetória poética, será comum o uso dos pronomes “nosso”/“nossa”. Assim, a expressão “tua voz” passa a ser inscrita como “nossa voz”:

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão
nossa voz ardente como o sol das malangas

nossa voz atabaque chamando
nossa voz lança de Maguiguana
nossa voz, irmão,
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
e revolucionou-a
arrastou-a como um ciclone de conhecimento.

[...]

[...]

nossa voz África
nossa voz cansada da masturbação dos batuques da guerra
nossa voz gritando, gritando, gritando!
Nossa voz que descobriu até ao fundo,
lá onde coaxam as rãs,
a amargura imensa, inexprimível, enorme como o mundo,
da simples palavra ESCRAVIDÃO:

Nossa voz gritando sem cessar,
nossa voz apontando caminhos
nossa voz xipalapala
nossa voz atabaque chamando
nossa voz, irmão!
nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando!

Conforme podemos observar, as palavras “poema”, “voz”, “canto” e “canção” se confundem, são inscritas como sinônimas. Isso evidencia que a tessitura textual de Noémia almeja a vocalidade, concebe-se enquanto canto, aspecto esse de grande relevância para a compreensão de sua poética, pois, nas sociedades africanas, o canto é uma forma de conexão com a ancestralidade.

Tomando como amostra o poema “Nossa voz”, consideramos que a tessitura textual da autora se realiza enquanto *performance*. Configura-se como realização poética mobilizadora da força da tradição oral: nos versos estão manifestos o canto, o movimento

corporal, o ritmo, a gestualidade, os instrumentos africanos, a natureza, o espaço, a história moçambicana/africana, as marcas do contexto que circunda o poema.

Os versos são impressos no poema a partir da palavra performatizada. O espaço da escrita, então, é visto como forma de recriar a oralidade, de inscrever a identidade moçambicana: “Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão / nossa voz ardente como o sol das malangas / nossa voz atabaque chamando”. Dessa maneira, entendemos que a escolha consciente da autora pelo “canto” é uma forma de transposição da verdadeira natureza da voz para a escrita, uma forma de interligá-la a sua ancestralidade, harmonizá-la com sua tradição.

O poema se revela como um mobilizador de consciências, um coro de vozes indignadas e uma arma poderosa para fazer a revolução; como enuncia, ao evocar o líder guerreiro: “nossa voz lança de Maguiguana”. Integrando uma geração convicta de sua capacidade de romper com a indiferença, a voz poética busca acender a inquietação em seu povo e, para isso, lança mão de recursos como a apóstrofe, o refrão e a repetição, inclusive de verbos que denotam a urgência da libertação do jugo colonial: “gritando, gritando, gritando!”, “clamando, clamando, clamando!”.

Dedicado ao poeta José Craveirinha, o poema “Nossa voz” anuncia a aproximação da autora ao grupo de jovens revolucionários moçambicanos que reunia, além do poeta citado, João e Orlando Mendes, Ruy Guerra, Ricardo Rangel e Cassiano Caldas, entre outros, conforme aponta Secco (2016). Essa geração reverberava um intenso diálogo supranacional e uma aproximação com o Neorrealismo português, o Modernismo brasileiro, o Renascimento Negro e a Negritude, conforme aponta Noa (2016). Acerca desse diálogo, convém destacar as considerações de Fonseca (2007), ao afirmar que os apelos dos grandes poetas negros de movimentos como o Harlem Renaissance ou Black Renaissance e a Negritude, a exemplo de Langston Hughes, Aimé Césaire e Nicolás Guillén, encontravam interlocução em espaços de colonização portuguesa.

De acordo com informações de Saúte (2016), num primeiro momento, Noémia não conhecia a Negritude. Veio a conhecê-la

depois, tendo, inclusive, traduzido o famoso “Discurso sobre o colonialismo”, de Aimé Césaire. Lia, sobretudo, os escritores neorrealistas portugueses, leitura que era apresentada a ela por Cassiano Caldas. Também foi Cassiano Caldas que lhe apresentou a revista portuguesa *Vértice*, na qual ela conheceu a poesia do cubano Nicolás Guillén. “Leu depois muitos livros sobre a vida dos negros americanos em tradução brasileira. Entre a situação do Sul dos EUA e a situação em Moçambique daquele tempo, Noémia conseguia estabelecer similitudes” (SAÚTE, 2016, p. 177).

Retomando a estrofe que encerra o poema “Nossa voz”, especialmente os versos “Nossa voz gritando sem cessar / nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando!”, evidenciamos que esses versos reverberam os apelos que se faziam ecoar em diversos movimentos negros espalhados pelos continentes africano, americano e europeu. Essas vozes foram fundamentais na luta contra o colonialismo e a opressão racial.

Os gestos de insubordinação lançaram mão de uma justificável exaltação da “raça negra” e dos valores africanos. Consideramos que essa exaltação foi um grito estratégico para o despertar de consciências, para o combate à resignação e para o fortalecimento do desejo de comunidade, de liberdade, de união, de construção da ideia de nação autônoma e de afirmação da cidadania e da identidade africana. Conforme conexão que fazemos com Mbembe (2014, p. 68-69, grifo do autor),

em Aimé Césaire ou nos poetas da negritude, por exemplo, a exaltação da “raça negra” é um imenso grito cuja função é salvar da decadência absoluta aquilo que foi condenado à insignificância. Este grito – conjuração, anúncio e protesto – exprime a vontade de escravos e colonizados de acabarem com a resignação, de se *unirem*; de se autorrecriarem, enquanto comunidade livre e soberana, de preferência através do seu trabalho e das suas obras; ou ainda de se apoderarem da sua própria origem, da sua própria certeza e do seu próprio destino no mundo.

A propósito dessa referência, aqui merece destaque uma aproximação entre as poéticas de Césaire e de Noémia de Sousa. Em princípio,

na significação que o termo “Negro” adquire em seus repertórios, evidenciando a “consciência de humanidade”, a busca pela “mais ampla fraternidade”, ou, ainda, a expressão de um “humanismo à medida do mundo”, algo que podemos observar nos versos “aquele irmão branco / que afinal não era branco nem negro, / porque era simplesmente irmão” (SOUSA, 2016, p. 100). Isso posto, também cabe concordar com as considerações apontadas por Ferreira (1987, p. 172-173), ao levantar que,

não só do ponto de vista temático, como pelo recurso estilístico à ressonância verbal. Ao encadeamento de significantes sonoros áspetros, à utilização de palavras que transportam os “choros de outros mundos”, os “mistérios profundos”, os “delírios e feitiçarias”, as “revoltas”, as “dores”, as “humilhações”, as “noites de insônia”, os “batusques frenéticos”, as “canções escravas”, as “feridas visíveis”, as “feridas incuráveis”, os “dentes apodrecidos”, a veemência da evocação (“Oh minha Mãe África, ‘ngoma’ pagã”) e a força imperativa do verbo (“Oh, deixa passar o meu povo”) num “grito inchado de esperança”.

Como notamos no poema “Nossa voz”, é muito comum na poética de Noémia de Sousa a retomada do tema da escravidão. A permanência dessa temática evoca esse ponto comum na lembrança de uma história coletiva, que ainda figura como uma ferida aberta, como trauma colonial, tendo em vista que o racismo continua entranhado nas sociedades “pós-coloniais”. Para a poetisa moçambicana, evocar a escravidão também é uma estratégia para elaborar o desejo de libertação, lembrar gestos de insubmissão e inscrever o insubordinado sentimento de esperança de seu povo.

Um dos gestos de insubmissão comumente evocados por Noémia vem da canção africana ou afrodiáspórica, sobre a qual elabora os seguintes versos:

Que onde estiver nossa canção / mesmo escravos, senhores seremos;
/ e mesmo mortos, viveremos. / E no nosso lamento escravo / estará
a terra onde nascemos, / a luz do nosso sol, / a lua dos xingombelas,

/ o calor do lume, / a palhota onde vivemos, / a machamba que nos dá o pão! (SOUSA, 2016, p. 31)

Entre muitos outros aspectos que poderíamos destacar, convergimos as nossas considerações para esse exemplo da ancestralidade e da insubordinação em Noémia de Sousa que nos é evidenciado a partir de suas referências à música e à canção africana. Nesse sentido, entendemos que nada é mais significativo do que trazer para estas considerações finais o canto de Noémia de Sousa “Deixa passar o meu povo”. Apresentando uma potente afirmação da África, ou da África na diáspora, contra o eurocentrismo, a poesia se constrói com uma explícita referência à canção “Go Down Moses”, um dos mais conhecidos *negro spirituals* de todos os tempos, famoso na voz de Paul Robeson, grande artista afro-americano, que é evocado juntamente com Marian Anderson, uma das maiores cantoras afro-americanas do século xx:

E enquanto me vierem do Harlem / vozes de lamentação / e meus vultos familiares me visitarem / em longas noites de insônia, / não poderei deixar-me embalar pela música fútil / das valsas de Strauss. / Escreverei, escreverei, / com Robeson e Marian gritando comigo: / Let my people go, / OH DEIXA PASSAR O MEU POVO. (SOUSA, 2016, p. 50)

REFERÊNCIAS

- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Mulher-poeta e poetisas em antologias africanas de língua portuguesa: o feminino como exceção. *In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p. 489-518.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.
- NOA, Francisco. Noémia de Sousa: a metafísica do grito. *In: SOUSA, Noémia de. Sangue negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016. p. 169-174.
- SAÚTE, Nelson. A mãe dos poetas moçambicanos. *In: SOUSA, Noémia de. Sangue negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016. p. 175-182.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Noémia de Sousa, grande dama da poesia moçambicana. *In: SOUSA, Noémia de. Sangue negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016. p. 11-18.
- SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.

PAULINA CHIZIANE, TECELÃ DE ESTÓRIAS, HISTÓRIA E LIBERDADE

Carmen Lucia Tindó Secco

Se queres conhecer a liberdade, / Segue o rasto das andorinhas.⁹

PAULINA CHIZIANE, AS ANDORINHAS

O arquétipo da tecelã é recursivo em diversas culturas e, em geral, é representado na literatura e nas artes, especialmente nos contos tradicionais e mitos, por figuras femininas de mulheres, deusas, moiras – senhoras do destino – e, na África, por Ananse, a aranha cujo tecer remete à fiação do tempo, da vida e do universo. Segundo Eliade (1992), o ofício de tecer, ao repetir a cosmogonia, é sempre um ato de criação.

Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. [...] a aranha tecendo sua teia é a imagem das forças que tecem nossos destinos. [...]. Tecer

⁹ Provérbio chope usado por Paulina Chiziane como epígrafe em Chiziane (2008b, p. 9).

é criar novas formas. Tecer não significa somente predestinar [...], mas também criar, fazer sair da sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 872)

Paulina Chiziane, de modo semelhante à aranha, retira de suas vivências a seiva viva de suas histórias, a teia de sua escrita. Em diversas entrevistas, declara ser a substância de seu narrar oriunda, muitas vezes, de casos do cotidiano, de crenças e tradições de Moçambique, sua terra natal. Várias de suas narrativas se inspiram em relatos colhidos da boca de mulheres do povo moçambicano.

A escritora, nascida em 4 de junho de 1955, é originária de Manjacaze, aldeia localizada na província de Gaza, ao sul de Moçambique, onde as línguas africanas faladas são chope e ronga. Embora pertencente a uma família protestante, estudou em um colégio de uma missão católica, sendo obrigada a aprender o português. Com seis anos mudou-se para Lourenço Marques, indo viver nos subúrbios da cidade. Ingressou na Universidade Eduardo Mondlane, na área de linguística, contudo não concluiu o curso. Quando jovem, atuou como militante da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), tendo-se afastando da política em 1984, ao começar a escrever os contos que publicou em jornais moçambicanos.

Com *Balada do amor ao vento*, seu primeiro livro, editado em 1990 pela Aemo,¹⁰ Paulina se torna a primeira mulher romancista em Moçambique. Entretanto, ela não se reconhece assim e, em diversas entrevistas, questiona: “Dizem que sou romancista e que fui a primeira mulher moçambicana a escrever um romance [...], mas eu afirmo: sou contadora de histórias, histórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte” (CHIZIANE, 2004, [Orelha do livro]).

Conquanto não se assumia romancista, Paulina Chiziane funda, em Moçambique, um novo tipo de romance, cuja dicção se realiza

10 Associação dos Escritores Moçambicanos. A sede fica em Maputo, capital moçambicana.

no feminino, denunciando opressões e preconceitos sofridos por mulheres de espaços urbanos e rurais em diferentes épocas da história moçambicana. Tradição, modernidade, história, costumes, mulher, poligamia, amor, sexo, religiões, mediunidade, animismo, rituais, curandeiros, cristianismo, padres, bíblia, guerra, colonialismo, pós-independência, escravos são temáticas e personagens recorrentes na obra da autora, composta, até o momento, por oito romances, um livro de contos, *As andorinhas* (2008), e um livro de poemas, *O canto dos escravos* (2017), editado no Brasil pela editora Nandyala com o título *O canto dos escravizados* (2018).

A escrita corajosa de Paulina, plena de ousadia ao discutir temas até então tratados como tabus, também sedutora em sua forma oralizada e oralizante de narrar, vem despertando o interesse de um público leitor bastante significativo, dentro e fora de Moçambique, tanto que já são inúmeros os artigos, ensaios, capítulos de livros, dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre os romances e contos da escritora, cujo reconhecimento é crescente em vários países. Seu prestígio é ainda referendado por condecorações recebidas: Prêmio José Craveirinha (Moçambique, 2003), pelo romance *Niketche*; Prêmio Nobel da Paz (2005), pela trajetória de luta por igualdade social e de gênero; One Thousand Peace Women (2005), indicada como uma das “Mil Mulheres pela Paz”; Prêmio Camões (2021), laurel concedido pela primeira vez a uma escritora africana.

Exímia tecelã de estórias que repensam crenças, hábitos, costumes, ensinamentos das tradições moçambicanas locais, Paulina também é ardilosa e intrépida na arte de destecer a História oficial, lançando olhares críticos em relação a incongruências e situações conflituosas do passado e do presente do país. Seus romances focalizam épocas diversas da história moçambicana.

Balada de amor ao vento se passa no período colonial, em uma sociedade africana patriarcal de Gaza, ao sul de Moçambique. A protagonista Sarnau conduz a narrativa em primeira pessoa, contando a própria história, permeada de sofrimento e humilhação, mas também de rebeldia e transgressão. O enredo romanescos parte do amor entre Sarnau e Mwando, contudo, apesar da paixão que os atrai, há

o impedimento de se casarem, uma vez que a protagonista, criada de acordo com as tradições de sua origem bantu, não é aceita pela família do rapaz por não ser cristã. O choque cultural cria uma barreira intransponível. Os dois se relacionam sexualmente, a moça engravida, no entanto Mwando, que estudava em colégio católico para se tornar padre, a abandona. Sarnau, decepcionada, aceita, então, desposar o príncipe Nguila, porém não o ama. Infeliz no casamento e indignada por ver o marido polígamo bater na esposa mais nova, resolve abdicar do *status* de princesa e parte com os filhos para a Mafalala, bairro pobre do subúrbio da capital Lourenço Marques, hoje Maputo, onde enfrenta dificuldades para garantir o próprio sustento.

Sarnau, destemida, questiona não só o colonialismo que impôs a religião católica e silenciou, em grande parte, as culturas locais, mas também alguns costumes tradicionais do sul de Moçambique que mantinham uma forma patriarcal de viver que oprimia as mulheres.

Mwando também é cristão, mas abandonou-me com uma criança no ventre. Ser cristão é uma coisa, mas a perversão e o afastamento dos deveres paternais porque se é cristão é coisa que ainda não entendo bem. A poligamia tem todos os males, lá isso é verdade, as mulheres disputam pela posse do homem, matam-se, enfeitçam-se, não chegam a conhecer o prazer do amor, mas tem uma coisa maravilhosa: não há filhos bastardos nem crianças sozinhas na rua. Todos têm um nome, um lar, uma família. (CHIZIANE, 2003, p. 137)

A protagonista demonstra audácia, não se dobrando aos ditames da tradição bantu, nem aos valores morais da Igreja católica. Critica e não aceita a poligamia, denunciando a subalternização da mulher, tanto das etnias poligâmicas do sul de Moçambique como da sociedade monogâmica imposta pelos colonizadores portugueses: “com a poligamia, com a monogamia ou mesmo solitária, a vida da mulher é sempre dura” (CHIZIANE, 2003, p. 137). Sarnau sofre e enfrenta a miséria para se tornar dona de si mesma. Trabalha como vendeira e se prostitui para juntar dinheiro e poder devolver ao príncipe Nguila o valor do *lobolo*, ou seja, o preço do dote pago por ele à sua família para a desposar.

As mulheres que protagonizam os romances de Paulina são, em geral, guerreiras. Embora criadas segundo a tradição bantu – cujos rituais de iniciação preparam as meninas para o casamento, ensinando-lhes não só a obediência aos maridos, a quem devem satisfazer sexualmente, mas ainda o cuidado com os filhos, a cozinha, as plantações –, essas personagens transgridem a opressão infligida a elas.

Ventos do apocalipse narra a história da aldeia de Mananga, tendo como temas a seca, a fome, os horrores da guerra pós-independência, que dilacerou Moçambique, trazendo também lembranças de lutas travadas em outros tempos. O título do romance evoca a simbologia bíblica dos Cavaleiros do Apocalipse, anunciando catástrofes, destruições, mortes que se espalham aos quatro ventos.

[...] Meu Deus! Há um cadáver a apodrecer e tem a cabeça decapada. Cinco passos adiante a cabeça está tombada de olhos abertos. Uma criança de nove ou doze meses segura-a forte com os frágeis dedinhos, vira-a e revira-a nervosamente soltando guinchos de fúria. Parece que brinca com ela, mas não, não brinca. Tenta desesperadamente despertar a mãe para a vida. (CHIZIANE, 1999, p. 169)

A prosa poética de Paulina Chiziane assume ora contornos trágicos e dramáticos, ora intenso lirismo, ora certa ironia, sendo essa mistura discursiva característica do estilo da autora, cuja escrita oralizada é conduzida, em geral, por narradores contadores de estórias que recorrem a adivinhas, crenças, provérbios das tradições moçambicanas.

A fórmula de abertura do ritual da contação, “karingana wa karingana”, constitui um recurso metalinguístico que visa a acentuar as inserções de micronarrativas na estrutura do romance. As estórias se abrem, pois, com a explicitação dos exemplos que devem ser considerados. A do marido cruel condena a ambição e o desamor, o ditado “mata, que amanhã faremos outro” atualiza a experiência em tempos de guerra e “A ambição da Massupai” recupera dados presentes nas duas histórias, numa prática típica da narrativa oral. A repetição

tem, nos contos orais, uma função importante para a memorização [...]. Colocados como abertura do que vai ser contado por um narrador-griot que tudo sabe dos acontecimentos passados, os mitos garantem a veracidade do que será contado. (FONSECA, 2003, p. 304)

A trama romanesca se desenvolve pela técnica do contraponto (FONSECA, 2003, p. 305), entrecruzando micronarrativas que recuperam e entrelaçam mitos, memórias, cenas de guerra, a estória de Minosse e Sianga, a loucura de Ermelinda. Ritos, costumes são lembrados e alguns, criticados, como o *lobolo*. Em *Ventos do apocalipse*, é descrito o ritual do *mbelele*, dança de mulheres nuas, cuja sedução visa a invocar a chuva para fertilizar a terra. A guerra e a seca destruíram tudo. Minosse, oprimida, se torna uma morta-viva; no entanto, ao final, recupera a lucidez e, revelando um forte lado maternal, toma a seus cuidados um menino órfão, que encontra abandonado. “Os desgostos fizeram dela uma pessoa morta. Ela é um fantasma. Os fantasmas não têm corpo e nem sentem peso. Ela caminha leve e livre mesmo sem saber para onde vai” (CHIZIANE, 1999, p. 155). Como a maioria das protagonistas de Paulina, os leitores depreendem que ela ruma em busca de liberdade.

O sétimo juramento (2000), segundo Mata (2001, p. 188), não apresenta o tom lírico dos dois primeiros romances de Paulina, porém, como esses, continua na clave de denúncia à condição subalterna das mulheres. Nesse terceiro livro, as personagens principais são urbanas, vivendo entre valores da modernidade capitalista e tradições africanas. O protagonista David, por exemplo, para afirmar seu *status* econômico, recorre à feitiçaria. *O sétimo juramento* aborda religiosidades moçambicanas que o colonialismo tentou apagar, mas não conseguiu inteiramente, pois, mesmo praticando o cristianismo, as personagens assimiladas não deixam de consultar *nyangas*, isto é, os curandeiros das tradições ancestrais. Criticamente, a escritora desvela esse mundo espiritual africano discriminado pelo colonialismo cristão e pela Frelimo. Nos romances *Por quem vibram os tambores do além?* (2013), *Ngoma Yethu: o curandeiro e o Novo Testamento* (2015) e *Na mão de Deus* (2016),

Paulina, em coautoria com médiuns, aprofunda essa questão da espiritualidade, mostrando como as religiosidades africanas foram demonizadas pelo cristianismo e consideradas manifestações de obscurantismo pelo governo moçambicano que assumiu o poder logo após a independência.

Com os romances *Niketche: uma história de poligamia* (2002) e *O alegre canto da perdiz* (2008), Paulina reafirma sua perspectiva feminina de escrita, não só denunciando dramas e costumes vivenciados por grande parte das mulheres moçambicanas, mas também concedendo voz a algumas das protagonistas, cujas ações e discursos conseguem inverter relações de submissão a que estavam, há tempos, condicionadas por obrigação e hábito.

O alegre canto da perdiz se inicia com a protagonista Maria das Dores despida a banhar-se no Rio Licungo, após anos de buscas por seus filhos. Chamada “a louca do rio”, é apedrejada por a julgarem portadora de azar. A esposa do régulo, contudo, consegue serenar os ânimos, dizendo que aquela mulher “trazia uma boa nova escrita do avesso” (CHIZIANE, 2008a, p. 20).

Delfina, a mãe de Maria das Dores, é o protótipo da assimilada que renega os costumes de seu povo e se casa com José dos Montes, exigindo que ele se torne um sipaio, ou seja, um soldado a serviço do colonialismo. Casa-se depois com um branco, discriminando os próprios filhos negros, enquanto tratava com regalia os filhos mulattos, frutos de sua união com o português Soares. Quando Maria das Dores cresce, Delfina a vende ao curandeiro Simba como mercadoria. A moça, entretanto, foge, perdendo-se dos filhos, que não desiste de procurar. Prefere a loucura a ser dominada por Simba. Ao fim do romance, duas figuras femininas se revelam transgressoras: Maria das Dores e a esposa do régulo, cujas estórias do matriarcado vão subvertendo tanto os poderes patriarcais impostos pela colonização como os existentes nas tradições locais.

Niketche: uma história de poligamia (2002) traça uma profunda cartografia feminina de Moçambique a partir de cinco mulheres: Rami, esposa há 20 anos de Tony, alto-comissário da polícia, e quatro amantes dele, cada uma originária de uma região

moçambicana. A protagonista, Rami, pertencente à classe média, vive com a família na capital Maputo. Uma pedra atirada no vidro de um carro por seu filho mais novo em frente à sua casa dá início à narrativa. É como se a pedra também houvesse atingido Rami, fazendo com que se desse conta das ausências constantes do marido. Ela passa, então, a investigar e descobre que o esposo a traía, praticando a poligamia:

O coração do meu Tony é uma constelação de cinco pontos. Um pentágono. Eu, Rami, sou a primeira dama, a rainha mãe. Depois vem a Julieta, a enganada, ocupando o posto de segunda dama. Segue-se a Luísa, a desejada, no lugar de terceira dama. A Saly, a apetecida, é a quarta. Finalmente a Mauá Sualé, a amada, a caçulinha, recém-adquirida. O nosso lar é um polígono de seis pontos. É polígamo. Um hexágono amoroso. (CHIZIANE, 2004, p. 58)

Ao entrar em contacto com suas rivais – Julieta, Luísa, Saly e Mauá –, Rami passa a conhecer a diversidade de costumes, crenças, línguas, rituais e tradições das regiões de seu país, constatando que as mulheres moçambicanas, tanto as das áreas rurais do Norte, do Centro ou do Sul como as assimiladas das cidades, eram oprimidas e subalternizadas por sistemas familiares patriarcais.

Percebendo que muitos dos dramas de suas rivais eram semelhantes aos dela, Rami se solidariza com elas para, juntas, vencerem Tony. Por intermédio dessa união, Rami nota que, embora fossem muitas as diferenças culturais, étnicas, sociais entre ela e essas mulheres, todas tinham uma vida solitária, atravessada pela memória de guerras, misérias e mortes. Todas eram prisioneiras de uma conflituosa tensão entre modernidade e tradição. O enredo ficcionaliza realidades sociais que se chocam, entre valores ancestrais africanos e heranças culturais trazidas pelos colonizadores portugueses brancos e pelos árabes e indianos, que também dominaram a costa oriental moçambicana. Rami questiona, assim, tanto a opressão derivada da imposição católica, como a dos haréns de origem oriental, quanto a das tradições bantu:

Navego numa viagem ao tempo. Haréns com duas mil esposas. Régulos com quarenta mulheres. Esposas prometidas antes do nascimento. Contratos sociais. Alianças. Prostíbulos. Casamentos de conveniência. Venda das filhas para aumentar a fortuna dos pais e pagar dívidas de jogo. Escravatura sexual. Casamentos aos doze anos. Corro a memória para o princípio dos princípios. No paraíso dos bantu, Deus criou um Adão. Várias Evas e um harém. Quem escreveu a Bíblia omitiu alguns factos sobre a gênese da poligamia. Os bantu deviam reescrever sua Bíblia. (CHIZIANE, 2004, p. 39-40)

Consciente da relação mercadológica que subjuga as mulheres moçambicanas compradas pelos *lobolos*, Rami critica não só essa prática de dotes, mas também a *kutchinga*, rito tradicional que consiste em “inaugurar a viúva na nova vida, oito dias depois da fatalidade. *Kutchinga* é carimbo, marca de propriedade. Mulher é *lobolada* com dinheiro e gado. É propriedade” (CHIZIANE, 2004, p. 212). É um rito de purificação, em que a viúva é *tchingada*, ou seja, possuída sexualmente por um parente do marido falecido.

Repensando ritos e rituais, questionando o lugar do feminino, rebelando-se contra a hegemonia masculina, Rami e as quatro mulheres de Tony se impõem e se libertam. “Lu, a desejada, partiu para os braços de outro [...]. Ju, a enganada, está loucamente apaixonada por um velho português cheio de dinheiro. A Saly, a apetecida, enfeitiçou o padre italiano que até deixou a batina só por amor a ela. A Mauá, a amada, ama outro alguém” (CHIZIANE, 2004, p. 332). Rami, a rainha, está grávida, mas o filho não é do Tony. Esse termina derrotado por suas cinco mulheres, que, reinventando o *niketche*, dança ritual de iniciação sexual feminina das províncias Zambézia e Nampula, ao norte de Moçambique, celebram a vida:

Niketche, a dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação. Uma dança que mexe, que aquece. Que imobiliza o corpo e faz a alma voar. As raparigas aparecem de tangas e missangas.

Movem o corpo com arte saudando o despertar de todas as primaveras. Ao primeiro toque do tambor, cada um sorri, celebrando o mistério da vida ao sabor do niketche. (CHIZIANE, 2004, p. 160)

Em toda a obra de Paulina, há ênfase no feminino. Muitas de suas protagonistas – Sarnau, Rami, Das Dores – subvertem o domínio masculino e, como andorinhas, não se deixam aprisionar, voando à procura de liberdade. Por sua vez, a autora, prodigiosa tecelã na arte de trançar os fios de sua escrita, consegue prender os leitores pelo encanto das histórias narradas ao modo e ao ritmo da oralidade.

BIBLIOGRAFIA

- CHIZIANE, Paulina. *O sétimo juramento*. Lisboa: Caminho, 2000.
- _____. *Eu, mulher...: por uma nova visão do mundo*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- _____. *Por quem vibram os tambores do além?* Maputo: Índico Ed., 2013.
- _____. *O canto dos escravizados: poemas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.
- _____. Paulina Chiziane e a liberdade de quem conta suas próprias histórias. [Entrevista concedida a] Iolanda Barros. *Afreaka*, [s.l.], [20--]. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/paulina-chiziane-e-liberdade-de-quem-counta-suas-proprias-historias/>. Acesso em: 19 jan. 2021.
- _____; KASSEMBE, Dya. *As heroínas sem nome: memórias de guerra e paz das mulheres em Angola*. Luanda: Ed. Nzila, 2009.
- _____; MARTINS, Mariana. *Ngoma Yethu: o curandeiro e o Novo Testamento*. Maputo: Matiko Ed., 2015.
- _____; SILVA, Maria do Carmo da. *Na mão de Deus*. Maputo: Matiko Editora, 2016.
- MIRANDA, Maria Geralda; SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Ed. Appris, 2013.

REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1988.
- CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.
- _____. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. [Orelha do livro]. In: *Niketché: uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *Niketché: uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2004.

- CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008a.
- _____. *As andorinhas: contos*. Maputo: Índico Editores, 2008b.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Campos de guerra com mulher ao fundo no romance *Ventos do apocalipse*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 302-313, jul./dez. 2003.
- MATA, Inocência. *O sétimo juramento*, de Paulina Chiziane: uma alegoria sobre o preço do poder. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 187-191, jul./dez. 2001.

UNGULANI BA KA KHOSA E A ESCRITA DO “NÃO”

Vanessa Ribeiro Teixeira

*O que se precisa, neste mundo globalizado, é o assumir pleno da cidadania.
E cidadania, compatriotas, é o dever de dissentir, de dizer não.*

UNGULANI BA KA KHOSA, CARTAS DE INHAMINGA

Francisco Esaú Cossa, ou Ungulani Ba Ka Khosa (epíteto de origem *tsonga*¹¹), figura entre os principais autores da literatura contemporânea de Moçambique. Nascido em Inhaminga (1957), província da região de Sofala, é professor de História e responsável por uma instigante produção ficcional, que engloba desde a pesquisa e a reconstrução histórica até a crítica incisiva da realidade dos dias atuais. Essa marcante envergadura crítica o torna um dos mais coerentes pensadores da sociedade moçambicana.

Sua estreia como ficcionista é marcada pela publicação de *Ualalapi*, em 1987. Contemplado com o Grande Prêmio de Ficção Narrativa Moçambicana, em 1990, e eleito um dos 100 melhores

¹¹ Grupo étnico com representação maioritária no sul de Moçambique.

romances africanos do século xx, em 2002, o texto revisita o final do século xix moçambicano. Nessa obra, Khosa investe em uma das práticas mais sedutoras da literatura contemporânea: o diálogo tensionado com a História. Assim, sua ficção trabalha com personagens do real histórico, que, ficcionalizados, alcançam repensar a história oficial, desvelando novos sentidos, que se encontravam ocultos.

Ualalapi volta-se à releitura da figura de Ngungunhane, último imperador do Reino de Gaza e último soberano a manter-se resistente à dominação portuguesa em solo moçambicano. O desdobramento dessa narrativa revela-nos um interessante jogo intertextual, que vai da revisitação de documentos históricos portugueses e provérbios populares moçambicanos até a releitura de passagens bíblicas. A partir de tais estratégias ficcionais, a aura heroica de Ngungunhane, concebido pela Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) e pelo governo da Independência como mito da resistência local, será posta em xeque. O título comprova a eleição das pequenas vozes, vozes outras: Ualalapi, um guerreiro do exército *nguni*, súdito do imperador, que, obrigado a cumprir uma injusta ordem soberana, “[...] pôs-se a correr, atravessando as casas da aldeia, gritando como ninguém nunca ouvira um *não* estridente, lancinante” (KHOSA, 2013, p. 34, grifo nosso). A estrutura polifônica, ao franquear a ascensão de vozes múltiplas, reais ou fictícias, tem como consequência a des-sacralização de Ngungunhane, tornando sua figura passível de novas interpretações. O “*não*” desestabiliza o *status quo*.

Em 1990, vem a público *Orgia dos loucos*. A obra, composta por nove contos, tem como plano central a imagem de Moçambique independente, mergulhado na guerra civil e marcado pela escassez, pela pobreza e pelo aviltamento da cultura endógena. Ao longo de suas linhas, deparamo-nos com uma série de narrativas, aparentemente desconexas, mas costuradas por um mesmo fio condutor: tudo parece estar “fora da ordem”. Nos contos aí reunidos, somos apresentados, em meio a cenários marcados por uma série de imagens escatológicas, a uma política assistencialista, que tem data, hora e local rigidamente estabelecidos para se fazer presente (em “O prêmio”); testemunhamos um fatídico destino individual e coletivo, motivado

pela impotência diante de uma economia estagnada (em “Fragmentos de um diário”); somos levados a constatar que, vitimados pela guerra, os sobreviventes, ainda que pareçam vivos, estão invariavelmente mortos (em “Orgia dos loucos”); chegamos até mesmo à conclusão de que, em Moçambique – ou qualquer outro país vaticinado pela “faixa do subdesenvolvimento” –, a modernidade mal gerida acaba por conceber tragédias “inesperadas” (em “Morte inesperada”).

