



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

Paulo Geovane e Silva

**GÊNERO, ESCRITA E NAÇÃO:**  
A POESIA DE AUTORAS AFRICANAS DE  
LÍNGUA PORTUGUESA

Tese no âmbito do Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa,  
orientada pela Professora Doutora Doris Wieser e apresentada à  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Fevereiro de 2023

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

**GÊNERO, ESCRITA E NAÇÃO:  
a poesia de autoras africanas  
de língua portuguesa**

Paulo Geovane e Silva

**Tese no âmbito do Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa,  
orientada pela Professora Doutora Doris Wieser e apresentada  
à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.**

Fevereiro de 2023

1 2 9 0



**UNIVERSIDADE D  
COIMBRA**





*Para a minha mãe.*



## Agradecimentos

Esta tese de doutoramento não teria sido viável sem a acolhida de muitas pessoas. Por isso, aproveito para agradecer àqueles e àquelas que, de perto ou de longe, andaram comigo de mãos dadas.

Ao César, por me oferecer amor a cada dia, com paciência. ¡Gracias!

À minha família no Brasil, pelo zelo singular e constante.

À Doris Wieser, minha orientadora, companheira de trabalho e amiga, pela acolhida de uma tese a meio do caminho, pelas leituras tão cirúrgicas e eficientes, pela confiança pessoal e profissional, pela doçura e leveza, bem como pelos saberes compartilhados comigo ao longo deste tempo de trabalho – que venham mais tempos como estes!

À poeta e artista plástica Lica Sebastião, pela acolhida e disponibilidade para o diálogo.

À família que construí, espalhada pelo mundo e unida no afeto: Ana Elisa Ribeiro, Catarina Woyames, Eugênio Martins, Igor Athayde, Isabella Fortunato, Izabela Oliveira, Joy Afonso, Luciana Moreira, Maurício Vieira, Marriene Freitas, Raquel Brandão, Renata Fernandes e Tâmara Costa.

À Júlia Zuza, pelas leituras e pelo suporte na reta final deste percurso.

Aos amigos e amigas Carlos Gomes, Daiane Carneiro Pimentel, Gracinea Oliveira e Paulo Fonseca, pelo resgate de documentos e indicações bibliográficas.

Aos amigos e amigas de trabalho, pelo carinho e cuidado: Ana Enrich, Brenda Porcher, Evellyn Schulze, Daniel Fraga, Flora Cruz, Helena Guerra, Paula Cury, Rafael Monteiro, Rodrigo Macedo, Sereno Caleri e Tatyana Rodrigues.

A todas e todos, hoje e sempre, muito obrigado!



## Resumo

Esta investigação dedica-se a analisar a representação das identidades nacionais na poesia de cinco mulheres pertencentes a cada um dos cinco países africanos de língua oficial portuguesa: Lica Sebastião (Moçambique), Odete Semedo (Guiné-Bissau), Olinda Beja (São Tomé e Príncipe), Paula Tavares (Angola) e Vera Duarte (Cabo Verde). O *corpus* é composto por dois poemários de cada autora, um total de dez títulos publicados entre 1985 e 2015. Este conjunto de poemas levantou a seguinte hipótese: as autoras aqui evocadas – cada uma à sua maneira – encenam identidades que oscilam entre o pertencimento macronacional (africano) e o pertencimento nacional, ambos coexistentes e, em geral, não excludentes. Os poemas foram analisados sob uma perspectiva comparatista tematólogica. Assim, a multiplicidade literária do *corpus* deixa ver três grandes grupos temáticos respectivamente correspondentes a três padrões de identificação macronacional/nacional: o geoafetivo, o histórico e o simbólico. A temática geoafetiva engloba as percepções emocionais do espaço físico; a histórica diz respeito aos olhares lançados sobre um passado historiográfico, ancestral ou biográfico; a simbólica, por fim, considera as construções de gênero poeticamente elaboradas por mulheres. Desta forma, o alicerce teórico apresentado no primeiro capítulo passa pelos conceitos de **memória individual e coletiva** (Halbwachs, 1925; Le Goff, 1977; Pollak, 1989; Assmann, 1999 e 2008; Ricœur, 2000; Hirsch, 2006), **africanidade** (Waldman, 1997; Mafeje, 2000; Gadea, 2013) e **identidade nacional** (Mata, 1995; Ferreira, 1997; Augel, 2005 e 2007; Fonseca e Calado, 2013; Kandjimbo, 2015), bem como pelos diálogos entre **corpo**, **interseccionalidade** (Crenshaw, 2002; Lugones, 2008; Akotirene, 2019), **feminismos africanos** (Ogunyemi, 1988; Ogundipe-Leslie, 1994; Obianuju Acholunu, 1995; Oyèwùmí, 1999; McFadden, 2007; Adichie, 2015) e **negro-diaspóricos** (Walker, 1983; Hudson-Weens, 1994; Nnamaeka, 2004). Por meio da análise comparada, o segundo capítulo percorre todo o *corpus* para sistematizar e discutir as formas geoafetivas, históricas e simbólicas do pertencimento africano, macronacional. O terceiro capítulo debruça-se sobre o mesmo conjunto de obras literárias para, desta vez, verificar as manifestações das identidades nacionais, valendo-se das mesmas diretrizes temáticas e metodológicas. As conclusões desta investigação apresentam as tensões, convergências e divergências entre as cenografias macronacionais e nacionais, confirmando assim a hipótese de trabalho – entre semelhanças e singularidades, as cinco poetisas constroem pertencimentos identitários a partir de dois imaginários concomitantes: o africano e o nacional.

**Palavras-chave:** literaturas africanas de língua portuguesa; poesia de mulheres; identidade nacional; africanidades; feminismos africanos.



## Abstract

This investigation examines the representation of national identities in the poetry of five women belonging to each of the five African countries which the Portuguese language is an official language: Lica Sebastião (Mozambique), Odete Semedo (Guinea-Bissau), Olinda Beja (São Tomé and Príncipe), Paula Tavares (Angola), and Vera Duarte (Cape Verde). The *corpus* consists of two books by each author, a total of ten titles published between 1985 and 2015. This set of poems raised the following hypothesis: the authors mentioned in this research – each in their own way – stage identities that oscillate between macro national belonging (African) and national belonging, both coexisting and, in general, non-exclusive. The poems were analyzed from a thematological comparatist perspective. Thus, the literary multiplicity of the *corpus* reveals three major thematic groups, respectively corresponding to three patterns of macro national/national identification: the geo-affective, the historical, and the symbolic. The geo-affective theme encompasses emotional perceptions of the physical space; the historical refers to the gazes cast on a historiographical, ancestral or biographical past; and finally, the symbolic, which considers the construction of gender poetically elaborated by women. Thus, the theoretical foundation presented in the first chapter addresses the concepts of **individual** and **collective memory** (Halbwachs, 1925; Le Goff, 1977; Pollak, 1989; Assmann, 1999 and 2008; Ricœur, 2000; Hirsch, 2006), **Africanity** (Waldman, 1997; Mafeje, 2000; Gadea, 2013), and **national identity** (Mata, 1995; Ferreira, 1997; Augel, 2005 and 2007; Fonseca and Calado, 2013; Kandjimbo, 2015), as well as the dialogues between **body**, **intersectionality** (Crenshaw, 2002; Lugones, 2008; Akotirene, 2019), **African feminisms** (Ogunyemi, 1988; Ogundipe-Leslie, 1994; Obianuju Acholunu, 1995; Oyěwùmí, 1999; McFadden, 2007; Adichie, 2015), and **Black Diasporic** (Walker, 1983; Hudson-Weens, 1994; Nnamaeka, 2004). Through comparative analysis, the second chapter covers the entire *corpus* in order to systematize and discuss the geo-affective, historical, and symbolic forms of African macro national belonging. The third chapter focuses on the same set of literary works to verify the manifestations of national identities, using the same thematic and methodological guidelines. The conclusions of this investigation present the tensions, convergences, and divergences between the macro national and national scenography, thus confirming the working hypothesis – between similarities and singularities, the five poets build identity belonging from two concomitant imaginaries: the African and the national.

**Keywords:** portuguese-speaking african literatures; women poetry; national identity; africanities; african feminisms.



## Lista de abreviaturas e siglas

Para facilitar a leitura, as obras poéticas utilizadas nesta tese de doutoramento foram referidas por meio das seguintes siglas, dispostas em ordem alfabética:

*AA* – *Amanhã amadrugada*, de Vera Duarte.

*BT* – *Bó Tendê*, de Olinda Beja.

*CMA* – *Ciclos da minha alma*, de Lica Sebastião.

*CVFT* – *Como veias finas na terra*, de Paula Tavares.

*ESA* – *Entre o ser e o amar*, de Odete Semedo.

*LL* – *Leve, leve*, de Olinda Beja.

*NFC* – *No fundo do canto*, de Odete Semedo.

*OS* – *Preces e súplicas*, de Vera Duarte.

*PSV* – *Poemas sem véu*, de Lica Sebastião.

*RP* – *Ritos de passagem*, de Paula Tavares.

Além disso, as sinalizações bibliográficas contam também com as abreviaturas a seguir:

ed. – edição.

ed./eds. – editor/a ou editores/as.

orgs. – organizadores/as.

s.d. – sem data.

s.p. – sem página.



## SUMÁRIO

<b>Resumo</b> .....	<b>9</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>11</b>
<b>Lista de abreviaturas e siglas</b> .....	<b>13</b>
<b>Introdução</b> .....	<b>18</b>
Primeiras palavras .....	18
Ressalvas.....	27
Pontos de partida: breve revisão bibliográfica.....	29
<b>1. Existências de mulheres africanas: a memória e os corpos da nação</b> .....	<b>35</b>
1.1 As economias da memória e a construção da identidade nacional .....	35
1.1.1 Memória: princípios e problemas básicos.....	35
1.1.2 Dialéticas da memória: lembrança, esquecimento e racismo .....	39
1.1.3 A memória-repetição e os estudos pós-coloniais.....	43
1.1.4 A memória como espaço político e afetivo.....	48
1.2 Negar e reconhecer: alguns pressupostos da macronacionalidade .....	51
1.2.1 Três agentes de macronacionalidade literária .....	55
1.2.2 Macronacionalidade e historiografia literária .....	60
1.3 Feminismos e interseccionalidade: a África das mulheres .....	65
1.3.1 As fronteiras da cultura: notas sobre corpo e poder.....	65
1.3.2 A questão da cor e a cor em questão.....	69
1.3.3 O corpo na encruzilhada: mulheres, feminismos e identidades nacionais..	77
1.3.4 Feminismos africanos: alguns apontamentos.....	83
<b>2. Poéticas de um macronacionalismo africano: formas de ser e pertencer</b> .....	<b>93</b>
2.1 Percepções cartográficas: consciências poéticas de um imenso lugar.....	97
2.2 Percepções históricas: entre a raiz e o tempo suspenso .....	110
2.2.1 Olhares afrorrizomáticos: a substância ancestral.....	112
2.2.2 Ancestralidade: os espaços do longínquo .....	124
2.3 Origens generificadas: a África das mães e das mulheres .....	134
2.3.1 Imagens do materno .....	135
2.3.2 Os reposicionamentos de gênero e as rupturas com a maternidade.....	140
<b>3. Entre a nação das mulheres e as mulheres da nação</b> .....	<b>149</b>
Voltar ao princípio: breves orientações de leitura .....	149
Manusear objetos literários: últimas notas sobre a metodologia .....	151
3.1 Cenografias guineenses: entre terra e água, corpo e palavra .....	154
3.1.1 Movimentos geoafetivos: um <i>tchon</i> chamado Guiné-Bissau.....	155
3.1.2 Movimentos históricos: as formas do coletivo .....	164
3.1.3 Movimentos simbólico: corpos de terra, água e palavra.....	171
3.2 Cenografias moçambicanas: Lica Sebastião e a textura das palavras.....	177

3.2.1 Movimentos geoafetivos: o espaço urbano e o lirismo das sensações.....	180
3.2.2 Movimentos históricos: dizer e pintar Moçambique .....	185
3.2.3 Movimentos simbólicos: pensar a assimetria e desconstruir o ideal .....	191
3.3 Cenografias cabo-verdianas: mulheres de palavras, desejos e extremos.....	194
3.3.1 Movimentos geoafetivos: a palavra imprescindível .....	196
3.3.2 Movimentos históricos: entre desejos e espelhos .....	202
3.3.3 Movimentos simbólicos: mulheres que abraçam extremos .....	206
3.4 Cenografias são-tomenses: a poesia entre a tensão e a intenção .....	215
3.4.1 Movimentos geoafetivos: dois olhares.....	217
3.4.2 Movimentos históricos: entre o crioulo e o gandu.....	222
3.4.3 Movimentos simbólicos: poéticas maternais e algo mais .....	226
3.5 Cenografias angolanas: a escrita pensante e pulsante de Paula Tavares .....	234
3.5.1 Movimentos geoafetivos: entre o cartográfico e o emocional .....	237
3.5.2 Movimentos históricos: alguns cruzamentos poéticos.....	241
3.5.3 Movimentos simbólicos: o <i>exato limite</i> das mulheres .....	246
<b>Conclusão.....</b>	<b>253</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>267</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>285</b>
Anexo I: Entrevista com Lica Sebastião.....	285
Anexo II: Tabela tematólogica.....	288



## Introdução

### Primeiras palavras

*Gemem os pinheiros na floresta  
hirtos  
esguios  
indiferentes  
e eu só quero os okás  
que vou revendo em pensamento  
na estrada infinita do meu ventre  
palmeiras acenando na orla da praia  
e a água escorrendo dos meus olhos  
do mar de Diogo Nunes...*

*Bô tendê?*, Olinda Beja (1992)

O estudo das literaturas africanas de língua portuguesa escritas por mulheres não pode – a princípio – priorizar somente problemas tais como o cânone, a forma, a recepção e o estatuto literário desses textos. Estas categorias estão fundadas em um vasto capital literário e crítico assinado por homens, sujeitos que pensaram e escreveram como homens, em sua ampla maioria brancos, europeus e heterossexuais. Por deterem o poder da escrita e dos espaços públicos, eles acabaram por instituir, conforme melhor lhes convinha e de acordo com os seus interesses, os conceitos acima referidos – e ainda hoje amplamente utilizados para analisar, avaliar e classificar a escrita das mulheres. Pensadas assim, tais categorias poderiam ser levadas ao quase esvaziamento diante de um pressuposto como este: aquilo a que se convencionou chamar *literatura universal* ou *literatura canônica* é uma manifestação artística produzida por homens. Sem ignorar os méritos artísticos e o legado literário que deixaram, não parece produtivo ignorar que essa escrita se articula a partir de universos perspectivados pelos homens e nos quais as mulheres tradicionalmente surgem como objetos. Dependendo do local e do contexto histórico a observar (e são muitos), as mulheres têm enfrentado as mais diversas restrições para o acesso a tudo o que supõe chegar ao mundo literário: a alfabetização, o trabalho, a liberdade individual e material, o acesso ao livro e à leitura, a publicação e, por fim, a dinamização da máquina literária.

Embora pareça, estas indagações teóricas não têm pretensões extremistas. Não há aqui qualquer ambição de matar a Teoria da Literatura. O raciocínio que abre esta tese busca apenas questionar certas premissas e assim entender que, por mais limitador que possa parecer, a escrita das mulheres não deveria – novamente, a princípio – ser ignorada enquanto escrita de mulheres. Este argumento não busca restringir essa produção literária aos papéis de gênero – muitas mulheres não escrevem preocupadas com esse debate. Trata-se, isto sim, de conceber o conjunto desse exercício artístico como uma forma muito própria de desmontar cânones, de revisar padrões estéticos e universos simbólicos, de desestabilizar – num quadro mais abrangente – o mundo editorial e as diversas dinâmicas do livro. E isto não depende de uma determinada escritora ser ou não ser engajada com as agendas feministas e de gênero. Consoante o tema, a forma e a perspectiva, o mero fato de haver uma mulher a escrever já traz certa desestabilidade ao que até então é conhecido como cânone, isto é, a um mundo literário dominado por homens. Obviamente, esta desestabilidade se dá por graus, variando muito entre o norte e o sul globais, entre as mulheres negras, brancas e mestiças, ricas e pobres, heterossexuais ou não, lusógrafas ou não. De qualquer forma, não é preciso uma tese de doutoramento para demonstrar que, dentro ou fora das militâncias feministas, muitas das mulheres que hoje ocupam um lugar na literatura têm um certo nível de consciência em relação à importância simbólica desse fato.

Na poesia, pode-se dizer mesmo que as escritoras africanas em língua portuguesa trouxeram – e ainda trazem – um horizonte novo: elaboram outras formas de encenar, fingir e significar as substâncias da vida. A propósito, sobre estas relações entre a poesia e a produção do simbólico, Maria Irene Ramalho e Ana Luisa Amaral lembram que, “quando se trata da construção artística e deliberada que é a *poiesis*, é do nível simbólico que se fala e, por isso, não pode deixar de considerar-se a questão do camaleónico fingimento da máscara poética” (1997: 2). Por isso, pelo menos parcialmente, é importante ter em conta a medida pela qual os percursos e as especificidades de gênero, no texto poético, sustentam alguns mecanismos de “fingimento” e de significação simbólica construídos por algumas escritoras.

A respeito das peculiaridades camaleônicas que se insinuam na poesia das mulheres, a epígrafe acima serve de exemplo. A voz lírica que ali se coloca canta a saudade de São Tomé e Príncipe, terra natal aí representada pelas memórias de um eu-mulher em cujo ventre – *a estrada infinita* – passam pensamentos e lembranças que se

contrapõem aos *pinheiros indiferentes*, imagem que sublinha um lugar longe de África e do território insular são-tomense. É em relação ao corpo que esse sujeito poético sente e enuncia o deslocamento territorial/nacional, organizando assim os sentimentos que ele provoca.

Os anseios e os contrastes que Olinda Beja coloca na voz de um eu lírico do sexo feminino permitem repensar a poesia de escritoras africanas e, por isto mesmo, suscitaram a seguinte pergunta: quais são as convergências, divergências e especificidades do imaginário nacional recorrentes na poesia das mulheres africanas que escrevem em língua portuguesa? Para tentar responder a uma indagação com tão amplo escopo, esta tese partiu de um objetivo mais concreto: **investigar as imagens, alegorias e construções simbólicas pelas quais a identidade nacional surge encenada em cinco poetisas africanas de língua portuguesa** – Paula Tavares (Angola), a própria Olinda Beja (São Tomé e Príncipe), Lica Sebastião (Moçambique), Odete Semedo (Guiné-Bissau) e Vera Duarte (Cabo Verde).

Ao longo das leituras de algumas obras literárias assinadas pelas poetisas acima, uma hipótese impôs-se com mais força: ao que parece, a poesia dessas mulheres sofre oscilações entre um discurso continentalista/africano e um ideário local/nacional. Por outras palavras, as identidades coletivas que encenam variam entre duas dimensões de pertencimento coletivo: uma africana, voltada para uma memória partilhada, e outra nacional, mais preocupada em criar, na poesia, ambientes angolanos, são-tomenses, guineenses, cabo-verdianos ou moçambicanos. As facetas e os matizes destas duas formas de pertencer foram objeto de análise desta investigação, nomeadamente nos capítulos 2 e 3, mais detalhados a seguir.

Para a averiguação de tal hipótese, foram escolhidas duas obras literárias de cada uma das cinco poetisas acima referidas: *Ritos de passagem*, 1985; *Como veias finas na terra*, 2010 (Paula Tavares), *Poemas sem véu*, 2011; *Ciclos da minha alma: cidade, sol e vento*, 2015 (Lica Sebastião), *Entre o ser e o amar*, 1996; *No fundo do canto*, 2003 (Odete Semedo), *Bô Tendê*, 1992; *Leve, leve*, 1993 (Olinda Beja) *Amanhã amadrigada*, 1993; *Preces e súplicas ou Os cânticos da desesperança*, 2005 (Vera Duarte). Tendo em vista que a escrita de mulheres nos países africanos de língua portuguesa surge conjunturalmente e com mais força a partir do período pós-independência, o *corpus* desta investigação foi selecionado com base nos seguintes parâmetros:

- as escritoras devem pertencer a uma mesma geração;

- cada poemário deve apresentar referências a aspectos geográficos, históricos e simbólicos tanto a respeito de África quanto do país a que corresponde (o que explica a metodologia, apresentada mais à frente);

- todos os livros selecionados devem conter uma agenda literária minimamente preocupada com a situação social e simbólica das mulheres.

O *corpus* constitui uma amostragem cientificamente pertinente e representativa. Ainda assim, no decorrer do trabalho, sempre que necessário, outras autoras e obras serão referidas a título de ilustração, o que permitiu ampliar ainda mais o estudo das convergências entre a escrita das mulheres e as representações literárias dos pertencimentos africano e nacional.

Com relação à importância e pertinência deste trabalho, é de ressaltar os seguintes aspectos: primeiramente, esta tese permite perceber a literatura das mulheres como um percurso, um *continuum* histórico e estético marcado por processos, formações e deformações que compõem uma – ainda parcial – concepção das identidades nacionais a partir do contributo das escritoras. Num segundo momento, e com base no *corpus* definido para esta investigação, este trabalho considera a poesia de mulheres como uma das dimensões constitutivas das *literaturas africanas*, cuja definição ainda é vastamente discutida em função da história recente daqueles povos, como sublinhado a seguir. Um terceiro elemento de relevância para esta discussão consiste na possibilidade de repensar o papel das mulheres na rasura e reconstrução do cânone, tendo em vista sobretudo que o projeto nacionalista subjacente à luta anticolonial pensou uma nação de heróis do sexo masculino, o que em larga medida tende a apagar a participação das mulheres nas lutas pelas independências. Não por acaso, a crítica ao cânone é o argumento que abre esta tese de doutoramento.

Justamente a esse respeito, Catarina Martins, no *e-cadernos* do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, chama a atenção para o fato de que

Um dos factores que explica a exclusão das mulheres do cânone das letras de África é o facto de o próprio conceito de “literatura africana” surgir na (e ser determinado pela) linha de conflito do colonialismo. Ela é desenhada de uma forma simplificada, assente em vectores como raça e classe social, deixando de lado, entre outras, complexidades como a dimensão sexuada (2011: 120).

Sendo o colonialismo o epicentro consensual e comumente retomado para a definição historiográfica das literaturas africanas (de línguas portuguesa, francesa,

inglesa etc.), não se pode ignorar o fato de, como aponta a estudiosa, a dimensão sexuada desse processo histórico ter sido a masculina, universalizada pela hegemonia do colonialismo e do patriarcado que lhe são inerentes. Nesse sentido, a opaca<sup>1</sup> presença das mulheres no cânone literário africano (ou mesmo no cânone nacional de cada um dos cinco) é, de acordo com Catarina Martins, um dos fatores subjacentes à organização canônica desse sistema literário, cujas premissas devem ser constantemente repensadas, tal como a pesquisadora propõe e esta tese pretende.

A esse fato, Martins acrescenta que as identidades transfronteiras africanas “se associam prioritariamente a projectos políticos protagonizados e moldados à imagem de elites masculinas” (Martins, 2011: 120). Assim, se o colonialismo foi um empreendimento masculinizado e masculinizante, a literatura africana, comumente ancorada nesse marco histórico, não se elabora e nem parte de – ou para – um padrão universal, mas, sim, do patriarcado que marcou os processos de colonização e descolonização daqueles povos. Dito de outra forma: trata-se de um cânone tão africano quanto masculino.<sup>2</sup> Vale lembrar que, entre movimentos de entusiasmo e indiferença (cf. Topa, 2017: 28), esse conjunto de obras literárias exemplares (e mormente assinadas por homens) segue tendo a maior parte da atenção acadêmica, o que também justifica a importância desta tese.

Não pode haver, portanto, uma literatura universal que não abarque a voz das mulheres; não pode haver uma literatura que se pretenda canônica quando assinada apenas (ou em sua maioria) por homens. Qualquer literatura que se pretenda

---

<sup>1</sup> Parece necessário estabelecer aqui um contraponto: quando se discute as especificidades de um cânone literário baseado no paradigma patriarcal da colonização e do seu pós- e quando se afirma que as mulheres têm, nesse sistema, uma presença opaca, não se pretende olvidar a produção de escritoras já canonizadas nesse – e por esse – período histórico, como Noémia de Sousa, Alda Espírito Santo, Alda Lara, Paulina Chiziane, Lília Momplé e Orlanda Amarilís, por exemplo (sem falar nas poetisas que assinam o *corpus* desta investigação, algumas delas já canônicas). O que se pretende esclarecer é que, mesmo com a literatura produzida pelas mulheres acima referidas (e por muitas outras), a projeção canônica – e não menos curricular, institucional – das literaturas africanas de língua portuguesa ainda encontra a sua memória majoritariamente cristalizada na produção literária assinada por homens e em nacionalismos signatários das lutas anticoloniais e de libertação, o que, embora não menos importante, certamente consiste numa dimensão parcial dos fenômenos literários nos países em questão. Se a construção da nação (através do sangue e da palavra) é associada à figura heroica dos homens, como e de que forma as mulheres escreveriam sobre essas memórias? Onde essa escrita de mulheres entraria na edificação de um cânone nacional ou mesmo africano em língua portuguesa? – eis o ponto crítico do debate.

<sup>2</sup> Vale reforçar que, dentro do possível, evita-se aqui uma visão maniqueísta entre o universal e o patriarcal nas literaturas africanas: considerar um conjunto de textos escritos por homens como não universal porque marcado pela ideologia sexista não equivale a anular o teor universalista ou a representatividade africana dessas literaturas, características que por si e pela recepção literária já se justificam.

realmente universal só o será quando tiver a escrita de mulheres como parte integrante dessa universalidade.

Sob uma perspectiva metodológica, esta investigação está inscrita nas práticas do comparatismo literário. Assim, a seleção do *corpus* de análise pareceu coerente porque, em primeiro lugar, contempla autoras e obras relativamente envolvidas em determinações históricas e sociais mínima e relativamente afins. Contudo, é importante frisar também que, por um lado, os contextos sócio-políticos dos cinco são muito diferentes e, por outro, algumas destas escritoras escrevem maioritariamente a partir de Portugal (como é o caso de Olinda Beja e Paula Tavares). Estas singularidades foram consideradas ao longo das análises dos poemas.

No decurso desta investigação, percebeu-se que as manifestações e encenações do pertencimento africano/nacional ocorrem dentro de uma dinâmica temática aqui denominada teoricamente como *movimento conceitual*, uma âncora metodológica que esta tese inaugura para, numa perspectiva comparatista, interpretar os poemas a partir de uma orientação tematólogica mais ampla e, dentro do possível, mais complexa e completa. É preciso dizer, então, que o “tema” não é aqui entendido apenas como uma referência explícita a determinados assuntos ou tópicos no corpo verbal dos textos literários. Pelo contrário, a análise do *corpus* buscou identificar, organizar e analisar tanto aspectos temáticos mais evidentes quanto aqueles mais tácitos, construídos de maneira implícita e, num primeiro momento, insuspeita. Para dar conta dessa dupla dimensão tematólogica, as análises literárias (principalmente no capítulo 3) recorrem à metáfora de cenografia, mais detalhada naquela seção.

Graças a esse método, foi possível perceber que, nas obras literárias aqui analisadas, os imaginários nacionais e africanos passam por uma profusão de metamorfoses semânticas e mais ou menos perceptíveis entre cada uma das poetisas analisadas. Por outras palavras, buscou-se observar e esmiuçar os *movimentos* (de sentido) por que passam os *conceitos* de africanidade e identidade nacional – daí a ideia de *movimento conceitual* dentro do *corpus*.

Ainda que apresentados com mais detalhe no primeiro capítulo, vale antecipar que são três os movimentos conceituais (ou tematólogicos) analisados ao longo de toda esta investigação: o primeiro é o geoafetivo (voltado para as ambientações geográficas e a sua componente emocional), o segundo é o histórico (ancorado tanto em referências historiográficas quanto em fatores não historiográficos, como a ancestralidade) e o terceiro é o simbólico (em que são comentadas as representações

de gênero dentro das obras poéticas aqui convocadas). Obviamente, estes movimentos não são estanques: os aspectos históricos podem estar embebidos de uma geoafetividade local, bem como o movimento simbólico pode apresentar construções generificadas a partir de imagens geográficas e históricas. Estes movimentos estão em constante diálogo e, quando definidos isoladamente, servem apenas para organizar a complexa constelação temática existente em não menos que dez livros de poesia, assinados por escritoras diferentes e produzidos a partir de locais e circunstâncias particulares, num arco temporal que vai de 1985 a 2015.

Por fim, uma última e não menos importante nota sobre a metodologia: frente à densidade temática apresentada pelo *corpus*, procedeu-se à construção de uma tabela tematólogica (ver anexo II). A função dessa ferramenta foi, em primeiro lugar, organizar os temas por obra, autora e página; depois, este recurso possibilitou perceber melhor com que recorrência um determinado tema aparece (ou não) em um, dois ou mais livros, orientando – com mais rigor – as análises comparativas feitas ao longo dos capítulos 2 e 3, cujas estruturas estão mais detalhadas nas páginas seguintes.