Nove anos mais tarde, Khosa volta a publicar. Dessa vez, uma reunião de quatro contos, escritos com a intenção de se criarem espaços próprios à reconfiguração das memórias do autor. *Histórias de amor e espanto*, de 1999, revela ao público textos escritos ao longo da década de 80, época em que era um jovem professor, peregrinando pelos “campos de reeducação”¹² moçambicanos. As narrativas representam, ficcionalmente, situações que reúnem profundos questionamentos, inquietações, esperanças e decepções experimentados pelas personagens diante da realidade do país. Os relatos focalizam o intelectual que repensa o amor e o desejo nos novos tempos (em “Dirce”), o professor massacrado pelo peso e a responsabilidade de construir o “homem novo” moçambicano (em “Construção”), o corpo e a mente de um pai de família e funcionário público, tentado ao roubo, frente à escassez de bens de consumo na região (em “Confissão”) e o menino zombeteiro que questiona a utopia socialista, visto que a igualdade na riqueza ainda não adentrou as portas de sua casa (em “Uma pequena história”).

No reino dos abutres, publicado em 2002, por sua vez, encena acontecimentos do passado recente de Moçambique, no qual as zonas rurais, a cidade e os campos de reeducação são perpassados pelo signo da distopia. A política mantida pelo Partido Único, que assume o poder após a Independência, silencia representantes de cultos religiosos tradicionais por considerar tais práticas “obscurantistas”

12 “[...] parte da política de controle e regulação da população pelo partido chefe da nação. Uma gestão política da vida em larga escala capaz de estruturar uma memória nacional coletiva com o esquecimento de outras memórias, de outras subjetividades consideradas como indesejáveis à nação unificada.” (LIMA, 2015)

e obriga à “reeducação” setores da sociedade considerados alienados: dissidentes da Frelimo, líderes religiosos, prostitutas, velhos desalojados pela guerra, além de profissionais liberais, recém-formados, responsáveis por forjar o “homem novo” moçambicano.

Se, no título de 2002, um dos espaços evocados é o campo de reeducação idealizado pelo governo da Frelimo, em *Os sobreviventes da noite*, lançado em 2008, o foco narrativo busca uma direção contrária, ao menos ideologicamente: um acampamento mantido sob as rédeas da oposição. De ambos, podemos depreender a violência, a intolerância, a inteligência sufocada e a vulnerabilidade da noção de justiça. O romance, composto por seis capítulos, recria a experiência trágica da guerra civil moçambicana, também conhecida como “guerra de desestabilização”. O acampamento revela a insurreição do caos, marcado, sobretudo, pelo intenso esfacelamento de valores humanos: crianças transformadas em soldados e soldados transformados em bestas-feras, massacrando aldeias e se firmando como senhores da vida e da morte de homens, mulheres, crianças e mais velhos.

Seja pelo profundo esvaziamento de valores e sentidos vislumbrado no romance de 2008, seja pela necessidade urgente de se repensarem as utopias, Khosa retoma, no ano seguinte, a narrativa histórica. *Choriro* (2009) reconstrói, ficcionalmente, parte da história do entorno do Rio Zambeze, em meados do século XIX. A região, caracterizada pela intensa ocupação portuguesa e goesa, pela migração de grupos autóctones africanos, pela passagem de missionários e “descobridores” britânicos, foi marcada pela prática da caça aos elefantes e pelo comércio do marfim. Essa narrativa focaliza, justamente, o momento em que esse processo econômico vai sendo perigosamente suplantado, em fins do referido século, pelo avanço de portugueses e *patrícios* – mestiços reconhecidos pelos pais lusitanos – rumo ao interior, em busca de “peças” mais lucrativas: homens e mulheres escravizados. A narrativa volta-se, uma vez mais, para a subversão de valores oficialmente instituídos, ao trazer para o centro da trama a história de António Gregódio, um português “avesso ao mar”, comerciante de marfim e profundo conhecedor das terras do Zambeze. Em consequência do lucro e da imponência conquistada

com o comércio do marfim, Gregódio tornara-se um “rei” local, assimilando costumes da terra e acolhendo grupos migratórios fugidos da fome, da exploração e da insidiosa escravidão.

Da busca por um tempo em que as vozes ancestrais que evocavam valores para a vivência em comunidade podiam ser ouvidas e amplamente compreendidas, surge *O rei mocho* (2012). O texto, adaptação de um conto tradicional originário do povo sena¹³ e transformado em narrativa destinada ao universo infantojuvenil, logra ser mais um exemplar do projeto khoseano, voltado para o questionamento de verdades absolutas, através da insurgência de diferentes vozes, versões e interpretações. Segundo o próprio autor: “Quis, então, com a história, mostrar que por vezes o nosso conceito de verdade pode provocar grandes danos” (KHOSA, 2012, p. 25).

No ano de 2013, em comemoração dos 25 anos de sua produção literária, é publicado o romance *Entre as memórias silenciadas*. A narrativa pretende ser uma versão revista e “mais bem-acabada”¹⁴ de *No reino dos abutres* (2002), iniciativa que evidencia a profunda e inquietante agudeza crítica do autor. Por entre as malhas do discurso e da estrutura diegética, somos surpreendidos por uma curiosa “apresentação”, na qual a voz autoral delega ao leitor a responsabilidade de encaixar as peças do mosaico apresentado. O livro, inicialmente organizado à maneira de uma orquestra característica da etnia *chope*,¹⁵ o *ngodo*, composta por marimbas, dançarinos e coro, remete a uma idealizada estrutura harmônica, na qual o encontro de vozes simultâneas, em instigante polifonia, representaria uma espécie de espaço democrático ideal.

Entretanto, a ilusão utópica começa a ser desconstruída, quando, na própria apresentação da obra, a instância autoral nos informa sobre a existência do *msaho*, uma variante do *ngodo*, que apresenta tensão competitiva, emblematicamente pela proeminência de uma mulher solista a quem é outorgado o direito de apontar os erros

13 Etnia do centro de Moçambique.

14 Palavras do autor, em entrevista concedida à presente pesquisadora, em 2013.

15 Grupo étnico originário do sul de Moçambique.

da comunidade. No *msaho*, surge a voz dissonante que irá abalar a pretendida estabilidade harmônica do *ngodo*. Ao longo do livro de Khosa, os capítulos são marcados pelo caos, pela presença de uma insidiosa desarmonia entre o passado e o presente, entre os projetos utópicos e as práticas governamentais, entre as vozes sufocadas pelas novas leis e aquelas que ainda ecoam crenças e valores de tradições africanas ancestrais, mas poucos podem ouvir e quase ninguém consegue entender.

O franqueamento de verdades múltiplas está diretamente relacionado ao direito à dissensão. Talvez seja esse mote que alinha o conjunto de crônicas publicadas em *Cartas de Inhaminga*, de 2017. Os 19 textos, originalmente publicados numa coluna semanal de um jornal de Maputo,¹⁶ debruçam-se sobre as mais diversas matérias, mas parecem apontar para um mesmo horizonte: a crítica de um comportamento inerte, acomodado, pouco afeito à dissensão, à atitude de dizer “não”, potencialmente criadora, revolucionária. É importante notar que, desde *Ualalapi*, sua primeira obra publicada, o “não”, enquanto agente desestabilizador do *status quo* social, figura, talvez, como o gérmen da produção khoseana.

Se, por um lado, Ungulani Ba Ka Khosa movimentava suas narrativas a partir de um “não” questionador das relações e comportamentos estabelecidos por aqueles que representam o poder do Estado, por outro – talvez seja o mesmo lado –, sua escrita é construída como espaço possível para a ascensão de vozes negadas pela História oficial. Em resumo: contra o “não” da História, erigem-se os “nãos” da empreitada ficcional. É nessa senda que vem a público *Gungunhana* (2017), sua produção mais recente.

Um volume, duas obras. *Gungunhana*, desde a sua existência como um objeto, contraria as expectativas. No mesmo “invólucro”, somos apresentados à nova edição de *Ualalapi*, comemorativa dos 30 anos da primeira publicação (1987-2017), e ao mais novo romance, *As mulheres do imperador*, narrativa que reconstrói ficcionalmente os descaminhos percorridos por quatro esposas do imperador *nguni*

16 O autor não esclarece, no volume, a qual semanário se refere.

e três consortes do seu principal régulo, Zilhalha. O ponto de partida da narrativa é o retorno dessas mulheres ao território moçambicano, 15 anos após o exílio imposto pelas autoridades portuguesas, na sequência da prisão do Leão de Gaza, em finais do século XIX. O ponto de chegada das personalidades “elididas da memória” (KHOSA, 2018, p. 142), renascidas como personagens, é um Moçambique irreconhecível, redesenhado aos moldes da lógica colonial na primeira década do século XX.

A escrita de Ungulani Ba Ka Khosa, seduzida pelo *poder da palavra*, potencializa essa mesma palavra por meio das estruturas polifônicas e das investidas intertextuais. Além disso, evidencia um projeto ideológico esmerado em criar espaços para a circulação de vozes negligenciadas pela História, marginalizadas pela *palavra do poder*. O “não”, inaugurado como principal vetor do seu discurso, busca, no caos, na subversão do *status quo*, o recomeço.

BIBLIOGRAFIA

- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *No reino dos abutres*. Maputo: Imprensa Universitária, 2002.
- _____. *Histórias de amor e espanto*. Maputo: Texto Editores, 2008.
- _____. *Os sobreviventes da noite*. Maputo: Alcance Editores, 2008.
- _____. *Choriro*. Maputo: Alcance Editores, 2009.
- _____. *Entre as memórias silenciadas*. Maputo: Alcance Editores, 2013.
- _____. *Orgia dos loucos*. São Paulo: Kapulana, 2016.

REFERÊNCIAS

- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *O rei mocho*. Desenhos de Americo Amos Mavale. Coimbra: EPM-Celp, 2012.
- _____. *Ualalapi*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- _____. *Cartas de Inhaminga*. Maputo: Alcance Editores, 2017.
- _____. *Gungunhana: Ualalapi e as mulheres do imperador*. São Paulo: Kapulana, 2018.
- LIMA, Rainério dos Santos. Os indesejáveis da nação: os campos de reeducação em *Entre as memórias silenciadas*, de Ungulani Ba Ka Khosa. In: *Anais do XIV Congresso Internacional Abralic*. Belém: UFPA, 2015. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456107323.pdf. Acesso em: 24 jan. 2022.

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

DONA ALDA ESPÍRITO SANTO: LIÇÕES DE RESISTÊNCIA E FELICIDADE

Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva

*Amigas, as nossas mãos juntas,
As nossas mãos negras
Prendendo os nossos sonhos estéreis
Varrendo com fúria
Com a fúria das nossas “palayês”
Das nossas feiras,
As coisas más da nossa vida.*

ALDA ESPÍRITO SANTO, “ÀS MULHERES
DA MINHA TERRA”, É NOSSO O SOLO
SAGRADO DA TERRA

Alda Espírito Santo, ou simplesmente Alda Graça, como também era conhecida, nasceu em 30 de abril de 1926, na cidade de São Tomé, e morreu em 9 de março de 2010, em Luanda. Em seus 84 anos de vida, construiu um legado extremamente importante, não apenas no campo da poesia, mas também na história de seu país, o arquipélago de São Tomé e Príncipe.

Ainda bem jovem, em 1940, a escritora foi para Portugal, onde completou o ensino secundário, na cidade do Porto. Iniciou, mais

tarde, em Lisboa, seu curso universitário. Durante essa temporada, entrou em contato com escritores e intelectuais africanos como Amílcar Cabral, Mário Pinto de Andrade, Agostinho Neto e Francisco José Tenreiro, nomes que se tornariam figuras de proa nos movimentos pela independência das colônias portuguesas.

Desde cedo, os portões da casa de sua família, em Lisboa, se abriram para receber esses intelectuais. Nas palavras do pesquisador Paulo Sérgio Gonçalves, em uma criteriosa dissertação sobre sua obra: “Eles se reuniam no tutelar ‘37’ da rua Actor Vale, em Lisboa, local que serviu para germinação de ideias que originaram o Centro de Estudos Africanos (CEA)” (GONÇALVES, 2018, p. 35).

Durante o tempo em que permaneceu em Lisboa, entre 1946 e 1953, Alda Espírito Santo promoveu em sua casa palestras sobre temas diversos no campo da linguística, da história e da consciência cultural e política dos males do colonialismo. Já nas primeiras reuniões, seus poemas começam a ser lidos pelos demais intelectuais. Nesse período, em 1944, foi criada, em Portugal, a Casa dos Estudantes do Império (CEI). O governo salazarista criara a casa com o objetivo de melhor controlar os estudantes vindos das colônias e disseminar os interesses da ditadura, mas o lugar terminou se transformando em espaço de encontros que agregaram ainda mais os estudantes africanos em torno de uma conscientização e reivindicação de independência política das colônias. Logo depois, em 1946, deu-se o surgimento do Centro de Estudos Africanos. Alda participou como uma das fundadoras da associação cultural.

Ia-se criando, portanto, naquele período, o contexto para o aparecimento de movimentos políticos e publicações engajadas, como o boletim *Mensagem*, da CEI, no qual Alda Espírito Santo colaborou, já em 1949, com um ensaio no qual buscava despertar a conscientização das mulheres africanas em relação a sua subalternidade e em relação aos estereótipos em torno do continente africano.

A militância de Alda Espírito Santo manifestou-se de muitas formas. Não pôde terminar os estudos universitários, em Portugal, pois teve dificuldades econômicas e desejava, então, priorizar suas atividades políticas. Em 1953, pouco tempo depois de chegar a São Tomé, já

se engajava nas investigações sobre os crimes cometidos pelo governo colonial no Massacre de Batepá.¹ Em 1965, Dona Alda, como era chamada, foi presa em Lisboa, acusada de estimular atividades subversivas em São Tomé. Atuou, ainda, em lideranças de movimentos sociais, como na ocasião, em setembro de 1974, em que esteve à frente de um grupo de mulheres diante do palácio do governo, lutando contra o envenenamento da água e do sal por parte de Portugal.

Ao longo de sua vida, envolveu-se profundamente com a sociedade e a política de São Tomé, colocando-se na linha de frente, nos diversos cargos que ocupou, como ministra da Educação, da Cultura e da Informação, como deputada, tendo sido a única mulher são-tomense a desempenhar o posto de presidente da Assembleia Nacional – no qual permaneceu por dois mandatos –, e como secretária-geral da União Nacional de Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe.

No que se refere à sua produção literária, destacamos as seguintes obras: *É nosso o solo sagrado da terra* (1978), *Mataram o rio da minha cidade* (2002) e *A poesia e a vida* (2006). Seus poemas figuram em várias antologias, publicadas entre os anos 1950 e 1990, e diversos jornais de São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique. Vale lembrar, ainda, que a escritora escreveu “Independência total”, hino nacional de São Tomé e Príncipe.

Para uma breve abordagem de sua poesia, discutirei alguns poemas de uma de suas mais representativas obras – *É nosso o solo sagrado da terra* –, a partir da perspectiva de imagens da busca de felicidade. Tal perspectiva vem despertando meu interesse, nos últimos anos, especialmente, no que se refere à autoria feminina, como venho tentando mostrar a partir do estudo das obras de Noémia de Sousa, Lília Momplé e Paulina Chiziane. Nota-se, em todas essas escritoras, uma escrita que procura refletir sobre o bem-estar da

¹ O Massacre de Batepá foi um massacre cometido pelas tropas coloniais portuguesas em São Tomé e Príncipe, a 3 de fevereiro de 1953. O número de mortes por tortura e afogamento é desconhecido. Rodrigues (2019) refere-se a fontes são-tomenses que apontam para cerca de 1032 mortos; já as fontes portuguesas apontam cerca de 200.

mulher. Isto é, estamos diante de escritoras-intelectuais que não apenas denunciam as diversas formas de opressão vividas no universo feminino, mas também buscam apontar saídas para essa situação. Acredito que pensar as imagens de busca de felicidade nesses textos pode nos revelar muito sobre os anseios mais íntimos da mulher e sobre a sociedade na qual ela está inserida. Não pretendemos discutir aqui os aspectos teóricos dessa busca. Nossa abordagem dos textos pretende apenas flagrar alguns lampejos dessa busca, mostrando que ela não cessa de inquietar o ser humano, ao manifestar-se, de forma tímida, porém palpável, nos momentos de grande tristeza e dificuldade vividos na sociedade colonial.

Vejam os alguns aspectos da discussão em relação à condição feminina presente na obra de Alda Espírito Santo. Nota-se, já no início de sua produção, uma preocupação não só em relação à opressão colonial, mas também em relação à opressão patriarcal. Pesquisadores como Laura Padilha, Inocência Mata e Paulo Sérgio Gonçalves chamam a nossa atenção nesse sentido, mostrando como a poesia de Espírito Santo vai se voltar para a valorização do universo feminino, “convocando e marcando a mulher africana como agente de transmissão da cultura e da história que se repete no lugar onde essas mulheres são marginalizadas duplamente, onde a história é narrada como branca, racista e patriarcal” (GONÇALVES, 2018, p. 40).

Desde os seus primórdios, a filosofia, a psicanálise e ainda outras disciplinas chamam a nossa atenção sobre a importância de sentir-se valorizado e de conhecer-se a si mesmo. Ainda que o sentido e o conceito de felicidade se transformem, ao longo do tempo e do espaço, mostrando-se em várias perspectivas e facetas, a ideia da valorização do indivíduo e do autoconhecimento se projetam sempre como sendo fundamentais ao seu bem-estar.

Já no ensaio “Luas de África”, publicado no número 7 do boletim *Mensagem*, em 1949, podemos perceber uma preocupação no sentido de reivindicar um protagonismo da mulher africana na sociedade, denunciando a sua exploração – como “máquina de dar filhos, e a sofredora do trabalho, que serve o homem fielmente, como uma besta de carga completamente mecanizada” (ESPÍRITO SANTO,

1949, p. 13-14) – e conclamando-a a reagir, assumindo o seu lugar de protagonista, com plenos direitos na sociedade. Como explica Gonçalves (2018, p. 41) em sua dissertação, apoiado em estudo de Maria Monteiro, o título “Luares de África” é uma alusão às mulheres africanas, que estariam duplamente anotecidas: em primeiro lugar, pela condição colonial e, depois, pelo domínio exercido pelo homem africano.

Tão importante quanto denunciar a violência realizada contra a mulher, cabe destacarmos um fator muito fundamental para a afirmação do seu lugar e, conseqüentemente, da busca de sua felicidade. Refiro-me, aqui, à possibilidade de a mulher reconhecer-se em sua terra, ou melhor, reconhecer que a terra que habita lhe pertence, assim como sua comunidade. Tratamos agora de um aspecto relevante no campo de uma filosofia africana, como nos propõe Ugwuanyi (2014, p. 7), em um artigo no qual procura discutir o papel da felicidade a partir de uma cosmovisão africana:

In essence, I am arguing that we should understand happiness in the African worldview as a function of the intersection between individual and social psychology, in the sense that the individual finds a sense of meaning or purpose in life through his or her relationship with the community. The community, therefore, is the source of meaning and security for the individual, both of which are conditions for happiness.²

Ao discutir a questão da felicidade a partir da ideia de uma visão africana, Ugwuanyi se refere ao homem africano, partindo da ideia de que a comunidade é o princípio mais significativo que determina o indivíduo, e que seus desejos, crenças e valores traduziriam, também,

² Tradução livre: “Em essência, estou argumentando que devemos entender a felicidade na visão de mundo africana como uma função da intersecção entre a psicologia individual e social, no sentido de que o indivíduo encontra um significado ou propósito na vida por meio de seu relacionamento com a comunidade. A comunidade, portanto, é a fonte de segurança e significado para o indivíduo, sendo ambos condição de felicidade”.

os desejos, crenças e valores de sua comunidade. Alda Espírito Santo nos traz, em diversos poemas, essa dimensão do pertencimento à comunidade, assim como de seus valores e crenças. Em diferentes abordagens sobre sua obra, encontramos, sempre, referências a sua ligação íntima com a sua terra, para onde Alda volta antes mesmo de terminar seus estudos. Vejamos “Lá no Água Grande”, um dos seus mais conhecidos poemas, publicado na acima referida obra de Alda, na primeira divisão do livro, que traz o título de “Poemas da juventude” (escritos entre 1942 a 1952):

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 riço, 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 na hora do regresso...
Jazem quedos no regresso para a roça

“Lá no Água Grande” tornou-se um dos mais emblemáticos poemas de Alda Espírito Santo; pela sua sonoridade; pelas metáforas fortes e ao mesmo tempo delicadas; pela ironia de suas imagens, que nos trazem um contexto ambivalente, no qual “a água canta” e “as crianças riem felizes”, mas no qual, também, paira a imagem sofrida da volta para a plantação, quando as vozes das mulheres se transformam em gemidos e, finalmente, ficam mudas “na hora

do regresso”. Podemos afirmar que, a despeito da irrupção da dor ao final do poema, há aqui, no entanto, uma ambiência de felicidade, que toma conta das mulheres, em função de um contexto de comunhão de valores e de hábitos que as conecta. Podemos, talvez, supor que a consciência da dor que está para surgir não empana, de modo algum, o momento de felicidade vivida. Antes, pelo contrário, percebemos a importância da consciência desse contentamento por estarem juntas. Como lembra Mata (2009, p. 260), o Água Grande era o lugar “onde as lavadeiras costumavam lavar a sua roupa, dando à cidade um colorido singular, feito de histórias de vida, cânticos e gemidos”. O poema canta um momento e uma paisagem que traduzem o elo entre essas mulheres. No Água Grande, elas se sentem felizes, pois ali reencontram os laços com sua comunidade; ali podem contar histórias, espantar as suas dores e irmanar-se.

Não por acaso Alda foi chamada a poeta da terra, a poeta do meio, a poeta das ilhas, pois soube, como poucas poetas, traduzir valores ligados à sua cultura. São muitos os poemas em que ela nos leva a passear pelo espaço são-tomense, trazendo uma série de marcos culturais e emblemáticos de sua ilha e evidenciando o valor e a importância dessa ligação para o ser humano. Em “Às mulheres da minha terra”, a poeta faz uma espécie de inventário dos muitos problemas vividos pela mulher são-tomense, problemas que Alda demonstra conhecer intimamente; por isso, pode exortar essas mulheres, dizendo que caminhará ao lado delas e afirmando que estarão sempre juntas. A mesma ideia de união e comunhão, que traduz um sentimento de pertença cultural fundamental para a cosmovisão africana, se repete em vários outros poemas, como “Em torno da minha baía”, “Ilha nua”, “Para lá da praia”, todos da obra *É nosso o solo sagrado da terra*.

Neste breve texto de apresentação de Alda Espírito Santo, busquei sugerir novas possibilidades de abordagem de sua obra, que podem ser aprofundadas com estudos mais alentados.

PARTICIPAÇÃO EM ANTOLOGIAS

- ANDRADE, Mário Coelho Pinto de; TENREIRO, Francisco José (org.). *Poesia negra de expressão portuguesa*. Lisboa: [s.n.], 1958.
- ARAÚJO, Cremilda Medina de (org.). *Sonha mamana África*. São Paulo: Epopeia, 1987.
- FERREIRA, Manuel (org.). *No reino de Caliban II: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa: Angola, São Tomé e Príncipe*. v. 2. Lisboa: Seara Nova, 1976.
- _____ (org.). *No reino de Caliban II: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa: Angola, São Tomé e Príncipe*. v. 2. 2. ed. Lisboa: Plátano, 1988.
- GRAÇA, A. Viegas da et al. O coro dos poetas e prosadores de São Tomé e Príncipe. *Cadernos do Povo: Revista Internacional da Lusofonia*, Pontevedra/Braga, 1992.
- MARGARIDO, Alfredo. *Poetas de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1963.

BIBLIOGRAFIA

- ESPÍRITO SANTO, Alda. *Mataram o rio da minha cidade: estórias*. São Tomé e Príncipe: Instituto Camões, Centro Cultural Português, 2002.
- _____. *Cantos do solo sagrado*. São Tomé: Uneas, 2006.
- _____. *O coral das ilhas*. São Tomé: Uneas, 2006.
- _____. *Mensagens do canto do Ossobó*. São Tomé: Uneas, 2006.
- _____. *Mensagens do solo sagrado*. São Tomé: Uneas, 2006.
- ESPÍRITO SANTO, Carlos (org.). *Alda Espírito Santo: escritos*. Lisboa: Edições Colibri, 2012. 352 p.
- MINOIS, Georges. *História da busca da felicidade*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2011.

REFERÊNCIAS

- ESPÍRITO SANTO, Alda. *É nosso o solo sagrado da terra: poesia de protesto e luta*. Lisboa: Ulmeiro, 1978. (Coleção Vozes das Ilhas, 1).

- ESPÍRITO SANTO, Alda. Luares de África. *Mensagem*: Circular dos Serviços de Cultura das Casa dos Estudantes do Império, n. 6, p. 13-15, jan. 1949. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=11124.001.004#!1>. Acesso em: 19 jan. 2022.
- GONÇALVES, Paulo Sérgio. *A literatura santomense e a resistência feminina por Alda Espírito Santo e Conceição Lima*. 2018. 140 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- MATA, Inocência. Uma tão singular figura. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 16, p. 259-264, dez. 2009.
- RODRIGUES, Inês Nascimento. As múltiplas vidas de Batepá: memórias de um massacre colonial em São Tomé e Príncipe (1953-2018). *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 45, n. 2, p. 4-15, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/32441>. Acesso em: 19 jan. 2022.
- UGWUANYI, Lawrence Ogbo. The Question of Happiness in African Philosophy. *South African Journal of Philosophy*, v. 33, n. 4, dez. 2014.

CONCEIÇÃO LIMA: UMA POÉTICA DA DESCOLONIZAÇÃO

Inocência Mata

A maior parte das nações que se libertaram do colonialismo tenderam a formar-se em torno da ideia de poderio, pulsão totalitária da raiz única, e não de uma relação fundadora com o Outro.

ÉDOUARD GLISSANT, POÉTICA DA RELAÇÃO

UMA POÉTICA DE MATRIZ HISTÓRICA

Autora de quatro livros de poesia – a saber: *O útero da casa* (2004), *A dolorosa raiz do micondó* (2006), *O país de Akendenguê* (2011) e *Quando florirem salambás no tecto do pico* (2015) –, a poetisa são-tomense Conceição Lima (Santana, ilha de São Tomé, 1961) já tinha esse estatuto quando publicou o seu primeiro livro, em 2004, *O útero da casa*, dada a imensa poesia já publicada até aquela data, dispersa em revistas e jornais. Desde então, vem-se afirmando como uma das vozes poéticas mais inovadoras no panorama das literaturas em português, e das literaturas africanas em particular, afastando-se, no entanto, das características “expectáveis” do *corpus* da literatura de

autoria feminina, por não tematizar, em exclusivo ou prevalecentemente, o sujeito feminino na sua socialização histórica e afectiva. Diferentemente, a sua poesia privilegia o legado da história das ilhas do Equador na sua relação ideológica com o continente africano, questionando as permanências coloniais e articulando, de forma original, a expressividade lírica e a enunciação épica, segundo um fluxo histórico que se torna força motriz na produção de sentidos (MATA, 2004, p. 12).

A poesia de Conceição Lima identifica-se com a própria múltipla natureza da sua pátria, São Tomé e Príncipe, país de formação colonial, em que as componentes africana e europeia se fizeram – e continuam a fazer-se – presentes na gestação de uma cultura crioula. Essas componentes, no entanto, não se apresentam de forma tão harmoniosa, desde o século xv, quando os portugueses chegaram às ilhas de São Tomé (1470) e Príncipe (1471), transformando-as, sobretudo a ilha de São Tomé, em “laboratório tropical”, na expressão de Alencastro (2000, p. 63), quando “o trato negreiro lusitano adquire o seu perfil transatlântico, característico de séculos vindouros” (ALENCASTRO, 2000, p. 70). Em Conceição Lima, a condição insular das ilhas do Equador aparece representada através de constantes trânsitos culturais, sucessivas dinâmicas de abertura ao exterior, em contínua reelaboração de elementos locais endógenos, externos, continentais e outros, de forma que os espaços das ilhas estejam sempre em metamorfose transculturativa, que se iniciou desde os primórdios da “invenção”³ da sociedade são-tomense, como se vê no poema “Afroinsularidade”, que se transcreve na íntegra:

Deixaram nas ilhas um legado
de híbridas palavras e tétricas plantações

engenhos enferrujados proas sem alento
nomes sonoros aristocráticos
e a lenda de um naufrágio nas Sete Pedras

3 Paráfrase de expressão de Henriques (2000).

Aqui aportaram vindos do Norte
por mandato ou acaso ao serviço do seu rei:
navegadores e piratas
negreiros ladrões contrabandistas
simples homens
rebeldes proscritos também
e infantes judeus
tão tenros que feneceram
como espigas queimadas

Nas naus trouxeram
bússolas quinquilharias sementes
plantas experimentais amarguras atrozes
um padrão de pedra pálido como o trigo
e outras cargas sem sonhos nem raízes
porque toda a ilha era um porto e uma estrada
sem regresso
todas as mãos eram negras forquilhas e enxadas

E nas roças ficaram pegadas vivas
como cicatrizes – cada cafeeiro respira agora
um escravo morto.

E nas ilhas ficaram
incisivas arrogantes estátuas nas esquinas
cento e tal igrejas e capelas
para mil quilómetros quadrados
e o insurrecto sincretismo dos paços natalícios.
E ficou a cadência palaciana da ússua
o aroma do alho e do zêtê d'óchi
no tempi e na ubaga téla
e no calulu o louro misturado ao óleo de palma
e o perfume do alecrim
e do mlajincon nos quintais dos luchans

E aos relógios insulares se fundiram
os espectros – ferramentas do império
numa estrutura de ambíguas claridades
e seculares condimentos
santos padroeiros e fortalezas derrubadas
vinhos baratos e auroras partilhadas

Às vezes penso em suas lívidas ossadas
seus cabelos podres na orla do mar
Aqui, neste fragmento de África
onde, virado para o Sul,
um verbo amanhece alto
como uma dolorosa bandeira.

(LIMA, 2004, p. 39-40)

É nesse contexto que a escrita de Conceição Lima é gerada: no húmus da história e da identidade são-tomenses; essa identidade, porém, é revigorada através de uma cosmogonia (pan-)africanista marcada, cumulativamente, por um mergulho nos afectos das vivências e das existências, em que se realiza uma busca ontológica e identitária do “eu”, segundo uma (quase) perspectiva confessional, vazada na revitalização memorialista, como em “Canto obscuro às raízes”, o primeiro poema de *A dolorosa raiz do micondó*, de que citarei o final:

Meu sombrio e terno avô
Meu inexorável primeiro avô
que das margens do Benin foi trazido
e às margens do Benin não tornou decerto

[...]

Eu que em Libreville não descobri a aldeia
do meu primeiro avô
meu eterno continental avô

Eu, a peregrina que não encontrou o caminho para Juffure

Eu, a nómada que regressará sempre a Juffure.

(LIMA, 2006, p. 18-19)

Apesar da poesia dispersa, o percurso poético de Conceição Lima começa, com sistematicidade, com *O útero da casa*, gerado de vivências socioafectivas e experiências históricas e políticas, passando, dois anos depois (2006), pela actualização, em *A dolorosa raiz do micondó*, através de uma dicção a demandar origens pessoais, em relação metonímica com as origens da comunidade pátria, metaforizadas no “micondó”, palavra insular para designar a adansônia (termo mais genérico) ou baobá (termo mais conhecido), árvore ligada à preservação de memórias ancestrais porque símbolo de resistência, magnificência e durabilidade. Segue-se *O país de Akendenguê*, poesia política de invectivação do *modus operandi* político em África e no mundo (“Do alto da torre o guardião alinha o mundo. / A potência da muralha isola o seu medo” – são esses versos do poema “Estado de sítio”) –, ainda assim poesia dinamizada por afectos – leiam-se as inúmeras dedicatórias do livro e dos poemas –, para passar, em *Quando florirem salambás no tecto do pico*, à exposição da emocionalidade e da sentimentalidade do “eu” lírico, que revela o seu interior através de uma linguagem sinestésica, em que se espriam a inquietação perante os mistérios da vida e das relações pessoais e alguma melancolia. A poesia de Conceição Lima tem vindo a afirmar-se na conciliação desse viés afectivo e intimista (“o útero da casa”), cultural e identitário (“a raiz do micondó”, as perdas pessoais por razões de vária ordem, a música de Pierre Akendenguê) para regressar à intensa pessoalização dos sentimentos com recurso a operações sensoriais (o “tecto do pico” de São Tomé, o lugar geográfico mais emblemático da geografia cultural da ilha). No entanto, a sua poética é ostensivamente épica, pontuando figuras heroicas ou heroicizadas, a começar pelos nacionalistas africanos (como Julius Nyerere, Patrice Lumumba, Kwame Nkrumah, Amílcar Cabral, Pedro Pires, Carmen Pereira, Francisca Pereira e muitos outros heróis das lutas de libertação, amplamente celebrados na sua poesia, assim como lugares históricos da luta pela dignificação do Homem, em

África e no mundo), mas também figuras que representam a resistência ao aniquilamento humano pela dominação europeia, como Kunta Kinte (o africano escravizado e cantado pelo norte-americano Alex Halley), ou pelo sistema colonial, como Daimond Jones (em “Daimond Jones”), Kalua, Magáida (em “Kalua”) e Raúl Kwata (em “Raúl Kwata vira Ngwya Tira Ponha”), ex-contratados nas roças de São Tomé e Príncipe, cantados nos poemas de *O útero da casa* e *A dolorosa raiz do micondó*, em que a reivindicação do solo pátrio se torna *leitmotiv* da denúncia da marginalização dos não forros do relato da nação são-tomense, como em “Manifesto imaginado de um serviçal”:

Chão inconquistado, chama-me teu que sobre minha frente se
esvai a lua esburacada na sanzala. Não mais regressarei ao Sul.
Morador interdito, ficarei nas tuas entranhas. Aqui, onde tudo
dei e me perdi. Morro sem respirar o hálito de uma outra cidade
que adubei.