Não há como falar da metodologia sem referir também os elementos teóricos que cimentam este trabalho. Conforme será possível observar no primeiro capítulo, esta investigação busca apoio e respaldo nas formulações teóricas de memória, gênero e nação enquanto conceitos-chave para entender a poesia de mulheres africanas não apenas porque são mulheres e sustentam essa subjetividade em seus poemas, mas também – e sobretudo – porque a escrita poética que empreendem constitui um *locus* possível para um imaginário nacional mais contestatório, mais diverso e menos unilateral. Efetivamente, a poesia destas e de tantas outras mulheres africanas promove a reescrita de histórias e de povos cujas expressões identitárias, a despeito da cegueira colonial, existem no exterior de padrões nacionalistas embebidos em lógicas de gênero e poder.

Também no intuito de produzir algum equilíbrio crítico, esta tese buscou conciliar referências a pensadoras e pensadores africanos, ocidentais, homens e mulheres, negras e negros, brancas e brancos, mestiças e mestiços. Essa estratégia argumentativa foi muito útil na medida em que, por um lado, buscou evitar uma análise eurocentrada sobre as obras aqui analisadas e, por outro, permitiu elaborar e expor as contradições teóricas que o neocolonialismo globalizado – inclusive dentro

da academia – insiste em projetar no continente africano, em suas mulheres e em sua intelectualidade.

Em ordem cronológica, as discussões sobre a memória passam por nomes contemporâneos como Ecléa Bosi (1994), Aleida Assmann (1999), Peter Burke (2000), Elisabeth Jelin (2002), Josaida Gondar (2005), Marianne Hirsch (2006; 2008) e Jan Assmann (2008), não obliterando também algumas vozes tradicionais e incontornáveis como Maurice Halbwachs (1925), Jacques Le Goff (1977), Michael Pollak (1989; 1992) e Paul Ricœur (2000). Para abordar as relações entre memória e identidades negras, nacionais e “africanas” (conceito problemático e aprofundado no capítulo 1), esta tese recorreu aos estudos de Fátima Mendonça (1989), Maurício Waldman (1997), Stuart Hall (1992), Boaventura de Sousa Santos (2007), Carlos Gadea (2013), Achile Mbembe (2014) e outros/as.

No que diz respeito às memórias coloniais, aos estudos pós-coloniais e à historiografia das literaturas africanas de língua portuguesa, elementos indispensáveis para compreender o lugar das mulheres nessas respectivas produções literárias, a discussão teórica conta com os trabalhos de Frantz Fanon (1952), Russell Hamilton (1975), Benjamin Abdala Junior (1989), Manuel Ferreira (1989), Geoffrey Hartman (1991), José Luís Pires Laranjeira (1992; 1995a; 1995b), Laurence Kirmayer (1996), Simon Gikandi (2000), Maria Nazareth Soares Fonseca (2000; 2015), Ana Mafalda Leite (2003), Inocência Mata (2004b; 2010a; 2010b; 2014), Tania Macêdo (2008), Catarina Martins (2011), Margarida Calafate Ribeiro e Antônio Sousa Ribeiro (2013), Doris Wieser e Luciana Moreira (2017), para citar os principais nomes.

Partindo das relações entre corpo, gênero, memória e poder, os feminismos estão discutidos aqui com base em três perspectivas básicas: negro-africana, negro-diaspórica e interseccional, recorrendo também, e dentro do necessário, a nomes inconfundíveis na história do feminismo tradicional e dos estudos culturais. Também em ordem cronológica, as principais referências que entram aqui passam por nomes como Michel Foucault (1975-76), bell hooks (1981), Alice Walker (1983), Alphonse Elungu Pene Elungu (1976), Chikwenye Okonjo Ogunyemi (1988), Kimberlé Crenshaw (1989; 2002), Clenora Hudson-Weens (1994; 1998), Omolara Ogundipe-Leslie (1994), Catherine Obianuju Acholunu (1995), Kwame Anthony Appiah (1997), Nira Yuval-Davis (1997), Oyèrónké Oyěwùmí (1999; 2002; 2003), Isabel Casimiro (2004; 2005; 2014), Obioma Nnaemeka (2004), Patricia McFadden (2007), María Lugones (2008) e Chimamanda Ngozie Adichie (2015), dentre outras e outros.

Considerando as especificidades históricas, sociais e culturais de cada país africano de língua portuguesa, a análise das identidades nacionais empreendida no capítulo 3 exigiu uma complementação bibliográfica breve e paulatina: cada capítulo conta com uma pequena introdução crítica sobre a identidade nacional no país em questão. Longe de tentar qualquer discussão totalizante sobre angolanidade, moçambicanidade, cabo-verdianidade, são-tomensidade e guineidade, estas anotações teórico-críticas foram feitas com base nas investigações de Severino Elias Ngoenha (1992), Inocência Mata (1995; 2004a), Manuel Ferreira (1997), Pires Laranjeira (2001), Moema Parente Augel (2005; 2007), Maria Nazareth Soares Fonseca e Karina de Almeida Calado (2013), Luís Kandjimbo (2015), Doris Wieser e Paulo Victor Alves Lima da Silva (2021).

Organizada antes e reorganizada muitas vezes depois da leitura do *corpus* de trabalho, a jornada teórica desta investigação busca desenvolver um quadro conceitual dinâmico e um modelo epistêmico capazes de alcançar e articular a pluralidade de vozes autorais e poéticas aqui presentes sem tender para o essencialismo e, ao mesmo tempo, conscientes da possibilidade de qualquer lapso neocolonialista.

Depois da discussão teórica, o segundo capítulo desta tese abre o percurso de crítica literária. Esta parte do trabalho está dedicada a analisar os movimentos conceituais em torno de um pertencimento africano, problematizado e analisado em relação ao lugar de onde escreve cada uma das cinco poetisas aqui comentadas. A partir do título “Poéticas de um macronacionalismo africano: formas de ser e pertencer”, as análises presentes nesse capítulo tencionam demonstrar como – entre as cinco autoras e as suas dez obras – o significante *África* passa por basicamente três movimentos conceituais: o geoafetivo, o histórico e o simbólico – os quais evidenciam formas de ser e pertencer, como sugere o título. A divisão desse capítulo obedece à metodologia do trabalho e, por isso, está estruturada em três subseções, uma para cada movimento conceitual.

Se o capítulo 2 está dedicado a analisar as expressões do pertencimento africano, o capítulo 3 retorna ao mesmo *corpus* para, desta vez, observar nele a construção das identidades angolana, cabo-verdiana, guineense, moçambicana, são-tomense. Cada uma destas identidades nacionais compõe um conjunto de cinco subcapítulos, também eles organizados e divididos de acordo com os três movimentos conceituais aqui propostos. Por isto mesmo, e a fim de manter a coerência metodológica nesta investigação, cada subseção do capítulo 3 apresenta uma análise

literária individualizada, analisando duas obras de cada autora a partir das representações e cenografias geoafetivas, históricas e simbólicas. Esta estrutura mais complexa explica, para já, a destacada extensão deste capítulo.

A conclusão, por fim, estabelece alguns paralelos comparativos a partir de duas dimensões: a macronacional africana, desenvolvida no capítulo 2, e a nacional, aprofundada no capítulo 3. Em primeiro lugar, esta seção busca apresentar as recorrências e lacunas temáticas de autora para autora e de obra para obra, demonstrando em que medida se aproximam e/ou se afastam, nomeadamente no que diz respeito às formas e estratégias de encenar as relações entre gênero e nação; em segundo, esforça-se para confirmar a hipótese de trabalho ao analisar as tensões que as poetisas constroem entre o pertencimento nacional e o africano, comentando também as formas e estratégias de enunciar – e conciliar – tais tensões; e, por fim, a conclusão apresenta as descobertas e os contributos mais significativos deste trabalho, deixando em aberto possíveis caminhos de investigação a partir dos resultados aqui obtidos – inevitavelmente parciais e não totalizantes.

### **Ressalvas**

Em função do complexo enquadramento científico que aqui se apresenta, vale enunciar brevemente algumas ressalvas de caráter taxinômico e epistemológico. Trata-se de elencar aqui certos impasses de nomenclatura e, já no princípio desta tese de doutoramento, delimitar os seus contornos analíticos em relação a conceitos controversos e sensíveis.

A primeira dessas observações tem a ver com a especificidade “rácica” dos discursos teóricos selecionados para esta investigação. Embora as escritoras aqui contempladas possam se reivindicar como mestiças, este conceito de mestiçagem não foi tão explorado aqui porque a estruturação teórica desta tese ancorou-se mais no *corpus* selecionado que na biografia das autoras. De fato, as obras literárias aqui estudadas tocam no tema da pele negra, da dança feita pela negra ou da negra bonita, moça negra, mulher negra, mãe e/ou África negras, mas não evocam com a mesma potencialidade de consciência a construção social da identidade mestiça. Como será possível constatar no decorrer desta investigação, todas as obras literárias aqui estudadas sugerem, cada uma à sua medida, aquilo que Achille Mbembe (2014) denominou como razão negra, um recurso analítico que ultrapassa as barreiras

“rácicas” e se projeta para a alteridade negra aquém e além do tempo-espaço dessas mulheres. Estes tópicos estão devidamente apresentados ao longo do primeiro capítulo.

Outra especificidade conceitual que pareceu necessário antecipar está relacionada à carga semântica de alguns itens lexicais presentes no decorrer desta tese. De forma deliberada, o termo *poeta* foi utilizado para denominar tanto mulheres quanto homens que escrevem poemas. Esta escolha não parte de qualquer verdade absoluta: embora existam investigadores, investigadoras, escritores e escritoras que privilegiem as especificidades – e até as reorientações – de significado subjacentes ao termo *poetisa*, a palavra *poeta* foi tomada aqui como um substantivo comum de dois gêneros capaz de evitar o sentido pejorativo por vezes associado à ideia de *poetisa* (Morelato, 2017).<sup>3</sup> Já a palavra *feminismo/s*, seja no singular ou no plural, é recusada por muitas pessoas africanas e/ou negro-diaspóricas por se tratar de um conceito cujo significado negou – e por vezes ainda nega – as mulheres africanas e negras em detrimento das mulheres brancas, ocidentais e burguesas.<sup>4</sup> Entretanto, optou-se por usar a palavra *feminismo/s* por dois motivos: em primeiro lugar, as escritoras aqui evocadas têm uma produção literária que não escapa completamente aos padrões ocidentais de gênero, razão por que algumas ideias feministas pareceram produtivas e úteis a este trabalho; e, em segundo lugar, a orientação teórico-metodológica desta investigação conduziu-a ao uso das expressões *feminismos africanos* e *feminismos negros/diaspóricos* como uma referência global aos movimentos de mulheres não brancas em contextos africanos ou de deslocamento territorial. Estas especificidades ideológicas, reivindicações e nomenclaturas também serão objeto de discussão desta tese.

As palavras *mulher* e *homem* – enquanto construções universalizantes – não foram utilizadas no singular, tendo em vista a intenção vigilante de não criar

---

<sup>3</sup> Em sua tese de doutorado, Adrienne Kátia Savazoni Morelato lista alguns exemplos das críticas que, no Brasil de meados do século XX, algumas vozes levantaram em relação à palavra *poetisa*. Dentre tais casos, é de destacar o tendencioso comentário do crítico literário Otto Maria Carpeaux (1900-1978), para quem “Cecília Meireles não é poetisa, mas poeta: e grande poeta!” (Carpeaux *apud* Morelato, 2017: 43).

<sup>4</sup> Em *Todos devemos ser feministas* (2015), por exemplo, Chimamanda Ngozi Adichie exemplifica essa recusa ao narrar um encontro com uma professora universitária nigeriana. Na ocasião, a professora comentou que “o feminismo não fazia parte da nossa cultura [da cultura nigeriana], que era antiafricano, e que, se eu me considerava feminista, era porque havia sido corrompida pelos livros ocidentais” (Adichie, 2015: 13). A isto Adichie acrescenta que, na opinião comum dos nigerianos e nigerianas, uma feminista seria uma pessoa que “odeia os homens, odeia sutiãs, odeia a cultura africana, acha que as mulheres devem mandar nos homens” (Adichie, 2015: 14).

homogeneizações a partir de duas categorias biologizantes e hierarquizantes. Como é evidente, a palavra *homem/s* em nenhum momento foi utilizada como o equivalente metonímico de *seres humanos*. Já as expressões *feminino* e as suas derivadas (*sexo feminino*, *corpo feminino* etc.) aparecem apenas quando há uma necessidade de separar (e destacar) o sexo biológico dos papéis sexuais de gênero. O mesmo serve para o uso da palavra *masculino* e suas derivadas.

### **Pontos de partida: breve revisão bibliográfica**

O estudo das identidades nacionais e africanas a partir da poesia de mulheres não é tema novo e, portanto, tem acumulado considerável número de publicações relevantes. Embora o cânone acadêmico ainda esteja mais preocupado com a produção literária dos homens, como para trás ficou sublinhado, há um louvável trabalho de preenchimento de lacunas tanto no sentido de incluir as mulheres na historiografia daquelas literaturas quanto no crescimento da crítica literária que em torno delas se produz. Nesse sentido, o resgate teórico-crítico em torno dessa problemática permite estabelecer um panorama científico – ainda que sumário – do problema aqui abordado e contribui também para a ancoragem desta tese, situando-a no fluxo e na continuidade da investigação acadêmica em Estudos Literários.

Um dos primeiros trabalhos encontrados foi o artigo “A Woman for All Seasons: Mãe in Modern Lusophone African Poetry”, assinado por Mary L. Daniel e publicado pela divisão de periódicos da Universidade de Wisconsin no ano de 1996. Ao longo de suas análises, a autora comenta a forma como as imagens da maternidade representam formulações identitárias continentais e nacionais, dando especial destaque para a análise das metáforas presentes em poemas de escritoras e também de escritores. Passando por nomes como Alda do Espírito Santo, Agostinho Neto, Marcelino dos Santos, Armando Guebuza e José Craveirinha, Daniel conclui que, antes, “*Mother* has been seen many times as the longsuffering, abnegated woman who nurtures all and devotes her strength and planning to the well-being of others” (1996: 98). Contudo, a imagem da mãe passa de um estatuto de resignação e silenciamento para outra condição: “Now, however, she is called to join in chorus with her sisters around the continent as the rest of the world – ‘o coro gigante / da comunidade de nações’ (202) – echoes their song invoking liberty and peace” (1996: 98).

A pesquisadora e professora Maria Nazareth Soares Fonseca tem dois estudos sobre a relação entre gênero e nacionalismo na escrita de poetisas africanas em língua portuguesa. O primeiro, publicado em 2000 e intitulado “O corpo feminino da nação”,<sup>5</sup> discute as “imagens de terra, pátria e nação construídas em poemas escritos por mulheres africanas”, articulando-as aos “modos como as literaturas africanas de língua portuguesa absorveram o projeto de identidade cultural, no período pré-independência” (2000: 225). Nesse estudo, que contemplou principalmente as antologias poéticas, Fonseca percorreu a produção de mulheres como Alda do Espírito Santo, Noémia de Sousa, Alda Lara, Paula Tavares e Clotilde Silva. A investigadora concluiu que, nessas escritas, o projeto nacional emerge através das mulheres que cantam e dançam, ou seja, mulheres cuja materialidade física encena “o corpo expresso em viva voz, gestos, emoção e sensualidade” (2000: 234).

O outro estudo publicado pela professora Maria Nazareth Soares Fonseca encontra-se em livro próprio, intitulado *Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos* e publicado em 2015 pela editora brasileira Nandyala. No ensaio “Poemas africanos de autoria feminina: corpos em transformação”, escrito também a partir da problemática das antologias e com especial destaque para escritoras de São Tomé e Príncipe, a pesquisadora busca discutir “os modos como, no espaço da literatura, os sujeitos femininos assumem o desejo de salvaguardar e preservar marcas configuradoras da identidade nacional” (Fonseca, 2015: 29). Para tal, a autora analisa poemas de Alda Espírito Santo, Manuela Margarido, Olinda Beja e Conceição Lima.

Ainda que fora da orientação cronológica aqui pretendida, é importante voltar ao estudo de Catarina Martins. De acordo com a investigadora, as lutas anticoloniais engendraram uma *africanidade* i) fundada “num discurso de afirmação da cultura africana, a partir da idealização da tradição pré-colonial, silenciando a sua dimensão sexuada” e ii) “construída numa conjuntura particular e estruturada sobre a diferença de papéis sexuais” (2011: 122). Como prova para esse argumento, Martins elenca algumas imagens utilizadas pelos discursos independentistas/nacionalistas dos textos literários escritos por homens, destacando as representações da África-mulher, “que

---

<sup>5</sup> Fonseca, Maria Nazareth Soares (2000), “O corpo feminino da nação”, *Scripta*, 3(6), 225-236. Este artigo foi revisado e ampliado para a publicação do ensaio “Projetos literários em escrita feminina”, presente no livro *Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos* (2015), também de autoria da professora Maria Nazareth Soares Fonseca. O parágrafo a seguir menciona esse livro como parte da revisão bibliográfica.

provém do discurso colonial da África, associada à terra africana, conquistável e à mercê do acto de posse do homem” (2011: 123), detentor máximo e herói da empreitada colonial; da mulher negra, em cuja existência coexistem, por um lado, as figuras eróticas do corpo sexual feminino e, por outro, as imagens da mãe-África; da terra-mulher, imagem a partir da qual as mulheres surgem como uma alegoria maternal e sexual da nação; e, por fim, da prostituta, que representa “a violação da essência cultural africana, quer pelo colonizador, quer pelas elites nacionais traidoras da nação” (2011: 124).

Num escopo mais amplo e igualmente importante para esta tese, retoma-se um ensaio que Pires Laranjeira (2015) publicou na *Revista de Estudos Literários* do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra: “Pós-colonialismo e pós-modernismo em contexto pré-moderno e moderno – o local e o nacional nas literaturas dos cinco e as ilusões da literatura-mundo”. Nesse ensaio, Laranjeira desmantela uma tendência científica de acordo com a qual a criouliização presente em alguns contextos africanos de língua oficial portuguesa possa equivaler a uma universalização daquelas mesmas literaturas enquanto objetos de cultura global. Para o africanista, essa perspectiva produz um deliberado apagamento das especificidades locais africanas que se mantêm e se impõem ao lado de processos pontuais de miscigenação e hibridismo. Dentre as várias categorias identitárias inscritas nesses apagamentos, o autor aponta também a identidade de gênero, como será possível observar mais à frente. Assim, Pires Laranjeira argumenta que, diante das abordagens teóricas indubitavelmente neocolonialistas, as literaturas africanas “[p]artem de uma base localizada, castiça e realista, para afirmarem uma identidade nacional descolonizada” (2015: 47), não se adequando, portanto, às estratégias de construção da literatura-mundo.

Criticando, para ilustrar, a canonização literária de José Eduardo Agualusa em detrimento do inadequado reconhecimento das obras de Pepetela, por exemplo, Laranjeira rebate toda uma perspectiva teórica que cria um cânone equivocado para aquelas literaturas. As bases desse cânone pouco contribuem para a representatividade das realidades nacionais e/ou africanas, em que, para além do gentílico totalizante *africano/a* – marcador de um sentimento histórico, cultural, étnico comum e, portanto, macronacional –, incluem-se também os conceitos de nação angolana, cabo-verdiana, são-tomense, guineense e moçambicana. Obviamente, estes cinco gentílicos, aproximados por uma memória africana mais ou menos comum, devem ser pensados

com as devidas ressalvas e em conjunturas por vezes muito distintas, sobretudo no que respeita aos problemas da nacionalização de suas literaturas por meio da língua portuguesa. Esta questão foi colocada e justificada,<sup>6</sup> dentre muitos/as, por Russel Hamilton (2000).

De acordo com o argumento de Pires Laranjeira, nas práticas teóricas do mundo acadêmico, nomeadamente nos Estudos Literários, a despeito de todo um discurso de resgate e revalorização das identidades africanas pelas quais esses mesmos discursos pretendem zelar, continua a vigorar, por disfarces, uma retórica ventríloqua, um subdiscurso que nada articula mas fala, abafando, pelo simulacro enunciativo do fingimento e da boa intenção, as memórias e especificidades de cinco povos que, marcados por uma complexa multiculturalidade, ainda estão se pensando como nação. Disto resulta um equívoco grave, conforme também argumenta Pires Laranjeira:

No campo literário, tentar passar uma esponja sobre o passado colonial de dominação e racismo e da resposta anticolonial, nacionalista-independentista e negro-africana dos escritores a esse peso do passado, para apresentar, hoje, as diversas literaturas como mestiças ou simplesmente enquadrando-se numa “literatura mundial”, livres, leves e soltas das amarras identitárias, quase aproximando-se de uma concepção *light* de errância descomprometida com a severidade da história e da polícia, como se os textos fossem alheios a questões de raça, classe, etnia, tribo, clã, nação, país, gênero, identidade, etc, ou como se os específicos temas, alusões, isotopias ou subtextos não fossem fulcrais para se interpretar os seus sentidos, constitui um gesto equiparável ao daqueles que viam, noutros tempos, a literatura colonial como genuína literatura de África. Seria pensar que a memória desse passado já passou, o mesmo que atribuir ao intelectual africano um certificado de cinismo, desmemória ou menoridade (Laranjeira, 2015: 40-41).

Adotar a ideia de uma concepção monolítica das literaturas africanas sob o ponto de vista de sua possível universalização – forjada por meio da suposta criouliização naqueles espaços ou por meio de certos mecanismos institucionais e

---

<sup>6</sup> Na introdução ao livro *África & Brasil: letras em laços* (2000), organizado por Maria do Carmo Sepúlveda e Maria Teresa Salgado, o professor explica que a existência de literaturas africanas escritas em uma língua europeia deve-se, numa perspectiva historicista, ao fato de que, nas ex-colônias portuguesas, a institucionalização do português fez com que essa língua fosse se tornando cada vez mais franca, mesmo com a predominância das línguas de uso local, as quais, salvas as especificidades de cada país em questão, coexistem com o português institucionalizado. Ao lado desse fato, Hamilton explica que outros fatores do período colonial concorreram para a existência dessa literatura: a criação da Casa dos Estudantes do Império (1944) e a instalação da imprensa nas então colônias contribuíram para a formação de uma classe africana letrada, cujo processo de intelectualização contou com essas iniciativas da metrópole e se valeu também da língua portuguesa enquanto um meio de enfrentamento anticolonial.

intelectuais para a determinação do cânone, por exemplo – equivale a ignorar complexidades e especificidades nacionais (de Estado e também de *etnia, tribo e clã*, como aponta Laranjeira); equivale inclusive ao risco de confundir o macronacionalismo africano com o apagamento destas identidades nacionais, locais, étnicas e tribais. Esta tese esforça-se por mostrar que noções como *africanidade* ou *macronacionalismo* não buscam apagar, mas sim repensar certas construções e tensões identitárias na escrita poética de mulheres.

No decorrer deste levantamento bibliográfico, foram encontrados também artigos, ensaios, teses e livros que investigaram – de forma mais ampla – as relações entre gênero, nação e poesia africana em língua portuguesa. Trata-se de um conjunto de estudos não menos importantes para a compreensão do problema aqui abordado. Veja-se, por exemplo, *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*, organizado por Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (2007), “Poesia feminina: Vera Duarte”, de Maria Aparecida Santilli (2007), “Cabo Verde: mulher, cultura e literatura”, de Simone Caputo Gomes (1998), “A África na diáspora: figurações do trânsito e cartografias de gênero em narrativas contemporâneas”, de Sandra Regina Goulart Almeida (2012), “De afetos, memórias e esquecimentos: alguns rumos da poesia angolana e moçambicana, hoje”, de Carmem Lucia Tindó Ribeiro Secco (2012), *Entraçamentos discursivos na literatura angolana do pós-independência*, de Iris Amâncio (2014), *O feminino nas literaturas africanas em língua portuguesa*, organizado por Fabio Mario da Silva (2014a), “Poesia, terra natal da resistência”, de Laura Cavalcante Padilha (2015), *Questões de gênero e da escrita no feminino na literatura africana contemporânea e da diáspora africana* (tese de doutoramento), de Sunday Adetunje Bamisile, *De missangas a catanas: a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, mocambicanos e são-tomenses*, de Érica Antunes Pereira (2013), as muitas comunicações apresentadas no *Congresso Internacional Cinco povos, cinco nações*, organizado por Pires Laranjeira *et al.*, e publicadas no homônimo livro de atas, bem como o recente *Declinações: gênero e nação nas literaturas e culturas africanas de língua portuguesa*, um livro de ensaios organizado por Doris Wieser e Jessica Falconi (2022) – para citar apenas alguns estudos dos incontáveis que há. No decorrer da leitura destes trabalhos de investigação, foi possível perceber que a maior parte dos e das autoras conclui haver, nas literaturas africanas de língua portuguesa, uma certa tensão entre a identidade

nacional e a macronacional, entre o universal africano e o local, na poesia tanto de homens quanto de mulheres – de que foi testemunha parte do *corpus* desta tese.

As lutas anticoloniais e as guerras de libertação nacional ainda emanam significados machistas. Há quem, falando destes eventos, ainda insinue que as mulheres estiveram ausentes dos processos de descolonização e independência, insistindo em associar o heroísmo da luta a um corpo masculino. Por outras palavras, a nação insiste em impor-se como um projeto sexuado e excludente, fingindo não o ser. Ao contestar tais incoerências, esta investigação não deixa de ser uma contranarrativa: convoca mulheres escritoras e entende que elas também agenciam identidades nacionais e africanas, compondo, com voz própria, um projeto simbólico que por muito tempo esteve – e está – naturalizado na imagem dos homens.

## 1. Existências de mulheres africanas: a memória e os corpos da nação

Este primeiro capítulo faz algumas incursões teóricas sobre conceitos indispensáveis à leitura do *corpus* selecionado. Primeiramente, apresenta-se um panorama crítico das operações e mecanismos de construção, desconstrução e manutenção das **memórias individual e coletiva** – processos flagrantes e intrínsecos às obras literárias aqui analisadas. Esses poemas sugerem um processo criativo que se faz, em grande medida, a partir da memória e de seus desdobramentos simbólicos. Como será possível confirmar no decorrer deste trabalho, um desses desdobramentos está exatamente nas representações da africanidade e da identidade nacional a partir de padrões mais ou menos generificados.

O segundo passo deste percurso crítico consiste em esclarecer os conceitos de **supranacionalidade**, **macronacionalidade**, **africanidade** e, por fim, **de nacionalidade** enquanto uma expressão identitária inscrita na territorialidade política do país onde nasceram as cinco mulheres em questão. Por fim, este primeiro percurso apresenta algumas reflexões acerca das ideias de **corpo**, **interseccionalidade** e **feminismos africanos**. As bases éticas e filosóficas destes conceitos ilustram, por um lado, a especificidade das lutas das mulheres negras, africanas e diaspóricas (em relação à sua vida e à sua escrita) e, por outro, os enquadramentos ideológicos do *corpus* de trabalho e de suas respectivas autoras.

### 1.1 As economias da memória e a construção da identidade nacional

#### 1.1.1 Memória: princípios e problemas básicos

Os debates sobre o fenômeno da memória ganham terreno num campo teórico multifacetado e complexo. Contudo, essa complexidade não oculta o fato de a memória ser um campo de batalhas, uma disputa pelos significados dados ou não aos fatos e, nesse sentido, ela será também uma local de luta política. É exatamente isso o que defende a socióloga argentina Elisabeth Jelin, que afirma:

En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad. [...] Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas en la resistencia, en el mundo privado, en las

Catacumbas. [...] El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política (Jelin, 2002: 5-6).

Uma das substâncias que compõem esse campo de agenciamento simbólico e em constante tensão é a **lembrança**. Apesar de ser por vezes confundida com a ideia de memória, Ecléa Bosi recorda que, na verdade, “[a] lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição” (Bosi, 1994: 55). Esse processo de construção de imagens por meio da lembrança não equivale ao conceito de memória *per se*, porque a memória humana está para além de uma faculdade cognitiva (Ricœur, 2007 [2000]) do mero lembrar-se. Contudo, o ato de lembrar pode ser uma parte constituinte (e às vezes inicial) do processo de elaboração das memórias. De fato, numa perspectiva cultural, a memória funciona como um fator de identificação individual e coletiva, de pertencimento, de exclusão e inclusão, de classificação, de hierarquização, de subalternidade, de exercício do poder e de luta política, como afirmou Jelin. Portanto, nessa multiplicidade de funções e funcionalidades, a memória acaba por ser também uma das mais elaboradas engrenagens de produção e negociação identitária, nomeadamente no que tange às memórias de grupos.