[...]

Ilhas! Clamai-me vosso que na morte
não há desterro e eu morro. Coroi-me hoje
de raízes de sândalo e ndombó
Sou filho da terra.
(LIMA, 2004, p. 35, meu sublinhado)

Além dessas, outras figuras, que simbolizam essa dupla marginalidade, pelo colonizador e pelos seus próprios irmãos: figuras como Aiúpa Grande, Aiúpa Pequeno, Makolé (em “Zálina Gabon”), figuras poéticas de *A dolorosa raiz do micondó*, nomes de contratados duplamente injustiçados visto que desumanizados pela exploração perpetrada pelo colonizador durante o período colonial e marginalizados pelos seus irmãos africanos, os “novos senhores” da terra, que, mesmo depois das independências, os vêm excluindo do relato de nação. Esse é, aliás, um dos persistentes questionamentos da poesia de Conceição Lima: as continuidades da ideologia

colonial nos espaços outrora colonizados, visíveis não apenas no *modus operandi* político-ideológico, mas também nas narrativas monolíticas da nação são-tomense, pois – como afirma Glissant (2011, p. 24), em passagem que resgato da epígrafe – “A maior parte das nações que se libertaram do colonialismo tenderam a formar-se em torno da ideia de poderio, pulsão totalitária da raiz única, e não de uma relação fundadora com o Outro”. Consideração muito pertinente quando se lê, por exemplo, “Manifesto imaginado de um serviçal”, o poema acima citado, cuja voz é dos ex-contratados que, embora enterrados na ilha, morreram párias na ex-colônia de São Tomé e Príncipe, para onde haviam sido levados enquanto contratados (designação eufemística para escravos no sistema colonial português), não tendo reparado na nova bandeira, como nos diz o sujeito enunciador do poema “Raúl Kwata vira Ngwya Tira Ponha” (LIMA, 2006, p. 24):

Sabia os nomes de todas as roças –
Em nenhuma ficava a sua aldeia.
Morreu pária na ex-colônia.
Está enterrado na ilha.
Não reparou na nova bandeira

É esse também o tema do elegíaco poema “Zálima Gabon”, dedicado a ex-contratados (angolanos, cabo-verdianos e moçambicanos) nas roças da colônia:

Zálima Gabon

*À memória de Katona, Aiúpa Grande
e Aiúpa Pequeno;
À Makolé*

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

Por isso não os confundo com outros mortos.

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

Permanecem e passeiam com passos tristes
Que assombram a lama dos quintais
E arrastam a indignidade da sua vida e da 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 argila
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
Aparicados com missas, nozados, padres-nossos.

Por ambígua caridade ou expiação de culpa
Por remorso, temor, memória doída
Aos mortos vivos se oferta a mesa do candjumbi
Feijão-preto, mussambê, a puíta, o ndjambi

Para aplacar sua sede de terra e de morada
Para acalmar a revolta, a espera demorada.

Eles porém marcharão sempre, não dormirão
Recusarão a tardia paz da sepultura, o olvido
Acesa sua cólera mansa, seu grito fundo
Ardente a aflição do silêncio, a infâmia crua

Eis por que vigiam estes mortos a nossa praça
Seu é o aviso que ressoa no umbral da porta
E na folhagem percutem audíveis clamores
A atormentada ternura do sangue insepulto.
(LIMA, 2006, p. 22)

A “alma penada” *gabon*, gentílico com que os forros designam os africanos continentais não nascidos na ilha (isto é, “do Gabão”, o país continental em frente ao arquipélago), significa “de forma dolorosa”, pois, ainda que bem enraizados no chão insular, como um micondó, continuam inexistentes. Essa é, por isso, uma poética da descolonização.

QUATRO ANDAMENTOS DA POESIA DE CONCEIÇÃO LIMA

Como anteriormente referido, a poesia de Conceição Lima compõe-se, em 2021,⁴ de quatro livros de poesia e alguma poesia dispersa.

Muito dessa poesia dispersa foi reunida em *O útero da casa*, publicada em 2004. Pode afirmar-se que os 28 poemas desse livro, por ser o primeiro, funcionam como um “acerto de contas” do sujeito consigo próprio, como uma mineração de memórias, por vezes magoadas, pelo menos à distância, prenhes de um travo amargo, como que a fazer a catarse do tempo de ilusão (pelas opções pessoais) e de utopia que foi a crença em todas as transformações que a independência traria. É como se, no acto de escrever, o eu poético percorresse um roteiro catártico, no fim do qual o sujeito constituiria uma “residência” e nela reencontrasse tanto os seus ancestrais (a avó Sam Nôvi e o pai) quanto os seus filhos – afinal a certeza da continuidade, metaforizada no fluxo das “águas eternas”, que eu leio como a referência a um processo de *ancestralização*: “Da trouxa dos dias guardarei ainda / O murmúrio das preces e a vigília / A obstinada memória das águas eternas” (“Poema”).

Como já disse em outro lugar (MATA, 2006, p. 235-252), esses poemas parecem “fustigados” pelo demónio da memória, que tem

⁴ A redação final do artigo data do mês de março de 2021. (N. do R.)

de ser exorcizado (MOISÉS, 1989, p. 142), como se com eles a autora quisesse apaziguar-se com a sua memória sociopolítica, cultural e afectiva; como se, ao tentar ela refletir sobre o seu percurso histórico e pessoal, o próprio tempo funcionasse como estímulo de uma série de circunstâncias que os poemas tornam explícitas – leia-se o poema “A casa”:

A casa

Aqui projectei a minha casa:
alta, perpétua, de pedra e claridade.
O basalto negro, poros
viria da Mesquita.
Do Riboque o barro vermelho
da cor dos ibiscos
para o telhado.

Enorme era a janela e de vidro
que a sala exigia um certo ar de praça.
O quintal era plano, redondo
sem tranca 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 reinvento em cada rosto fio
a fio
as linhas inacabadas do projecto
(LIMA, 2004, p. 17-18)

Se, por ser o primeiro, *O útero da casa* parece cumprir a função primeira de reorganizar a afetividade da autora e a sua relação com o passado, já o segundo livro, *A dolorosa raiz do micondó* (contendo 30 poemas), traz novas cartografias identitárias da são-tomensidade, ao começar com “Canto obscuro às raízes”, o longo poema de ideológica contaminação épica (LIMA, 2006, p. 11-19) em que o sujeito da enunciação anuncia a epopeia da diáspora negro-africana através de uma circum-navegação histórica, começando pelas referências afetivo-identitárias e passando pelas geoculturais (“Em Libreville / não descobri a aldeia do meu primeiro avô”). Em jeito de uma arquitectura ideológica negritudinista, esse “poema de abertura” inaugura a expansão e a dignificação das raízes matriciais da identidade são-tomense, escalpelizando, através de um discurso lírico (pela sua projeção pessoal e afectiva), o processo diaspórico do povo negro-africano e consequente fragmentação identitária decorrente do tráfico transatlântico, responsável pela perda de referências ancestrais, que organiza os ritmos da memória:

Em Libreville
não descobri a aldeia do meu primeiro avô.

Não que me tenha faltado, de Alex,
a visceral decisão.
Alex, obstinado primo
Alex, cidadão da Virgínia
que ao olvido dos arquivos
e à memória dos griots Mandinga
resgatou o caminho para Juffure,
a aldeia de Kunta Kinte –
seu último avô africano
primeiro na América.

[...]

O meu oral avô
não legou aos filhos

dos filhos dos seus filhos
o nativo nome do seu grande rio perdido.

[...]

(LIMA, 2006, p. 11-12)

Mas esse desvelamento não se dá de forma elegíaca – pelo contrário, ele indicia a proclamação da diversificação (para além das tidas como “canónicas”) e a actualização das pertenças das ilhas e sua dinâmica vinculação ao continente, contrariando a perspectiva reificante de uma identidade em que a África se encontra diluída na criouliidade euro-africana (raramente formulada como sendo afro-europeia) e o contacto de culturas se fez pelo modelo de assimilação e de interiorização de elementos da cultura dominante (que o supracitado poema “Afroinsularidade” desfaz). E essa ideia é aprofundada em *O país de Akendenguê*, cinco anos depois (2011), no terceiro andamento do percurso poético de Conceição Lima.

Aqui, em *O país de Akendenguê*, uma colectânea de 50 poemas, organizados em sete segmentos, a que chamei “cantos” (MATA, 2015, p. 48), o aprofundamento da expressividade épica no plano do histórico colectivo continua a não pressupor a rarefacção do individual, ao convocar Pierre Akendenguê, um dos mais originais músicos e compositores africanos pelo seu trabalho de conciliação da tradição musical tradicional – no caso, *nkomi*, seu grupo étnico – com outras tradições musicais, religiosas até – por exemplo, a música clássica, as cantatas de Johann Sebastian Bach, que, no seu álbum *Lambarena: Bach to Africa*, de 1993, o compositor põe em diálogo com a música da tradição gabonesa *nkomi*, podendo ler-se esse diálogo de identidades musicais como evidência de um intenso cosmopolitismo, que convive de forma salutar com uma revitalizante tradição africana.

No quarto andamento da sua bibliografia, *Quando florirem salam-bás no tecto do pico*, consolida-se a expressividade afectiva logo na proposição filosófica na dedicatória dessa colectânea a Francisco da Silva (1957-2010), uma consensual referência política da sociedade são-tomense precocemente desaparecida. Esses 25 poemas – numerados no corpo do livro, mas intitulados no índice a partir do primeiro

verso de cada um – são marcados por uma sensibilidade e um mergulho (no) íntimo, em que se realiza uma preocupação ontológica do “eu”, segundo uma (quase) perspectiva confessional:

13 [Quantas vezes não chegaste]

Quantas vezes não chegaste!
Quanto tempo te esperei e me perdi!
Quantas noites te diluí
No vocábulo das coisas pequenas.

Há atalhos na raiz dos meus cabelos
Segredam barcos no murmúrio das conchas.

Vem tocar as cintilações dos palmares
Tactear a cicatriz nesta laceração
A escarificação na derme deste mar

Vem agora que todos os guerreiros
venceram
Ressuscitaram os campos, as tribos dançam
E as fronteiras em mim se desvanecem.

Diz-me de que lado chegarás
*Quando florirem os salambás no tecto do
pico.*

(LIMA, 2015, p. 34, meu sublinhado)

Com esse gesto de assumido intimismo, julgo que se pode afirmar que uma das características da poética de Conceição Lima é o constante recurso a operações multimodais (sensoriais, afectivas, sentimentais, ideológicas, políticas, historiográficas) para revelar, do sujeito poético, não apenas uma (auto)expressão do *eu* e sua “comunidade imaginada”, mas também uma visão pessoalizada e afectiva do passado e das narrativas históricas.

REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Lisboa: Sextante Editora, 2011.
- HENRIQUES, Isabel Castro. *São Tomé e Príncipe: a invenção de uma sociedade*. Lisboa: Vega, 2000.
- LIMA, Conceição. *O útero da casa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- _____. *A dolorosa raiz do micondó*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- _____. *O país de Akendenguê*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.
- _____. *Quando florirem salambás no tecto do pico*. São Tomé: Edição do Autor, 2015.
- MATA, Inocência. Apresentação. In: LIMA, Conceição. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. A poesia de Conceição Lima: o sentido da história das ruminações afetivas. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto Alegre, n. 7, p. 235-252, 2006.
- _____. *O país de Akendenguê*, de Conceição Lima: um projecto de transnacionalização das ilhas do Equador. In: CHAGAS, Sylvania Núbia. *O canto da palavra: ecos que ressoam entre a poesia e a cultura*. Salvador: Edufba, 2015. p. 48.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 11. ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1989.

FRANCISCO JOSÉ TENREIRO, UM POETA INSULAR E DA NEGRITUDE

Agnaldo Rodrigues da Silva

Francisco José Vasques Tenreiro nasceu na ilha de São Tomé, no ano de 1921. Filho de Emílio Vasques Tenreiro (português) e Carlota Maria Amélia (nascida em Angola), Tenreiro foi docente universitário e deputado na Assembleia Nacional, em 1963, pelo arquipélago de São Tomé e Príncipe. Foi docente no Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, atual Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas (ISCSP), e na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Geógrafo, sociólogo, poeta e crítico literário, ele era também amante de *jazz* e *blues*, considerado um intelectual de fino trato. Com os alunos, conforme indica Aguiar (2018), comportava-se de maneira afável e simples, pronto a ouvi-los; era, pois, um docente cuidadoso, que preparava as aulas com rigor, visando ao debate de ideias e à construção do conhecimento.

De acordo com Mata (2008), Francisco Tenreiro era grande conhecedor da problemática africana e insular, pois, além da literatura negra norte-americana, produziu diversos estudos sobre a história social e cultural da Ilha de São Tomé, permeando a sua geografia humana. Entre os seus trabalhos, encontram-se a sua tese de doutoramento, intitulada *A Ilha de São Tomé: estudo geográfico*,

trabalho apresentado à Faculdade Letras da Universidade de Lisboa e publicado em 1961. A essa investigação “a Academia das Ciências de Lisboa atribuiu o Prêmio Abílio Lopes Rego” e ela “constitui ainda hoje uma obra de leitura obrigatória em estudos sobre São Tomé e Príncipe” (MATA, 2008, p. 51). Mata (2008, p. 51) ainda registra que Tenreiro foi um dinamizador, juntamente com Mário Pinto de Andrade, Agostinho Neto e Amílcar Cabral, do Centro de Estudos Africanos, criado em Lisboa em 1951. Naquele contexto,

Francisco José Tenreiro foi uma das figuras proeminentes entre os jovens estudantes africanos em Lisboa, todos eles exilados geográfica, psicológica ou culturalmente, que darão um novo impulso à dinâmica cultural estudantil com o delinear de um plano de conferências e discursos de vária ordem sobre questões africanas a realizar no centro. “Coração em África”, poema que sintetiza o sentir que então se vivia entre os africanos da Casa dos Estudantes do Império, fora, significativamente, o poema selecionado para integrar o *Caderno de poesia de expressão portuguesa* (1953), primeira manifestação assumida da negritude na literatura africana de língua portuguesa, organizada de parceria com Mário Pinto de Andrade e publicada pela Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa. (MATA, 2008, p. 51)

Como se percebe, Francisco Tenreiro foi um poeta fundamental à afirmação da negritude na poesia africana de língua portuguesa. Sua produção poética revela a singularidade de uma arte literária empenhada, politicamente comprometida com o ideário dos movimentos sociais e culturais de sua contemporaneidade. Dos principais movimentos, pode-se citar a negritude e o pan-africanismo, que, naquele momento, defendiam propostas que se articulavam a um ideário político e cultural de união entre os povos africanos e afro-descendentes, principalmente nas Américas, na Europa e na África. Munanga (2016, p. 11), com base nas ideias de Maquet (1967), define a negritude como “posição intelectual” e o pan-africanismo como “posição política”,

pois ambos convergiam ao afirmar respectivamente que todos os africanos tinham uma civilização comum e que todos os africanos deviam lutar juntos. Nesse sentido, o movimento da negritude e o movimento do pan-africanismo pertencem à africanidade no plano da ação.

“Coração em África”, poema de Tenreiro, leva à reflexão essa dolorosa leitura histórica do homem negro que estava sob o domínio do Ocidente, constituindo-se na representação de uma sociedade negra submersa na ideologia subalternizante do *apartheid*. No fragmento

[...]

Em três linhas (sentidas saudades de África)

Mac Gee cidadão da América e da democracia

Mac Gee cidadão negro e da negritude

Mac Gee cidadão Negro da América e do Mundo Negro

Mac Gee fulminado pelo coração endurecido feito cadeira eléctrica

(do cadáver queimado de Mac Gee do seu coração em África e

[sempre vivo

floriram flores vermelhas flores vermelhas flores vermelhas

e também azuis e também verdes e também amarelas

na gama policroma da verdade do Negro

da inocência de Mac Gee)

três linhas no jornal como um falso cartão de pêsames.

Caminhos trilhados na Europa

de coração em África.

[...]

(TENREIRO, 2014, p. 308-309),

pode-se observar a visão histórico-social e cultural de Francisco Tenreiro sobre a subalternização do negro na sociedade ocidental, onde havia lugar para o oportunismo e as atrocidades da escravidão, que perdurou por séculos, alimentando as diversas formas de racismo, perversidade, violência, segregação e apagamento de identidades e memórias. Os versos “Mac Gee cidadão da América e da democracia

/ Mac Gee cidadão negro e da negritude” permitem a identificação de um sujeito negro que, mesmo sendo norte-americano, tem sua causa em comum com os demais negros de todo o mundo, porque ela faz parte de um todo; eis os principais objetivos da negritude e do pan-africanismo. Essa posição político-ideológica se fortalece nos versos “Mac Gee cidadão Negro da América e do Mundo Negro / Mac Gee fulminado pelo coração endurecido feito cadeira eléctrica / (do cadáver queimado de Mac Gee do seu coração em África e sempre vivo / floriram flores vermelhas flores vermelhas flores vermelhas / e também azuis e também verdes e também amarelas)”, uma vez que o poeta dimensiona o personagem não somente no espaço geográfico das Américas, mas do mundo, abrangendo os cinco continentes, metaforizado nas cores, como seguem: África (ponto de referência), as Américas (vermelho), Europa (azul), Oceania (verde) e Ásia (amarelo).

Mac Gee, segundo Ferreira (2011), é um negro americano condenado por ter olhado para uma mulher branca e, por isso, tendo sido acusado de violá-la. Na construção poética de Tenreiro, o coração de Mac Gee é transportado para um “ocidente africano”, construindo uma nova realidade histórica, que poderia torná-lo um sujeito sempre lembrado, “imortalizado”, e a partir da qual pudessem desabrochar “flores vermelhas / e também azuis e também verdes e também amarelas / na gama policroma da verdade do Negro”. De certo modo, o poeta constrói uma possibilidade para que do “africano chão desterritorializado” pudesse florescer uma nova história. Ainda no lastro das informações de Ferreira (2011, p. 3), foi possível a localização histórica sobre essa personagem representada no poema, conforme segue:

A morte de Wille McGee na cadeira eléctrica em Laurel no Mississipi, em 9 de maio de 1951, teve verdadeira repercussão internacional. McGee, um negro de 37 anos que trabalhava num posto de gasolina, foi acusado de violação de uma mulher branca e, de acordo com um artigo publicado em *The Nation* (vol. 172, n.º 18, 5 de maio de 1951), quatro dias antes da execução, foi condenado, por ser negro e por ser defendido pelos comunistas e, não, com base em quaisquer provas convincentes.

Na literatura, Tenreiro publicou os seguintes livros de poesia: *A ilha de nome santo* (1942), *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953) e, postumamente, *Coração em África* (1967). *Ilha de nome santo* é uma obra publicada pela coleção coimbrã Novo Cancioneiro, integrando-se no movimento estético neorrealista, que surgia em Portugal naquele momento histórico-cultural. De acordo com Laranjeira (2000, p. 238), *Ilha de nome santo* “constituirá o segundo momento forte da assunção da africanidade explícita (‘negro de todo o mundo’) e da santomen-silidade como *leitmotiv* para a elaboração de um discurso literário do africano”. O crítico ainda afirma que esse discurso comporta uma perspectiva político-ideológica que “tende a atribuir ao colonizador, guarda avançado do imperialismo colonial, o papel de fonte de todos os males da colonização, responsabilizando-o pela exploração, repres-são, miséria e degradação em que vive o colonizado” (LARANJEIRA, 2000, p. 238-239). No poema “Canção do mestiço”, que integra esse livro de poemas, Tenreiro revela-se um poeta da mestiçagem, do cru-zamento de culturas e das vozes negras.

Na escrita criativa, identifica-se o empenho de Tenreiro em repre-sentar a questão dos negros e mestiços, reverberando as diversas Áfricas, nas suas riquezas étnicas e culturais. No entanto, verifica-se a construção de uma voz poética que se manifesta no exílio, um entrelugar que faz gerar suas identidades múltiplas. Essa caracterís-tica, que permeia a obra do escritor é, talvez, o principal motivo que coloca em xeque a sua diversidade de pertença. Aguiar (2018) destaca uma questão interessante em relação à pertença: se, por um lado, há críticos, a exemplo de Laranjeira (1984), que consideram Tenreiro um intelectual que queria conhecer as realidades africanas do seu conti-nente e da diáspora para poder reencontrar a sua identidade esque-cida, por outro, há aqueles, como Rosa (1994 *apud* AGUIAR, 2018), que investem na ideia de que não se tratava de identidade esquecida, mas da vontade de conquistar para si próprio uma identidade afri-cana, uma vez que sua formação educacional era de origem europeia.

Poesia negra de expressão portuguesa é uma antologia de textos de novos intelectuais africanos, cuja publicação deu-se em 1953, organi-zada por Francisco José Tenreiro, em conjunto com o angolano Mário

Pinto de Andrade. A publicação deu-se em Lisboa, pelo Centro de Estudos Africanos, constituindo-se em um caderno de 20 páginas. Aires (2013, p. 250) afirma que a antologia constitui uma “afirmação e reivindicação de uma postura ideológica entre os negros de África e os da América, seguindo o movimento da Negritude, desencadeado pelos artistas de, entre outros países, Haiti, Cuba, Estados Unidos e Martinica”.⁵ Esse movimento, como destaca Aires (2013, p. 250), “não pretendia negar o valor das culturas europeias, mas questionar e mitigar a sua dominação sobre as culturas de origem africana motivada pelos colonialismos”. Do poeta Francisco José Tenreiro incluiu-se, nessa antologia, o texto “Coração em África”, um poema longo e denso que, sobretudo, historiciza e discute os efeitos do colonialismo e a realidade da negritude pelo mundo, potencializando também a necessidade de mudança daquela realidade histórica. A publicação contemplou também textos dos seguintes autores: Alda Espírito Santo (santomense), Noémia de Sousa (moçambicana), Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz (angolanos).

Coração em África (o livro) fora concluído por Tenreiro em 1962, um ano antes de sua morte, que ocorrera em 1963. A obra foi publicada postumamente, em 1967. Os poemas evocam uma discussão sobre a desagregação e a dispersão do povo negro, a tristeza, a melancolia e a martirizada submissão do negro da diáspora. *Coração em África* é um livro produzido a partir de “uma situação de ‘exílio’ em Portugal, cujas constantes pressões causam-lhe tensões interiores e a mensagem de resistência e contestação é o resultado histórico da subjugação ao colonialismo português” (FERREIRA, 2011, p. 4). No poema homônimo, o poeta expressa essa condição de exílio (e por que não entrelugar?) em versos como: “Caminhos trilhados na Europa / de coração em África / De coração em África com o grito seiva bruta dos poemas de Guillen / de coração em África com a impetuosidade viril de I too am America [...]” (TENREIRO, 2014, p. 309). Mata (2008, p. 51) apresenta informações valiosas, no sentido de estabelecer um

5 Aires (2013) lembra que Aimé Césaire, o poeta que usou o termo *Negritude* e que passou a designar o movimento, era natural da Martinica.

marco temporal sobre a produção literária do escritor, conforme se observa abaixo:

Em 1967, quatro [anos] após a sua morte[,] ocorrida no dia 31 de dezembro de 1963, é reunida toda a sua poesia, alguma dispersa em revistas ligadas ao movimento neorrealista[,] como *Vértice* e *Seara Nova*. É o livro *Obra Poética de Francisco José Tenreiro*, reeditado em 1982, por Manuel Ferreira, sob a designação de *Coração em África*, que inclui *Ilha de Nome Santo* e o livro que o autor deixará inédito mas já organizado, com o título “Coração em África”.

Mata (2008, p. 51) afirma que Francisco José Tenreiro é considerado o primeiro poeta da negritude de língua portuguesa. No entanto, ela se atenta para o fato de que o livro *Ilha de nome santo* constitui-se de poesia eminentemente insular, exceto os poemas “Epopéia”, “Exortação” e “Negro de todo o mundo”, pois eles seguem a estética peculiar da década de 1950, no lastro do movimento da negritude, “revitalizadores de figuras, signos e símbolos emblemáticos do mundo negro-africano e vinculados aos modelos tutelares da consciência negra nos Estados Unidos, Cuba ou Haiti” (MATA, 2008, p. 51). Outro aspecto importante a ser destacado é o fato de que a segunda parte de *Coração em África*, intitulada “Regresso à Ilha”, tenha a maioria de seus poemas produzidos na Ilha de São Tomé, em 1962, durante uma estada do escritor pela ocasião da Páscoa. Nesses poemas identificam-se “o evocacionismo da terra natal, das suas potencialidades naturais e culturais, mas também espirituais, revalorizando-as” e, ao mesmo tempo, “convocando os seus mais atávicos afetos” (MATA, 2008, p. 51), sem deixar de discutir as tensões históricas, sociopolíticas e culturais daquelas realidades coloniais, como se observa nos versos “Que sabor é o teu mamão papaia / também papaia / que andas na boca dos pobres / e és delícia matinal / do Senhor Administrador?” (TENREIRO, 1962 *apud* MATA, 2008, p. 53).

Enfim, Francisco José Tenreiro foi um intelectual multifacetado, porque sua produção transita pela escrita criativa e científica, histórico-cultural e político-geográfica. Autor de um acervo

científico profícuo, empenhou-se em construir olhares que levassem ao mundo aspectos da identidade são-tomense, em que a são-tomensidade apresentava-se como fruto da migração de homens, mulheres e plantas. Todas essas questões são fundamentais para se definir o homem Tenreiro, principalmente no debate que nega ou afirma a sua identidade são-tomense, ainda que, conforme afirma Aguiar (2018, p. 103), “a sua identidade constrói-se em relação a uma cultura, mas também a um espaço cuja complexidade Tenreiro é o primeiro a descrever”. Desse modo, “Tenreiro poderia assim reivindicar para si uma identidade são-tomense” (AGUIAR, 2018, p. 103).

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Iolanda. Francisco Tenreiro, um “José” do século XXI: a ilusão das desilusões das nações. In: MATA, Inocência; SILVA, Agnaldo Rodrigues da. *Trajectórias culturais e literárias das ilhas do Equador: estudos sobre São Tomé e Príncipe*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.
- AIRES, Tiago. Poesia negra de expressão portuguesa [Resenha crítica]. *Navegações*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 250-251, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/16801/10951>. Acesso em: 17 mar. 2021.
- FERREIRA, Murilo da Costa. De *Coração em África*: a negritude poética de Francisco José Tenreiro. *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 1-19, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/20591/13338>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- LARANJEIRA, Pires. Francisco Tenreiro a preto e branco II. In: *Les littératures africaines de langue portugaise, a la recherche de l'identité individuelle et nationale*. Actes du colloque international. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1984.
- LARANJEIRA, Pires. As literaturas africanas de língua portuguesa: identidade e autonomia. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 237-244, 2000.
- MAQUET, Jacques. *Africanité traditionnelle et moderne*. Paris: Présence Africaine, 1967.
- MATA, Inocência. *Diálogo com as ilhas: sobre a cultura e literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições Colibri, 2008.
- MUNANGA, Kabengele. Pan-africanismo, negritude e teatro experimental do negro. *Ilha*, v. 18, n. 1, p. 107-120, jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2016v18n1p109/32733>. Acesso em: 15 mar. 2021.
- TENREIRO, Francisco José. *Coração em África*. In: FREUDENTHAL, A. et al. (org.). *Antologias de poesia da Casa dos Estudantes do Império (1951-1963)*. 2. ed. Lisboa: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa, 2014.

- II -

DOSSIÊ “POESIA
INDÍGENA DE
MINAS GERAIS”

NOTA EDITORIAL

Ailton Krenak | Maria Inês de Almeida

Organizamos este pequeno conjunto de textos para vislumbrarmos o potencial de certas poéticas que se encontram fora dos cânones e que pertencem a grupos étnicos tradicionalmente marginais à cultura moderna do impresso, mas possuidores de uma vasta poesia oral. Por aqui, somente a partir da década de 1990, alguns professores indígenas – com a implantação da educação escolar nas aldeias (Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais, criado através de um convênio entre Secretaria de Estado da Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto Estadual de Florestas e Fundação Nacional do Índio) – tiveram como “passar para o papel”, na condição de escreventes, as histórias e os cantos ensinados gerações a fio por seus “mais velhos”.

Tais textualidades – assim chamamos a constelação de signos dados a ler numa página – foram se configurando em livros, publicados, na maioria das vezes, com o apoio do Ministério da Educação (MEC), através da UFMG. Livros distribuídos nas escolas das aldeias como material didático para ensinar as “culturas” e as línguas “originárias”, num ambiente intercultural e bilíngue, proposto na Lei de Diretrizes e Bases da educação escolar nacional.

No fortalecimento do referido Programa de Implantação das Escolas Indígenas e de outros pelo Brasil afora, o núcleo transdisciplinar de pesquisas Literaterras, da UFMG, se encarregou da edição de mais de cem títulos, nas diversas línguas do Brasil. Em Minas Gerais, publicamos obras Maxakali, Krenak, Xacriabá, Pataxó, Kaxixó, Xukuru-kariri.

A experiência proporcionada por tais projetos editoriais constituiu um fenômeno da ordem da *poíesis*¹ e a arte mesma foi a confecção

¹ A grafia no alfabeto latino das palavras gregas citadas está de acordo com a do

dos livros, a *tékhmē*. Assim, afirmamos que a literatura indígena contemporânea é da natureza do projeto gráfico, projetando imagens que atualizam o próprio mito da origem da escritura como traço originário – *arkhé*, ou fonte geradora de palavras –, para as histórias continuarem.

Não à toa chegamos, por exemplo, depois de muitas oficinas de edição, ao formato da caixinha *Literatura Xacriabá* (2005), compreendendo que uma poética se faz como arqueologia. Tanto elaboramos com os professores indígenas que finalmente algo se escreveu, e foi o X – a letra que os professores Xacriabá juravam que estaria milenarmente escrita no portal de uma caverna no Parque do Peruaçu, a mostrar que aquela terra era Xabriabá...

A força do signo, a marca identitária, seria esse o gesto gráfico proposto pelos jovens professores indígenas, a quem os velhos incumbiram de escrever a História e a “Cultura”, ou seja, a Língua, na ampla acepção do termo dada por Gersen Baniwa. Entendemos, com Maria Gabriela Llansol, a escritora portuguesa que também nos ensinou a ler as textualidades indígenas, que “não há literatura, importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros”.

Uma experiência literária em terra indígena que poderá ser lida aqui, neste dossiê, mas pelo que nele falta. Que poesia se esconderia nessas lacunas, nessas “locas de pedra”? Ali mesmo, onde Guimarães Rosa foi buscá-la e encontrou a “Iaiá Caboca”, a onça-homem protetora das cavernas? Que sobreimpressão a língua africana teria deixado nessa paisagem do interior de Minas, depois que escravizados fugiram para as matas e se misturaram aos não ditos índios (até pouco tempo, os mineiros não sabiam que tinha índio em Minas Gerais)?

Dessa poesia encontrada quisemos deixar uma imagem fugaz; como um som na mata ou uma pintura rupestre na caverna, cujo simulacro trouxemos à luz de fora – o que Platão consideraria ilusório. Essa imagem verbivocovisual, em movimento, não pertencerá

livro *Antiga musa: arqueologia da ficção*, de Jacyntho Lins Brandão (Faculdade de letras da UFMG, 2005).

nem às tradições orais indígenas nem à tradição escrita da literatura ocidental, mas se lançará no espaço como uma linha desenhada. “Poesia é risco”, como disse Augusto de Campos.

Os textos aqui apresentados podem ser lidos como uma metonímia da poesia indígena de Minas Gerais, essa paisagem secreta (do verbo “secretar”) desde tempos imemoriais, trazendo as vozes dos que viviam aqui antes, agora suportada pela escrita de seus descendentes. Não pretendemos que esta breve compilação de diversas publicações nem os ensaios de pesquisadores que nelas trabalharam representem a literatura indígena de Minas Gerais, mas que apontem a sua riqueza. No entanto, desejamos que cada leitor vá garimpar as belezas nos livros, discos, filmes indígenas.

A ancestralidade cura. Isso é uma visão da história, na lógica dos mito-*mythos*-mistérios, os que Guimarães captou no de-Sertão.

POESIA-EXPERIÊNCIA

Ailton Krenak

Quando publiquei, há cerca de 20 anos, o conjunto de textos reunidos sob o título *O lugar em que a terra descansa* (2000), a experiência dessa escrita foi realizada de uma maneira que previa a minha dedicação a ficar um dia inteiro, ou dois dias, gravando textos, que seriam transcritos, devolvidos depois para mim, revisados e editados. Esse livro saiu por uma editora pequena do Rio de Janeiro chamada EcoRio.

Esse processo criativo disparou em mim uma disposição para narrar, para comentar períodos ou memórias que me afetam profundamente e dão sentido a minha pessoa.