Justamente em virtude dos fluxos imagéticos e dos trânsitos simbólicos entre a memória e a identidade, deve-se ter em conta que “[a]s memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade” (Burke, 2000: 73). Correlata à ideia de comunidade, essa plasticidade da memória apontada por Burke é referida também por Michael Pollak, que considera o potencial humano da memória para além de seu caráter neurológico, observando-a sobretudo como “um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (Pollak, 1992: 201).

Os estudos em torno da memória acabam por passar justamente pela constatação de seu caráter maleável, como dito por Peter Burke, ou flutuante, nas palavras de Michael Pollak, bem como devem considerar a sua dimensão seletiva, conforme refere o pensamento de Ecléa Bosi. Essas três características dão a ver diferentes faces de um mesmo fenômeno, isto é, entender a memória como maleável ou flutuante implica considerá-la como algo a manter (ou a resignificar), a depender de dois fatores basilares: i) os/as detentores/as e construtores/as das memórias e ii) os interesses dessa fatia social que ocupa o topo das hierarquias. Em acréscimo, enxergar

a memória como um objeto flutuante implica considerar as várias camadas que a compõem, tendo em vista aquilo que, no imaginário social, pode ou não ser dispensável nos conteúdos da memória – isto porque, sabe-se, a memória é inconstante, já que varia de tempo para tempo, de espaço para espaço, e a sua variação, mesmo ancorada num elemento nuclear, num fato, símbolo ou sujeito epicentral, acaba por trocar de roupagem a depender de seus agentes e de suas respectivas conveniências. Esse fenômeno de adaptação e readaptação memorial a partir de interesses específicos é chamado de “trabalho de enquadramento da memória” (Pollak, 1992: 205). Trata-se de uma conformação simbólica que, ao superar o processo cognitivo da lembrança, acaba por induzir elaborações sociais, culturais e identitárias a partir de determinados recortes da memória, o que certamente explica a estruturação de uma identidade nacional.

Pensando justamente nas configurações dialéticas entre memória e história, o sociólogo Maurice Halbwachs,<sup>7</sup> que cunhou e desenvolveu o conceito de memória coletiva, utiliza a lembrança como uma atividade mental que ilustra o viés social da memória e, portanto, a inextricabilidade entre os sujeitos sociais que rememoram e a teia de fatos que os conecta:

Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo (Halbwachs, 2013 [1925]: 39).

De acordo com o estudioso, a memória, neste caso, pode ser pensada como uma substância intersubjetiva, uma vez que se constrói na partilha de sentidos entre sujeitos historicamente situados. É justamente por esse fator de intersubjetividade que, de acordo com Lucília de Almeida Neves, “[m]emória e transmissão de experiências são faces diferentes de um único cristal que inclui a História. A memória é retenção do passado atualizado pelo tempo presente” (Neves, 2006: 59). Jacques Le Goff

---

<sup>7</sup> Apesar de reconhecer tal dialética, Maurice Halbwachs não se olvida e, portanto, expressa a sua preocupação em ressaltar também as assimetrias entre as esferas da história e da memória: “[a] história é a compilação dos fatos que ocuparam maior lugar na memória dos homens. No entanto, lidos nos livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são selecionados, comparados e classificados segundo necessidades ou regras que não se impunham aos círculos dos homens que por muito tempo foram seu repositório vivo. Em geral a história só começa no ponto em que termina a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social” (Halbwachs, 2013: 100-101).

complementa esse raciocínio ao afirmar que essa linha tensional, além de fazer da memória uma ponte de trocas entre elementos do passado e do presente, serve também ao futuro: “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro” (Le Goff, 2013 [1977]: 477). A importância da memória em relação ao futuro é sublinhada também pela pesquisadora brasileira Josaida Gondar, para quem “o conceito de memória, produzido no presente, é uma maneira de pensar o passado em função do futuro que se almeja” (Gondar, 2005: 17).

Como já referido, o ato de salvar – ou pensar – o passado para servir o presente e o futuro supõe que a lembrança seja parte integrante da memória, um mecanismo a partir do qual são definidos os graus de importância tanto dos objetos de lembrança quanto dos objetos de esquecimento. Sob uma perspectiva cultural, parece existir a necessidade de uma base comum e nuclear da memória, a ser socialmente partilhada por aqueles e aquelas que a herdaram, o que se justifica pelo fato de que,

para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazemos recordar venha a ser constituída sobre uma base comum (Halbwachs, 2013: 39).

O estudioso define essa base comum através do conceito de “comunidade afetiva”, cujo significado aponta a função de pertencimento desempenhada pela memória coletiva que, através de um conjunto de lembranças e esquecimentos, conecta e agrupa pessoas e fatos, congrega indivíduos por meio de elementos afetivos e simbólicos comuns (cf. Halbwachs, 2013) ou, ainda, separa-os em função de dissidências e jogos de poder. Assim, é necessário “lembrar também que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis” (Pollak, 1992: 201), por mais flutuantes e cambiáveis que possam ser. De fato, “se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo” (Halbwachs, 2013: 69).

### 1.1.2 Dialéticas da memória: lembrança, esquecimento e racismo

Numa perspectiva fenomenológica, a memória é entendida como um ato remissivo (Ricœur, 2007), ou seja, um mecanismo de referenciação do passado, considerando, *a priori*, que “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (Ricœur, 2007: 40). Assim, pode-se inferir que indivíduos não constroem as memórias sozinhos ou por inerência, mas, num plano sincrônico, recebem fatos sociais os mais diversos e, num plano diacrônico, acabam por intercambiar e compartilhar (ou não) essas experiências. Tendo em conta esses fatores<sup>8</sup> de sincronia e diacronia, as relações entre a coletividade e a individualidade da memória prendem-se com os fatos de que

cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, [...] este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e [...] esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (Halbwachs, 2013: 69).

Nesse sentido, a memória individual relaciona-se com a coletiva a partir de três fatores bastante limítrofes: o ponto de vista, o lugar cambiante ocupado pelo indivíduo e as relações mantidas com determinado contexto cultural. Essas três determinantes estão associadas na medida em que “[a]s preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória”, de tal modo que “[a] memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa” (Pollak, 1992: 204).

Parece haver aqui uma hierarquização ou verticalização valorativa: a memória individual é mais transformada pela memória coletiva, enquanto o contrário não ocorre de maneira tão predominante, uma vez que “[a] memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física [leia-se individual] da pessoa” (Pollak, 1992: 204). Por outras palavras, a soma<sup>9</sup> de eventos históricos herdados por determinados grupos

---

<sup>8</sup> Pontuando mais profundamente a questão, Maurice Halbwachs ainda afirma: “[e]la não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transportar a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente” (Halbwachs, 2013: 72).

<sup>9</sup> Vale ressaltar que, para Pollak (1992), a herança da memória não se prende somente à soma dos fatos, mas tem que ver também com um processo de projeção identitária com relação a fatos passados: “[é] perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um

tende a influenciar mais as individualidades. De fato, se determinados indivíduos se sentem parte de uma coletividade porque partilham signos e representações comuns, esse arcabouço de memória inevitavelmente influencia a construção identitária desses sujeitos (cf. Pollak, 1992), afetando-lhes a memória individual a ponto de calibrá-la cada vez mais com a memória coletiva, eclipsando-as, isto é, alinhando-as no sentido de produzir uma estabilidade identitária, um sentido de pertencimento, uma coesão – e esta é, de fato, uma das engrenagens que sustentam o sentido de pertença nacional. Contudo, por mais que alinhadas, jamais serão um corpo estático, imutável e uniforme: a memória individual e a memória coletiva tendem a habitar a sombra uma da outra, estruturando-se mutuamente e, ao mesmo tempo, dando espaço aos inevitáveis contrastes e às muitas tensões que alimentam entre si.

Em sua base epistemológica, o conceito de memória guarda algumas relações com a ideia de *eikōn*<sup>10</sup> enquanto um elemento que, por semelhança ou qualquer outro fator relacional, tem a função de tornar presente o que é ausente. Dessa forma, se a memória é também uma maneira de presentificar o passado (ou de atualizá-lo para o presente), conseqüentemente a memória coletiva conformará a individual porque colocará diante de sujeitos singulares os símbolos comuns – o *eikōn* – resgatadores de certo conjunto de fatos e pessoas importantes para um determinado grupo. Nesse sentido, é importante referir um traço diferencial entre as memórias individual e coletiva: enquanto a primeira é limitada ao tempo de vida do sujeito, a segunda, por sua vez, é muito mais longa, composta pelas memórias comunicativa e cultural (comentadas mais à frente).

Assim, a memória faz-se presença ausente na medida em que pode ser imaginada sem a materialidade do objeto referido, o que faz dela “um aquém e um além do ser” (Mbembe, 2014: 66). Por outras palavras, projetado duplamente para o passado e para o futuro, o objeto ao qual ela se refere inexistente no presente ao mesmo tempo que é nele atualizado. Esse estalão teórico explica, inclusive, uma das engrenagens do racismo: o *eikōn* da pessoa negra, destruído e apagado, desaparece pelo fato que, “[p]ara o racista, ver um negro é não ver que ele não está lá; que ele não

---

fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada” (1992: 203).

<sup>10</sup> Conforme aponta o *Dictionnaire Grec-Français* (2000 [1894]), o conceito de *eikōn* foi utilizado por Platão – em *Fedro*, *Timeu* e *A República* – como equivalente de *ícone*, isto é, um objeto capaz de presentificar instâncias, pessoas ou fatos passados. Assim, o corpo negro é icônico na medida em que atualiza no presente os corpos negros de outros tempos e espaços, bem como as diversas formas de racismo que sofreram ao longo do tempo.

existe; que mais não é do que o ponto de fixação patológico de uma ausência de relação” (Mbembe, 2014: 66).

De acordo com o raciocínio do filósofo camaronês Achille Mbembe, o racismo existe na medida em que, perdido o *eikôn* da pessoa negra (e não efetivamente a sua memória, pois ela estará sempre lá), ela se torna invisível, existindo sem estar. A pessoa racista, por sua vez, desconhecendo tanto a memória do/da negro/a quanto a sua rasura e conseqüente apagamento (ou simplesmente desprezando tudo isso), faz-se racista porque ignora a existência negra enquanto um *eikôn* que atualiza o passado e projeta o futuro, despreza ou não enxerga a invisibilidade da pessoa negra, o apagamento da sua memória e a sua presença ausente, pelo que objetifica-a, diminui-a até o seu total apagamento e reificação.

Assim sendo, a opressão racial nada mais é do que um tipo de apagamento duplo e sobreposto, em que tanto a memória quanto o objeto que a evoca equivalem ao corpo negro apagado pelos dispositivos do racismo. Nesse sentido, a lógica racista promove a produção da inexistência total da pessoa negra, porquanto inexistir socialmente equivale a um pleno não existir ao olhar externo ou, por outras palavras, a “[i]nexistência significa não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível” (Sousa Santos, 2007: 71). O racismo faz-se, portanto, niilismo, meio e fim da perda do *eikôn* das comunidades negras: se o *eikôn* pode ser entendido como um ícone da evocação memorial de uma entidade outra (e não do fato lembrado em si mesmo, cuja repetição empírica é impossível), o corpo negro surge como paradoxo na medida em que é objeto de representação da memória e, ao mesmo tempo, fato histórico constantemente reatualizado. Isto porque o corpo negro do aqui/agora dá corpo às experiências racistas e colonizadoras do corpo negro no passado, prolongando-se também para os corpos negros do futuro. Por isso mesmo, a memória negra parece ser um dos poucos casos em que é possível fazer do seu *eikôn* um constante exercício de reatualização identitária, uma ruptura com o esquecimento do que esses sujeitos sociais viveram e vivem sob a perversa máquina do racismo.

Se os elementos constituintes da memória perpassam os acontecimentos vividos pessoalmente, os vividos por terceiros/as e os vividos em grupo ou comunidade (cf. Pollak, 1992), a unidade e a continuidade surgem como traços integrantes desse fenômeno, já que ambas sustentam a trans-historicidade por meio da qual um determinado conjunto de lembranças, recordações e esquecimentos passam de geração a geração, fazendo-se, portanto, herança. Vale referir que, além de ser

intrínseco à formação da memória, o esquecimento pode ter o mesmo estatuto trans-histórico da lembrança na medida em que também se repete entre gerações e porque o olvido de um determinado conteúdo cultural pode ser herdado, ainda que de forma tácita.

O paradigma de unidade da (ou pela) memória tanto supõe que os fatos resgatados por um determinado grupo sejam interpretados mais ou menos da mesma maneira quanto implica que os indivíduos que partilham uma mesma memória acabam sendo por ela formatados, em maior ou menor grau de consenso e sintonia em relação às interpretações do passado. Considerando o quadro teórico aqui desenvolvido, pode-se inferir que é exatamente desse modelo de unificação que surge a tendência intencional e relativamente homogeneizadora das coletividades, flagrante nas relações entre a memória, a História e as identidades nacionais.

A continuidade, por sua vez, contém em si certos elementos da unidade sem, no entanto, assemelhar-se totalmente a ela: o contínuo da memória coletiva – unificadora por natureza – é o fenômeno responsável por sua manutenção e, assim, possibilita justamente a conformação de um legado, de um sentimento de cooperação e pertencimento que ultrapassa os limites espaciais e temporais do presente. Por isso, esse *continuum* encontra-se muito mais no acúmulo de fatos passados (e em suas passagens intergeracionais, herdadas) do que na contemporaneidade em que se manifesta.

Com isso, pode-se deduzir que a existência e as dinâmicas da memória coletiva não seriam possíveis sem os fatores de unidade – cuja força aproxima e irmana pessoas, fatos e espaços ao mesmo tempo que as/os tenciona – e de continuidade – responsável pelo não apagamento da memória e consequente perda do sentimento de unidade. Por consequência de sua natureza prossecutória, a memória coletiva, projetando-se para dentro e para fora do tempo e do espaço de determinado referente individual ou coletivo, acaba por engendrar maneiras de ser e estar no mundo, interferindo nos processos de elaboração cultural desse ser e estar a partir de uma relação objetal entre a lembrança e o seu *eikōn*.

Essa economia das memórias está fundada na dialética entre o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, axiologia responsável pela manutenção da História enquanto uma instituição com objetivos, tendências e interesses específicos, influenciada pelo Estado, pelas leis religiosas, pelos programas e órgãos de ensino e/ou pelas mídias de comunicação. Se as memórias coletivas são controladas e

intencionalmente construídas, as identidades que delas resultam, se não constituem diretamente construtos, são, pelo menos, resultado desse construto, pelo que vêm sendo paulatinamente questionadas e ressignificadas (Hall, 1999 [1992]).