Eu me percebo como um sujeito coletivo, que, por ter vivido uma experiência plural, urbana, rural, ter circulado e, por essa experiência multiétnica de ser um Krenak convivendo com Yanomami, Xavante, Guarani, pessoas que experimentam outras perspectivas da pessoa, do sujeito, do coletivo, da comunidade, uma boa parte da minha criação passa por esse caminho de experimentar processos com uma implicação pessoal. Nada que eu faço poderia ser imaginado como uma criação ideal da literatura. É uma narração, uma contação de histórias, o que pode ser expresso em alguns diferentes formatos.

Desses formatos, o que mais me surpreendeu entre as comunicações que eu queria compartilhar, fosse com quem estivesse na minha conversa mais próxima, doméstica, familiar, fosse com um leitor que eu não conhecesse, um leitor imaginário, foram pequenos textos que podem ser percebidos como poesia; se a gente fosse olhar uma classificação literária, seriam poemas. Aquilo são poemas esparsos.

E um poema um dia me afligiu a alma, o espírito, a ponto de eu transferir aquilo para o papel. Escrevi em português, claro. O título dele é “Tradição”. Ele reúne a imagem que eu tenho do que é essa tradição que me afeta. Ele diz. É como um canto. Na nossa tradição antiga, a maioria das expressões, quando não eram narrativas, eram cantadas mesmo:

Cantando, dançando, passamos sobre o fogo
Seguimos o rastro dos nossos ancestrais
num contínuo da tradição.

Então é como um esforço de comunicar para meus iguais, meus parentes, minha comunidade, e para a posteridade, alguma coisa que herdamos dos nossos antepassados, que constitui a coluna identitária, a ideia de quem nós somos na “cultura”, de como se institui a cultura de um povo indígena, que canta, dança e passa sobre o fogo, num rito de continuar reverenciando a memória dos ancestrais.

Nós estamos vivendo um tempo agora, na contemporaneidade, em que pessoas de diferentes origens e autores de diferentes lugares reivindicam de certa maneira essa memória ancestral, esse sentido de ancestralidade.

Se eu tenho um conjunto de textos, que sejam na forma de contos, poemas, ou ensaios, que é como foi classificado o livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, que teve uma edição a partir da Flip (Feira Literária de Paraty), em 2019, e que me surpreendeu por estar sendo traduzido para várias outras línguas, além do português, inclusive em Portugal mesmo, com uma edição feita para o leitor português – o que é uma curiosidade, pois também falamos português.

Ideias para adiar o fim do mundo foi uma experiência de reunir textos de *lives*, conferências públicas, uma delas lá em Lisboa, no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Lisboa. Foi uma experiência muito rica: eu falando com uma audiência majoritariamente portuguesa, apesar de haver alguns outros europeus circulando por ali. Foi quando fiz a comunicação principal, que está no livro. Os processos que envolvem a minha experiência da literatura são ricos em implicações afetivas. Todos eles têm um cheiro, um gosto, um aroma; têm uma configuração de estados emocionais e espirituais que me afetam. São de alguma maneira extensão dessa pessoa em que vou me constituindo e que consigo verbalizar.

A experiência com textos no formato poema me surpreende pelo fato de ter uma potência de comunicar e provocar em outras pessoas o desejo de verbalizar alguns desses textos. Colaborei recentemente com um coletivo que refletiu sobre a pandemia. E, de dentro do fragor das perdas e dos sofrimentos dessa pandemia, saiu um poema curto, com o título de “Um outro céu”. Esse poema é uma declaração, uma devoção a todos aqueles que perderam seus amigos, seus parentes, nesse período da pandemia, deixando um abismo entre aqueles que ainda estão aqui respirando e aqueles que já foram, sem o ar para respirar. Um outro céu.

Ver uma outra pessoa declamando esse poema, “Um outro céu”, num conjunto de outras iniciativas com artistas indígenas de várias etnias, integrando um projeto de um dos nossos colegas pesquisadores da Universidade Federal da Bahia, foi para mim como colher tomates no quintal, como pegar uma fruta onde você semeou. Foi um contentamento ver uma outra pessoa pondo sentimentos num poema que eu escrevi.

Um outro céu

Sumiu mesmo
Desde sempre estive oculto
nas dobras do tempo
Inescapável

Como raio
em noite escura
desce à terra
Pra trazer dor e loucura
Escondido nessas dobras
dormita feito obra
de um gênio que malogra
Pois nunca soube do bem
que das alturas
o céu contém.

A POESIA INDÍGENA DE MINAS GERAIS

Maria Inês de Almeida

A colonização da região que viria a constituir o estado de Minas Gerais se intensificou, no século XVIII, com as “entradas” dos paulistas à procura de ouro e pedras preciosas. Desde então, os massacres aos povos originários da região se sucederam. Povos que viviam espalhados e moventes a partir das cabeceiras, nos vales de grandes rios: Paraíba, Sapucaí, Pomba, das Velhas, Paraopeba, Santo Antônio, Doce, Piracicaba, Grande, Paranaíba, São Francisco, Verde, Urucuia, Paracatu, Jequitinhonha, Pardo, Mucuri, São Mateus...

Rios cujas terceiras margens serão o leito dos caminhos por onde andaram, andam e andarão esses “índios”. O que podemos dizer da resistência dos povos indígenas em Minas Gerais, estado que contém índios em seu âmago, mas que os bandeirantes fizeram de tudo para extirpar? As ruas de Belo Horizonte escrevem, no entanto, o poema dessa história, recalçada pelos poderosos: Carijós, Tupinambás, Tupis, Aimorés, Guaicurus... Nomes falados na língua dos brasileiros, que dizem da passagem de vozes, que, no entanto, estão por vir.

Livros onde se escreve uma língua em que um povo desses virá: talvez possa se considerar assim a literatura indígena contemporânea. Por exemplo, a da língua Maxakali, em que se projeta outro

povo, o Pataxó; mas também nos projetamos nós, que sonhamos com um povo.

O primeiro passo dos professores Pataxó para criar o Patxohã, da família Maxakali, para recuperar sua “língua perdida”, foi dado com o livro *Txopai e Itohã*, escrito por Kanátyo em 1997, quando se tornava um mestre da escola Pataxó. (A “escola indígena” é uma escola em rede e em consonância com as sociedades onde se inventa. Teimosia e coragem talvez sejam atributos dessa escola de mestres, inclusive mestres não humanos, segundo seus biomas.)

O que se escreve nas aldeias que se tornaram, elas mesmas, escolas, como a fundada por Kanátyo Pataxó? E na aldeia criada por Sueli e Isael Maxakali, chamada “Escola da Floresta”? Por que os educadores brasileiros não investiríamos na leitura dos seus textos – sonhos compartilhados generosamente conosco?

Do litoral para o planalto e deste para o litoral... O que contam os périplos entre Bahia e Minas Gerais? A Cordilheira do Espinhaço, o Rio Jequitinhonha, que geografia traçam com as famílias nômades? E o Planalto Central, que se expande até o norte de Minas e onde se ajuntam remanescentes de antigos povos, antes espalhados entre as florestas litorâneas e amazônicas? E os ventos, movimentos, soprados desde o litoral nordeste e nas rotas do Atlântico Sul? O que tais roteiros deixam grafado de alguma forma na poesia brasileira?

A vastíssima poesia Xacriabá, que os professores das aldeias, escribas escolhidos pelos mais velhos para o trabalho dos registros, vão escrevendo... O que ela informa desse mundo onde a onça-cabocla reina? E como foi que um homem especial, por sua sagacidade, anunciou que um povo chamado Kaxixó, que há séculos vivia nas beiras do Rio Pará, vinha finalmente se dando a ver no oeste mineiro? Como a literatura Kaxixó conserva a poesia épica desse herói? Quais desafios enfrenta um escritor que começa a “praticar” a escrita, como o professor Gleyson, confiante de que o mais importante em seu trabalho é a fidelidade à voz desse líder, seu avô? E quem não sofre o desafio, que comanda a escritura, dessa fidelidade à voz, aos avós?

E quando um rio é a artéria do povo que leva seu nome, seu drama – poesia: Watu? O rio dos “Botocudo” foi envenenado, e sua

Mata Atlântica, cortada. Quais histórias ainda serão capazes de manter a respiração de sua língua, que continua, no entanto, sobrevivente? Uma mulher, Laurita, que é uma pátria, cantando suas preces a esse rio-pai, é a poesia pura desses que antigamente usavam botoques nos lábios.

MIMNOXOP YAY
SAUDADES DA ÁRVORE COMPRIDA

Rosângela Tugny

Quando a cada dia cresce a percepção de vivermos uma irreversível crise do Antropoceno, é fascinante assistir ao florescimento de uma exuberante literatura ameríndia, que consiste na expansão coletiva do ritual a novos suportes. A grandeza desse acontecimento ainda não teve o tempo para ganhar a atenção necessária do mundo das letras. Porque se trata ao mesmo tempo de uma empreitada com um profundo sentido político e de, sobretudo, uma tentativa de trazer para a circulação das ideias, das imagens, das sonoridades, um imaginário absolutamente outro, desconhecido, complexo e sem nenhum precedente entre tudo o que circulou até hoje no âmbito da chamada literatura brasileira.

Literatura-ritual: talvez seja essa a expressão mais justa para o encontro com uma grande produção de imagens e vocalidades – desenhos, fotografias, filmes, cantos e danças –, que se fundam, todas elas, em acervos textuais dos coletivos ameríndios. Neste breve texto, tratamos mais especificamente da literatura dos povos Tikmũ'ũn e os seus Yãmĩyxop, constituídos ao longo de séculos em que a comunicação entre esses povos se atualiza. Uma literatura-ritual irrigada por um complexo poético cantado, dançado, narrado

e atualizado a partir de um intrincado sistema de visitas de subjetividades, com trocas alimentares, curas, embates e envolvendo um trabalho estético sustentado pelas mulheres, pelos homens e pelas crianças das aldeias Tikmũ'ũn.

Com aldeias que se assentam em quatro localidades do estado de Minas Gerais (Teófilo Otoni, Ladainha, Santa Helena de Minas e Bertópolis), os Tikmũ'ũn são hoje cerca de 3 mil pessoas, falantes da língua Maxakali e guardiões de grandes repertórios poético-mítico-musicais, denominados Yãmĩxop. A palavra “Yãmĩxop” também se refere ao campo conceitual que compreende os eventos em que as pessoas Tikmũ'ũn recebem em suas aldeias uma multiplicidade infinita de seres, que, por sua vez, são assim também denominados. Os repertórios de cantos Tikmũ'ũn são uma face eloquente daquilo que, certa vez, Viveiros de Castro denominou “pragmática da suficiência”. Os Tikmũ'ũn vivem em um território extremamente reduzido, devastado, empobrecido e degradado, sob as condições de violência que o racismo colonial plantou por todo o território brasileiro, mas, ainda assim, dão materialidade a uma abundante legião de Yãmĩxop, que consistem na imagem e na força de cada ser da Mata Atlântica, que outrora cobria a região onde os Maxakali viviam. O contexto de vida dos povos Tikmũ'ũn é a contradição entre a situação indigna de seu cotidiano – desnutrição, perseguição, falta de terra e condições ambientais mínimas para a reprodução de suas vidas, racismo estrutural, glotocídio – e a extrema capacidade que possuem de manter viva uma das raras línguas ainda faladas entre os povos das regiões de ampla faixa da costa e da Mata Atlântica (Nordeste, Sudeste), multiplicando nesse cotidiano de falta uma vasta produção poética. Os cantos Tikmũ'ũn são a presença sonora, a imagem, enfim, a vibração dessa multiplicidade que permanece viva e em constante dinâmica de transformação em sua cosmologia. Hoje é possível enumerar pelo menos 12 grandes *corpora* de repertórios mítico-poético-musicais entre seu patrimônio literário. E esses *corpora* não apenas realizam a façanha de manterem minuciosos registros sobre um apurado conhecimento da Mata Atlântica e seu potencial comunicativo, mas o fazem com o uso de léxicos “eruditos”, que se distinguem para cada um deles.

Em diferentes instâncias de produção de trabalhos coletivos, narradoras e narradores Tikmũ'ün vêm oferecendo belíssimas traduções em textos ilustrados, livros, filmes, animações, exposições, gravações de cantos, enfim, um generoso material que nos permite ampliar nosso imaginário e adentrar esses caminhos, que percorrem os seus cantos. Proponho aqui pensar que esse conjunto de “obras” que aparece hoje, por meio dos Tikmũ'ün, seja todo ele tratado como uma literatura. Não porque esteja especialmente fundado em narrativas, ainda que elas estejam presentes em grande número, mas porque as “obras” são modos de tradução de experiências intensas de encontros e conversações que acontecem aqui e alhures, vividas em um mundo altamente comunicativo. Dessa forma, uma pletora de produções vem aparecendo, construída a partir de trabalhos de coautoria e colaboração entre escritores, artistas, antropólogos, musicólogos, cineastas com coletivos Tikmũ'ün, provando uma generosidade infinita, que traz os corpos, a visibilidade e a voz desses “senhores da imanência”.

Das muitas histórias, apresentamos um pouco das mitopoéticas, imagens e cantos já publicados por narradores, escritores e ilustradores Tikmũ'ün. Especificamente, a tradução de um evento em que, nas aldeias, as mulheres, os homens e as crianças recebem os Mõgmõka, cujo nome convencionamos traduzir como “povos gavião-espírito”. A tradução desse repertório foi publicada em 2009 e reeditada em 2013 pelo grupo de pesquisas Literaterras: Escrita, Leitura, Traduções, com apoio do MEC.

Todo o encontro das pessoas Tikmũ'ün com os “povos gavião-espírito” se dá por trocas de danças, alimentos, choros, disputas corporais, cantos, falas ritualizadas e uma farta rememoração de passagens de histórias antigas.

Os “povos gavião-espírito” surgiram do corpo de um ancestral que comeu carne de um tatu que se alimentava de frutos ardidos de uma gameleira que nasceu do corpo-morto de um filho-abelha adotado por um casal de ancestrais Tikmũ'ün. Esse ancestral, ao ingerir a carne, já se coloca a cantar e já entra em processo de transformação e, ainda que seus parentes tentem mantê-lo entre os humanos, transforma-se numa multiplicidade de pássaros-gavião-espírito. Dupla

morte e dupla transformação de corpos – a de um filho adotivo e a de um parente da aldeia – estão na base do surgimento desses corpos predadores dos gaviões. Mas estão também na base de uma sociedade que amplia seus limites sempre para além do humano.

Inicialmente um casal adotou uma criança-abelha, a alimentou, a fez crescer. Posteriormente, um esposo, cunhado, irmão da aldeia se transformou em parente gavião, trazendo para todos que aguardavam saudosamente a experiência corporal, as formas de voo, os espaços percorridos, os pontos de pouso, a perspectiva, a escuta, para serem compartilhadas com seus parentes da aldeia. Quando os Mōgmōka vêm até as aldeias Tikmũ’ün, tratam de trazer essa experiência do corpo que se transforma, os afetos e potências dos corpos-animais.

Apresentamos a história do surgimento do Mōgmōka e uma sequência de cantos que consiste nos seus voos de aproximação e descida nas aldeias de seus parentes Tikmũ’ün. Podemos ouvir essa sequência de cantos a partir de três perspectivas: a dos parentes que aguardam os Mōgmōka no chão da aldeia, a dos gaviões em seu voo, aproximando-se de uma saudosa árvore comprida, fitando o chão, parado sobre uma pedra grande, e a dos gaviões entre eles, tratando de se animar para o voo de chegada.

MÖGMÖKA YÖG ÄGTUX

Pupu hõnhã hãm ägtux hõmã hãm ägtux te kaxĩy hãm hitap hã mĩmãti ’üpip xeka haha kote õm xip katamak tuta. ta xupax ha tatu tuta xokxop te tatu punetho xi ha xokxop te tatu punetho ha xip mõnãyxop hitap tu mõg pa xokxop punetho ha haa üxip mĩhĩm tuta xupax ha mõg mõnãyxop tu tatu putuxit mĩy ha xokxop yã y hĩy yĩnũn hu mãhã xĩ xape te yã ümĩy yã hu pot hi mãhã pa xuĩy ha xape te mã ok nãg ta yãmxet te mãhã’üm̃xet te yã mãhã huk tok te tatuxak yĩta yã ãpax yãg puxet te mã ax puxet yãm xa mẽã ax. tu tu mãhã tu tu paptux paptux hu nũg huk tex hã tu mõõ tikmũ’ün pet hã mõna kãtumõg tik mũ’ün pet kotit hã tu mõg tu mõg tu yãh ’ümõg yã yõg pãmãg ha pa mõ pip koip xeka tut ha yũmpi tu ta nũn üyũm pi tu ta nũn tu ta nõm hã xupep pepi mĩmtut yĩmũ mĩmtut yĩmũ xupep tu

xip tuktex nāxip tuktex nāxip tex

māyāg mūtūmā koip tutatut

māyāg mūtūmā koip tutatut

māyāg mūtūmā

hax ya ax oo miai

hax ya ax oo miai

ha xape te puxi mā yūmū āmāxux mā mā yūmū yānān tu mōg yāmō
hōōn ū puk huta mōg humōg payā koip xeka tut mūn mōpip pāmāg
hā yī penā huta nūn putpu nūn xapexop mōg hu yā mōg hu yānān tu
hu yā pēnā ūpahā huta nūn yīha yāxip mīmtut yīmū ha nūn hāmām
nūū āmnīy texīy ihā ūnūn tu nūg tu nūn hāmām ha āmnīy 'ihā ōm te
nō xupxet putup tumōg ūxetut ha mōg “yī ka yūmūg penā” yīta nōm
te hamōg te “āhām koxtup ah a yūmūg 'ūm penām tup ah” “yīmōh
ka yūmūg penā ax” pa yīmkox ooknāg hu mō xex ka'ok ha yā tu yāy
xat hatu yāy xat tute tuk tex kux tuta mōg tu tu mīmtut kūmōy nāmōā
ihā xee

īymip paxop te yāy igā īymip paxop te yāy igā

hax a eo miax hax a ha

xape te “yāpetoa yāpetoa” ha mō nām tup tu yīy pakumuk ta mōnāhā
xapexop te e ha mūn mōg 'ūpet ha tu xetut ānux xok ha 'āmnīy ha
tak tex ok nāg āmnīy ha tak tex ok nāg ha hām tup ha hām tup ha
ūgtex ok nāg ūe ūxep tup tuk tex ōk nāg ūxep tup tuk tex oknāg tu
hām tup pa hām tup paxenām paxenām ha ōm xupep tu “ee ūkāy
xee” kaxīy ha xapexop mōxatu nūg tu kaka hām hā num tu xohi
tikmū'ūn yāy tu nunahā tu

āte xup yāy mō

ha tu ta topaha hape hīy xeka hu “eee patakup mūy patakup mūy”
axe hok a tu xutet te kaxīy xi yīmāg mūnēn te kaxīy hape yāyhi hā
mām puknōk hu yūm yīta tu mōkānīn hā mām hu puknōg hu
kūmōy yīta topaha nōyxop mōg hu yūm hām tu yīta xup hā mōg
yi “ūpatakup māy” pa payā mōg yūm yīmōg kaxīy nāmōg topaha
hamōg hū yūm mōg tu nōyāy nōā hak tōāyām xēnnāg “pa 'ūāxop
pikopit” tu yūm 'ūxehe yā hām nāg tu haxe mōg tu tatu tumō kānīn
hu kumōy mōg yīto pap tup hā koit “papa ka tohop pu tikmū'ūn
āhāhup yā noi yūm” ha yāyūm ha patakup mūg ūpatakup mūg tuput

xok tutatu mō `xip tu po`ox nām tu po`ox nām nunōānāg ihā yēg `ūxok ha xok ha tatu xupep mōgmōka xeka tatu xupep mōgmōka xeka nūhū nūxik mōgmōka xeka tatu xupep tatu xupep nūhū ha nūxop te ta tuk tex yāmīyxop te nūhū mōgmōka yāmīyxop te ta tuk tex ha xuxet ax mōgmōka yā kama yā ha nūhū mōgmōka nōmtu xuxep a homām pip a mōgmōka payā mōnāyxop te yāy hā mīy ha tatu xupep mōgmōka xeka xi yāg tīynāg xop mōxanām mōgmōka nāgxop yā mōxanām mōgmōkaxeka kuxī`iy xop xi yā kupxīn xop xi yā mōgmōka yīxikatanāg xi yā kukuk xekaxop tatu xupep xi yā ēykanāgxop te yā tatu xupep yā mōgmōkatapxop mōgmōkaxāmxop te tatu xupep tu yā xohi tu mōxanām tu hōnhā punet ho yā mīmātīpip hā xupep mōnāyxop te yāy hā mōgmōkaxeka tatu xupep hūū xi mōgmōka xū `iy xupep tatu yā yāy koxuk kūnūg nūkanāgxop pat pōmnāg mōīxop mānhōg a yā kama mōgmōka hok a ha xupep mōgmōka xūīy nūhū xi mōgmōkaxeka mōnāyxop tu xupep kama ha mōgmōka yāmīyxop mōgmōka payāā tatuk tex tu nō yāy xanāhā mōgmōka yāmīyxop mōgmōka ha mōgmōka yākup xahi yākup xeka nōm te xohi hā tomākōn hu nūn mōgmōka yāmīyxop kuxex ha hu nūn yīta yā pe nūn nām yāā nōm xop mūtix hāmxop māhāā nōm xop mūtix hāmxop māhāā tu hu nūg hu mōyūm yīta yā penūn nām yāā hu nōg ūxape xop yāmīyxop kēpmīyxop hu nūn yāy mūtix hāmxop māhā `ūtutxop mūtix xit ūxit xi nāhā xi nāhā hu xinākux yīta mōg put pu āyā xohi te nō tōmakōn ho a xi mōgmōka yāmīyxop tu yā xohi hā tōmakōn kēpmīyxop ūxuxet ax te yā pip mamōg ūxuxet ax te yā pip mamōg pāyā yā xohi hā tōmākon mōgmōka te yīpe nūn hu nu mūtix hāmxop māhā a hu tutxop xit māhā hu mākux hu ta mōg.

PUXI . ŪKUX

HISTÓRIA DO MÕGMÕKA

Agora vou contar a história. A história como foi antigamente. Antigamente havia mata grande, e no meio dela gameleiras com frutas maduras. Quando tinha muita fruta madura, os bichos ficavam perto dela. O mōnāyxop foi lá na árvore e viu muito bicho. Tinha muita fruta na árvore e o mōnāyxop fez armadilha com cordas e

varas. Ele pegou os bichos. Ele os comeu. Os parentes então fizeram o mesmo e comeram. Mas como ardia os parentes não comeram. Ele então comeu sozinho. Ele sozinho comeu. O filho pediu, mas: “Não posso dar, vou comer sozinho e sozinho vou me espiritar”. Comeu e viu mais, viu mais longe, e veio com os cantos. Veio na aldeia, e entrou em cada casa, e foi no pátio. Andou, andou. A sua armadilha pegou um tatu grande. Viu e voltou, viu e voltou. E então saiu para cima da casa, por cima da casa, por cima. Saiu. Ficou e cantou. Ficou em pé cantando. Ficou em pé cantando:

vamos comer tatu-do-rabo-mole
vamos comer tatu-do-rabo-mole
vamos comer
hai ia ai o biai hai ia ai oo biaii

“Parentes, vamos comer anta, vamos comer!” E foram se cruzando, alguns assoviando para chamar. Mas era tatu grande que estava na armadilha. Eles viram e voltaram. Vieram outros parentes novamente, e novamente viram com seus olhos e voltaram. Ele ficou em cima da casa. Cinco dias depois que ele já estava em cima da casa, veio alguém. À noite veio uma pessoa que queria roubar sua esposa. E foi lá, e a sua esposa: “Assim perto nos verão”. Mas ele foi e: “Está bem escuro, não nos verão”. “Vai embora, eles nos verão”. Mas ele não lhe deu ouvidos. E insistiu tão fortemente que ela se entregou. Se entregou. E ele acabou de mexer com ela e se foi. Ele passou perto da casa onde em cima estava o marido da mulher. E então novamente o marido da mulher, o mōñāyxop cantou:

tem alguém sujando minha cama
tem alguém sujando minha cama
hai a eo biai hai a ha

Os parentes disseram: “Ele seguiu por ali, seguiu por ali!”. O homem quase entrou na casa dele gritando também com a voz falsa. Mas o pessoal disse que foi ele mesmo quem mexeu com a esposa. Aí, de

noite, o mōnāyxop não cantou mais, de noite não cantou mais. E no dia seguinte não cantou mais. Começavam a sair penas dele e ele não cantava mais. Queriam sair penas e ele não cantava mais. E no dia seguinte ele estava cheio de penas, cheio de penas. Chegou alguém e gritou: “Que tanto de penas!!”. Assim. E os parentes saíram e vieram todos embaixo dele. Juntaram muitos índios debaixo dele, e ele cantou novamente:

vou-me embora com saudades

E voou. Aí foram todos atrás e diziam: “Agarrem a perna, agarrem a perna!”. Ele estava cheio de penas, todo pintado, com as asas listradas. E atrás dele foram muitos parentes distantes. Alguém subiu pertinho de onde ele estava sentado. Mas como era um parente distante, ele voou. Outra pessoa subiu onde ele estava parado e ele voou. Então dizia: “Agarrem a canela dele!”. Mas ele alçou voo e voou para mais longe. E sentou novamente. Vários tentaram. Aí o filho da irmã do pai dele, o primo-cunhado, disse: “Esperem, vou tentar novamente”. E o mōnāyxop continuava sentado perto do chão. O primo-cunhado foi e subiu na árvore onde ele estava. Subiu e chegou pertinho dele. Ele fez que ia voar, mas o primo-cunhado disse: “Não voa, não, senão os outros índios me humilham. Fique quieto aí, sentado”. Então o mōnāyxop parou. O primo-cunhado pegou sua canela, agarrou-a e desceu. Todos se juntaram e o depenaram. Ele ficou todo depenado. E morreu. Morreu e de seu corpo surgiu o gavião grande. Surgiu o gavião grande e surgiu todo o povo-espírito-gavião-grande. E eles cantaram com os yāmīyxop os cantos do gavião-espírito. Esse gavião-yāmīyxop canta. Seu nome é mōgmōka. E se transformou também nesse mōgmōka.

Antes não havia mōgmōka, mas o mōnāyxop se fez transformar. E surgiu o gavião grande e o pequeno. Muitos gaviões pequenos e muitos gaviões grandes, gaviões-reais. E gavião-carrapateiro² e gavião-

² *Milvago chimachima*, Pr. 29, 10 (TS).

de-pescoço-vermelho,³ e os gaviões-caboclo-grandes.⁴ E surgiu o gavião-carijó,⁵ e surgiu o gavião-preto,⁶ a harpia.⁷ Saíram muitos. E agora há muitos na mata. Saíram gaviões grandes da transformação do mōnāyxop. Surgiram os gaviões-de-penacho⁸, e de todas as imagens saíram. Quiriquiri,⁹ caburé,¹⁰ acauã¹¹ – ele também é gavião. E saiu também do corpo do mōnāyxop o gavião-de-penacho e o gavião-grande. O gavião é yāmīyxop-gavião. E seus cantos se chamam mōgmōka, yāmīyxop-mōgmōka. Mōgmōka é o responsável, o chefe grande, e toma conta dos outros. O yāmīyxop-mōgmōka vem na casa de religião e aí todos os outros vêm atrás dele. Aqueles outros vêm juntos. E fazem a festa. Todos vêm juntos fazer a festa. Todos seus parentes entram junto com ele na casa de religião. E vêm os seus parentes tangarazinhos.¹² Vêm junto com eles fazer a festa. E suas mães, as mulheres da aldeia, lhes dão comida. E suas mães lhes dão comida. Quando a comida termina, eles se vão e todo o mundo toma conta deles. Tomam conta de todos os gaviões-yāmīyxop. Tem aquele que se chama tangarazinho. Cada um tem um nome, cada um. Mas mōgmōka é quem toma conta de todos. Os outros vêm atrás para ajudar na festa. Eles comem a comida dada pelas mães e quando acaba, vão embora.

Pronto, acabou.

3 Ou falcão-caburé, *Micrastur ruficollis*, Pr. 29 (TS).

4 *Buteogallus meridionalis*, Pr. 9, 4 (HS).

5 *Rupornis magnirostris magniplumis*, Pr. 8, 1 (HS).

6 *Buteogallus urubitinga*, Pr. 25, 5 (TS), também reconhecido como falcão-relógio, *Micrastur semitorquatus*, Pr. 29, 7 (TS).

7 Ou harpia, *Harpia harpyja*, Pr. 28, 6 (TS).

8 *Spizaetus ornatus*, Pr. 28, 7 (TS).

9 *Falco sparverius cearae*, Pr. 8, 8 (HS), ou cauré, *Falco r. rufigularis*, Pr. 8, 9 (HS), ou gavião-de-rabo-branco, *Buteo albicaudatus*, Pr. 27, 1c e 2c (TS).

10 Falconidae, *Micrastur r. ruficollis*, Pr. 8, 5 (HS).

11 *Herpetotheres cachinnans*, Pr. 29, 1 (TS).

12 *Ilicura militaris*, Pr. 32, 11 (HS).

'ŪXOHI HITUP

mō yāy pax yānēh ha
mō yāy pax yānē

yāmīy koyāg te nānānām xop hā
mō yay pax yānē
mō yāy pax yānē
mō yāy pax yānē
mō yāy pax yānē ha
yāmīy koyāg te nānānām xop hā
mō yāy pax yānē
mō yāy pax yānē
mō yāy pax yānē
mō yāy pax yānē ha
mō yāy pax yānē ha
mō yāy pax yāā
hooix

iaai yak aaix hix iaah
mō yāy pax yānē ha
mō yāy pax yānē
hii hi yak ai yak aahii

yāmīy koyāg te nānānām xop hā
mō yāy pax yānē
mō yāy pax yānē
mō yāy pax yānē
mō yāy pax yānē ha
yāmīy koyāg te nānānām xop māpu
mō yāy pax yānē
mō yāy pax yānē
mō yāy pax yānē
mō yāy pax yānē ha
mō yāy pax yānē ha
mō yāy pax yāā

hox hax moh

TODOS ALEGRES

estão vindo alegres haa
estão vindo alegres

as mulheres-yãmĩy pintadas com urucum
estão vindo alegres
estão vindo alegres
estão vindo alegres
estão vindo alegres haa
as mulheres-yãmĩy pintadas com urucum
estão vindo alegres
estão vindo alegres
estão vindo alegres
estão vindo alegres haa
estão vindo alegres haa
estão vindo...
ôôi

ai ia a ei ia aa ei diac aa ee ei ia
estão vindo alegres haa
estão vindo alegres
ia eee eee ia a ei dia aa ei ia

as mulheres-yãmĩy pintadas com urucum
estão vindo alegres
estão vindo alegres
estão vindo alegres
estão vindo alegres haa
as mulheres-yãmĩy pintadas com urucum
estão vindo alegres
estão vindo alegres
estão vindo alegres
estão vindo alegres haa
estão vindo alegres haa
estão vindo...

hôi hai bô

MŌGMŌKA TAP

pemi 'āxup hāmō aih ha
pemi 'āxup mōgmōka tap ōm
pemi 'āxup nūy
mōgmōka tap ōm
pemi 'āxup nūy
pemi 'āxup hāmōy mōgmōka tap
pemi 'āxup pemi āxup hāmō aih ha

mōgmōka tap ōm pemi 'āxup nūy
mōgmōka tap ōm pemi 'āxup nūy
pemi 'āxup hāmōy mōgmōka tap
pemi 'āxup pemi āxup hāmō aih ha
pemi 'āxup hāmō aih ha
pemi 'āxup hoix

hak hox hi yak a ai yak aaa hiiia

mōgmōka tap ōm pemi 'āxup nūy
mōgmōka tap ōm pemi 'āxup nūy
pemi 'āxup hāmōy mōgmōka tap
pemi 'āxup pemi āxup hāmō aih ha
mōgmōka tap ōm pemi 'āxup nūy
mōgmōka tap ōm pemi 'āxup nūy
pemi 'āxup hāmōy mōgmōka tap
pemi 'āxup pemi āxup hāmō aih ha
pemi 'āxup hāmō aih ha
pemi 'āxup

hox hax moh

GAVIÃO-PRETO

no alto voando vai ai haa
no alto voando aquele gavião-preto
voando alto vem
aquele gavião-preto
voando alto vem
no alto voando vai o gavião-preto
no alto voando no alto voando vai ai haa

aquele gavião-preto voando alto vem
aquele gavião-preto voando alto vem
no alto voando vai o gavião-preto
no alto voando no alto voando vai o gavião-preto ai haa
no alto voando vai o gavião-preto ai haa
no alto voando hôi

ai ia a ei ia aa ei diac aa ee ei ia

aquele gavião-preto voando alto vem
aquele gavião-preto voando alto vem
no alto voando vai o gavião-preto
no alto voando no alto voando vai o gavião-preto ai haa
aquele gavião-preto voando alto vem
aquele gavião-preto voando alto vem
no alto voando vai o gavião-preto
no alto voando no alto voando vai o gavião-preto ai haa
no alto voando vai ai haa
no alto voando

hôi hai bô

MŌGMOKA XI XĪHĪNĀG

mōgmōg kux mamō āxup
mōgmōg kux mamō āxup
xīhīynāg ōmxa

mōgmōg kux mamō āxup
mōgmōg kux mamō āxup
xīhīynāg ōmxa
mōgmōg kux mamō āxup
mōgmōg kux mamō āxup
mōgmōg kux mamō āxup
mōgmōg kux mamō āxup
hoix

hi iaai yak aaix hix iaah
mōgmōg kux mamō āxup
mōgmōg kux mamō āxup
hii hi yak ai yak aahii

xīhīynāg ōmxa
mōgmōg kux mamō āxup
mōgmōg kux mamō āxup
xīhīynāg ōmxa
mōgmōg kux mamō āxup
mōgmōg kux mamō āxup
mōgmōg kux mamō āxup
mōgmōg kux mamō āxup

hox hax moh

GAVIÃO E GAVIÃO-CARIJÓ

gavião em volta voando
gavião em volta voando
gavião-carijó na frente

e gavião em volta voando
gavião em volta voando
gavião-carijó na frente e
gavião em volta voando
gavião em volta voando
gavião em volta voando
gavião em volta voando
hôô

ai ia a ei ia aa ei diac aa ee ei ia
gavião em volta voando
gavião em volta voando
ia eee eee ia a ei dia aa ei ia

gavião-carijó na frente
e gavião em volta voando
gavião em volta voando
gavião-carijó na frente
e gavião em volta voando
gavião em volta voando
gavião em volta voando
gavião em volta voando

hôi hai bô

HAX YA A MIAX AX¹³

hax yaa miax haii haa
hax yaa miax
miax ax hax ya a miax ax
hax yaa miaih haii hak
miax ax hax yaa miax ax
hak i yaa miaih haii hak
hak i ya a a miax haii hak
hak i ya a a miai
hoix

hi iaai yak aaix hix iaah
hax ya a a miax haii hak
hax ya a a miai
hii hi yak ai yak aahii

miax ax hax ya a miax ax
hak i yaa miaih haii hak
miax ax hax yaa miax ax
hax yaa miaih haii hak
hak i ya a a miax haii hak
ha ya a a miai

hoix hax moh

13 Esse canto e o canto “Yamiaux Haiih” (p. 380) fazem parte de um extenso *corpus* de cantos inteiros ou de passagens presentes nos repertórios dos cantos tikmũ’ün que não são literalmente traduzíveis. Inspirada pela atenção que Jérôme Rothenberg atribuiu a estas passagens das artes poéticas ameríndias (ver particularmente seu “Tradução total: uma experiência na apresentação da poesia ameríndia”, de 1969 (ROTHENBERG, 2006, p. 38-39) e pela atenção dos tradutores tikmũ’ün ao grafar esses sons, realizei esse exercício de transposição dos sons desses cantos da grafia maxakali para o português. Também tratei desse tema em um texto intitulado “Eventos de tradução nos cantos-rituais ameríndios” (TUGNY, 2018, p. 24-47). Em suma, esse exercício de reescrever as sonoridades tem o sentido de reconhecer que estão presentes no repertório e afirmar a importância estrutural dessas sonoridades para os eventos onde são inseridos.

HAI DIAA BIAÍ AI

hia diaá biaí haií haaá
hia diaá biaí
biaí ai hai dia biaí ai
hai diaá biaí haií há
biai ai hai dia biaí ai
hai i diaa biai haií haa
há i diaa biai haií haaa
hai i diaa biaí
hôi

ai ia a ei ia aa ei diac aa ee ei ia
hai dia a biai hai ha
hai dia a biai
ia eee eee ia a ei dia aa ei ia

biaí ai hai dia abiaí ai
hai diaá biaí haií há
biai ai hai dia biaí ai
hai i diaa biai haií haa
há i diaa biai haií haaa
hai i diaa biaí

hôi hai bô

MÍM NOXOP

mím noxop yā ĩy ha ah
mím noxop

mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy haah
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy haah

mím noxop yāĩ ĩy haah
mím noxop hooix

iaai yak aaix hix iaah
mím noxop yāĩ ĩy haah
mím noxop yāĩĩy
hii hi yak ai yak aahii

mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy haah
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy
mím noxop yāĩ ĩy haah

mím noxop yāĩ ĩy haah
mím noxop

hox hax moh

ÁRVORE COMPRIDA

saudades da árvore comprida haa
árvore comprida

saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida haa
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida haa

saudades da árvore comprida haa
árvore comprida hoi

ai ia a ei ia aa ei diac aa ee ei ia
saudades da árvore comprida haa
saudades da árvore comprida
ia eee eee ia a ei dia aa ei ia

saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida haa
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida haa

saudades da árvore comprida haa
árvore comprida

hoi hai bô

MĪM TU XIPTU NŪ KUT HĀM TU'

‘īyṃa xop yīxitnā nāxip ha
‘īyṃa xop yīxii
‘īyṃa xop yīxitnā nāxip
‘īyṃa xop yīxitnā nāxip ha
‘īyṃa xop yīxitnā nāxip
‘īyṃa xop yīxitnā nāxip ha
‘īyṃa xop yīxitnā nāxip ha
īyṃaxop yīxii
hooix

iaai yak aaix hix iaah
īyṃa xop yīxi nā nāxip ha
īyṃaxop yīxii
hii hi yak ai yak aahii

‘īyṃa xop yīxitnā nāxip
‘īyṃa xop yīxitnā nāxip ha
‘īyṃa xop yīxitnā nāxip
‘īyṃa xop yīxitnā nāxip ha
‘īyṃa xop yīxitnā nāxip ha
īyṃaxop yīxii

hox hax moh

EM CIMA DO GALHO OLHANDO O CHÃO

os olhos fitando o chão ha
os olhos no chão
os olhos fitando o chão
os olhos fitando o chão ha
os olhos fitando o chão
os olhos fitando o chão ha
os olhos fitando o chão ha
os olhos no chão
hôi

ai ia a ei ia aa ei diac aa ee ei ia
os olhos fitando o chão ha
os olhos no chão
ia eee eee ia a ei dia aa ei ia

os olhos fitando o chão
os olhos fitando o chão ha
os olhos fitando o chão
os olhos fitando o chão ha
os olhos fitando o chão ha
os olhos no chão

hôi hai bô

MĪKAXXAP XEKA TU XIP

nāgno xeka tuxip
nāgno xeka tuxip haix
nāgxat nāgxat nāgno xeka tuxip
nāgno xeka tuxip hak aa
nāgxat nāgxat nāgno xeka tuxip
nāgno xeka tuxip hak aa
nāgno xeka tuxip hak aa
nāgno xeka tuxip
hooix

iaai yak aaix hix iaah
nāgno xeka tuxip hak aa
nāgno xeka tuxip
hii hi yak ai yak aahii

nāgxat nāgxat nāgno xeka tuxip
nāgno xeka tuxip hak aa
nāgxat nāgxat nāgno xeka tuxip
nāgno xeka tuxip hak aa
nāgno xeka tuxip hak aa
nāgno xeka tuxip

hox hax moh

PARADO SOBRE A PEDRA GRANDE

parado sobre a pedra grande
parado sobre a pedra grande
anhuma¹⁴ parado sobre a pedra grande
parado sobre a pedra grande ha aa
anhuma parado sobre a pedra grande
parado sobre a pedra grande ha aa
parado sobre a pedra grande ha aa
parado sobre a pedra grande ha aa
hôi

ai ia a ei ia aa ei diac aa ee ei ia
parado sobre a pedra grande ha aa
parado sobre a pedra grande
ia eee eee ia a ei dia aa ei ia

anhuma parado sobre a pedra grande
parado sobre a pedra grande ha aa
anhuma parado sobre a pedra grande
parado sobre a pedra grande ha aa
parado sobre a pedra grande ha aa
parado sobre a pedra grande

hôi hai bô

¹⁴ *Anhima cornuta* (HS, p. 242).

MŌGMŌKATOX

mōgmōkatox 'ānep ha ah
mōgmōkatox

mōgmōkatox 'ānep
mōgmōkatox 'ānep
mōgmōkatox 'ānep
mōgkatox 'ānep ep
mōgkatox 'ānep ep
mōgkatox 'ānep ha

mōgmōkatox 'ānep
mōgmōkatox 'ānep
mōgmōkatox 'ānep
mōgkatox 'ānep ep aop aop
mōgkatox 'ānep ep aop aop
mōgkatox 'ānep ha
mōgkatox 'ānep ha
mōgkatox hooix

iaai yak aaix hix iaah
mōgkatox 'ānep ha
mōgkatox 'ānep ep
hii hi yak ai yak aahii

mōgmōkatox 'ānep
mōgmōkatox 'ānep
mōgmōkatox 'ānep
mōgkatox 'ānep ep
mōgkatox 'ānep ep
mōgkatox 'ānep ha
mōgmōkatox 'ānep
mōgmōkatox 'ānep
mōgmōkatox 'ānep aop aop
mōgkatox 'ānep ep aop aop
mōgkatox 'ānep ep aop
mōgkatox 'ānep ha
mōgkatox

hoix hax moh

GAVIÃO-PERNILONGO

gavião-pernilongo,¹⁵ vamos ha a
gavião-pernilongo

gavião-pernilongo, vamos
gavião-pernilongo, vamos
gavião-pernilongo, vamos
gavião-pernilongo, vamos ê
gavião-pernilongo, vamos ê
gavião-pernilongo, vamos ha

gavião-pernilongo, vamos
gavião-pernilongo, vamos
gavião-pernilongo, vamos
gavião-pernilongo, vamos ê uu uu
gavião-pernilongo, vamos ê uu uu
gavião-pernilongo, vamos ha
gavião-pernilongo, vamos ha
gavião-pernilongo hôi

ai ia a ei ia aa ei diac aa ee ei ia
gavião-pernilongo, vamos ha
gavião-pernilongo, vamos ê
ia eee eee ia a ei dia aa ei ia

gavião-pernilongo, vamos
gavião-pernilongo, vamos
gavião-pernilongo, vamos
gavião-pernilongo, vamos ê
gavião-pernilongo, vamos ê
gavião-pernilongo, vamos ha
gavião-pernilongo, vamos
gavião-pernilongo, vamos
gavião-pernilongo, vamos uu uu
gavião-pernilongo, vamos ê uu uu
gavião-pernilongo, vamos ê uu uu
gavião-pernilongo, vamos ha
gavião-pernilongo

hôi hai bô

¹⁵ *Geranospiza caerulescens*, Pr. 24, 10 (TS).

YAMIAX HAIIH¹⁶

yamiax haiih haa yamiax
ya aa miax ya aa miax
ya aak ap miax ya aa miax
haaai yaaa miax
haaai yaaa miax
haiih haa

ya aa miax ya aa miax
ya aak ap miax ya aa miax aop aop
haaai yaaa miax aop aop
haaai yaaa miax
haiih haa
yaaa miax
haiih haa

yaaa miax hooix
iaai yak aaix hix iaah
yaaa miax haiih haa
yaaa miax
hii hi yak ai yak aahii

ya aa miax ya aa miax
ya aak ap miax ya aa miax
haaai yaaa miax
haaai yaaa miax
haiih haa

ya aa miax ya aa miax
ya aak ap miax ya aa miax aop aop
haaai yaaa miax aop
haaai yaaa miax aop aop
haiih haa
yaaa miax
haiih haa
yaaa miax

hox hax moh moh

¹⁶ Ver nota 13 (p. 370).

DIÁ BIAI HAI

dia bai haii haa dia bai
dia aá biaí dia aá bia í
dia aa a bai aí dia aá bai
a i diá biaí
a i diá biaí
haii haa

dia aa biaí dia aa biaí
dia aa a bai aí dia aá bia i uu uu
ha a a idiá bai uu uu
ha a a idiá biaí
haii haaa
diaa miai
haii ha a a

dia biaí hôi
ai ia a ei ia aa ei diac aa ee ei ia
dia a a biaí haii haa
dia a a biaí
ia eee eee ia a ei dia aa ei ia

dia aá biaí dia aá bia í
dia aa a bai aí dia aá bai
ha a a idiá bai
ha a a idiá biaí
haii haaa

dia aa biaí dia aa biaí
dia aa a bai aí dia aá bia i uu uu
ha a a idiá bai uu
ha a a idiá biaí uu uu
haii haaa
diaa miai
haii ha a a
dia biaí

hôi hai bô bô

Essa poética Tikmũ'ũn está a serviço da produção da intensidade nesses encontros desejados e necessários entre as pessoas da aldeia e uma legião de Yãmĩyxop. Toda a saúde, a economia, a sociabilidade e o conhecimento dependem de renovar esses laços de parentesco e de afeto, essas alianças. São os Yãmĩyxop que traçam o calendário cotidiano das aldeias, as caças, as festas, as decisões políticas. São eles também que permanecem presentes, cantando, em cada marca de vida dos Tikmũ'ũn por todo o território que percorreram, por onde viveram, fizeram roças, pescaram e derramaram seu sangue. É bastante comum encontrarmos os Tikmũ'ũn viajando por terras já bastante distantes das aldeias situadas em Minas, atravessando a fronteira do estado da Bahia, indo até bem perto de seus parentes Pataxó, do lado do oceano, e adentrando cidades como Araçuaí, seguindo o percurso do Jequitinhonha. Em todos esses lugares, o sangue Tikmũ'ũn plantou cantos. E cantos, nessa cosmologia, não se esquecem. São também esses cantos, com sua potência “espiritada”, com a densidade relacional que acumularam, que vêm ao socorro de parentes doentes. A doença é sempre diagnosticada a partir de cantos escutados em um sonho da pessoa doente, e a cura se faz por um trabalho acústico coletivo, que deve depois se concretizar com um ciclo de rituais cantados. Os Tikmũ'ũn nos explicam que não podem esquecer seus cantos, pois perderiam toda a sua medicina. Eis a forma de germinar essa literatura.

É comum ouvirmos esses cantos com longas exegeses nas falas públicas dos Tikmũ'ũn e nas suas explicações sobre o que é para eles não terem um território que atenda de forma mínima às suas necessidades vitais e cosmológicas. Hoje, Isael e Sueli Maxakali, um casal de cineastas, tradutores, artistas, professores, vêm falando em nome de uma luta de cerca de 100 famílias, que têm sofrido uma dura saga de desterro durante a crise sanitária da pandemia de covid-19. Isael foi indicado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG a receber o título de doutor por reconhecimento de notório saber. Sueli Maxakali recebeu esse título por aclamação do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da mesma universidade. Hoje é doutora do Programa

de Pós-Graduação em Estudos Literários, pelos trabalhos de tradução que vem realizando.

É notório como uma geração de pesquisadores – professores ou não – vem desenvolvendo pesquisas e publicações a partir da generosidade e brilhantismo intelectual de Isael e Sueli. Também é notório como o mundo da cultura e da arte vem cada vez mais se expandindo e enriquecendo com os horizontes que sua literatura e sua arte oferecem. Sueli foi artista convidada da Bienal de Arte Contemporânea em 2021, onde mostra, com as mulheres da sua comunidade, uma belíssima instalação, relacionada às mulheres-espírito e suas atividades de pesca. Com o filme das Yãmīyhex, as mulheres-espírito, recebeu vários prêmios, como o do Festival de Cinema de Tiradentes, em 2020. Foi vencedora do Prêmio Sheffield de cinema documentário, com o filme que dirigiu com Isael, Roberto Romero e Carolina Canguçu, *Nuhu Yāg Mu Yōg Hām – Esta Terra é a nossa Terra!*. Embora sejam belíssimas obras de arte, embora nos forneçam elementos que nos permitam “adiar o fim do mundo”, esses filmes falam do que o povo de Sueli e Isael não tem: rio para pescar e terra para viver, plantar florestas, fazer roças e dançar com seus Yãmīyxop.

É impressionante constatar como nossa sociedade – branca, não indígena – demonstra grande interesse pela “cultura” desses povos e muito pouco pela “vida” deles. Inúmeras são as reuniões em que as autoridades estatais são interpeladas sobre sua responsabilidade de oferecer em devolução aos povos Tikmũ’ũn uma parcela das terras disponíveis da União, para lhes proporcionar paz e dignidade. Tratar-se-ia de reparar, ainda que parcialmente, os crimes históricos que o Estado cometeu contra os Tikmũ’ũn e centenas de povos indígenas.

Sueli e Isael, nas dezenas de reuniões de que participam em busca de solução para seu povo, cantam e oferecem um sentido atual para o canto do Mōgmōka:

saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida

saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida haa

Contam que quando os parentes andavam abrindo novas roças, acompanhando caçadas e pescarias, era comum retornarem a suas aldeias e as encontrarem tomadas pelos fazendeiros, com as matas derrubadas. O canto empresta a perspectiva do cunhado-gavião, que não tem mais sua “terra” para pousar. Reforçam assim também que sentem hoje saudades das matas e das árvores grandes que cobriam, refrescavam e protegiam as terras. Mas existe outro sentido para esse canto. Os Tikmũ’ũn são tidos por vários outros parentes indígenas como aqueles que adentraram as regiões montanhosas de Minas Gerais para se recolherem e se protegerem de ataques. Ao longo desses desterramentos, perderam seu território, tornando-se um dos povos indígenas que vivem hoje as mais graves situações territoriais, sanitárias e nutricionais. Mas fizeram a escolha de perder suas terras para não perder sua língua, o território de seus encontros com os Yãmĩxop. Os Tikmũ’ũn são hoje representantes de todos os povos que oferecem ao nosso imaginário excessivamente humano perspectivas outras, uma abertura a partes insondáveis deste mundo onde sempre pisamos e que viemos destruindo. Mas querem nos dizer que eles também precisam pousar em uma terra firme, ou em uma árvore comprida. O canto do Mõgmõka é a falta dos Tikmũ’ũn e a de todos nós.

BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, Ana Cristina Santos (org.). *Koxuk Xop – Imagem: fotógrafas Tikmũ'ün da Aldeia Verde*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- MAXAKALI. Site elaborado por professores Maxakali em oficinas do curso de formação intercultural (2006-2011) no Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras: escrita, leitura, traduções. Disponível em: <http://livrosdafloresta.lettras.ufmg.br/home.php>. Acesso em: 16 nov. 2021.
- MAXAKALI, Gilberto *et al.* *Geografia de nossa aldeia: uxuxet ax, hum deka ägtux*. Brasília: MEC, 2000.
- MAXAKALI, Gilmar; BICALHO, Charles (ed.). *Yãmiy xop yög tappet*: livro de cantos rituais. Belo Horizonte: SEE-MG: Funai, 2004.
- MAXAKALI, João Bidé *et al.* *Tikmuín Māxakani 'yög mimãti''ätux yög tappet – O livro Maxakali conta sobre a floresta*. Belo Horizonte: Literaterras (Fale – UFMG), 2012.
- MAXAKALI, Rafael *et al.* *O livro que conta histórias de antigamente*. Belo Horizonte: SEE-MG, 1998.
- _____. *Penãhã*: livro de Pradinho e Água Boa. Belo Horizonte: Fale (UFMG); Brasília: Secadi (MEC), 2005.
- _____. *Hitupmãax*: curar. Belo Horizonte: Literaterras (Fale – UFMG): Serra do Cipó: Edições Cipó Voador, 2008.
- MAXAKALI, Sueli *et al.* Nós, Maxakali. *Tabebuia*: Índios, Pensamento, Educação, Belo Horizonte, n. 1, p. 44-52, 2009.
- _____. *et al.* *História do Kotkuhi*. Belo Horizonte: Fale (UFMG), 2012. (Cadernos VivaVoz)
- MAXAKALI, Toninho; ROSSE, Eduardo Pires. *Komāyxop*: cantos xamânicos Maxakali/Tikmũ'ün. Rio de Janeiro: Museu do Índio (Funai), 2011.
- ROTHENBERG, Jerome. Tradução total: uma experiência na apresentação da poesia ameríndia. In: _____. *Etnopoesia no milênio*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. p. 38-39.
- TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). *Xūnīm yög kutex xi ägtux xi hemex yög kutex – Cantos e histórias do morcego espírito e do*

- hemex*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009. Livro-disco, com apresentação, glosas, mitos, ilustrações, registro sonoro extensivo de cantos, transcrição-tradução de suas letras
- TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). *Mõgmõka yõg Kutex – Cantos do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009. Livro-disco, com apresentação, glosas, mitos, ilustrações, registro sonoro extensivo de cantos, transcrição-tradução de suas letras
- _____ (org.). *Cantos dos povos Morcego e Hemex – Espíritos*. Belo Horizonte: Literaterras (Fale – UFMG), 2013. 1 livro, 2 CDs e 1 DVD
- _____ (org.). *Xunin yõg xi ãgtux xi hemex yõg kutex – Espíritos*. Belo Horizonte: Literaterras (Fale – UFMG), 2013. 1 livro, 2 CDs e 1 DVD
- _____ (org.). *Mõgmõka yõg kutex xi ãgtux*. Belo Horizonte: Literaterras/Fale/UFMG, 2013. 1 livro, 2 CDs e 1 DVD
- _____ (org.). *Cantos dos povos Gavião*. Belo Horizonte: Literaterras (Fale – UFMG), 2013. 1 livro e 2 CDs
- _____. Eventos de tradução nos cantos-rituais ameríndios. *Caleidoscópio: Linguagem e Tradução*, Brasília, v. 2, n. 2, p. 24-47, jun./dez. 2018.

TXOPAI E ITOHÃ¹⁷

Kanátyo Pataxó

Antigamente, na terra, só existiam bichos e passarinhos, macaco, caititu, veado, tamanduá, anta, onça, capivara, cutia, paca, tantas, sariguê, teiú... .

Cachichó, cágado, quati, mutum, tururim, jacu, papagaio, aracuã, macuco, gavião, mãe-da-lua e muitos outros passarinhos.

Naquele tempo, tudo era alegria. Os bichos e passarinhos viviam numa grande união.

Cada raça de bicho e passarinho era diferente, mas tinha seu próprio jeito de viver a vida. Um dia, no azul do céu, formou-se uma grande nuvem branca, que logo se transformou em chuva e caiu sobre a terra. A chuva estava terminando e o último pingo de água que caiu se transformou em um índio.

O índio pisou na terra, começou a olhar as florestas, os pássaros que passavam voando, a água que caminhava com serenidade, os

¹⁷ Essa é a história contada por Apinhaera/Nete Pataxó que pode ser lida no livro *Txopai e Itohã*, escrito por Kanátyo e publicado em 1997 pelo PIEIMG (Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais). O livro é “para todas as crianças Pataxó, especialmente aos meus filhos, Siwê, Saniwê, Werimehe e Txaha. Com muito amor e carinho”. Seu projeto gráfico foi criado por Kanátyo, que também o ilustrou.

animais que andavam livremente e ficou fascinado com a beleza que estava a seu redor.

Ele trouxe consigo muitas sabedorias sobre a terra. Conhecia a época boa de plantar, de pescar, de caçar e as ervas boas para fazer remédios e seus rituais.

Depois de sua chegada na terra, passou a caçar, plantar, pescar e cuidar da natureza. A vida era muito divertida e saudável. Ele adorava olhar o entardecer, as noites de lua e o amanhecer.

Durante o dia, o sol iluminava seu caminho e aquecia seu corpo. Durante a noite, a lua e as estrelas iluminavam e faziam suas noites mais alegres e bonitas.

Quando era à tardinha, apanhava lenha, acendia uma fogueirinha e ficava ali olhando o céu todo estrelado.

Pela madrugada, acordava e ficava esperando clarear para receber o novo dia que estava chegando.

Quando o sol apontava no céu, o índio começava o seu trabalho e assim ia levando a sua vida, trabalhando e aprendendo todos os segredos da terra.

Um dia, o índio estava fazendo ritual. Enxergou uma grande chuva. Cada pingote de chuva ia se transformar em índio.

No dia marcado, a chuva caiu. Depois que a chuva parou de cair, os índios estavam por todos os lados.

O índio reuniu os outros e falou:

– Olha, parentes, eu cheguei aqui muito antes de vocês, mas agora tenho que partir.

Os índios perguntaram:

– Pra onde você vai?

O índio respondeu:

– Eu tenho que ir morar lá em cima, no Itohã, porque tenho que proteger vocês.

Os índios ficaram um pouco tristes, mas depois concordaram.

– Tá bom, parente, pode seguir sua viagem, mas não se esqueça do nosso povo.

Depois que o índio ensinou todas as sabedorias e segredos, falou:

– O meu nome é Txopai.

De repente, o índio se despediu dando um salto, e foi subindo... subindo...

Até que desapareceu no azul do céu, e foi morar lá em cima, no Itohã.

Nota editorial: Traduzir é copiar, copiar, até mostrar o que o seu “sexo de ler” está vendo. Editar. O legente é também o escrevente – pensamos, ao copiar, transpor, mudar de lugar um texto. Quem o escreveu assine nossa tradução. Dizemos isso porque quando copiamos um texto verbal do livro – numa outra geografia, sem a diagramação de suas páginas – re-escrevendo-o de forma diferente, para outro olhar, sentimos que não o traímos, mas o levamos para outro lugar.

AS PALAVRA D'ÊS, O SUBEIO DA IAIÁ NOSSA

*Ercina Xacriabá*¹⁸

- Tamém, meu fio, tem mais coisa, mas a cabeça num dá, não.
 - A senhora fala as palavra?
 - Dos mais véi? Do povo aí? Desse povo que nós falava?
 - Xacriabá.
 - “Era mee eu pai, era mee eu pai, minha mãe.” Precisa ver o finado Estevim, dizia assim: “Ô moço, quando mã-mãe mô rreu, mar meu pai tiiinh’uuma roça di ba-ta-ta”.
- Jó é que é bom pra remedar, menino:
 - “Tinh’uma roça di ba-ta-ta. Eu mais meu pai foi lá. Eu mais dôô-tô, assim mamãe moorreu. E ponhô a mão bem no mulundu da batata.” Mais uma batata! Que batata dava grande, né? Era cada cabeça assim, meu fio! Hoje nem isso batata tá dando mais.

18 Transcrição, por Alice Bicalho de Oliveira, da fala de D. Ercina Xacriabá, anciã que foi uma mestra importante na formação dos professores desse povo, sendo a principal narradora da obra coletiva intitulada *Literatura Xacriabá*, publicada em 2005 pelo Núcleo Literaterras, da Faculdade de Letras da UFMG, obra que contém quatro livros (*Com os mais velhos; Revelando os conhecimentos; Iaiá Cabocla; Sobre a literatura Xacriabá*), um folheto (*Da voz ao texto*) e um CD sonoro (*Conversa*).

Mas as fala deles tudo era assim, tudo dispêêdaço! É um despedaço: “mais oolha que cooooisaa, mais olha comé que fulanuuvai”. As palavra deles tudo era assim. Tudo era assim, aos pedaço, aos pedaço. Eu mesmo, tem vez que eu converso assim, mas... Um bando de gente de fora, eles num entende minhas palavra, não. Eles num entende, não. Procura duas, três vez pra saber o que que eu tô falando.

– E ês tinham que fazer algumas dança, de primeiro?

– Dança? A dança era o Toré, meu fii, a dança era o Toré que eles dançavam. Aqui, aqui tem, eu que num sei se guento ir lá não, mas num é longe, não, é acolá, ó. Acolá tem, tem um terrerão de lajedo. Tem a lapa, tem aonde eles vadiava, tem caco de panela, tem água denða grota, dentro da lapa, ali ó, naquele morro ali, ó. Camilo sabe de lá. Camilo sabe. E era pra mod'ele levá eu lá. Lá nesse lugar, pra mod'eu assuntar bem.

Porque lá é assim – me contou Laura, eu não sei se é mentira dela, não – ela me contou pra mim assim: que quando a gente chega lá, que lá dá meio que um encanto, né? É o meid'um encanto.

Diz que quand'agente chega lá tem uma juriti que canta. Que vem cantando, a juriti. Ela vem cantando, vem cantando, que quando chega perto, ela agora já dimuda, já dimuda a cantiga, já faz é miar que nem gato. É encanto. É encanto que tem, pois bom.

E antonce, essa, a dona da aldeia, da aldeia, meu fio, ó, sem mentira nenhuma, ali no pedaço da noite, ali a barra de dez pra onze hora da noite, já aconteceu aquilo por duas vez. Por duas vez, bem aqui nesse rumo aqui, naquela grota que desce aqui, ó.

Nessa grota que desce aí. Ali, ó. Ali ela deu um subeio. Ela deu um subeio. Eu tava daqui, a porta tava aberta, ainda tinha fechado, não. Num inda tinha acabado de rezar. Eu tava rezando. Ela deu subeio no rumo daquele pau grande, daquel'aruera lá, ó. Mas na grota! Um subeio. Mas um assubeio, meu fio, mas é um assubeio fino que num tem mais pra donde. Bom, eu assuntei feito tarudo, cabou.

Aí passou, passou, passou uns pouco de dia assim, feito coisa assim de um mês, ela tornou a dar otro subeio. Na mesma confrontação. Mas na grota aí. Que de lá o subeio vem direitim assim, aqui nessa porta aí, ó.

– Quem é essa?

– É a onça caboca. É a onça caboca. Quê a Iaiá nossa. Por duas veiz, meu fii, ela deu o subeio aí, ó.

Que ela visita todas aldeia. Toda aldeia de índio ela vai visitar. Em todas elas. E aqui em cima no morro, ali na... ela fica confrontando ali aquele... Ali aquele morro ali de... onde o compadre Diti botou aquela roça. Que Jusé comprou de compa'Diti. Fica naquela confrontação em cima do morro.

Mas diz Camilo, moço, que uma coisa bonita. Camilo mesmo num falou pra mim, não, foi Laura. E ficou dele me levar lá. Num dia desse mesmo, Laura tava falando aqui que ia conversar, ia falar pra Camilo, pra modo de ir mais eu e chamar esses povo que travaia, que tá trabaiando aqui na Funaiá, pra ir lá com máquina pra tirar o retrato de lá dessa lapa e do terrero. Mas que coisa mais linda, meu fii. Diz quê um praino assim limp! Assim-assim, tá assim aquê terrerão assim...

Agora tem a lapa, e den'da lapa tem água, pass'ò camim d'água. Agora, eu num sei se vai assim ou se evém assim. Aí é que eu num sei. Mas deve ter uma água friinha que faz prazer, meu fio.

IAIÁ CABOCLA

Professores da Aldeia Brejo Mata-Fome

Aqui no Xacriabá
Tem a nossa Iaiá
Uma onça invisível
Você pode acreditar.
Antigamente existiam
Em todas nossas aldeias
Muitas caças lá do mato
E também muitas abelhas
A gente comia as caças
Que existiam por lá.
Esta é uma história
Que nunca pode acabar.
Lá mesmo aconteceu
História de arrepiar:
Dois irmãos foram pro mato
Dizendo que iam caçar.
Quando chegaram no mato
A fome pôs-se a apertar
Fizeram uma simpatia

Para a fome não matar:
Um deles pegou três folhas
E saíram pra um lugar
Onde tinha um gado gordo
E bom de aproveitar
As folhas ele pegou
Pra quebrar a simpatia
O medo foi apertando
Que suas pernas já tremiam
O índio virou uma onça
Conforme o combinado
E veio logo correndo
Pois tinha matado o gado
Querendo as folhas na boca
Ela veio se aproximando
Seu parceiro não resistiu
E correu logo chorando.
A terra Xacriabá
É uma terra querida
O coitado do rapaz
Encantou pra toda vida.
A história também se conta
De uma forma diferente
Pois faz parte do passado
E também do nosso presente
Uma índia e seu irmão
Saíram pra um lugar
Onde tinha muito gado
Na terra Xacriabá.
A índia falou pro irmão
Com uma grande emoção:
“Toma aqui esse cachimbo
E segura em sua mão.
Eu vou matar uma rês
Na fazenda Riachão.

Quando eu voltar como onça
Eu vou abrir um bocão.
Você coloca um cachimbo
Pra eu soltar um buerão”.
Mas o rapaz não resistiu
E saiu de carreirão.
A índia ficou encantada
É a protetora daqui
Ela vira uma onça
E também uma juriti.
Na onça Iaiá Cabocla
Nós temos que acreditar
Pois ela é da cultura
Do povo Xacriabá.
Aqui morava um homem
Por nome de Vicentão
Que bebia muita pinga
E caía pelo chão.
Acho que ele falou mal
Da senhora da nação
E ficou com tanto medo
Que foi falar com Estevão.
Tem na grota do arrozal
Um coqueiro de três galhos
Quando passo vejo ele
Molhadinho de orvalho
De volta ninguém vê mais
Porque ele é encantado
Pode ser que a Iaiá
Dê alguns assobiados.
Dizem que nesse lugar
Vem cantar uma juriti
Chega lá o gato mia
Coisa que nunca vi.
Aqui terminam as histórias

Que ouvimos o povo contar
Da nossa Iaiá Cabocla
Da tribo Xacriabá.

Nota editorial: A história da onça-cabocla é das mais conhecidas e cantadas na Terra Indígena (T.I.) Xacriabá. Desconfiamos que foi ali, naquela região, que o escritor Guimarães Rosa a ouviu na viagem de 1954 e se inspirou para escrever o conto “Meu tio, o Iauaretê” (1961). E talvez tenha sido na paisagem da aldeia dessa T.I., a Caatinguinha, que o escritor ambientou os acontecidos a Riobaldo no Largo do Sussuarão, no livro *Grande sertão: veredas* (1956).

Aqui, a transcrição, feita pelos professores Xacriabá, em oficina de edição na UFMG, de um poema sempre declamado em festas, transformou-se, orientada pela professora da Escola de Belas Artes Daisy Turrer, no livro *Iaiá Cabocla*, contido na coleção Literatura Xacriabá (2005).