### **1.1.3 A memória-repetição e os estudos pós-coloniais**

Considerando a discussão aqui empreendida sobre algumas dialéticas inerentes aos fenômenos da memória, parece pertinente considerar ainda os desdobramentos dessa memória coletiva tanto operada a partir de mecanismos políticos e de exercício do poder quanto, em consequência, determinada pela dupla dimensão de unidade-continuidade, esta também desdobrável, como será possível perceber. Trata-se daquilo a que Paul Ricœur (2007) chama de memória-repetição, conceito que o filósofo desenvolve no intuito de explicar os motivos por que uma mesma lembrança histórica pode ter interpretações diferentes e até antagônicas:

O que uns cultivam com deleite lúgubre e outros evitam com consciência pesada, é a mesma memória-repetição. Uns gostam de nela se perder, outros temem ser por ela engolidos. Entretanto, uns e outros sofrem do mesmo déficit de crítica (Ricœur, 2007: 93).

A proposta de Ricoeur sugere uma relação afetiva entre sujeito e memória, um vínculo simbólico que se dá exatamente na adaptação e readaptação dos elementos lembrados e/ou esquecidos, reforçando o que Pollak (1992) chama de trabalho de enquadramento da memória. Enquadrar a memória supõe não apenas um trabalho de posicionamento do sujeito em relação a determinados fatos e interesses de fundo, mas insinua também uma percepção emocional em relação ao passado, uma prática de reconstituição histórica que tenderá a ser mais interpretativa que factual.

Em Portugal, parece ser exatamente esse o caso das memórias da então chamada Guerra Colonial, ocorrida entre 1961 e 1974 em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. Com a derrocada do salazarismo, a consequente independência das ex-colônias portuguesas em África e o retorno repentino e massivo, o trauma da guerra, as suas consequências e lembranças foram bastante silenciadas, habitando, então, o campo do proibido, resvalando mesmo num desejo de esquecimento. Em Portugal, as narrativas das atrocidades vividas e vistas durante essa guerra foram, por muito tempo, omitidas no espaço público, restringindo-se apenas ao contexto privado do lar

dos/das ex-colonos/as que as viveram (cf. Ribeiro e Ribeiro, 2013). Comentando esse fenômeno de silenciamento, Margarida Calafate Ribeiro e António Sousa Ribeiro afirmam que,

no pós-25 de Abril, a Guerra Colonial torna-se rapidamente um silêncio, algo que não era recomendável recordar publicamente, invisível e, portanto, reservada aos grupos directamente portadores da sua memória: os ex-combatentes e as suas famílias (2013: 28).

Esse processo de construção da invisibilidade e do esquecimento revela, para já, um profundo constrangimento por parte da mentalidade colonial portuguesa, tamanhas foram as atrocidades daquela guerra que, em plena era da globalização e implementação de direitos humanos, ainda era fundada nos paradigmas coloniais da exploração e reificação humanas, cujas práticas não encontravam mais espaço ou razão de ser no século XX. Trata-se, então, de um caso de manipulação da memória, cujo trabalho, assentando-se na já referida dialética da lembrança e do esquecimento, buscou controlar estas duas ações a partir de alguns interesses específicos: do lado mais conservador, buscava-se passar a impressão de que a Guerra Colonial Portuguesa – ou, na perspectiva dos povos colonizados, a Luta Armada pela Libertação Nacional – foi branda, justa e pacífica, bem ao gosto da ideologia lusotropicalista (Laranjeira, 2015), como já referido na introdução desta tese; nos setores progressistas, por sua vez, havia também um desejo de construir um Portugal novo, mais democrático e mais virado para o mundo europeu – projeto para o qual o colonialismo surgia como uma memória vergonhosa, constrangedora e que, por isto mesmo, deveria ser esquecida.

Ainda naquela época, esse clima de omissão – travestido de (e situado entre) ideologias colonialistas-pacifistas e progressistas – criou um enorme hiato entre as narrativas institucionais do pós-Guerra Colonial e a realidade de que tal evento foi feito. Porque produtora do esquecimento e, assim, reificadora do Outro que compôs a ponta oprimida desse conflito, essa assimetria pode ser lida como o exemplo de um determinado pensamento abissal, conceito desenvolvido pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos e entendido como um

sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que estas últimas fundamentam as primeiras. As distinções invisíveis são estabelecidas por meio de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o “deste lado da linha” e o “do outro lado da linha”. A divisão é

tal que “o outro lado da linha” desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente (Sousa Santos, 2007: 3).

A produção da inexistência de que fala Boaventura equivale aqui a uma das consequências dos conflitos armados durante o processo de descolonização: se forçada ao esquecimento, se proibida de aparecer em diálogos públicos e se restrita aos grupos de ex-combatentes portadores/as diretos/as daquelas lembranças, a guerra acabou por desintegrar as outras versões dos fatos, quais sejam aquelas que ocupam *o outro lado da linha*, tornando invisíveis tanto essas versões quanto os sujeitos que as vivenciaram. Disto infere-se que o abissal de que fala Boaventura de Sousa Santos pressupõe os espaços de silenciamento, as vozes estancadas pela omissão, o apagamento de experiências outras, de subjetividades e, por fim, o controle e a objetificação de sujeitos, memórias e identidades – aspectos ao mesmo tempo basilares e resultantes dessa mentalidade dita abissal.

Elucidando ainda mais os mecanismos desse pensamento, o sociólogo chama a atenção para o teor sacrificial da negação do Outro, isto é, das memórias e experiências que o constituem identitariamente:

A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para que a outra parte da humanidade se afirme como universal (e essa negação fundamental permite, por um lado, que tudo o que é possível se transforme na possibilidade de tudo e, por outro, que a criatividade do pensamento abissal banalize facilmente o preço da sua destrutividade) (Sousa Santos, 2007: 76).

Tendo a negação como um de seus paradigmas mais basilares, o pensamento abissal acaba por ser criativo a ponto de suplantar o seu potencial de destrutividade, conforme sublinha o autor. Compreende-se, então, o fato de que o sacrifício de um dos lados da linha permite a existência unilateral desse outro sacrificador, o que gera, na verdade, não apenas a invisibilidade de um dos lados, mas, antes, o abismo – o desconhecido, o obscuro – que habita entre ambas as partes. Os espaços de intersubjetividade que compõem essa linha fronteira são preenchidos por equívocos quando um determinado Eu – o que ocupa *o lado de cá da linha* – pensa conhecer um Outro a partir do que nele nega (a humanidade) e ignora (os processos de reificação, a memória de opressão, o sofrimento sempiterno). Nesse quadro de abissalidade, o olhar colonial produz um conhecimento que, na verdade, é um desconhecimento precário do Outro, um simulacro de memória, uma farsa.

É justamente nesse sentido que a memória da guerra se configura, com base nas palavras de Paul Ricœur (2007), como uma memória-repetição, já que os mesmos fatos, vividos a partir de pontos de vista distintos, hierarquizados e tensionados por meio de narrativas hegemônicas (cf. Jelin, 2002), são diferentemente configurados por ambos os *lados da linha*. Daí provém, por exemplo, a já referida distinção entre Guerra Colonial portuguesa e Luta Armada de Libertação Nacional: ambos os termos, repetindo a mesma memória, dividem-na em partes tensionadas de acordo com a experiência e o local de quem fala.

Essa rasura nas narrativas da referida guerra está, portanto, “fundada sob o silenciamento de um ‘desastre’ cujo reconhecimento oficial só aos poucos é reivindicado” (Wieser e Moreira, 2017: 103). Tal reivindicação foi possível a partir do momento em que, ao passar pela força catalisadora das gerações, a memória da Guerra Colonial – em sua dimensão mais factual e testemunhal – surge, nos filhos e filhas dos/as ex-combatentes, como

uma “herança” direta ou indireta de uma experiência traumática que, ainda que vivida por outro, teve reflexo na esfera privada ou familiar e, portanto, pode ser assumida como um legado explícito ou mediado e pode ser reelaborada a partir do “testemunho de um testemunho” (Ribeiro e Ribeiro, 2013: 30).

Essa produção metatestemunhal dos herdeiros dessas memórias é também chamada de memória da segunda geração ou pós-memória (Hirsch, 2008), a qual traz para o centro das atenções tanto as heranças traumáticas de mães e pais contemporâneos/as à Guerra ou nela combatentes quanto o vínculo que essas novas vozes estabelecem com aquelas histórias que ouvem com certo distanciamento de espaço/tempo. Além disso, esse conceito de pós-memória evoca ainda o modo como as pessoas envolvidas (direta ou indiretamente) enunciam tais fatos – interessando aqui nomeadamente o discurso literário como forma e meio de produção dessa atividade enunciativa. Esse novo cenário que ressignifica o imaginário da Guerra surge na medida em que

Trauma shared by a whole community creates a potential public space for retelling. If a community agrees traumatic events occurred and interweaves this fact into its identity, then collective memory survives and individual memory can find a place (albeit transformed) within that landscape (Kirmayer, 1996: 189-190).

Assim, e tendo em vista tratar-se da insurgência de um outro enquadramento de memória (Pollak, 1992), esses testemunhos, enquanto “dimensão da recordação intersubjectiva” (Hirsch, 2006: 392), acabam por preencher algumas lacunas de esquecimento na medida em que são produzidos por vozes as quais, de acordo com Laurence Kirmayer (1996), acabaram por introjetar em suas próprias identidades os fatos vividos pelos pais e os seus consequentes traumas, narrados (ou captados) no seio da própria família. Essa memória, ao fazer-se contínua a partir de outro ângulo, reconfigura o seu próprio estatuto coletivizante e a sua função de produzir um sentimento de pertença para essas novas gerações, cujas vozes enunciam a vivência daquilo a que Geoffrey Hartman (1991) chamou de “testemunhas adoptivas”.

Uma vez que implica os envolvidos em determinado trauma histórico (como, neste caso, a Luta Armada de Libertação Nacional), a memória-repetição serve para controlar – em ambos os lados – o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, uma vez que traz uma marca coletiva cuja ferida dá-se a ver pelos dois lados, quais sejam o de quem fere e o de quem é ferido: esses sujeitos históricos empreendem um esforço para controlar os conteúdos dignos da lembrança e os que são dignos do esquecimento e da invisibilidade – elementos que, dum lado e de outro, interferem na complexa estruturação das identidades nacionais.

Contudo, a pós-memória, ao revisar esse paradigma de controle do lembrar e do esquecer, diminui o hiato existente entre os lados da historiografia dita oficial, rasurando o abismo e, portanto, produzindo um pensamento pós-abissal. Ainda de acordo com Boaventura de Sousa Santos,

O pensamento pós-abissal parte da ideia de que a diversidade do mundo é inesgotável e que esta diversidade continua desprovida de uma epistemologia adequada. Por outras palavras, a diversidade epistemológica do mundo continua por construir (Sousa Santos, 2007: 21).

O devir epistemológico da memória prende-se exatamente ao modo como ela é produzida e/ou “desproduzida” e a diversidade do mundo de que fala Sousa Santos implica, dentre tantos fatores, os múltiplos *modus operandi* de produção da história e da memória: entre essas duas instâncias existe, de fato, um sem-fim de vivências e perspectivas, ambas desvendadas pela possibilidade de um pensamento pós-abissal, isto é, de uma atividade discursiva que jogue luz às memórias evitadas, ressignificando os processos dialéticos do lembrar e do esquecer.

#### **1.1.4 A memória como espaço político e afetivo**

Se as dialéticas da memória constituem um tema importante para a sua melhor compreensão, não terá menor importância a função política que exerce e de que é feita, bem como o exercício de poder para o qual serve de instrumento, como referido por Elizabeth Jelin (2002) no início deste capítulo. Inegável é o fato de que, sendo a coletividade e a individualidade memorial fatores que se perfazem e se constituem mutuamente, o fenômeno da memória parece ter, em seu espaço mais epicentral, mais nuclear, a política e o poder como elementos determinantes para a sua funcionalidade. E, na pauta política, as literaturas africanas de língua portuguesa não deixam a desejar: fizeram e fazem das memórias coletivas um legítimo espaço de batalha, de releituras contestatórias e de tensionamentos identitários. Disto é exemplo o fato de que o resgate da memória coletiva foi um dos muitos elementos que integraram a Luta Armada de Libertação Nacional, organizando-a no que diz respeito à produção de um sentido de unidade, de emancipação e de autonomia, orientações indispensáveis para uma luta anticolonial.

Sem ignorar a importância da literatura oral produzida pelos povos africanos, e tendo em vista justamente o contexto político da Luta Armada de Libertação Nacional, não é de mais destacar a importância da escrita para o resgate e a solidificação da memória coletiva dos povos africanos subjugados à colonização europeia, nomeadamente a portuguesa, já que

[a] escrita permite à memória coletiva um duplo progresso, o desenvolvimento de duas formas de memória. A primeira é a comemoração, a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento memorável [...]. A outra forma de memória ligada à escrita é o documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita (Le Goff, 2013: 394 e 396).

Nesta perspectiva, a gênese das literaturas africanas de língua portuguesa, por exemplo, supõe um fenômeno estético-ideológico engendrado – em partes – pela escrita e, ao mesmo tempo, um fenômeno de escrita gerado por ideologias (políticas, vale ressaltar). As considerações de Le Goff se aplicam àquelas literaturas na medida em que – sem ignorar a oralidade que lhes é inerente – constituem um projeto nacionalista cuja luta se deu por armas e palavras. Ao mesmo tempo, considerando as suas tendências políticas, essas produções literárias acabaram por rasurar a versão colonialista da memória e construir, ao longo do tempo e dadas as devidas

proporções, memórias angolanas, moçambicanas, cabo-verdianas, são-tomenses e guineenses, as quais, em certa medida, guardam em si alguma consciência de memória africana.

Ainda de acordo com o pensamento do historiador, a escrita das literaturas africanas é um fator resultante e, ao mesmo tempo, constituinte da memória coletiva, porquanto aqueles textos (aos quais se tem acesso) se cristalizaram como testemunhos de ideais, lutas, vitórias e derrotas que, atualmente, constituem a memória coletiva – identitária, mais ou menos unificada e relativamente contínua – daqueles povos. A memória produzida na escrita é concomitantemente acumulativa e conformativa, porquanto se faz e se mantém no papel e, por extensão, se acumula no universo cultural de sua posteridade. Nesse processo, ela acaba por solidificar as bases comuns que, para Halbwachs, constituem o senso de pertencimento a um grupo, a uma identidade coletiva ou nacional, cujos sujeitos, ainda de acordo com o autor, aparecem situados exatamente “na encruzilhada das redes de solidariedade múltiplas em que estamos envolvidos” (2013: 12).