O POVO KAXIXÓ: COMPREENDENDO SUA HISTÓRIA E SEU JEITO DE COMUNICAR¹⁹

Gleyson Kaxixó

HISTÓRIA DA MÃE JOANA

Agora nós vai contá do primeiro sítio arquiológico dos morador Kaxixó d'antes de 1500 nas aldeia Fundinho e Ispindaíba do município de Pompéu. Saíno daqui da divisa do Terreno do Marreco, vai entre n'área do sítio arquiológico, onde que tem muitas coisa que nós vai falá. Lugares da cova da Mãe Terra, da Mãe Juana, que tá enterada lá. Assim nós vai fala de vários mandamento, se tivé jeito nós vai fazê uma filmação lá na área da Taoca, no terreno onde os Kaxixó de Martinho Campos trabalhava. Agora nós vai contá do primeiro trabalho da Dona Joaquina, que tá na área de Pompéu.

Eu vô mostrar isso aqui d'antes de existí branco! Naquele tempo, Kaxixó tinha forno pra cozinhá as panela de barro. E lá na frente

19 A voz do líder ancião Djalma Kaxixó ficou registrada por escrito por seu neto, o professor Gleyson Kaxixó, sendo o conteúdo do livro *O povo Kaxixó: compreendendo sua história e seu jeito de comunicar*, publicado em 2012 pelo Núcleo Literaterras, da Faculdade de Letras da UFMG.

tem o cementério e as urna de barro, que também já passou tudo nas filmação. Quando o povo fala: quandé que pispiô? Mas táqui a prova na minha mão, aqui tá verdade, aqui na minha mão! Aqui tá a escritura do povo Kaxixó, d'antes d'existir branco e negro! A inteligência do povo da floresta táqui nesse caco de cerâmica na minha mão, e o povo tá vendo coisa que já vem passando de geração, onde qu'eu sou um del's: neto e bisneto da Mãe Juana! Hoje nós tá noutra geração: as geração antiga tão na minha mão! Tinha forno, tinha cementério aqui do povo da Mãe Juana e também nós, do povo da Tia Vovó. Aqui tá o pé da história Kaxixó! O povo Kaxixó comprova.

HISTÓRIA DE D. JOAQUINA

A nossa história que nós lá vai levano é de 1600: Kaxixó era livre de branco! Para fazer a picada do Rio de Janeiro, do Goiás Velho, foro os bandeirante Castanho Taco e Antonho Rodrigo Pompéu Velho. De São Paulo, foro fazê a capital de Minas no Corgo Pari. E o povo servage da Mãe Juana e Till derrubava as casa desde 1601 a 1604. Cada ano, Kaxixó, povo da Mãe Juana, derrubava a casa dos branco que tacava as ardeia.

E, em 1605, el's troxe mil negro e, na hora que os índio juntô os negro, matô os Kaxixó da Mãe Juana que deu enxurrada de sangue. Ali se pôis o nome de Pompéu Velho. E foi mexê no Pitangui depois de 117 ano que a Dona Joaquina casô cum o primeiro governo da região de Minas Gerais: capitão Inácio de Oliveira Campos, que veio ao Pitangui. Nessa matança, teve muuuuito problema: roubaro a terra, a língua e as dança, depois dessa matança. A Dona Joaquina e o governo viero pro Pompéu Velho, e quem residia lá na casa chamava Manoel da Cruz, que residia lá. Ele tinha nego escravo. Então, Dona Joaquina 'quela influência de criá cavalo, boi, vaca, égua, e os negro contô que lá só tinha mato virge e cerrado e que o povo da Tia Vovó da Vagem do Galinheiro, esse num era servage não, e lá tinha a campina de criá criação e nenhum deles num foi matado, não.

Onde tinha localidade perto dos buriti cumprido, buritizal e dos buriti da estrada, e o governo troxe quarenta nego na tocai para matar os índio pra colocá as criação na campina.

Enquanto se deu iss', o primeiro filho do governo e da Dona Joaquina era chamado Jorge e já tinha também um menino c'a Tia Vovó e o nome do menino é Fabrício, e ele falô: "Ocêis num mata a Vage não! Fala que ocêis tem um neto, nome de Fabrício, do primeiro filho da Dona Joaquina chamado Jorge e o cacique é irmão del'": nós é neto do governo na quinta geração! E nós da Vage do Galinheiro dá noticia desde 1500 e vem de geração a geração.

O Cacique é do mesmo povo da Tia Vovó! A Dona Joaquina é o pé da arve dos Kaxixó, tudo do povo da Mãe Juana! O governo não tinha murrido e ficou alejado e ela foi nora dos Kaxixó do povo da Mãe Juana. E quando feis a matança cum quarenta nego, el's encampô o nome Kaxixó e arrumô jagunço que podia matá e 'té hoje o branco queria sabê sobre Kaxixó! A primeira capitã pr'os Kaxixó é Pitangui, depois foi Ouro Preto, daí foi Belizonte. A Dona Joaquina é o pé d'arve da tribo Kaxixó d'antes do 1500, desd'a Serra do Curral, que hoje tá o Belizonte, o município de Treis Maria, Bom Despacho e uma cidade que faz divisa com Capelin'. A capital de Minas Gerais tá dento da terra Kaxixó: de São Romão pra baixo, os Kaxixó faz divisa com Xacriabá, desd'antes de 1500. Do outro lado do São Francisco, faz divisa c'os índio Penacho, que vai até os ar de Pato de Minas, Perdiz, Araxá, Trianglo Mineiro, onde tá os Caiapó. Nas cidade perto, os Kaxixó fazia divisa com os Aranã, de banda do São Francisco, na parte de cima, Itaúna, Divinópolis, e era dias pra ir afora e os índio batê no Itapecirica.

TAKRUK MIK

O LIVRO DA VÓ LAURITA²⁰

Ailton Krenak

O menino brincava com as outras crianças pelo terreiro depois da chuva. Enjoados de tanto esperar uma estiada entre tantos dias de chuarada, todos corriam pelo quintal ainda encharcado, chutando as poças d'água, quando começaram a gritar:

“Avó, tem uma coisa saindo da bunda do Cândia!”

Da varanda da casa, vimos o Cândia todo molhado, sem o calção, pelado e com “uma coisa saindo dele”...

À primeira vista, pensamos que fosse uma lombriga presa ao ânus do menino, e que talvez pudéssemos ajudar o Cândia a se livrar “daquela coisa”.

De perto, vimos que o que saía do menino era o seu próprio intestino, para pavor do Cândia e dos priminhos, que nunca tinham passado por uma situação como aquela, e corriam ansiosos para ver como iam socorrer o Cândia.

“Vó, as tripas do Cândia 'tão saindo!”

Para minha surpresa, Vó Laurita me chamou, dizendo:

²⁰ Este livro, inédito, foi escrito para continuarmos a ouvir as histórias de Laurita Krenak, a matriarca que liderou sua família na beira do Rio Eme.

“Pega o Cândia e vira de cabeça para baixo. Segure firmemente pelas duas pernas.”

Enquanto eu segurava o menino do jeito que ela mandou, Vó Laurita foi até o lugar no quintal onde ficava a lenha para o fogão da cozinha e voltou com o machado, ainda molhado pela chuva, com a lâmina voltada para cima. E, com a parte do encaixe do cabo usada como um martelo, ela apontou para o meio das pernas do menino.

Intrigado, pois não acreditava que Vó Laurita fosse bater com o olho do machado no ânus do Cândia, que fungava de medo naquela posição do Enforcado das cartas do tarô, continuei segurando o menino de cabeça para baixo, obedecendo às ordens, mesmo sem entender a razão daquilo tudo.

“Segura direito!”, disse a avó, que passou a pronunciar palavras em língua *burum*, idioma falado pelos *Krenak*. Enquanto benzia o Cândia, Vó Laurita repetia o gesto de suspender e baixar o machado, em um ritual ancestral para salvar o menino.

Chuviscava e fazia um pouco de frio no final da tarde. Eu continuava segurando o Cândia, enquanto a Vó seguia com sua benzeção. Então, surpreso, vi a bundinha do Cândia fazendo um movimento de sugar aquele pedaço de intestino de volta para o seu lugar. E, como se fosse a coisa mais natural do mundo, Vó Laurita simplesmente ordenou:

“Pode botar ele em pé! Solta ele...”

Coisas como essa aconteciam quando um filho ou neto precisava da ajuda de Vó Laurita. Era assim que ela benzia a todos, sem qualquer cerimônia complicada, estando eles por perto, ou longe dela.

Sempre pediam pra Vó “ver” o que se passava – febre, dor de cabeça, dor no corpo. Mesmo que ela estivesse a centenas de quilômetros, suas rezas alcançavam a quem precisasse.

“Mãe, o Bá está tendo febre desde ontem, vê pra mim aí o que é que ele tem!”

Começa o dia, o sol sobe quente no verão.

Vó Laurita pega um copo d’água, vai até o fogão de lenha, apanha um tição, coloca a parte em brasa dentro d’água e retira o tição

quando dá um choque. Com as cinzas da brasa dentro do copo, a Vó “faz” o diagnóstico para orientar os cuidados de que a criança precisa para ser curada.

Vó Laurita dizia que sempre tinha vivido assim, vendo sua mãe, seu pai, seus tios e seus outros parentes *burum* mais velhos fazendo uso de seus conhecimentos ancestrais no dia a dia. Ela não se lembrava de ter aprendido de alguém em especial nada do que sabia. É o conhecimento natural para a vida, como respirar e andar.

O CAMINHAR

Vó Laurita não teve poucos irmãos, mas quase todos morreram na mais tenra idade. Sobreviveram um irmão e uma irmã, apenas. Nenhum deles cresceu e viveu para compartilhar a vida adulta com ela.

A menina morreu aos nove anos de vida. Gabriel, o irmão que ela nunca esquece, morreu ainda moço, aos vinte anos, quando Vó Laurita tinha somente dezessete. Depois de perder o irmão querido, a vida de Vó Laurita ainda ia piorar muito.

Mas vamos voltar alguns anos nessa história de vida, pois Vó Laurita lembra sempre a longa caminhada que fez com seus pais e mais algumas famílias *burum* quando tinha uns oito anos de idade.

ANDARILHOS SEM DESTINO

Um punhado de famílias *krenak* viviam juntas na margem esquerda do Rio Doce, em uma aldeia que o governo demarcou para os índios viverem quando Vó Laurita nem havia nascido ainda.

Ali, naquela terra de índios, viviam famílias que antes caçavam e coletavam coisas para comer numa região ainda selvagem até o final do século XIX. Depois foram todos ajuntados numa reserva, que passou a ser invadida por fazendeiros e posseiros. Daí sempre tinham que fugir para algum lugar.

Essa peregrinação de Laurita com oito anos era para se refugiar na terra de seus parentes *maxakali*, lugar que nenhum deles conhecia

nem queria conhecer. Mas agora estavam sendo mandados para lá pelo funcionário do governo que chefiava a aldeia dos *Krenak* do Médio Doce, lugar que eles chamam de Watu.

Frágil, aos oito anos de idade, Laurita ia andando dia e noite com seus parentes, que não sabiam para onde estavam sendo levados, o que teriam lá para abrigar seus filhos, ou até mesmo o que comer. Percorreram mais de mil quilômetros sem destino.

Todos que fizeram aquela viagem lembram a fome e a aflição que passaram na ida e volta entre as aldeias *Krenak* e *Maxakali*, uma no Médio Rio Doce, outra no Vale do Mucuri – terras de gente despejada e enxotada de todo lugar onde botava a cabeça para descansar.

A menina Laurita, seu irmão e seus pais não ficaram na aldeia *Maxakali*. De lá voltaram e se apresentaram na agência do governo em Governador Valadares, onde souberam que a menina estava doente de uma enfermidade para a qual não tinha tratamento em Minas.

Foram todos despachados de trem para o interior de São Paulo, onde a menina foi internada em um sanatório. Foi desenganada pelos médicos, tinha tuberculose, diagnóstico macabro, porque a doença matava muita gente na década de sessenta.

Por precaução, a menina foi deixada no sanatório, pois o funcionário do governo temia que ela, chegando à aldeia onde seus pais seriam despejados, pudesse contagiar outras crianças de lá.

A menina foi definitivamente perdida por seus pais, que naquela viagem foram despachados para o Rio de Janeiro, sede do serviço indigenista.

Esquecida no sanatório em Bauru, no interior paulista, a menina Laurita foi salva da tuberculose e aprendeu a sobreviver como ajudante de serviços no sanatório até ser descoberta por um conhecido, que chegou acompanhando outro doente.

O homem que chegou ao sanatório falava a língua *burum*, que a menina não ouvia desde sua separação de seus pais, havia cinco anos. O visitante falou com a menina na sua língua materna. O susto foi tão grande que a menina correu para se esconder.

Não viu mais o homem por muito tempo.

ESPÍRITOS NANJIÕN

Para os *Krenak*, ancestrais e parentes de Laurita, o mundo é habitado por diversos tipos de seres. Assim, se algum parente desaparecido é avistado por alguém que está sozinho, longe dos seus, é bom ter cuidado, pois pode muito bem ser um espírito de morto. E a visão desses *nanjiõn* pode causar danos à pessoa visitada, até mesmo a morte.

A menina ficou apavorada, pois um estranho estava ali falando a sua língua, depois de três a quatro anos sem ter nenhum parente a visitando ou falando sua língua. Laurita foi buscar apoio na senhora que a acolheu desde a internação no sanatório, com quem trabalhava como ajudante nos serviços para outros internados.

Ficara mesmo apavorada com a visita deste homem que dizia conhecer sua família, seus parentes *krenak*. Até que um dia foi novamente chamada para atender um funcionário do governo, agora acompanhado de um primo seu, falante da língua materna, que lhe perguntou: “Você virou rinhorá?”

Laurita disse que só iria embora com sua mãe, que alguns meses depois foi resgatar a menina. Foi levada agora para a Aldeia Vanuíre, que fica no interior de São Paulo, lugar onde estavam seus pais e outras famílias *krenak*, todos exilados de sua terra de origem no Watu.

CABEÇAS DE TERRA

Embora nomeados desde sempre “cabeças de terra”, esse ramo familiar dos antigos botocudos do Rio Doce há muito tempo perambula pra lá e pra cá, sem ter um lugar na terra para descansar suas cabeças, desde que D. João VI chegou com a corte portuguesa ao Brasil, em 1808, e logo de cara foi declarando uma guerra de extermínio contra os nativos da região das serras mineiras e do Vale do Rio Doce e do Mucuri, indo até o litoral do Espírito Santo.

Guerra de extermínio foi o decreto do imperador, e acabou-se o mundo para os nativos *cabeças de terra* de Pindorama.

Em 1920 os últimos guerreiros ainda vivos e resistindo nas altas serras e caminhos de tropas foram ajuntados pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI), sob as ordens do marechal Rondon, e fixados numa reserva para serem civilizados, e desde então é um deus nos acuda. O latifúndio é imperativo no Brasil. E Laurita segue andando por este mundão sem porteiras.

A menina já estava crescidinha quando sua mãe, seu pai e seu único irmão vivo se reuniram de novo para buscar abrigo na aldeia guarani do litoral de São Paulo, na Serra dos Itatins, aldeia do capitão Antônio Branco, onde as coisas estavam difíceis, mas sempre recebia outros parentes indígenas com a tradicional hospitalidade *nhandeva*, em especial no Itariri, onde o chefe seguia o *nhanderekó*, “caminho verdadeiro”, na tradição guarani.

XERAMÕI ANTÔNIO BRANCO

Lugar mágico, cercado de brumas quase o ano todo, no topo da Serra dos Itatins, numa escarpa que só tinha um acesso, uma trilha íngreme que serpenteava serra acima até um pequeno platô, onde estavam as casas da aldeia que divisava com o mar, que batia nas rochas, avistadas de cima para baixo, abismo visto do céu. Foi aqui nesta aldeia que Laurita, seu irmão Gabriel e seu pai, Antônio, mais sua mãe, Sebastiana, chegaram por um destes acasos do destino. Saíram do Vanuíre para voltar para sua terra natal, no Watu, em Minas. Viajavam de trem, fazendo baldeação de lugar em lugar até serem largados na estação da Central do Brasil em Santos. Sem saber nem mesmo onde estavam, sem dinheiro para pagar o resto da viagem, foram para a aldeia, onde podiam ficar por um tempo, enquanto tomavam forças para retomar a viagem.

Eles tinham saído da Aldeia Vanuíre, onde tinham sido despejados para viver com outros indígenas. Ficaram lá por uns oito anos, sem meios para sair, pois os funcionários do governo faziam corpo mole, protelando o seu retorno para a terra natal. Um eterno retorno, pois, batiam os pés em suas terras no Rio Doce, eram enxotados pelos posseiros com ajuda da Funai e da polícia local.

Foi esta dupla formada por Funai e polícia local a serviço dos fazendeiros que transformou um lugar que tinha sido reservado como terra indígena em colônia penal em um verdadeiro centro de tortura, como mais tarde ficou revelado. Voltar para casa para estes índios era ir para a cadeia, mas, mesmo assim, nunca desistiram. E, depois de uma breve parada na aldeia do Itariri, como hóspedes do *Xeramõi* Antônio Branco, a moça pegou o caminho de volta para casa, agora só com seu pai e sua mãe, pois tinham perdido para sempre aquele irmão que ela tanto amava. Sua família agora era a moça, seus pais e uma barriga escondida dos pais e do companheiro acidental, que tinha engravidado a moça. Laurita manteve segredo de sua primeira gravidez aos dezesseis anos, pois se sentiu traída e enganada pelo homem que tinha lhe tomado como mulher. Este homem, mesmo solteiro e morando na casa dos pais, levou a moça para viverem juntos, enquanto mantinha outros casos fora de casa, rolos demais para uma moça que já tinha opinião própria. Laurita veio embora com os pais para a terra natal, agora com uma menina na barriga para nascer na sua terra de índio.

UMA ESTAÇÃO CHAMADA KRENAK

Depois de peregrinar pelas estações de trem que ligavam Minas a São Paulo e Rio, sem dinheiro e falando português de índio, esta família chegou à beira do Rio Doce. Descendo na pequena estação da EFVM²¹ chamada Krenak, atravessaram o rio na barca que fazia o serviço e dormiram nas lajes de pedra, que mantinham um calor reconfortante quando anoitecia.

Uma única família de índios tinha conseguido permanecer naquela terra invadida por posseiros e de arrendamentos feitos pela Funai. Com a chegada de Laurita e seus pais, agora eram duas famílias resistindo à extinção da aldeia.

21 Estrada de Ferro Vitória a Minas. (N. do R.)

UMA ALDEIA DE BOTOCUDOS

Esta aldeia vem resistindo às investidas dos inimigos quase desde a sua criação, em 1926, para abrigar os índios das florestas do Rio Doce. Muitos pequenos grupos de sobreviventes das invasões de colonos andavam perdidos pelas serras mineiras e alguns guerreiros ainda insistiam em chefiar ataques a sítios e fazendolas que vinham sendo abertas nas vilas próximas ao curso do Rio Doce e seus afluentes. Eram rechaçados a tiros de espingarda e caçados por grupos de colonos armados de facões e cartucheiras até a morte. Isto levou o governo a criar uma reserva indígena no Médio Rio Doce, perto de Aimorés, descendo para o Espírito Santo. Mesmo assim, nem todos os índios ficavam dentro desta reserva, pois ainda eram livres, como seus antepassados caçadores, e não podiam aceitar uma vida de gado, dentro de quatro linhas demarcando uma terra. Os brancos, inclusive funcionários do governo que eram pagos para proteger e dar assistência para os índios, aproveitavam-se disto. Usavam as terras para criar bois, derrubavam a mata para vender madeira e arrendavam terras para fazendas dentro das terras indígenas. Isto na década de 1930 e 40. E isto foi se repetindo até Laurita e sua família serem também despachadas, dando lugar aos arrendamentos e à titulação fajuta de terras feitas pelo estado de Minas Gerais, através da Rural Minas. Foi uma terra invadida e loteada pelo estado que os índios tiveram que abraçar e fazer virar uma aldeia indígena. E por ela Laurita e seus pais tiveram que lutar mais uma vez para que fosse respeitada como sua aldeia *Krenak*. Uma luta para a vida inteira.

A COBRA GRANDE E O ARCO-ÍRIS NO WATU

Laurita conta que os antigos tinham medo de entrar nas águas do Rio Doce, um lugar sagrado chamado Watu. Nas águas vivem seres mágicos, como a grande cobra que faz o arco-íris de seu próprio mijo, que tem o estranho nome de Nyukuádn e é a dona da água corrente do rio, causa as enchentes e sinaliza a vinda das chuvas riscando o arco-íris nos céus. Esses entes mágicos habitam territórios

imaginados entre as margens dos rios, num lugar onde o tempo para e as canoas flutuam em uma matéria indefinida entre névoas, lugar frequentado por seres que só podem habitar estes sítios. Como os *nanjiôn*, um tipo de espírito de morto ou fantasma que habita um mundo subterrâneo e que assombra os viventes aqui na terra. Os índios evitam se encontrar com estes tipos pelas trilhas das aldeias à noite e mesmo durante o dia. Quando avistam suas aparições assombradas em uma de suas diversas formas, sempre assustadoras, devem ficar firmes e enfrentar o bicho como se fosse real, batendo com as armas que tiverem até afugentar o monstro, fazendo com que volte para seu mundo subterrâneo, onde fica vigiado pelos benéficos espíritos *Marét*.

WATU, UM RIO DE CAPIVARAS

Dizem os antigos *burum* que certa época somente os índios viviam por aqui, nas lajes do Watu, pelas beiradas do rio, mariscando e pegando caça pequena de margem, dormindo nas pedras para aproveitar o calor do sol. Os índios contam a história de arrepiar de um caçador e sua mulher, que viviam com um filhinho na beira do rio. E as manadas de capivaras dominavam as ilhas do Rio Doce, pastando e pastoreando seus filhotes, que tomavam sol nas pedras, como os índios. Um dia este caçador avistou uma *rimbôn* toda branca, branquinha mesmo, sentada em uma pedra no meio do rio, bem aprumada, olhando ao redor de onde avistava seu filhote branquinho que nadava por perto...

O caçador, ao avistar aquele bicho tão bonito, não se conteve e foi logo atirando suas flechas certas contra mãe e filhote, que caíram no rio, sumindo na correnteza. O homem ficou confuso com o desaparecimento da caça que tinha flechado com tão rara pontaria e voltou para casa. Quando chegou ao terreiro de sua casa avistou sua mulher e filho jogados no chão, mortos. Por isto, até hoje os índios mais antigos não comem este animal, que, mesmo existindo em quantidade, quase como uma praga para as roças dos brancos, continua livre para criar seus filhotes nas ilhas e lajes do Watu.

Laurita aprendeu com sua mãe que a gordura do *rimbõn* é uma medicina infalível para curar constipação em crianças, especialmente quando estão chiando, com o peito cheio de catarro. Afinal, viver na aldeia, longe da farmácia dos brancos, é uma luta, mesmo para quem aprendeu a obter a ajuda dos *Marét* em suas rezas de cura. Sua mãe fazia as coisas da maneira mais simples, como se tudo fosse natural.

Assim, quando Xakruk, ou Pedra Pequena, marcou com uma varinha na margem do rio uma linha limitando o avanço de suas águas revoltosas numa grande enchente e ordenando “Você não passe desta linha Watu”, Laurita se levantou e seguiu os passos de sua mãe, como se tivesse ido à beira do rio apenas lavar as mãos.

As chuvas dobraram por dias, o Watu cresceu e jogou água para fora, mas nada de ultrapassar a linha demarcada por Pedra Pequena.

Pedra Pequena ficou sendo Sebastiana na língua dos *Kraí*, e, mesmo seus netos, quando nasceram, já aprenderam seu nome em português. Vó Bastiana não se incomodava com isto e, mesmo falando somente a língua *krenak* por onde andava e sempre se dirigindo aos netos e parentes domésticos no seu idioma, o *ithoc burum*, entendia o português falado no dia a dia, em casa. Foi assim que passou para a filha e outros parentes os relatos de vida, histórias que seu grupo viveu antes do convívio com os brasileiros, até parar nessa aldeia *Krenak* na beira do Watu, onde desemboca o Córrego do Eme.

PEDRA PEQUENA

Xakruk se lembra de algumas coisas do tempo que seu grupo corria livre pelas matas e beiras de rios, evitando os caminhos dos brancos, fugindo das clareiras que começavam a aparecer nas margens dos córregos. Seu grupo evita também encontrar com outros bandos que, como este, de seu tio paterno, fogem das vilas e quartéis, que agora vigiavam as estradas e caminhos que antes poderiam trilhar. Mais de uma vez foram reunidos em um mesmo lugar pelos *Kraí*, que davam comida e panelas, facas e facões para seus tios. Depois faziam barracas para eles ficarem ali, parados, esperando mais presentes dos *Kraí Jirum*.

GUERREIROS COM GUERREIROS, OLHO POR OLHO!

A Pedra Pequena ia crescendo enquanto seu grupo diminuía. Mesmo que soubesse contar somente até três, já sentia que estava perdendo gente, pois sua mãe não andava mais com o grupo, já fazia duas estações. Este grupo se distinguia dos outros mais próximos, como *Pojitxá*, *Naknenuk* ou *Nakrehé*. Evitavam todos eles e, todas as vezes que tinham que ficar no mesmo sítio, alguém pagava com a vida, ou mesmo com um olho, este descuido. Quando sua mãe sumiu, ela ficou mais dependente de seu tio, que agora tinha duas esposas, e Pedra Pequena era a ajudante do *kíem* que catava lenha para o fogo e buscava água. Enquanto os outros dormiam, à noite, Xakruk mantinha o fogo de chão aceso, atiçando a lenha e assando batata. Sempre mudavam de sítio, não dava tempo nem para pegar as abóboras e espigas de milho que cresciam nas roças do posto. O Posto: este o nome do sítio onde os bons homens *Kraí Jirum* faziam roças para alimentar os índios que iam juntando. Eram como os *Marét*,²² davam presentes e faziam coisas boas para os índios. Mesmo assim, os tios de Xakruk sempre fugiam destes sítios e ela seguia o seu grupo mesmo sem saber para onde estavam indo.

A última vez que saíram durou uma estação inteira. Quando fugiram o rio estava limpo, água azul correndo nas lajes, tempo bom para mariscar, pegar peixe nas locas de pedra, correr nas praias e dormir no calor das pedras. Xakruk lembra que seu tio foi com o grupo de caçadores para a trilha onde passavam os *carregadores de coisas dos*

22 Os *Marét* são, para com os homens, bondosos e caritativos; nunca ficam zangados. Antigamente, os índios não tinham nenhuma necessidade de trabalhar: os *Marét* davam-lhes tudo de que precisavam. A gente só tinha de se dirigir a um dos seus eleitos com quem tinha trato, e logo ele mandava o que se pedia. Na caçada, não era preciso muito esforço; mandava-se pedir caça aos *Marét* e eles a mandavam. Por isso os antigos não faziam magia de caça. Assim, também, se deixava antigamente aos *Marét* o trabalho de fazer roçados. Quando muito, a mata era derrubada, o trabalhador ia embora e, ao voltar, já encontrava a plantação madura.

brancos. Fizeram fogo nas lajes de pedra toda noite, e de madrugada montaram tocaia para caçar a tropa de *Kraí-him* que seguia com mercadorias para as vilas.

Os tropeiros foram pegos de surpresa e fugiram apavorados quando viram os guerreiros armados de arcos e bordunas, com um capitão beicho de pau segurando uma carabina. Era o bravo capitão Krenak, que, sem sair das matas do Rio Doce, já tinha fama nos quartéis do Espírito Santo e do Rio de Janeiro. Os colonos e pequenos fazendeiros do Rio Doce se ocuparam de fazer sua fama como inimigo dos civilizados e novos colonos que tentavam abrir a ferro e fogo as matas que eram a própria pátria dos botocudos. O capitão Krenak era um *yikégn*, palavra que traduzem para o português como “forte”. Forte sobrenaturalmente, porque a força física, em língua *krenak*, é *nyipmro*. Todos os chefes dos botocudos eram *yikégn*, mas nem todos os *yikégn* foram chefes. Este poder vem dos *Marét*, que elegendem seus escolhidos.

OS ESPÍRITOS MARÉT

Para os botocudos antigos e também, ainda hoje, para alguns de seus netos, estes seus descendentes chamados *burum*, os *Marét* são uma certa raça de espíritos benéficos, benfazejos, que cuidam do mundo sobrenatural, que fazem a beleza e graça do mundo natural, criam a música das brisas e o suave murmúrio dos riachos e as pequenas fontes de água limpa, as névoas que cobrem os vales cheios de beleza e o canto dos pássaros. São seres de pura energia criativa e benfazeja, visitam seus escolhidos em sonhos e nas visões mágicas. Habitam as seivas das plantas de poder e cura. São pura medicina da mesma natureza. Comunicam-se com os humanos através de seus escolhidos, os pajés.

ABRIGADOS NO TAKRUKRAK

Pedra Pequena estava de volta ao sítio que chamam agora de Posto Indígena (PI) Capitão Krenak, em homenagem ao chefe de seu grupo

de andarilhos, e iriam passar a época das chuvas nas serras que cercam o vale onde deságua o Córrego do Eme, um pequeno afluente do Rio Doce, que liga duas aldeias antigas destes índios na divisa entre Minas Gerais e Espírito Santo. O sítio que fica na cabeceira do Eme é chamado de Kuparak, Aldeia da Onça, e este daqui é o Sítio Capitão Krenak. Uma serra com grutas e cavernas chamada Takrukarak, onde o grupo de Pedra Pequena pode ficar abrigado das tempestades noturnas e coletar com segurança os alimentos de que precisam para passar este tempo recolhidos nos salões de pedra. Sete Salões será um dia o nome deste magnífico sítio-abrigo, lugar que o grupo do capitão Krenak escolheu para passar o período das chuvas neste começo do século xx. Quando descerem daqui, do Takrukarak, para a beira do Watu, vão casar Pedra Pequena, que já está moça e, mesmo sem querer, vai ser um dia a mãe de Laurita.

KUJAN FICA NO POSTE, ATÉ SE ILUMINAR

Laurita ouviu de Vó Bastiana a linda história do tempo em que o Deus visitava as aldeias dos índios. Contam que quando o Deus terminou a criação do mundo, ficou um tempo vivendo entre suas criaturas, cantando e dançando com seus filhos, depois decidiu se retirar. Foi embora deixando os *burum* se virarem aqui na terra. E suas criaturas, então, foram pelo mundo afora, caçando para comer, coletando para fazer abrigo e brincando nos campos da criação. Um jardim deste mundo deixado para as criaturas, que podiam tudo, menos ver o seu criador cara a cara, pois ele tinha resolvido se retirar do paraíso terrestre. E o tempo que nem era contado ainda foi passando assim mesmo. Passou. Passou. Passou e o Deus teve saudade das suas criaturas. Pensou então o Deus: *Como estão minhas criaturas, que deixei na terra um dia?*

Então resolveu que ia visitar suas criaturas, que tinha deixado na terra um dia. Mas viu que podia ser perigoso, afinal havia muito tempo que não se viam. Podiam ter mudado muito, não reconhecer o criador. Então resolveu que viria disfarçado, na forma de um tamanduá. Sim, seria um tamanduá chegando às aldeias para ver como suas

criaturas estavam se virando aqui na terra. Então fez os preparativos para a visita às aldeias, e veio ver suas criaturas.

Enquanto isso, nas aldeias tudo corria em paz. Mulheres e crianças no pátio da aldeia, com as malocas todas enfeitadas para ficar bonito o dia, e os homens correndo nas trilhas em busca de alguma caça para levar para casa, quando avistaram um tamanduá. Todos armam-se da maior alegria e jogam-se na aventura da caçada ao bicho. Correria e gritos dos jovens que saíam para as primeiras caçadas seguidos de seus tios, que já empunhavam laços de cipó trançado especialmente para estas ocasiões. Prontos para a captura, que era preferida neste caso, pois permitia levar a presa para o festival na aldeia, onde todos podiam se alegrar com a chegada dos caçadores. Laçaram o tamanduá e, juntando as tralhas do acampamento de caça, seguiram de volta para casa. Agora levando o Kujan no laço, seguiam cantando:

Kujan mungundá, kujan mungundá

Angon, angon, angon

Kujan mungundá...

Cantavam alegres os jovens que iam à frente dançando e balançando o dorso, como faz o tamanduá.

Foram cantando e dançando até pegar a trilha da aldeia; chegaram. Todos gostaram de ver o bicho no laço, bonito, com seu pelo brilhante, com as listas formosas marcando seu perfil.

OS MENINOS SABIDOS

Os homens puseram o Kujan na sombra, aos cuidados das crianças, que agora rodeavam o bicho, cheias de curiosidade.

“*Isto mesmo que eu queria!*”, pensou o tamanduá, enquanto se acomodava entre as palhas do chão. Estava bem confortável ali debaixo daquela casa coberta de palha de buriti.

Já anoitecia quando os homens passaram pelo terreiro da casa onde estava o Kujan e jogaram uma canastra de cupins, ordenando, enquanto seguiam para suas casas: “Comida para o Kujan, crianças...”.

Só dois meninos permaneceram na oca onde estava o Kujan, pois tinham notado algo de especial naquele bicho, que seus tios caçadores ainda ignoravam. As outras crianças brincaram um pouco por ali, mas logo foram procurar outras aventuras pelo terreiro das casas. Roti, o menino mais velho e Cati, o menor, já tinham percebido que tinham visita ilustre na aldeia. Não iam sair dali até descobrir o mistério.

Então, pegaram a canastra de cupins e foram para perto do Kujan, para ver o que ia acontecer...

“Veja, irmãozinho”, disse Roti, enquanto examinava a canastra de cupins que os homens deixaram para alimentar o tamanduá.

“É... eles pensam mesmo que ele vai comer formiga e cupins”, respondeu Cati, chegando perto do Kujan.

“Olha, Kujan, você não precisa comer isto, nós sabemos que você não é um bicho...”, disse o mais velho.

“É... vamos buscar comida boa para você, Avô!”, disse o menino menor.

Então, apresentaram tigelas de mel e cará para o Kujan, que se sentou e agradeceu o alimento. Isto animou muito os meninos, que agora já pegavam suas esteirinhas de sentar para rodear o Kujan enquanto comia.

“Olha bem, nossos tios não podem saber que você está aqui. Então vamos fazer segredo, pois eles pensam que você é mesmo um tamanduá...”, disse Roti.

Decidiram que seria assim: enquanto o Kujan estivesse ali, os meninos sabidos iam cuidar dele, trazer seu alimento preferido, que era cará e mel, jogando fora a comida que os adultos traziam para o tamanduá. E, quando estivessem a sós com o Kujan, eles iam ouvir histórias e aprender com o Avô, que era como Roti e Cati chamavam o Kujan, já sabendo quem era...

“Olha Kujan, nós sabemos quem você é! Desde a sua chegada que a gente está *te vendo* mesmo. E decidimos te proteger dos caçadores, pois eles planejam te matar para a festa da aldeia.”

E foi o primeiro dia da visita do Deus na aldeia, e ele gostou do que viu.

Naquela noite os meninos não dormiram. Tiveram as primeiras revelações do Kujan sobre a sua visita, com histórias do tempo em que viveu com os *burum*. Quando falava com os meninos, Kujan tomava a forma de gente mesmo, igual aos *burum*, seres humanos. E isto era bom para os olhos dos meninos, pois sentiam que era mesmo o criador visitando a aldeia. Folgaram com as histórias da criação, aprenderam novas cantigas e também a como curar algumas doenças.

Pela manhã do segundo dia os homens trouxeram mais formigas e cupins para o tamanduá...

Roti e Cati trocaram por tigelas de mel e cará, e tiveram que despistar os outros para continuarem a aprender com o Kujan coisas como fazer casas, construir canoas e fazer festas. Era muito bom ficar junto do Avô ouvindo suas histórias, e o tempo passou voando como vento. No dia seguinte seria a festa da aldeia, e todas as caças iam para a panela.

“Kujan, nossos tios pensam que vão assar você amanhã, estão todos muito animados com a festa. Mas nós dois já sabemos o que fazer”, disse Roti, o menino mais velho.

“É...!”, pensou o menino menor.

“Avô, sua visita à aldeia foi muito boa para nós. E, então, o que achou de seus filhos que deixou aqui na terra?”

Kujan, que tinha passado a noite contando histórias, ouviu o alarido que vinha do terreiro da aldeia, e disse para os meninos:

“Vocês são mais ou menos assim”, disse enquanto apontava com o dedo polegar fazendo sinal positivo, balançando a mão em movimento de leque, “assim”.

“Assim, assim!”

Nisto foi subindo o barulho na aldeia, com gente gritando para todo lado, pois Roti e Cati tinham tocado fogo na barraca dos fundos da aldeia para dar chance de fuga para o tamanduá, que tinha pegado a trilha de saída da aldeia e pegava as colinas que recebiam os primeiros raios de sol.

Lá do alto da colina, de lugar seguro para uma parada, Kujan olha o pátio da aldeia em polvorosa. Ele se ilumina todo de raios incandescentes do sol, faz sinal para seus filhos, que seguem dançando e cantando:

Tepó Itxá, Tepó ererré, Tepó Itxá, Tepó ererré
Tepó Itxá burum ererré!
Tepó Itxá, Tepó ererré!

E foi a manhã do terceiro dia, com tudo começando de novo nas aldeias destes índios.

XAKRUK CASA...

Vó Bastiana era mocinha. Seus tios que chefiavam o grupo de índios reunidos em torno do capitão Krenak resolveram juntar as famílias de sobreviventes e ver se tinha gente na idade de formar casais. Eram poucos os homens jovens. E a maioria era parente próximo demais para casar. Xakruk vinha notando um índio do mesmo grupo de sua mãe, a quem ela achava bonito. Mas, na formação dos pares feita pelos velhos, seu pretendente foi indicado para formar outro par e Xakruk teve que aceitar um rapaz que ela nem conhecia. Tinha vindo de uma aldeia desfeita pelos fazendeiros na região do Rio Pancas. Quando seus tios a entregaram para o rapaz, Xakruk se negou a aceitar, brigou e fugiu para o mato.

O rapaz era *Nakrehé* de uma aldeia no Espírito Santo, de onde tinha sido corrido pelos colonos que estavam ocupando a região. Não tinha um grupo próprio e estava chegando ali no Córrego do Eme trazido pelo pessoal do governo. O pequeno grupo dos *Nakrehé* vinha passando por aldeias que tinham sido invadidas pelos colonos e agora queria ficar na aldeia do Rio Doce. Um xamã que os *Krenak* respeitavam muito, chamado Krembá, foi o mestre de cerimônia que casou Xakruk com Antônio. Krembá, sendo um *yikégn*, conhecia os ritos e, mesmo neste tempo de fugas e dispersão dos grupos, sua autoridade para decidir coisas como confirmar uma chefia e decidir conflitos internos era aceita pacificamente dentro de seu grupo. Formou os novos casais e mandou os rapazes para a casa dos pais das mulheres, onde deviam servir aos chefes do grupo a que passavam a pertencer por casamento. Xakruk pertencia ao clã dos *Krenak* e a casa de seu tio materno recebeu um rapaz *nakrehé* para integrar o

grupo. Com o tempo, estes casamentos confundiram tanto a filiação de membros dos grupos que hoje é quase impossível achar uma família formada por indivíduos do mesmo grupo de origem. O nome do capitão Krenak identifica hoje um povo ou aldeia, formada por pessoas de muitas etnias, inclusive *Krenak* mesmo. Isto começou com a designação do posto indígena com o nome deste chefe guerreiro, pois, desde o encontro deste chefe botocudo com o marechal Rondon em 1916, toda correspondência do governo dirigida para aquela aldeia do Rio Doce seguia em nome do capitão Krenak. Assim, o Posto Indígena Guido Marlière ficou conhecido, cada vez mais, como PI Krenak. Um nome próprio virou etnônimo. Hoje, além de nomear uma aldeia indígena, dá também nome a uma vila, distrito de Resplendor, onde fica a Estação Krenak da EFVM.

OS SOBRINHOS DO CAPITÃO

Laurita lembra que sua mãe, Xakruk, é sobrinha do chefe guerreiro, e sua avó materna foi uma das filhas do capitão. Isto fez com que Laurita sempre carregasse a dura responsabilidade de guardiã deste legado. O fato de ter ficado somente ela e mais três mulheres de sua geração que são falantes da língua e conhecedoras das antigas histórias sempre fez recair sobre Laurita a tarefa de falar com as autoridades do governo na defesa de seus direitos. Laurita nasceu *yikégn*. Mesmo sem nunca ter de fato assumido a chefia, esteve à frente de todos os acontecimentos que decidiram a continuidade da existência desta aldeia até os dias de hoje.

LAURITA AGORA VAI SER CHEFE DE FAMÍLIA

Afinal, quando Laurita voltou com seus pais, uma barriga escondida e ela mesma sem lugar para viver na beira do rio, sua coragem e a autoridade de Pedra Pequena era tudo que tinha. Enquanto seu pai fazia artefatos de embira e taquara para vender aos viajantes na estação do trem, que fica bem na frente da aldeia no outro lado do rio,

ela e sua mãe, Pedra Pequena, foram logo abrindo uma roça de arroz no brejo entre a beira do rio e as cercas de arame farpado dos colonos e sitiantes invasores das terras dos índios. Foi então que Laurita conheceu seu companheiro Adão, um rapaz que já tinha um irmão casado com uma índia daquela aldeia. Adão e Laurita tiveram seis filhos e mais de cinquenta netos e bisnetos.

MORRE O PAI DE LAURITA

Nestes primeiros anos de volta à aldeia, Laurita e sua família levavam vida normal, trabalhando na roça. Adão, companheiro de Laurita, trabalhava nas fazendas vizinhas e pescava no Rio Doce para sustentar a casa. Faziam algum artesanato e o vendiam para os passageiros na parada obrigatória do trem da Vitória-Minas. Eram só as famílias de Vó Bastiana e Joaquim Grande que viviam ali neste tempo. O pai de Laurita não se recuperou da perda do filho Gabriel, e dois anos depois de voltar para as margens do Watu, ele entristeceu, parou de comer e morreu.

UMA TERRA DE MUITOS DONOS

No final dos anos 60, eles receberam outras famílias que começavam então a voltar para casa trazendo uma geração de filhos que tinham nascido pelas fazendas e vilas por onde andaram nas últimas décadas. Estas famílias fizeram barracas para viver e ocuparam antigas construções feitas pelo governo quando ainda mantinha o posto indígena como representante do Serviço de Proteção aos Índios (SPI). Foi então que os fazendeiros estranharam a volta dos antigos donos da terra.

GRILANDO TERRAS DE ÍNDIOS

As famílias que voltavam para a aldeia agora ocupavam a vargem fértil do rio com seus plantios de arroz e criação de animais. Faziam horta coletiva em trabalhos de *mutirão* e já vendiam hortaliças na feira do município. E isto começou a incomodar os colonos, pois

viam o risco de ter que devolver os sítios que a Rural Minas havia titulado para os quarenta e oito proprietários rurais. Afinal, eram quatro mil hectares de terras distribuídas entre sitiantes nas últimas décadas. Terras dos antigos botocudos, distribuídas pela empresa mineira de colonização Rural Minas.

“Minas não merece os índios que tem”, diria o poeta.

Pois toda vez que viram um nativo pela frente os garimpeiros só tiveram uma palavra para ele: “Fogo nele!!”.

Então, criaram os mineiros a Rural Minas, empresa pública voltada à colonização interior que resolveu entrar também no negócio de grilar as últimas terras indígenas no Estado. Foi assim que a empresa mineira de colonização teve a ideia de fazer a permuta de uma fazenda que estava pendurada em dívidas com o Estado pela reserva indígena *Krenak* do Médio Rio Doce, a aldeia de Laurita e seus parentes *burum*.

AMEAÇAS E DESPEJOS

Mas os índios nada sabiam dessa movimentação toda. Apenas sentiam na pele as aflições de serem jogados feito animais de lá para cá, sem nenhuma explicação, nem da Funai nem das autoridades mineiras que apareciam por lá, acompanhadas da polícia, para fazer despejos e ameaças de remoções. Neste imbróglio, enquanto tiravam a terra dos índios para ser titulada em cartórios para os colonos, Rural Minas e Funai deram um jeito de espalhar os índios pelo Brasil afora.

Laurita, que já tinha a filha que trouxe daquela aldeia do Vanuíre, no interior de São Paulo, agora contava também com dois rapazi-nhos, Rondon, o futuro cacique, e Maurício ou Tito, como é chamado até hoje, o primeiro professor bilíngue dos *burum*. Estes nasceram em casa, no Watu. Foi com esses filhos, sua mãe, Xakruk, e o companheiro, Adão, que Laurita estava mais uma vez exilada no Vanuíre, pois, diante das ameaças e perseguições sofridas no Watu, ela tinha apelado ao chefe do serviço federal em Minas, o famigerado capitão Pinheiro, para que lhe desse o passe com permissão de

viagem para a aldeia do Vanuíre, no interior paulista. Viajaram de trem, como sempre. Nesta aldeia, viviam algumas famílias *krenak*. Desde a sua primeira estadia por lá, na década de 60, eram tolerados pelos *Kaingang*, “donos” desta reserva. Lugar frio e muito diferente da beira do Rio Watu. Laurita se sentia como que acampada e temia por sua sorte e também pela vida da menina que estava na sua barriga. Ali, pelo menos não corria risco de despejo e podia passar os meses de gravidez numa cabana com sua mãe e as crianças, enquanto o marido buscava serviço temporário na redondeza e pescava para levar comida para casa. Laurita conta que viviam apertados neste lugar, uma cabana próxima de um ribeirão que dava peixe e alguma caça pequena para comer. Sempre frio, tinham que manter o fogo atizado, e buscar lenha por perto era tarefa de Yá, a filha mais velha, e dos meninos Rondon e Tito.

VEM-CÁ CHEGOU COM A TEMPESTADE!

Laurita teve duas filhas mulheres, enquanto ainda estava em Vanuíre. No parto da menina Marly, ela morava numa casa próximo da sede do Posto, teve assistência da mãe e do marido. Na cabana pequena onde moravam agora, cabiam todos, mas fazer parto dentro de casa não tinha mesmo como.

O tempo estava fechado, ventava muito naquele final de primavera, e por duas semanas todos ficaram em volta do fogo dentro de casa. Tomaram chá de ervas, faziam bolinhos de massa de banana verde, assavam banana.

Laurita sentiu dores de parto logo pela manhã e, envergonhada com a presença dos filhos e dos primos que moravam com ela, saiu para a roça próxima de casa. Com as dores aumentando muito, resolveu parir numa moita de capim colonião. Nem meio-dia era, mas o céu já escurecia para chover. Ventania e chuvisco fizeram Laurita se esconder dentro da moita de capim. Com uma manta estendida no chão sentiu a bolsa estourar e, de cócoras, pariu sua filha Ninkré. Foi socorrida por sua mãe, Xakruk, que ajudou nas últimas contrações, pois a menina estava sentada e, sem a “simpatia” da Vó Bastiana,

seria grave risco para Laurita e a menina Ninkré, ou Vem-Cá. Uma menina com três nomes, que será seguida ainda de mais três irmãs.

BRINCANDO DE FORTE APACHE

Os jornais da época mostram uma festa de arromba feita pelo governo de Minas no Sete de Setembro de 1975, onde a principal atração é um grupo de soldados índios que desfilam fardados de Guarda Rural Indígena (Grin) e fazem demonstrações de técnicas de tortura para a plateia civil, na presença de ministros e autoridades federais e mineiras e também de bandas de música. Os soldados que desfilavam eram índigenas que foram transferidos de suas aldeias de origem e cumpriam pena de degredo no primeiro presídio indígena do Brasil, numa antiga fazenda com o significativo nome de Fazenda Guarani, no município de Carmésia. Então, quando o governo federal tinha problemas com os índios nas centenas de aldeias espalhadas pelo país, mandava para cá estes *desajustados, rebeldes e arruaceiros* – assim foram definidos nos ofícios trocados entre as agências do governo de Minas e do governo federal na década de 70. Estes índios foram transferidos de suas aldeias de origem para o *reformatório indígena* na Fazenda Guarani, a terra que o estado de Minas cedeu para o governo federal em troca da reserva indígena *Krenak*. E, assim, aquelas poucas famílias de *Krenak* que viviam na margem esquerda do Rio Doce agora tinham companhia de gente vinda das mais remotas aldeias de Pernambuco e Goiás, do Mato Grosso e do Amazonas, da Bahia, do Acre e do Maranhão, todos ali para cumprirem pena de degredo na sua terra. E passam também a ser tratados como prisioneiros dentro de casa.

Uma polícia especial, sob comando de um coronel, era a responsável pela ordem. E, para uma simples saída da aldeia para chegar até a vila ou município mais próximo, só com autorização da guarda. Voltar fora da hora marcada era cadeia. Cadeia puxada em celas que foram feitas especialmente para índios. Laurita conta que sua mãe foi trancada na cela privada algumas vezes somente por ter ido à vila vender artesanato. Guardas do presídio indígena controlavam a saída dos índios e puniam aqueles que aproveitavam a saída para tomar um

gole. Já faziam um teste do bafo logo na entrada para a aldeia e quem era pego no teste ia direto pra cela.

PRA FRENTE BRASIL É UMA QUESTÃO DE GÊNERO

Laurita conta histórias de índios que ficaram doidos da cabeça de tanto apanhar ali. E lembra que sua mãe e outros parentes mais velhos eram sempre levados para a cadeia por desobediência às ordens. Alguns índios eram amarrados por correntes e presos pelos pés, como verdadeiros monstros. Laurita lembra que todos os prisioneiros que foram mandados para sua aldeia eram homens. Nunca chegou uma mulher ali para cumprir pena, só homens. Laurita seguia sua vida sem dar muita atenção para o forte apache, pois neste tempo já tinha mais três filhos, além da menina que trouxe na barriga, de suas primeiras andanças no interior de São Paulo. Seu filho Rondon crescia no meio da luta, seguido das irmãs Yá, Jombré e Ninkré, estas duas últimas também nascidas na sua segunda estadia no Vanuíre, a reserva indígena feita para abrigar os *Kaingang* do interior de São Paulo, que passou a ser abrigo das famílias *krenak* desde os primeiros anos da década de 1960. Com as idas e vindas para São Paulo, Laurita já contava com filhos e filhas em idade de fixar lugar, fazer roça e formar suas famílias. E Laurita viu que agora tinha de garantir seu direito a viver em sua terra no Watu.

XAKRUK EXIGE A TERRA KRENAK DE VOLTA

Vó Bastiana estava cansada de bater trecho entre as aldeias de outras tribos, no interior de São Paulo e litoral. Perdera seu único filho homem quando estava no litoral paulista e não teve mais vontade de acompanhar Félix, seu companheiro de andanças de toda a vida. Os dois não conseguiram aceitar o desaparecimento de Gabriel, morto entre Mongaguá e Itanhaém quando saíram do Itariri para voltar às aldeias do interior de São Paulo. Laurita diz que seus pais não sabiam mais aonde ir, então ela mesma tomou a decisão de juntar os dois,

pegar o trem e voltar para sua terra no Rio Doce. Estamos na terceira volta para a aldeia e Laurita ainda tem que fazer uma parada longa no meio do caminho para casa. Agora na Fazenda Guarani. Um lugar frio entre serras, terra estrangeira para os *Krenak*, acostumados à beira de rio, lugar de degredo de índios punidos pelo governo. Reformatório de índios! Fazenda Guarani, nominalmente terra para os *Krenak*, pois foi recebida pela Funai em troca da reserva indígena ocupada por sítios e fazendas. Isto foi uma pancada para Vó Bastiana, que já sentia a doença chegando. Seu estado de ânimo movimentou os parentes todos e Adão começou a formar grupos de famílias para retornar à terra no Watu. Quando entraram de volta na terra eram nove famílias. Vó Bastiana voltou para sua aldeia para saber que estava com uma doença sem cura para a medicina da época...

LAURITA DESCOBRE UM XAMÃ NA FAMÍLIA

Laurita, no tempo em que foi despejada na Fazenda Guarani, teve a surpresa de ver sua filha mais velha, Yá, passar pelo transe e pegar a força de um xamã, talvez a última mulher deste clã a ter a força sobrenatural; invocar os espíritos *Marét* e falar com os ancestrais nas suas viagens. Suas visões e profecias foram muito úteis para a reorganização do grupo de famílias agora lideradas por Laurita. Sua filha mais velha formou família, com dois filhos homens e três mulheres. Em suas viagens no sobrenatural, Yá fazia consultas aos antepassados. Orientava sobre eventos que iam abalar a comunidade, desde enfermidades graves até assassinatos por vir. Isto tudo em segredo de família, mas sempre despertava desconfiança dos outros vizinhos. Afinal, dizem: “Todo pajé vive à espreita entre o mundo dos vivos e o outro mundo – para onde acaba sendo despachado ele mesmo um dia!”

MORRE XAKRUK, PEDRA PEQUENA, QUE É MESMO VÓ BASTIANA!

Um câncer definhou o corpo de Xakruk, que sempre foi mesmo franzino. Seu nome já informava que era uma mulher de pequena

estatura, Pedra Pequena. Nome ritual da anciã mãe de Laurita, que cansou de ver a ruindade do mundo. Afinal, nunca teve mesmo um lugar calmo e tranquilo para descansar a cabeça. Deixou com a filha um pequeno tesouro, um embornal cheio de histórias da vida de uma mulher das matas e florestas do Rio Doce, memória dos antigos botocudos, a língua materna que segue falando e ensinando para quem quiser aprender. *Itxóc burum krã, burum ererré!*

OS KRENAK EXIGEM A TERRA DE VOLTA

Nesta última entrada em suas terras, as famílias que voltaram para casa decidiram lutar para ficar, isto é, resistir às ameaças e violências dos fazendeiros e exigir seus direitos em Brasília. E, mais uma vez, Laurita teve que botar o pé na estrada. Audiência com as autoridades, manifestações e reuniões políticas. Governo de Minas e Brasília, uma romaria. Idas e vindas, em grupos de três a oito membros da comunidade. Funai e ministérios em Brasília. Ação no Supremo Tribunal Federal. Mais de dez anos de luta na Justiça e resistência contra intimidações e ameaças pessoais. Como no dia em que um oficial de justiça e soldados armados chegaram a seu terreiro com ordem de despejo e foram despachados por D. Laurita, que sozinha saiu e, falando sua língua materna, fez o contingente dar meia-volta. Foram por onde vieram. Este o tipo de autoridade desta senhora.

UM DIA PARA LEMBRAR

Os fazendeiros e sitiante esperavam também o desfecho da ação na Justiça federal e, mesmo sem acreditar no que ouviram, tiveram que aceitar a ordem de tirar seus bens e criações que mantinham dentro da reserva indígena e sair, devolvendo todos os sítios, agora transformados em pastagem e lavouras, para as famílias *krenak*. Choro de uns, alegria de outros.

Agora, as famílias que viviam na margem do rio, podiam se espalhar pelas terras de quatro mil hectares. Visitar antigos lugares

onde não puderam pisar nos últimos trinta, quarenta anos. Como o antigo cemitério indígena, que tinha virado pasto para o gado do fazendeiro. A notícia se espalhou e muitas famílias, exiladas há décadas, começaram a voltar. A mata também, em alguns vales e encostas de serra, voltou a crescer.

Então Laurita chorou muito, e viu que estava ficando sozinha!

Sobre os autores

AGNALDO RODRIGUES DA SILVA

Graduado em Letras e Artes pela Unemat, com mestrado e doutorado pela USP e pós-doutorado pela UFRGS. É professor na Universidade do Estado de Mato Grosso e membro da Academia Mato-Grossense de Letras. Livros científicos publicados, entre outros: *Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico* (2008), *O teatro mato-grossense* (2010), *Entre letras e memórias* (2014), *Diálogos literários* (2010), *Trajectórias culturais nas ilhas do Equador: estudos sobre São Tomé e Príncipe* (2018), *Literatura e cultura de Cabo Verde: navegando pelas ilhas e pelo mundo* (2021). Tem diversos livros de escrita criativa, contemplando o conto e o teatro.

AILTON KRENAK

Nascido no município mineiro de Itabirinha, em 1953, é professor doutor *honoris causa* pela Universidade Federal de Juiz de Fora, onde leciona nos cursos de pós-graduação, e pela Universidade de Brasília. Em 1985, fundou a organização não governamental Núcleo de Cultura Indígena. Em 1988, foi um dos fundadores da União dos Povos Indígenas. Entre seus livros, editados em mais de treze países, estão *Encontros* (2015), organizado por Sérgio Cohn, *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), *O amanhã não está à venda* (2020), *A vida não é útil* (2020) e *Lugares de origem* (2021), com Yussef Campos.

ANA MAFALDA LEITE

Ensaísta, poetisa e docente da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, doutora em Literaturas Africanas, sua área principal de investigação. É autora de ensaios, traduções, artigos e obras críticas, além de livros de poesia. É autora de livros teórico-críticos, dentre os quais destacam-se os seguintes: *A poética de José Craveirinha* (1991); *A modalização épica nas literaturas africanas* (1995); *Oralidades & escritas nas literaturas africanas de língua*

portuguesa (1998); *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais* (2003); *Oralidades & escritas pós-coloniais* (2012); *Cenografias pós-coloniais* (2013); *Cenografias pós-coloniais & Estudos sobre literatura moçambicana* (2018); *Ensaaios teóricos & Estudos sobre literatura moçambicana* (2019).

ASSUNÇÃO DE MARIA SOUSA E SILVA

Professora adjunta da Universidade Estadual do Piauí e professora titular do EBT/UFPI. Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas e mestra em Ciência da Literatura, subárea Poética, pela UFRJ. Pesquisa as literaturas africanas de língua portuguesa e literatura de autoria feminina negra. É autora do livro *Nações entrecruzadas: tessitura de resistência na poesia de Conceição Evaristo, Paula Tavares e Conceição Lima*. Tem publicado artigos, capítulos de livros e ensaios. Participa do GEED (Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas) e do Nepa (Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro) da Uespi.

CARMEN LUCIA TINDÓ SECCO

Professora titular de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora 1B do CNPq e da Faperj. Fez doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992) e pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense, com estágio na Universidade Politécnica de Moçambique (2009-2010). Publicou, entre outros, os seguintes livros: *A magia das letras africanas* (2003); *África, escritas literárias* (coorganização com Maria Teresa Salgado e Sílvio Renato Jorge) (2010); *Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino* (coorganização com Maria Teresa Salgado e Sílvio Renato Jorge) (2010); *Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique* (2013) (coautoria com Maria Geralda Miranda); *Afeto & poesia* (2014); *Pensando o cinema moçambicano* (2018); e *CineGrafias moçambicanas* (2019).

EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

Nasceu em Juiz de Fora, em 1963. É professor de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Autor de diversos livros, sua poética é caracterizada por diferentes linguagens, que colocam a poesia em diálogo com a história, a etnologia e a antropologia, com especial atenção para as questões relacionadas à diáspora africana. Ganhou recentemente o Prêmio São Paulo por seu romance *Front*, parte de uma trilogia editada em 2020, em que conta histórias de pessoas sem-teto ao redor do mundo.

ERCINA XACRIABÁ

Foi a principal fonte da memória xacriabá para os professores das escolas recém-implantadas nas aldeias, no município de São João das Missões, no norte de Minas. Incansável, viveu até pouco mais de cem anos, sempre contando as histórias do “tronco véi” e ensinando às novas gerações como é ser xacriabá.

FABIO MARIO DA SILVA

Professor de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco e também docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Poslet) do ILLA, da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. É pós-doutor em Literatura Portuguesa (2016) pela Universidade de São Paulo, com bolsa da Fapesp, e em Estudos Portugueses pela Universidade de Lisboa (2020). É doutor em Literatura e mestre em Estudos Lusófonos pela Universidade de Évora. Também é pesquisador do Clepul (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias) e do CEC (Centro de Estudos Clássicos), ambos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Também integra a equipe do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas (Cimeep) da Universidade Federal de Sergipe. É membro associado do Crimic da Sorbonne Université. Seus interesses de pesquisa se

centram na literatura portuguesa, nas literaturas africanas em língua portuguesa e nos estudos sobre as mulheres.

FLÁVIA DE QUEIROZ

Graduada em Sociologia e Política pela PUC Rio e pós-graduada em Gestão Pública pela FJP, consultora organizacional e compositora. Tem publicados os livros de poemas *Círculo de giz* (1983), *Arrumar as gavetas* (2012) e *Sobre viver* (2019). Atua na gestão de projetos da Academia Mineira de Letras.

FLORENTINA DA SILVA SOUZA

Graduada em Letras pela UFBA, mestra em Literatura Brasileira pela UFPB e doutora em Letras pela UFMG. Professora titular de Literatura Brasileira da Universidade Federal da Bahia. Atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e no Programa Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos da UFBA. Coordenadora do projeto de pesquisa EtniCidades: Outras Interpretações do Brasil. Autora dos livros *Afrodescendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU e Olhares sobre a literatura afro-brasileira*.

FRANCIANE CONCEIÇÃO DA SILVA

Professora adjunta do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutora em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela PUC Minas. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Atuou como investigadora visitante na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É pesquisadora associada ao Latin American Studies Association (Lasa), à Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN) e à Associação Internacional de Estudos Culturais e Literários Africanos (Afrolic). Integrante do Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas (GEED). Coordena o projeto de extensão Palavra-Corpo: A Literatura como Estratégia de Enfrentamento à Violência contra a Mulher.

GLEYSON KAXIXÓ

Graduou-se em Educação Intercultural na UFMG e incumbiu-se, a mando dos mais velhos, de escrever a história do seu Djalma, o grande líder que aceitou a missão de lutar pelo reconhecimento da etnia Kaxixó, povo das margens do Rio Pará. Seu Djalma foi um grande pesquisador, que descobriu a importância da sua região para a arqueologia. Ensinou os netos, como Gleyson, a identificar peças arqueológicas, a guardar a memória, a registrar, a lutar pelos direitos. As lições do seu Djalma constituem a literatura de Gleyson Kaxixó.

INOCÊNCIA MATA

Professora de Literaturas, Artes e Culturas (LAC) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, investigadora do Centro de Estudos Comparatistas (CEComp/FLUL) e diretora do Doutorado em Português Língua Estrangeira/Língua Segunda. É doutora em Letras pela Universidade de Lisboa e pós-doutora em Estudos Pós-coloniais (Postcolonial Studies, Identity, Ethnicity, and Globalization) pela Universidade de Califórnia, Berkeley. Atua, no ensino e na investigação, principalmente na área dos estudos pós-coloniais, e interessa-se pelos seguintes temas: literaturas e culturas africanas, relações estéticas entre literaturas em português, literatura-mundo, estudos de memória, produção literária de autoria afrodescendente em Portugal e comunicação intercultural. Professora visitante de muitas universidades estrangeiras, é igualmente membro do Conselho Editorial e Científico de muitas revistas de especialidade, nacionais e estrangeiras.

JÚLIO MACHADO

Professor de Literaturas Africanas na Universidade Federal Fluminense (UFF). É mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP e doutor em Literatura Comparada pela UFMG. Realizou estágios de pesquisa na Sorbonne Nouvelle e no Fonds Ricoeur, em Paris, além de estágios de pesquisa pós-doutoral

na USP e na UFRJ. Publicou em 2020 *Alumbramento e claridade: confluências entre o modernismo brasileiro e o cabo-verdiano*. Em poesia, recebeu, entre outros, os prêmios Xerox/Livro Aberto, por *O itinerário dos óleos*, e Nascente (USP/Editora Abril), por *Mimnas*. Publicou, em 2016, *O quintal e o mundo*. Seu terceiro livro de poemas, *Lagar de fala*, sairá ainda em 2022 pela Editora Urutau.

JUREMA OLIVEIRA

Possui doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2005). Professora da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (Fapes). Autora de diversos livros e artigos em revistas científicas. Coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisa Africanidades e Brasilidades (Nafricab/Ufes).

KANÁTYO PATAXÓ

Professor e líder fundador da Aldeia Pataxó Mimatí Muã Mimatxi, onde vive atualmente, no município de Itapecerica (MG). Antes, Kanátyo vivia na Aldeia do Retirinho, no município de Carmésia, mas sua família é originária da aldeia-mãe Barra Velha, no sul da Bahia. Autor do livro *Txopai e Itohã* (primeira edição em 1996) e do disco *Águas claras* (2013), é professor, filósofo, compositor, cantor e violonista.

KARINA DE ALMEIDA CALADO

Doutora (2019) e mestra (2015) em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Tem graduação e especialização em Letras (Língua Portuguesa e suas Literaturas) pela Universidade de Pernambuco (UPE). É professora da Rede Estadual de Ensino de Pernambuco desde 2008. Pesquisadora do Grupo de Estudos Comparados: Literatura, História e Interdisciplinaridade. Atua principalmente nos seguintes temas: literaturas de língua portuguesa; literaturas africanas de língua

portuguesa; literatura afro-brasileira; literatura comparada; literatura e direitos humanos; literatura escrita por mulheres; nação; memória; identidade. É pesquisadora do Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas e integra o elenco de docentes convidados do literÁfricas (UFMG). Tem publicações sobre literaturas africanas de língua portuguesa e literatura afro-brasileira em periódicos brasileiros e internacionais.

LÍLIAN PAULA SERRA E DEUS

Mineira de Belo Horizonte. Graduada em Letras pela PUC Minas. Mestre em Literaturas em Língua Portuguesa também pela PUC Minas (2012). Doutora em Literaturas em Língua Portuguesa pela PUC Minas (2016). Atualmente, é professora adjunta na Universidade da Integração da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab). Foi também professora no Instituto Federal do Norte de Minas (IFNMG). Autora do livro de poemas *A palavra em preto e branco* (2017) e do livro de contos *Não é preciso ter útero pra ser mulher* (2020). Integra as edições 42 e 43 da antologia *Cadernos Negros*.

LUCIANA BRANDÃO LEAL

Doutora e mestra em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Bolsista de produtividade PQ2 CNPq. Atuou como investigadora visitante na Universidade de Lisboa (2017). Professora da Universidade Federal de Viçosa (atuando no *campus* Florestal). Coordena projeto de pesquisas sobre as literaturas africanas de língua portuguesa financiado pelo CNPq. Membro do GEED (Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas), coordenado pela Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca. Compõe o corpo editorial do literÁfricas, da UFMG (Neia/GEED). Dedicou-se ao estudo das literaturas africanas de língua portuguesa e à poesia produzida nesses países no decorrer dos séculos XX e XXI. Autora dos seguintes livros: *Descolonizar a palavra: a poesia moçambicana do século XX* (2022) e *Virgílio de Lemos & heterônimos: poesia em trânsito* (2022), ambos em fase de editoração.