Nesse sentido, Le Goff retoma as funções políticas da memória para ressaltar a sua relação com o fato histórico a partir do qual ela surge:

Se a memória faz parte do jogo de poder, se autoriza manipulações conscientes ou inconscientes, se obedece aos interesses individuais ou coletivos, a história, como todas as ciências, tem como norma a verdade. Os abusos da história só são um fato do historiador, quando este se torna um partidário (Le Goff, 2013: 32).

Esse partidarismo da construção histórica está ancorado exatamente na memória-repetição, uma vez que, sendo também narrativa, a historiografia não deixará de ser perspectivada em interesses, manipulações e jogos de poder, dependendo também dos lugares ocupados pelos sujeitos do discurso historiográfico. É justamente assim que se constroem as memórias de coletividade, aqui entendidas como “um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade [...], cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (Le Goff, 2013: 469). Conformando modos de ser, a ideia de memória coletiva aproxima-se da de identidade cultural – e, em certa medida, da nacional – na medida em que cria um senso de pertencimento para determinados grupos cujos membros se reconhecem herdeiros de um certo legado e, portanto, mais ou menos responsáveis pela sua manutenção, de que fazem jus as literaturas africanas

de língua portuguesa em suas dimensões histórico-memorial, coletivizante, pós-colonial e pós-abissal.

A possibilidade de contestação da História – a qual tem emergido das abordagens pós-coloniais e das rasuras que elas têm construído – só é possível graças às posturas de resistência e, conseqüentemente, acaba por denunciar a existência de “memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘Memória oficial’” (Pollak, 1989: 4). Por isso, falar de memórias pós-coloniais e pós-abissais nas literaturas africanas implica considerar um importante antecedente, qual seja a construção do senso de individualidade (Ferreira, 1989) a nível nacional, oriundo de uma profunda negação da memória colonial e, ao mesmo tempo, engendrado pela consciência da memória local, até então sufocada no subterrâneo do esquecimento.

O legado coletivo de um determinado povo lapida-se entre os dois polos de disputa do poder: o Eu e o Outro, elementos contraditórios que estão na constante peleja por assumir a enunciação do primeiro e a construção discursiva do segundo. No quadro dessas tensões, o fenômeno da memória nos países africanos de língua portuguesa (presente na literatura e fora dela) parece ter um caráter bidimensional – porque surge de uma memória-repetição, com duas narrativas semântica e diametralmente opostas – e antagônico – justamente porque há tensões na construção de uma pós-abissalidade e no exercício de revelar as vozes, lembranças e heranças até então subterrâneas.

O exercício de pensar a colonização portuguesa em África (e as transmutações memoriais que aí se tem visto surgir) revela que, de um lado ou de outro, e com preponderâncias distintas, a “memória é um fenômeno construído consciente e inconscientemente” (Pollak, 1992: 204), sendo exatamente a quebra de inconsciência o momento a partir do qual um determinado povo/grupo enxerga-se como individual, isto é, imagina-se detentor de uma história e de uma memória próprias, constituidoras da identidade desse sujeito social coletivo. Nesse sentido, a coletividade e a individualidade assumem um papel concomitante e recíproco, em que a nação equivale à coletividade individualizada porque se imagina *una*, unificada. A partir desse momento, a memória será uma “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar” (Pollak, 1989: 5) não mais sob o ponto de vista do colonizador, mas, agora, a partir da visão do ex-colonizado, da ex-colonizada, cujas consciências sociais são marcadas pelo profundo desejo – coletivo –

de alcançar a descolonização da mentalidade em que se inserem, da comunidade e da história que os/as constituem.

Esta breve incursão teórica buscou demonstrar que a memória é uma construção operada nas dialéticas entre a lembrança e o esquecimento, entre o Eu e o Outro, entre o subterrâneo e o oficial, entre a unidade e a continuidade, podendo encontrar também um terceiro espaço entre cada uma destes duplos antagônicos. Contudo, a dialética individual/coletivo permite inferir que, mesmo sendo a memória um espaço político marcado por tensões e disputas constantes, ela não deixa de ser também, e em certa medida, uma “espécie de ‘categoria afetiva’ em nossa relação com o passado e com a história” (Cuperschmid, 2011: 122). Nesse sentido, a memória tanto condiciona as percepções emocionais de seus sujeitos constituintes quanto pode ser por elas condicionada, num profuso, complexo e inesgotável fluxo de construções intersubjetivas. O próximo subcapítulo aprofunda a análise teórica das dimensões afetivas da memória em função dos sujeitos sociais que a enunciam, no intuito de melhor compreender como e em que medida algumas construções e categorias nacionalistas em África estão permeadas por processos de intersubjetividade.

## **1.2 Negar e reconhecer: alguns pressupostos da macronacionalidade**

Tendo em conta as muitas dimensões da memória, as suas funções políticas e a sua operacionalização para o exercício do poder, Jacques Le Goff apontou uma aparente contradição no paradigma de elaboração científica da História:

A contradição mais flagrante da história é sem dúvida o fato do seu objeto ser singular, um acontecimento, uma série de acontecimentos, de personagens que só existem uma vez, enquanto o seu objetivo, como o de todas as ciências, é atingir o universal, o geral, o regular (Le Goff, 2013: 34).

Entre o singular e o local, o particular e o universal, a ciência histórica se vai constituindo por meio de projeções e olhares não menos historicamente situados. Por isso, não parece demasiado entender esse campo de conhecimento como narrativa e como ficção, não enquanto inventividade ou qualquer infidedignidade em sua enunciação científica, mas sim do ponto de vista de uma construção feita a partir de interesses políticos, de manutenção ou ruptura de poder, isto é, a partir dos

mecanismos da memória-repetição (Ricoeur, 2007), em que memórias são enunciadas de acordo com as perspectivas de seus enunciadores e enunciatóras.

É este entendimento de memória que em partes balizou o surgimento e o desenvolvimento das literaturas africanas escritas em língua portuguesa: as opressões e lutas comuns acabaram por gerar entre os cinco a existência de uma memória aproximativa e dialógica muito flagrante no discurso de boa parte dessas literaturas.

No campo das artes literárias, o senso de coletividade flagrante em diversos/as escritores/as exemplifica a tópicade muitos discursos africanos naquelas literaturas, considerando sobretudo que as lutas de libertação nacional contra o império português constituíram um dos marcos temáticos daquilo a que se convencionou chamar *literaturas africanas de língua portuguesa*, um conceito problemático e cujo teor histórico será analisado mais detidamente a seguir.

Veja-se, mais uma vez em Moçambique, o caso da Luta Armada de Libertação Nacional, marcada pela união de distintos povos e culturas:

Esse é um momento único na história de Moçambique, pois, pela primeira vez, homens e mulheres oriundos de diferentes regiões, falando línguas diferentes, se definiam como cidadãos de um mesmo país; a uni-los um programa unitário com objetivo de lutar pela independência (Mendonça, 1989: 26).

Por mais que aqueles grupos tivessem em comum o desejo de libertação do próprio país, cujo território já estava demarcado pela Conferência de Berlim (1884-1885), o sentimento de nação aí subjacente reverberou um pendor mais continentalista, já que estava comunicado com outras realidades coloniais semelhantes em opressão e em desejo de liberdade. Por outras palavras, aqueles discursos tenderam a pensar o continente a partir de um sentido de *africanidade*, isto é, uma construção nacional simbolicamente elaborada na e pela cor negra (em valores como a ancestralidade, a diversidade não dicotômica em relação à unidade negro-africana) e, obviamente, na negação de uma *persona* comum: o colonizador, responsável pela opressão da humanidade negra.

Vale ressaltar que expressões como *africanidade* consistem em espaços discursivos “construídos artificialmente e têm vivências fluidas e dinâmicas” (Cosme, 2006: 191), razão pela qual não deixam de produzir uma interpretação essencialista e até certo ponto redutora das realidades aqui evocadas. Nesse sentido, considera-se aqui a ideia de *africanidade* enquanto um

[e]spaço de elaboração discursiva e política que pretende sintetizar a pertença coletiva de um grupo humano a uma comunidade presumivelmente fundamentada em determinadas especificidades históricas e culturais referenciadas no continente africano. Trata-se, ao mesmo tempo, de um gesto pedagógico e de técnica de subjetivação que estabelece o resgate de uma origem africana comum entre a população negra, chave para o reconhecimento intragrupal e valorização cultural particular. Politicamente, trata-se de um projeto de contra-identidade ou de identidade de resistência, conseqüente com o projeto histórico da modernidade, que questiona a aparente superioridade moral do modelo eurocêntrico de uma história universal (Gadea, 2013: 223).

No intuito de evitar essencialismos, a palavra *africanidade* afasta-se aqui de qualquer alusão a identidades fixas e estanques, limitando-se a surgir, nesta tese, em sua dupla dimensão discursiva: por um lado, sinaliza a negação dos valores europeus e, por outro, denota o reconhecimento da “fisionomia comum” ou do “conjunto maior” (Waldman, 1997: 223) perceptível e enunciado entre os distintos povos da chamada África Negra, nomeadamente em seus valores comuns de ancestralidade, oralidade, territorialidade e negritude,<sup>11</sup> por exemplo.

Os valores<sup>12</sup> da africanidade supõem um sentimento de pertença que, em termos genéricos, habita parte das mentalidades africanas e sustenta os teores autodeterminativo, anticolonial e independentista de seus discursos literários. Nesse sentido, a referida negação do europeu e toda a produção simbólica a ela inerente acabaram por gerar aquilo que – *a priori* – poderia ser entendido como um ideário supranacional de África. Ancorado na Literatura Comparada, o conceito de *supranacionalidade* implica um conjunto de “contactos genéticos y otras relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales” (Guillén, 1985: 93). No caso das literaturas africanas de língua portuguesa, a ciência desse contato vem à tona quando as substâncias da produção literária local se fundem à tomada de consciência por parte do/a colonizado/a, conforme destacou Tania Macêdo: “no momento em que há consciência de construção de um novo momento no qual o

---

<sup>11</sup> Apesar de dialógicos, os conceitos de *africanidade* e *negritude* não são equivalentes. Sobre esta relação e também para um maior aprofundamento do conceito de *africanidade*, ver ainda: Maquet, Jacques (1972), *Africanity: The Cultural Unity of Black Africa*. Trans. Joan R. Rayfield. London: Oxford University Press; Munanga, Kabengele (2015), “O conceito de africanidade nos contextos africano e brasileiro”, in Jurema Oliveira (org.), *Africanidades e brasilidades: culturas e territorialidades*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 9-25.

<sup>12</sup> Um importante material que mapeia os valores africanos a partir de teorias também africanas e não essencialistas está em “Africanidade, espaço e tradição: a topologia do imaginário espacial tradicional africano na fala ‘griot’ sobre Sundjata Keita do Mali”, um estudo de Maurício Wadman (1997-98). Consultado a 10.06.2021, em <https://www.revistas.usp.br/africa/article/download/75248/78749/101816>.

colonizado torna-se o sujeito de sua própria história, a cultura toma novos rumos” (Macêdo, 2008: 55).

Os novos rumos da cultura, neste caso, emergem também desse senso de comunhão entre distintos países, aqui entendido como um senso na medida em que se faz sentir no imaginário social de uma determinada comunidade, orientando as suas vozes e ações rumo a práticas libertárias e emancipatórias. Assim, é importante referir que esse sentimento está fundado num sólido pressuposto: seja no discurso, na literatura ou em qualquer outra esfera da existência humana, as latências supranacionais estão intrinsecamente associadas a uma determinação histórica que “supone premisas comunes – antecedentes de una misma civilización” (Guillén, 1985: 93) entre povos distintos e, contudo, unidos por uma circunstância comum.

Paralelamente à formulação da supranacionalidade, ao analisar essa zona de contato criada especificamente no campo dos estudos literários e aplicando essas premissas comparatistas à seara das literaturas africanas de língua portuguesa, Benjamin Abdala Junior desenvolve o conceito de **macronacionalidade**, cujo significado, num primeiro momento similar ao de Guillén, aponta para “um campo comum de contatos entre os sistemas literários nacionais” (1989: 16). O que o pesquisador diz se refere a uma zona socio-histórica e ideológica, um espaço abstrato que tem como núcleo as dinâmicas relacionais entre história e memória, dinâmicas às quais acrescenta-se, aqui, o gênero enquanto uma categoria transversal à produção dos nacionalismos e ao seu teor sexista (Yuval-Davis, 1997; Lugones, 2008) – uma discussão que será aprofundada adiante, ainda neste capítulo.

Entretanto, as ideias de *supra* e macronacionalidade estão relacionadas por uma afinidade subconceitual, na medida em que a segunda parece desdobrar-se da primeira. De fato, se o prefixo *supra* aponta para uma ideia hierárquica de *posição acima*, o grego *macro* (de *makr-ós* = grande) enfatiza a noção de tamanho não necessariamente a partir de uma hierarquia. Por outras palavras, a noção de macronacionalidade surge aqui como uma expressão identitária capaz de superar a verticalidade das lógicas coloniais. Para tal empreendimento, esse conceito propõe uma perspectiva contra-hegemônica de nação assentada sobretudo na intenção de denunciar as condições materiais de opressão que acabaram por irmanar esses povos numa consciência histórica compartilhada, num amplo sentido de coexistência e de luta comuns. Assim, a ideia de macronacionalidade exposta por Abdala Junior supõe exatamente a literatura enquanto instrumento de luta, aponta para as articulações

literárias construídas no e pelo engajamento político-ideológico, e não apenas por meio de relações temáticas, estéticas e hierárquicas entre literaturas nacionais, como a princípio parece supor a supranacionalidade.<sup>13</sup>

Mais que uma categoria teórica, os macronacionalismos constituem um acontecimento orgânico, um fenômeno discursivo flagrante sobretudo em países forjados no contexto dos imperialismos europeus e que, portanto, precede a sua própria teoria. Dessa forma, o conceito de Abdala Junior será adotado nesta tese, não ignorando, contudo, a produtividade do conceito de supranacionalidade no quadro teórico do comparatismo literário.

### **1.2.1 Três agentes de macronacionalidade literária**

Os dois capítulos subsequentes desenvolvem uma análise literária sob a perspectiva dos nacionalismos enquanto expressões culturais resultantes de um fenômeno da memória coletiva em África. Por isso, a este subcapítulo coube também delimitar brevemente os contornos de uma expressão macronacional, os seus indícios e evidências, o seu recorte em relação a outras práticas identitárias e coletivas. Como as manifestações da macronacionalidade tendem a ser captadas em relação aos sujeitos e às memórias que os constituem, esta subseção apresenta três agentes de macronacionalidade os quais guiarão o trabalho de análise literária apresentado mais adiante.