LUÍS KANDJIMBO

Mestre em Filosofia Geral e doutorado em Estudos de Literatura pela Universidade Nova de Lisboa, atualmente é professor associado da Universidade Óscar Ribas (Luanda). Orienta seminários nos cursos de pós-graduação da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto. É investigador no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. As suas principais áreas de interesse científico concentram-se em torno dos estudos literários, antropologia, ética da crítica, filosofia da literatura, história, linguística e literaturas africanas. É igualmente membro do Comitê Científico Internacional da Unesco para a Redação dos Volumes IX, X e XI da História Geral de África. Do conjunto da sua produção científica e literária destacam-se vários trabalhos, entre os quais artigos e capítulos publicados em livros e revistas de circulação internacional com arbitragem científica. Participou em vários eventos científicos internacionais.

MARIA INÊS DE ALMEIDA

Trabalha com ensino, edição e escrita. Doutora em Comunicação e Semiótica, é professora aposentada na UFMG, visitante na Ufac. Coordenou o Núcleo de Pesquisas Transdisciplinares Literaturas na UFMG (2002-2016) e atualmente coordena o Laboratório de Interculturalidade da Ufac (desde 2018). Com o Literaterras, editou cerca de 130 títulos de autoria indígena e realizou, na direção do Centro Cultural UFMG, o projeto MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas (2011-2015).

MARIA NAZARETH SOARES FONSECA

Professora aposentada da UFMG. Professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas (1995-2018). Pesquisadora 1D do CNPq. Coordenadora do Grupo de Estudo Estéticas Diaspóricas (GEED) desde 2010. Autora dos livros *Brasil afro-brasileiro* (2000),

Poéticas afro-brasileiras (2003), *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos* (2008), *Mia Couto: espaços ficcionais* (2008) e *Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos* (2015). Coorganizadora do volume 4 da coletânea *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011). Coordenadora do literÁfricas.

MARIA TERESA SALGADO GUIMARÃES DA SILVA

Professora associada de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É mestre em Literatura Brasileira (UFRJ) e doutora em Literaturas Africanas (PUC Rio). Desenvolveu pesquisas de pós-doutorado, com ênfase nas imagens de busca de felicidade e na escrita de autoria feminina, nas literaturas de língua portuguesa, respectivamente na Sorbonne (Paris IV) e na Universidade de Orléans. Tem experiência na área de literaturas de língua portuguesa (Brasil, África e Portugal) e de literatura comparada. Coordena o grupo Escritas do Corpo Feminino, na Faculdade de Letras da UFRJ. Suas pesquisas, nos últimos dez anos, estiveram voltadas para as imagens de busca de felicidade e para as imagens do corpo feminino nas literaturas de língua portuguesa. Organizou diversas obras no campo das literaturas africanas de língua portuguesa e da literatura comparada. Atualmente, reúne as publicações da escritora e jornalista brasileira Leda Rios e promove estudos sobre a sua obra, para um livro que deverá ser editado ainda este ano.

MARIA ZILDA FERREIRA CURY

Professora de Literatura Brasileira da graduação e da pós-graduação da Faculdade de Letras da UFMG e pesquisadora do CNPq. Doutora em Literatura Brasileira (USP) e pós-doutora em Literatura Comparada (Sorbonne Nouvelle) e em Literatura Brasileira (USP/Unicamp). Coordenadora do grupo de pesquisa Espaço na Literatura. Publicou livros e artigos no Brasil e no exterior. Livros principais: *Um mulato no*

reino do Jambon: as classes sociais na obra de Lima Barreto; Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal; Mia Couto: espaços ficcionais (em coautoria com Maria Nazareth Soares Fonseca); *O olhar enigmático de Moacyr Scliar* (em coautoria com Lyslei Nascimento); *Migração e diversidade cultural na narrativa brasileira contemporânea* (em coautoria com Cimara Valim de Melo).

MÁRIO CÉSAR LUGARINHO

Doutor pela PUC Rio (1997). Livre-docente (USP, 2012), é professor associado de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo. É autor de *Manuel Alegre: mito, história e utopia* (Lisboa: Colibri, 2005) e *Uma nau que me carrega: rotas da literariedade em língua portuguesa* (Manaus: UEA Edições, 2013).

MOEMA PARENTE AUGEL

Doutora em Literaturas Africanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Suas áreas de interesse são a literatura negrobrasileira, a literatura da Guiné-Bissau e a literatura de viagens do séc. XIX no Brasil. Algumas publicações: *O desafio do escombro: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau* (2007); *Schwarze Prosa. Prosa negra* (1993); *Schwarze Poesie. Poesia negra* (1988); *Viajantes estrangeiros na Bahia oitocentista* (1980). Aposentada desde 2008, continua contribuindo com artigos em publicações acadêmicas em seus campos de pesquisa, participando de congressos e seminários no Brasil e no exterior, inclusive pelas redes eletrônicas.

NATALINO DA SILVA OLIVEIRA

Poeta, professor, pesquisador e capoeirista. Possui licenciatura em Letras (Português e Espanhol) pela UFMG, mestrado em Teoria da Literatura, doutorado em Literatura Comparada pela mesma instituição e doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. É membro da Academia Muriaeense de Letras (AMLE) e seu

atual presidente. Livros publicados: *A estética da dissimulação na literatura de Machado de Assis* (acadêmico); *Rareza* (poemas; obra individual; 2017), *Fio de contas* (poemas; participação em coletânea; 2017); e *Ex-farrapos* (poemas; obra individual; 2018).

NAZIR AHMED CAN

Professor leitor Serra Húnter na Faculdade de Tradução e de Interpretação da Universidade Autônoma de Barcelona. Licenciado em Letras pela Universidade do Porto, doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Autônoma de Barcelona e pós-doutor pela Universidade de São Paulo, atuou como professor efetivo na Universidade Federal do Rio de Janeiro e como professor visitante na Universidade de Salamanca. É autor dos livros *João Paulo Borges Coelho: ficção, memória, cesura* (Folha Seca, 2021), *O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de insílio* (Kapulana, 2020) e *Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho* (Alcance, 2014) e coautor de *Racism and Racial Surveillance: Modernity Matters* (Routledge, 2022), *The Africas in the World and the World in the Africas: African Literatures and Comparativism* (Quod Manet Press, 2022), *Geografias literárias de língua portuguesa no século XXI* (Tab Edizioni, 2021), *Visitas a João Paulo Borges Coelho: leituras, diálogos e futuros* (Colibri, 2017) e *Hybridations problématiques dans les littératures de l'océan Indien* (Éditions K'A, 2010).

PIRES LARANJEIRA

Professor jubilado (2020) e membro vitalício da Universidade de Coimbra (onde lecionou durante 40 anos). Jornalista, crítico e ensaísta, publicou mais de 900 textos, desde 1965, inclusive vários livros de estudos, destacando-se os seguintes: *Antologia da poesia pré-angolana* (1976); *Literatura calibanesca* (1987); *De letra em riste* (1992); *A negritude africana de língua portuguesa* (1995); *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (org.) (1995); *Negritude africana*

de língua portuguesa: textos de apoio (1947-1963) (2000); *Estudos afroliterários* (2001); *Cinco povos, cinco nações: estudos de literaturas africanas* (org.) (2007); *A noção de ser: textos escolhidos sobre a poesia de Agostinho Neto* (org.) (2014).

RENATA FLAVIA DA SILVA

Doutora em Letras Vernáculas pela UFRJ (2008), desenvolveu estágio de pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (2013/2014). Professor Associado III de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense. Vice-líder do grupo de pesquisa Perspectivas Pós-Coloniais: Literaturas e Culturas em Língua Portuguesa. Integrante dos grupos de pesquisa Poesia Africana nos Séculos XX e XXI (UFRJ) e Literaturas Indígenas, Africanas e Caribenhas (UFRR). Coordenadora do GT Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa da Anpoll (2021-2023).

RITA CHAVES

Doutora em Letras pela USP, é professora associada de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na mesma instituição. Foi professora visitante na Yale University, em 1996/1997, e na Universidade Eduardo Mondlane, entre 1998 e 2004. Tem dois estágios de pós-doutoramento na Universidade Eduardo Mondlane, em Moçambique. Integra o conselho curatorial do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, e o conselho editorial das revistas *Via Atlântica* e *Mulemba*. É autora de *A formação do romance angolano e Angola/Moçambique: experiência colonial e territórios literários*.

ROBERTA MARIA FERREIRA ALVES

Professora da Universidade dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Doutora em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela PUC Minas), com estágio pós-doutoral também em Literaturas de

Língua Portuguesa pela mesma instituição. Pesquisadora do Grupo de Estudo Estéticas Diaspóricas (GEED) desde 2010. Coorganizadora, com Wellington Marçal de Carvalho, do livro *Deslocamentos estéticos* (2020) e integrante da comissão editorial do literÁfricas.

ROGÉRIO FARIA TAVARES

Graduado em Direito e Comunicação Social (Jornalismo). É pós-graduado em *Marketing* e em Gestão de Negócios (MBA Executivo) pela Fundação Dom Cabral. Mestre em Direito, tem o diploma de Estudos Avançados em Direito Internacional e Relações Internacionais pela Universidade Autônoma de Madri. Doutor em Literatura, está no segundo mandato como presidente da Academia Mineira de Letras. Foi secretário adjunto de Comunicação da Prefeitura de Belo Horizonte, supervisor de Relações Públicas da Fiat Chrysler para a América Latina e presidente do BDMG Cultural. É membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Instituto dos Advogados Brasileiros e do PEN Clube do Brasil. Entre seus livros, estão: *A noite dos mascarados*, *Reflexões sobre o direito e a vida* (organizador), *Entre el poder y el derecho: el Consejo de Seguridad y la Corte Penal Internacional en la situación del Sudán*, *Contribuições para a história do Instituto dos Advogados de Minas Gerais*, *Contribuições para a história do Instituto dos Advogados Brasileiros*, *Contribuições para a história do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* e *20 contos sobre a pandemia de 2020* (organizador).

ROSÂNGELA TUGNY

Professora titular da Universidade Federal do Sul da Bahia em Porto Seguro, pesquisadora do CNPq e professora do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Música. Integra o INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, onde colabora com o programa Encontro de Saberes. Realiza pesquisas sobre os cantos dos povos ameríndios, incluindo-se o registro e a documentação sonora. Publicou em coautoria com especialistas Tikmũ'ün livros/

DVDs e filmes bilíngues de tradução de alguns de seus repertórios míticos, poéticos e musicais, bem como publicou livros e artigos que envolvem os temas música, xamanismo e cosmopolítica, diversidade musical e estéticas dos povos originários. Coordena o grupo de pesquisas Poéticas Ameríndias. Atualmente desenvolve pesquisas em torno das biografias e livros de mestras e mestres das comunidades tradicionais e dos especialistas dos cantos ameríndios.

SILVIO RENATO JORGE

Professor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Letras pela UFRJ, é bolsista de produtividade em pesquisa nível 1C do CNPq, com o projeto de pesquisa Do Colonialismo ao Salazarismo: Literatura, Espaço Urbano e Imaginário, e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF. Coordena o projeto Capes/Print/UFF História, Circulação e Análise de Discursos Literários, Artísticos e Sociais e o grupo de pesquisa cadastrado no CNPq intitulado Perspectivas Pós-Coloniais: Literaturas e Culturas em Língua Portuguesa.

SIMONE CAPUTO GOMES

Professora sênior da Universidade de São Paulo. Nascida no Rio de Janeiro. Doutora em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Pós-doutoramentos na mesma área, nas Universidades de Coimbra, Lisboa e Aveiro e Jean Piaget de Cabo Verde. Membro do Quadro Suplementar da Ordem de Rio Branco (Grau de Cavaleiro, Ministério das Relações Exteriores/Presidência da República), Brasil. Em Cabo Verde: Medalha do Vulcão de Primeira Classe, outorgada pela presidência da república; membro honorário da Academia Cabo-verdiana de Letras; membro do PEN Clube; membro da Cátedra Eugénio Tavares da Universidade de Cabo Verde; membro benemérito da Academia de Artes Integradas do Mindelo.

SIMONE PEREIRA SCHMIDT

Professora titular aposentada da Universidade Federal de Santa Catarina, atua nos Programa de Pós-Graduação em Literatura e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC. Atualmente está vinculada, como professora visitante, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FFP-Uerj). Doutora em Teoria Literária pela PUCRS (1997). Realizou pós-doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa (2005) e em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela UFF (2011-2012). Seus interesses de pesquisa são, principalmente, os temas de estudos feministas e pós-coloniais/decoloniais e narrativas contemporâneas. Como bolsista do CNPq, desenvolve pesquisa em torno das escritas de mulheres sobre a experiência das ditaduras, em especial no Brasil e nos países africanos de língua portuguesa.

TANIA MACÊDO

Professora titular sênior de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo, onde atua em cursos de graduação e pós-graduação. Tem artigos, livros e capítulos de livros publicados na Alemanha, em Angola, no Brasil, na Itália, em Moçambique e em Portugal.

VANESSA RIBEIRO TEIXEIRA

Bacharel (2001), mestre (2004), doutora (2009) e pós-doutora (2014) em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem se debruçado sobre os estudos das literaturas africanas de língua portuguesa, investigando principalmente as relações entre literatura, história e corpo, mediadas por processos alegóricos na prosa ficcional de autores africanos e afrodiaspóricos. É professora adjunta e coordenadora do Setor de Literaturas Africanas da Faculdade de Letras da Universidade Federal

do Rio de Janeiro. Entre 2018 e 2020 foi chefe do Departamento de Letras Vernáculas na mesma instituição. É uma das editoras responsáveis pela revista científica *Mulemba*, voltada para a divulgação dos estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa.

WELLINGTON MARÇAL DE CARVALHO

Pós-doutorando em Estudos Literários na Fale (UFMG). Doutor e mestre em Letras pela PUC Minas. Graduado em Letras pela Newton Paiva. Bibliotecário coordenador da Biblioteca da Escola de Veterinária da UFMG. Integrante, desde 2011, do Grupo de Estudo Estéticas Diaspóricas (GEED), coordenado pela Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca. Autor de *Aquele canto sem razão: espaço e espacialidades em contos de Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso* (2014) e *A defesa incansável da esperança: feições da guineidade na prosa de Odete Semedo e Abdulai Sila* (2018). Coorganizador de *Deslocamentos estéticos* (2020). Integrante da comissão editorial do literÁfricas.

*Academia Mineira de
Letras: Cadeiras*

CADEIRA 1

PATRONO	FUNDADOR
<i>Visconde de Araxá</i>	Albino Esteves (1884-1943)
<i>(Domiciano Leite</i>	1.º SUCESSOR
<i>Ribeiro) (1812–1881)</i>	Cyro dos Anjos (1906-1994)
	2.º SUCESSOR
	Danilo Gomes (1942)

CADEIRA 2

PATRONO	FUNDADOR
<i>Arthur França</i>	Aldo Delphino dos Santos
<i>(1881–1902)</i>	Ferreira Lobo (1872–1945)
	1.º SUCESSOR
	José Oswaldo de Araújo (1887–1975)
	2.º SUCESSOR
	Oswaldo Soares da Cunha (1921–2013)
	3.º SUCESSOR
	Benito Barreto (1929)

CADEIRA 3

PATRONO	FUNDADOR
<i>Aureliano José Lessa (1828-1861)</i>	Alphonsus de Guimaraens (Affonso da Costa Guimarães) (1870-1921)
	1.º SUCESSOR Moacyr Lafayette de Macedo Chagas (1894-1940)
	2.º SUCESSOR Agripa Ulysses Vasconcellos (1896-1969)
	3.º SUCESSOR Oscar Dias Corrêa (1921-2005)
	4.º SUCESSOR Angelo Oswaldo de Araújo Santos (1947)

CADEIRA 4

PATRONO	FUNDADOR
<i>Frei José Marianno da Conceição Velloso (1742-1811)</i>	Alvaro Astolpho da Silveira (1867-1945)
	1.º SUCESSOR Alphonsus de Guimaraens Filho (1918-2008)
	2.º SUCESSOR Amílcar Vianna Martins Filho (1949)

CADEIRA 5

PATRONO	FUNDADOR
<i>José Maria Teixeira de Azevedo Júnior</i> (1865-1909)	Amanajós de Araújo (1880-1938)
	1.º SUCESSOR
	Zoroastro Passos (1887-1945)
	2.º SUCESSOR
	Christiano Martins (1912-1981)
	3.º SUCESSOR
	Francisco Magalhães Gomes (1906-1990)
	4.º SUCESSOR
	Miguel Augusto Gonçalves de Souza (1926-2010)
	5.º SUCESSOR
	Carmen Schneider Guimarães (1926-2001)
	6.º SUCESSOR
	Humberto Werneck (1945)

CADEIRA 6

PATRONO	FUNDADOR
<i>Bernardo de Vasconcellos</i> (1795-1850)	Arduíno Bolívar (1873-1952)
	1.º SUCESSOR
	Salomão de Vasconcellos (1877-1965)
	2.º SUCESSOR
	Mello Cançado (1912-1981)
	3.º SUCESSOR
	José Carlos Lisboa (1902-1994)
	4.º SUCESSOR
	Alaíde Lisboa (1904-2007)
	5.º SUCESSOR
	Yeda Prates Bernis (1926)

CADEIRA 7

PATRONO	FUNDADOR
<i>Luiz Cassiano</i> (1868-1903)	Avelino Fóscolo (1864-1944)
	1.º SUCESSOR
	Eduardo Frieiro (1889-1982)
	2.º SUCESSOR
	Austen Amaro (1901-1991)
	3.º SUCESSOR
	Wilson Bastos (1915-1997)
	4.º SUCESSOR
	João Bosco Murta Lages (1937-2004)
	5.º SUCESSOR
	Ricardo Arnaldo Malheiros Fiúza (1937-2019)
	6.º SUCESSOR
	Wander Melo Miranda (1952)

CADEIRA 8

PATRONO	FUNDADOR
<i>Batista Martins</i> (1868-1906)	Belmiro Braga (1872-1937)
	1.º SUCESSOR
	Wellington Brandão (1894-1965)
	2.º SUCESSOR
	Edison Moreira (1919-1989)
	3.º SUCESSOR
	Milton Reis (1929-2016)
	4.º SUCESSOR
	Rogério Faria Tavares (1971)

CADEIRA 9

PATRONO	FUNDADOR
<i>Josaphat Bello</i> (1870-1907)	Bento Ernesto (1866-1943)
	1.º SUCESSOR
	João Alphonsus (1901-1944)
	2.º SUCESSOR
	Djalma Andrade (1891-1975)
	3.º SUCESSOR
	Ildeu Brandão (1913-1994)
	4.º SUCESSOR
	Márcio Garcia Vilela (1939-2021)
	5.º SUCESSOR
	Antonieta Cunha (1939)

CADEIRA 10

PATRONO	FUNDADOR
<i>Cláudio Manuel da Costa</i> (1729-1789)	Brant Horta (1876-1959)
	1.º SUCESSOR
	João Etienne Filho (1918-1997)
	2.º SUCESSOR
	Fábio Proença Doyle (1928-2021)
	3.º SUCESSOR
	J. D. Vital (1947)

CADEIRA 11

PATRONO	FUNDADOR
<i>Santa Rita Durão</i> (1722-1784)	Carlos Góes (1881-1934)
	1.º SUCESSOR
	Lúcio dos Santos (1875-1944)
	2.º SUCESSOR
	Bueno de Serqueira (1895-1979)
	3.º SUCESSOR
	D. João Resende Costa (1910-2007)
	4.º SUCESSOR
	D. Walmor Oliveira de Azevedo (1954)

CADEIRA 12

PATRONO	FUNDADOR
<i>Alvarenga Peixoto</i> (1744-1793)	Carlindo Lellis (1879-1945)
	1.º SUCESSOR
	João Dornas Filho (1902-1962)
	2.º SUCESSOR
	Alberto Deodato (1896-1978)
	3.º SUCESSOR
	Tancredo Neves (1910-1985)
	4.º SUCESSOR
	Olavo Drumond (1925-2006)
	5.º SUCESSOR
	Cônego José Geraldo Vidigal de Carvalho (1933)

CADEIRA 13

PATRONO	FUNDADOR
<i>Xavier da Veiga</i> (1846-1900)	Carmo Gama (1860-1937)
	1.º SUCESSOR
	Godofredo Rangel (1884-1951)
	2.º SUCESSOR
	Antônio Moraes (1904-1984)
	3.º SUCESSOR
	João Franzen de Lima (1897-1994)
	4.º SUCESSOR
	Paulo Tarso Flecha de Lima (1933-2021)
	5.º SUCESSOR
	Silviano Santiago (1936)

CADEIRA 14

PATRONO	FUNDADOR
<i>José Senna</i> (1847-1901)	Costa Senna (1852-1919)
	1.º SUCESSOR
	Almeida Magalhães (1893-1982)
	2.º SUCESSOR
	João Valle Maurício (1922-2000)
	3.º SUCESSOR
	Antenor Pimenta Madeira (1960)

CADEIRA 15

PATRONO FUNDADOR
Bernardo Dilermando Cruz (1879-1935)
Guimarães **1.º SUCESSOR**
(1827-1884) Moacyr Andrade (1897-1935)
2.º SUCESSOR
Odair de Oliveira (1917-1982)
3.º SUCESSOR
Armond Werneck (1916-1991)
4.º SUCESSOR
Bonifácio José Tamm de Andrada
(1930-2021)
5.º SUCESSOR
Maria Esther Maciel (1963)

CADEIRA 16

PATRONO FUNDADOR
Paulo Cândido Diogo de Vasconcellos (1843-1927)
(1805-1864) **1.º SUCESSOR**
Mário Mattos (1899-1966)
2.º SUCESSOR
Waldemar dos Anjos (1901-1980)
3.º SUCESSOR
Flávio Neves (1908-1984)
4.º SUCESSOR
Wilson Castello Branco (1918-1986)
5.º SUCESSOR
José Afrânio Moreira Duarte (1931-2008)
6.º SUCESSOR
Ronaldo Costa Couto (1942)

CADEIRA 17

PATRONO	FUNDADOR
<i>Conde de Prados</i>	Eduardo de Menezes (1857-1923)
<i>(Dr. Camilo Armond)</i>	1.º SUCESSOR
<i>(1815-1882)</i>	José Antônio Nogueira (1892-1947)
	2.º SUCESSOR
	Abgar Renault (1901-1995)
	3.º SUCESSOR
	Aluísio Pimenta (1923-2016)
	4.º SUCESSOR
	Ibrahim Abi-Ackel (1927)

CADEIRA 18

PATRONO	FUNDADOR
<i>Silva Alvarenga</i>	Estevam Oliveira (1853-1926)
<i>(1749-1814)</i>	1.º SUCESSOR
	Abílio Barreto (1883-1959)
	2.º SUCESSOR
	Arthur Versiani Velloso (1906-1986)
	3.º SUCESSOR
	José Henrique Santos (1934)

CADEIRA 19

PATRONO	FUNDADOR
<i>Corrêa de Almeida</i> (1820-1905)	Francisco Lins (1866-1933)
	1.º SUCESSOR
	Mário Mendes Campos (1894-1989)
	2.º SUCESSOR
	Pe. José Carlos Brandi Aleixo (1932)

CADEIRA 20

PATRONO	FUNDADOR
<i>Arthur Lobo</i> (1879-1901)	Franklin de Almeida Magalhães (1902-1971)
	1.º SUCESSOR
	Emílio Guimarães de Moura (1902-1971)
	2.º SUCESSOR
	Wilson de Mello da Silva (1911-1994)
	3.º SUCESSOR
	Ariosvaldo de Campos Pires (1934-2004)
	4.º SUCESSOR
	Hindemburgo Chateaubriand Pereira-Diniz (1932)

CADEIRA 21

PATRONO FUNDADOR
Fernando de Alencar Gilberto de Alencar (1887-1961)
(1857-1910)

1.º SUCESSOR
Nelson de Faria (1902-1968)

2.º SUCESSOR
Oscar Negrão de Lima (1895-1971)

3.º SUCESSOR
Hilton Rocha (1911-1993)

4.º SUCESSOR
Caio Mário (1913-2004)

5.º SUCESSOR
Elisabeth Fernandes Rennó de Castro Santos (1930)

CADEIRA 22

PATRONO FUNDADOR
Júlio Ribeiro Heitor Guimarães (1868-1937)
(1845-1890)

1.º SUCESSOR
Paulo Rehfeld (1902-1960)

2.º SUCESSOR
Fábio Lucas (1931)

CADEIRA 23

PATRONO	FUNDADOR
<i>Joaquim Felício</i> (1828-1895)	Joaquim Silvério (1859-1933)
	1.º SUCESSOR Martins de Oliveira (1896-1975)
	2.º SUCESSOR Victor Nunes Leal (1914-1985)
	3.º SUCESSOR Raul Machado Horta (1923-2005)
	4.º SUCESSOR Manoel Hygino dos Santos (1930)

CADEIRA 24

PATRONO	FUNDADOR
<i>Bárbara Eliodora</i> (1758-1819)	João Lúcio (1875-1948)
	1.º SUCESSOR Cláudio Brandão (1894-1965)
	2.º SUCESSOR Henrique de Resende (1899-1973)
	3.º SUCESSOR Sylvio Miraglia (1900-1994)
	4.º SUCESSOR Eduardo Almeida Reis (1937-2022)
	5.º SUCESSOR Ailton Krenak (1953)

CADEIRA 25

PATRONO	FUNDADOR
<i>Augusto Franco</i> (1877-1909)	João Massena (1865-1957)
	1.º SUCESSOR
	Paulo Pinheiro Chagas (1906-1983)
	2.º SUCESSOR
	Aureliano Chaves (1929-2003)
	3.º SUCESSOR
	Francelino Pereira dos Santos (1921-2017)
	4.º SUCESSOR
	Jacyntho Lins Brandão (1952)

CADEIRA 26

PATRONO	FUNDADOR
<i>Evaristo da Veiga</i> (1799-1837)	José Eduardo da Fonseca (1883-1934)
	1.º SUCESSOR
	Mário Casasanta (1898-1963)
	2.º SUCESSOR
	Henriqueta Lisboa (1901-1986)
	3.º SUCESSOR
	Lacyr Annunziata Schettino (1914-1986)
	4.º SUCESSOR
	Pe. João Batista Megale (1934-2008)
	5.º SUCESSOR
	Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012)
	6.º SUCESSOR
	Ângelo Machado (1934-2020)
	7.º SUCESSOR
	Jota Dangelo (1932)

CADEIRA 27

PATRONO	FUNDADOR
<i>Corrêa de Azevedo</i> (1856-1904)	José Paixão (1868-1949)
	1.º SUCESSOR
	Augusto de Lima Júnior (1889-1970)
	2.º SUCESSOR
	Cardeal Vasconcelos Motta (1890-1982)
	3.º SUCESSOR
	D. Oscar de Oliveira (1912-1997)
	4.º SUCESSOR
	Pe. Paschoal Rangel (1922-2010)
	5.º SUCESSOR
	Afonso Henriques de Guimaraens Neto (1944)

CADEIRA 28

PATRONO	FUNDADOR
<i>Américo Lobo</i> (1893-1903)	José Rangel (1868-1940)
	1.º SUCESSOR
	Guilhermino César (1908-1993)
	2.º SUCESSOR
	José Bento Teixeira de Salles (1922-2013)
	3.º SUCESSOR
	Márcio Sampaio (1941)

CADEIRA 29

PATRONO	FUNDADOR
<i>Aureliano Pimentel</i> (1830-1908)	Lindolpho Gomes (1875-1953)
	1.º SUCESSOR
	Milton Campos (1900-1972)
	2.º SUCESSOR
	Pedro Aleixo (1901-1975)
	3.º SUCESSOR
	Gustavo Capanema (1900-1985)
	4.º SUCESSOR
	Murilo Paulino Badaró (1931-2010)
	5.º SUCESSOR
	Affonso Arinos de Mello Franco (1930-2020)
	6.º SUCESSOR
	José Fernandes Filho (1929)

CADEIRA 30

PATRONO	FUNDADOR
<i>Oscar da Gama</i> (1870-1900)	Luiz de Oliveira (1874-1960)
	1.º SUCESSOR
	Oiliam José (1921-2017)
	2.º SUCESSOR
	Caio César Boschi (1947)

CADEIRA 31

PATRONO	FUNDADOR
<i>Lucindo Filho</i> (1847-1896)	Machado Sobrinho (1872-1938)
	1.º SUCESSOR
	Salles Oliveira (1900-1968)
	2.º SUCESSOR
	Manoel Casasanta (1902-1973)
	3.º SUCESSOR
	Waldemar Pequeno (1892-1988)
	4.º SUCESSOR
	Luís Carlos de Portilho (1910-2008)
	5.º SUCESSOR
	Rui Mourão (1929)

CADEIRA 32

PATRONO	FUNDADOR
<i>Marquês de Sapucaí</i> (1793-1875)	Mário Lima (1886-1936)
	1.º SUCESSOR
	Heli Menegale (1903-1993)
	2.º SUCESSOR
	Almir de Oliveira (1916-2015)
	3.º SUCESSOR
	Carlos Bracher (1940)

CADEIRA 33

PATRONO	FUNDADOR
<i>Edgar Matta</i> (1878-1907)	Mário Magalhães (1885-1937)
	1.º SUCESSOR
	Aires da Mata Machado Filho (1909-1985)
	2.º SUCESSOR
	Nansen Araújo (1901-1996)
	3.º SUCESSOR
	José Crux Rodrigues Vieira (1920-2016)
	4.º SUCESSOR
	Luís Ângelo da Silva Giffoni (1949)

CADEIRA 34

PATRONO	FUNDADOR
<i>Thomaz Gonzaga</i> (1744-1810)	Mendes de Oliveira (1879-1918)
	1.º SUCESSOR
	Noraldino Lima (1885-1951)
	2.º SUCESSOR
	Nilo Aparecida (1914-1974)
	3.º SUCESSOR
	Juscelino Kubitschek (1902-1976)
	4.º SUCESSOR
	Affonso Arinos (1905-1990)
	5.º SUCESSOR
	Gerson de Britto Boson (1914-2001)
	6.º SUCESSOR
	Orlando Vaz Filho (1935)

CADEIRA 35

PATRONO FUNDADOR
João Pinheiro Navantino Santos (1885-1946)
(1860-1908) **1.º SUCESSOR**
Eugênio Rubião (1884-1949)
2.º SUCESSOR
Silva Guimarães (1876-1955)
3.º SUCESSOR
Orlando Carvalho (1910-1998)
4.º SUCESSOR
Carlos Mário da Silva Velloso (1936)

CADEIRA 36

PATRONO FUNDADOR
Eloy Ottoni Nelson Senna (1876-1952)
(1764-1851) **1.º SUCESSOR**
Oscar Mendes (1902-1983)
2.º SUCESSOR
Wilton Cardoso (1916-1999)
3.º SUCESSOR
Aloísio Teixeira Garcia (1944)

CADEIRA 37

PATRONO	FUNDADOR
<i>Manoel Basílio</i>	Olympio Rodrigues de Araújo (1860-1923)
<i>Furtado</i>	1.º SUCESSOR
(1826-1903)	Aníbal Mattos (1886-1969)
	2.º SUCESSOR
	Edgard de Vasconcellos Barros (1914-2004)
	3.º SUCESSOR
	Olavo Celso Romano (1938)

CADEIRA 38

PATRONO	FUNDADOR
<i>Beatriz Brandão</i>	Paulo Brandão (1883-1928)
(1779-1868)	1.º SUCESSOR
	Honório Armond (1891-1958)
	2.º SUCESSOR
	Vivaldi Moreira (1912-2001)
	3.º SUCESSOR
	Pedro Rogério Couto Moreira (1946)

CADEIRA 39

PATRONO	FUNDADOR
<i>Basílio da Gama</i> (1740-1795)	Plínio Motta (1876-1953)
	1.º SUCESSOR
	João Camillo (1915-1973)
	2.º SUCESSOR
	Edgar Mata Machado (1914-1995)
	3.º SUCESSOR
	Patrus Ananias de Souza (1952)

CADEIRA 40

PATRONO	FUNDADOR
<i>Visconde de Caeté</i> (<i>José Teixeira</i> <i>da Fonseca</i> <i>Vasconcelos</i>) (1766-1838)	Pinto de Moura (1865-1924)
	1.º SUCESSOR
	Affonso Penna Júnior (1879-1968)
	2.º SUCESSOR
	Maria José de Queiroz (1936)



REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS
ISSN 1982-6680 | Publicação anual

Organização dos dossiês temáticos

“Literaturas africanas de língua portuguesa”

Maria Nazareth Soares Fonseca
Rogério Faria Tavares

“Poesia indígena de Minas Gerais”

Ailton Krenak
Maria Inês de Almeida

Projeto gráfico e editoração eletrônica

Leonardo Mordente

Imagem da capa

Sem título (2020), de Jorge dos Anjos
Tinta acrílica sobre tela, 127 × 80 cm
(Fotografia: Guto Côrtes e Inês Rabelo)

Preparação de originais e revisão de provas

Leonardo Mordente

Impressão

Imprimaset (junho de 2022)



Lei de Incentivo à
CULTURA



APOIO

MERCANTIL
do **BRASIL**

COPATROCÍNIO

TAMBASA
ATACADISTAS ®

PATROCÍNIO



CEMIG

Patrocínio viabilizado pelo incentivo de pessoas físicas

REALIZAÇÃO

SECRETARIA ESPECIAL DA MINISTÉRIO DO
CULTURA **TURISMO**