Os estudos africanos em geral e, em particular, os literários também africanistas, tendem a encontrar somente na colonização um inequívoco elemento desse contato macronacional. Contudo, as determinações para a macronacionalidade literária, no caso das literaturas africanas de língua portuguesa, assentam-se tanto no fator colonial (Gikandi, 2000) quanto na **situação colonial** (Balandier, 1993 [1955])

---

<sup>13</sup> Este conceito de supranacionalidade se aproxima mais dos estudos sobre transnacionalismos e imagologia literária, recursos teórico-analíticos com os quais se tem vindo a investigar as relações e os intercâmbios de imagens culturais entre literaturas de distintas nações. Sobre as especificidades da proposta imagológica, ver por exemplo: Van Doorslaer, Luc *et al.* (eds.) (2015), *Interconnecting Translation Studies and Imagology*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing; Jay, Paul (2010), *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*. Ithaca: Cornell University Press; Simões, Maria João (org.) (2011), *Imagotipos literários: processos de (des)configuração na imagologia literária*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

Vale referir também que, no quadro da Literatura Comparada, o próprio conceito de supranacionalidade parece colonialista quando trabalha com as categorias de fonte e influência, dicotomia que acabou por sustentar a metodologia da divisão entre literaturas (supostamente) maiores e menores.

que dele se desdobra. Discutido por George Balandier nos anos 50 do século XX, a ideia de *situação colonial* abarca as instâncias e realidades resultantes das relações entre as sociedades coloniais e as sociedades colonizadas – tendo em vista que estas últimas, justamente em função das tecnologias coloniais, com o tempo, acabaram por ver rasurado o seu estatuto identitário, descaracterizado em sua ordem coletiva, cultural, intelectual e histórica.

Depois de Balandier, esse conceito é retomado pelo queniano Simon Gikandi nos anos 2000. Em seus escritos, o professor de literatura queniana observa: “colonialism was also to be the most important and enduring theme” (2000: 379) no trabalho de escritores e escritoras africanos/as. De acordo com a posição de Gikandi, o conceito de “fator colonial” é, por natureza, fronteiro, uma vez que, ao explorar um terceiro espaço entre causa e consequência (não delimitável pelo mero antes e depois das Independências), pressupõe um encontro cultural baseado na dominação e, por isso, profundamente traumático. Para o pesquisador, o fator colonial pode ser identificado principalmente pelos determinismos das hierarquizações raciais, as quais justificaram exatamente a atrocidade colonial, a inferiorização do autóctone a partir de diversas perspectivas, a imposição da cultura cristã e a elaboração de delírios que colocaram as populações negras no local cultural da subalternidade (Mbembe, 2014).

Considerando que os cinco países africanos de língua oficial portuguesa estiveram, por quase cinco séculos, sob o mesmo julgo português – e sem olvidar as especificidades que aquela colonização fez pairar sobre cada país –, o *fator colonial* proposto por Simon Gikandi surge como um agente de macronacionalidade entre esses cinco países, já que as vozes que se fazem ouvir naquelas literaturas são exatamente aquelas que sofreram o contato com o poder colonial e, portanto, viram-se, por assim dizer, diante de uma situação comum de opressão, marcada exatamente por um sistema imperialista que

despersonaliza o colonizado, deprime-o, destrói-lhe a imagem que ele forma do seu universo singular, coisifica-o e não lhe permite que ele se torne sujeito de história. Cria-lhe o conceito de inferioridade em relação à sua cultura, deforma-o, aniquila-o como cidadão africano (Ferreira, 1989: 29).

Um outro agente de macronacionalidade nas literaturas africanas, já numa perspectiva pós-colonial, é aquilo a que Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013 [1963]), denominou como “dialogismo”: uma espécie de unidade

de sentido por meio da qual, numa observação comparatista, dá-se a ver uma sobreposição de vozes presentes num mesmo texto literário ou, ainda, o seu diálogo com outros textos, as suas diversas relações intertextuais, o que é notório no âmbito dos países africanos aqui contemplados. Nesse sentido, é preciso considerar que “a palavra literária [isto é, o dialogismo] não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras” (Kristeva, 2005: 66). Isto porque, conforme preconiza a Literatura Comparada, não há texto adâmico, não há um objeto literário que surja a partir de uma intenção autoral artífice, de tal modo que um texto é parte da grande teia de textos de que se faz o fenômeno literário.

Em boa parte influenciado pelo fator colonial e pelas escritas literárias dele decorrentes, esse espaço macronacional faz-se patente na criação poética de escritores/as africanos/as pós-coloniais cujas vozes, de uma forma ou de outra, estiveram à frente das lutas pela independência nacional, mais ou menos congregadas por dinâmicas dialógicas. Veja-se, por exemplo, os casos de Agostinho Neto, Noémia de Sousa e José Craveirinha. Numa breve análise sobre as imagens da África em alguns versos desses/as três poetas, percebe-se – neste caso, entre Angola e Moçambique – uma forte tendência em associar a imagem de África à ideia de mãe. Esta imagem será delineada pela história colonial comum aos dois países, o que reitera essa zona de contato entre eles.

É nesse sentido que Agostinho Neto, no poema “Adeus à hora da largada”, constrói uma voz poética que se refere à terra africana como uma mãe – metáfora de origem – que sofre, espera e, por meio da própria dor, ensina: “Minha mãe, (todas as mães negras / cujos filhos partiram / tu me ensinaste a esperar / como esperaste nas horas difíceis” (Neto, 1988 [1974]: 39). O mesmo sentimento motivou as elaborações literárias de Noémia de Sousa quando, em “Sangue negro”, a poeta dá voz lírica a uma filha que dirige à “mãe-África” um pedido de desculpas:

Ó minha África misteriosa e natural,  
minha virgem violentada,  
minha Mãe!

Como eu andava há tanto de ti desterrada,  
de ti alheada,  
distante e egocêntrica, por estas ruas da cidade  
engravidadas de estrangeiros!

Minha mãe, perdoa!” (García, 1998: 235).

A mesma substância da maternidade permeia o poema “Sangue de minha mãe”, de José Craveirinha, em que o eu lírico, anunciando o início do Xigubo,<sup>14</sup> evoca a imagem de uma África não menos maternal e originária: “Xipalapala está chamar / oh, sangue de minha Mãe / xigubo vai começar / xigubo vai rebentar / e Xipalapala está chamar sangue de minha Mãe” (Craveirinha, 1980: 93).

Tendo como cenário a colonização e as suas diversas consequências, as imagens acima gravitam em torno da equivalência alegórica entre o continente africano e a figura materna, revelando um espaço de contato a partir de uma retórica e memória comuns entre Angola e Moçambique, cujo fenômeno de africanidade é determinante para a elaboração do dialogismo bakhtiniano. No caso dos países africanos representados nos excertos acima, essa teia de textos da qual falava Bakhtin está inscrita em necessidades historicamente situadas e socialmente partilhadas: abalar as estruturas colonialistas, destituindo-lhe o poder de detenção da verdade e da produção do silenciamento; evocar a guerra e a luta contra a opressão imperialista; através da figura materna, criar um tipo de unificação originária que em si mesma justifica a postura de denúncia dessas vozes líricas.

Destarte, não se trata de considerar esses poemas apenas pelo seu viés intertextual, o que não seria suficiente para a discussão aqui empreendida. Tencionase observá-los também a partir das intersubjetividades (negras, africanas, colonizadas) que lhes são inerentes – uma teia<sup>15</sup> de conexões complexas e, ao mesmo tempo, frágeis (Bosi, 2000). A intersubjetividade é pensada aqui não somente como uma categoria constitutiva da linguagem (Benveniste, 1988 [1966]) ou apenas como um mecanismo intrínseco à construção dialética da identidade (Sartre, 1973), mas também como “a penetração histórica do tempo na memória individual e coletiva” (Tacussel, 1998: 5-6), para além das consequências simbólicas e culturais advindas dessa complexa penetração.

---

<sup>14</sup> Dança tradicional moçambicana em cujas práticas representa-se a resistência nacional e anticolonial.

<sup>15</sup> Sobre a poesia e a alegoria da intersubjetividade como teia, Alfredo Bosi comenta: “[i]dentificando-se com a linguagem dos primeiros homens, a poesia lhes deu o abrigo da memória, os tons e as modulações do afeto, o jogo da imaginação e o estímulo para refletir, às vezes agir. Se acolhermos os termos da meditação que Heidegger empreendeu em torno do poético, diremos que antes de ser sentimento e pensamento, memória e fantasia, a linguagem-poesia foi, para a humanidade emergente, a ‘casa do Ser’. A expressão tem alcance ontológico, mas pode ser interpretada existencialmente: a linguagem permite que as coisas ganhem um sentido público e comunicável na teia intersubjetiva” (Bosi, 2000: 259-260).

Deste modo, eventos vividos comunitariamente – tal como foi a colonização – acabam por construir territórios imaginários comuns a povos de países distintos, unidos por uma mesma memória conformadora de sujeitos cujas subjetividades são relacionalmente construídas. Este fenômeno constitui aquilo a que Jan Assmann (2016 [2008]) e Aleida Assmann (2018 [1999]) chamam de “memória cultural”,<sup>16</sup> isto é, um patrimônio histórico constituinte de uma determinada coletividade e que, portanto, exerce um papel de unificação identitária entre comunidades sociais sincronicamente distinguíveis e, ao mesmo tempo, diacronicamente unificadas. Na base da memória cultural estão as instituições, monumentos, rituais, tradições e outras formas de repetição e atualização que demarcam o seu teor simbólico e a sua perenidade.

Essa elaboração memorialística compartilhada por determinada coletividade e a teia de intersubjetividades advinda dessas trocas estão relacionadas com o conceito de *Gemeinschaft* (comunidade),<sup>17</sup> também conhecido como Teoria dos Vínculos Sociais de Tönnies (cf. Oliveira, s.d.). Trata-se do que Adriano Messias de Oliveira definiu como *fator social de coesão*, isto é, a percepção de uma pertença a uma determinada totalidade – neste caso, a africana – que, por meio da memória coletiva, produz um sentimento vinculativo e comunitário. A ideia de todo (ou de total) implícita nesse sentimento unificador tem que ver com a África enquanto espaço físico e simbólico, espaço de história e memória cujos nome e conceito são, para aqueles povos, um *fator de coesão* entre os países africanos de língua portuguesa. Nesse sentido, o significante *África* evoca uma série de significados não apenas geográficos, mas também psicossociais e socio-históricos, fundados exatamente na elaboração de uma memória comum: a memória do ser africano/a e, por conseguinte,

---

<sup>16</sup> O conceito de memória cultural foi bem elucidado no estudo assinado por Doris Wieser e Luciana Moreira, em que as autoras analisam a memória da Guerra Colonial Portuguesa à luz da teoria de Aleida Assmann e Jan Assmann. Ver: Wieser, Doris; Moreira, Luciana (2017), “O passado por dentro do presente: Guerra Colonial portuguesa e as reescritas da memória cultural”, *Configurações*, 19, 89-103.

<sup>17</sup> Em seu artigo intitulado “Caminhos e descaminhos da intersubjetividade: os laços sociais e a construção da identidade”, Adriano Messias de Oliveira explica que o conceito de *Gemeinschaft* se amplia e aponta para sentimentos de filiação comum. Ultrapassando a ideia de união por consanguinidade, essa categoria teórica acaba por contemplar também as pessoas “que se unem de uma maneira informal pela tradição, pela amizade, por alguma crença ou por outro fator social de coesão. A ideia de *Gemeinschaft* encerra um sentimento recíproco, vinculativo, que mantém os seres humanos juntos como membros de uma totalidade, que pode ser uma família, um clã, uma aldeia, uma ordem religiosa, uma sociedade” (Oliveira, s.d.: s.p.). O texto completo pode ser encontrado em <http://bocc.ubi.pt/pag/oliveira-adriano-intersubjetividade.html>. Consultado a 12.08.2020.

do próprio ser negro/a, constituindo, assim, aquilo a que Achille Mbembe chama de “razão negra” (Mbembe, 2014).

Se, conforme já referido por Abdala Junior (1989), a macronacionalidade é entendida como um espaço discursivo comum (e de engajamento) no qual se assentam alguns signos de contato entre sistemas literários nacionais, a memória coletiva será, por fim, o último agente de macronacionalidade das literaturas africanas a ter em conta nesta investigação. Em função de seu caráter social e civilizatório, a memória coletiva sustenta os fatores anteriormente referidos, incitando o cruzamento intersubjetivo e, portanto, o sentimento de pertença a uma origem comum. A concretude dessa origem está nos fatos e personalidades cristalizadas nas artes em geral e, em particular, na literatura. A força da memória coletiva pode ser flagrada, por exemplo, na deportação para São Tomé como uma imagem presente em poemas de cada um dos cinco países africanos de língua portuguesa.

Tendo em conta as especificidades históricas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, o sentimento de pertença a Angola, Guiné-Bissau ou Moçambique ancora-se – também, mas não só – numa memória mais ou menos comum entre esses países. As narrativas nacionais que daí surgiram (e surgem) apontam para um senso de pertencimento identitário para além-fronteiras, para a “nação africana”, objeto da intersubjetividade macronacional e tópico flagrante em várias produções literárias sobre as quais, adiante, esta tese se debruçará. Assim, a memória coletiva parece surgir como a substância que, ao lado das discussões de gênero e dos discursos nacionalistas, preenche os dialogismos que operam como agentes de macronacionalidade nas literaturas africanas de língua portuguesa, nomeadamente nas poesias das mulheres aqui evocadas.

### **1.2.2 Macronacionalidade e historiografia literária**

Por mais óbvio que possa parecer, não é demais lembrar que o momento em que a teoria pós-colonial começa a surgir em nada coincide com o momento das Independências dos países africanos de língua oficial portuguesa. Se esse dado pode parecer demasiado evidente, talvez ele sustente um aspecto por vezes esquecido: como referido, a existência de um discurso macronacional surge a partir de fatores específicos, quais sejam o fator colonial (Gikandi, 2000; Balandier, 1993), o

dialogismo (Bakhtin, 2013) e, por fim, a memória coletiva, fator que circunda e sustenta os anteriores, sendo esta, portanto, o principal agente da elaboração de macronacionalidades africanas – no sentido etimológico de *princípio*.

Nessa perspectiva, o senso de macronacionalidade parece ganhar mais visibilidade a partir do momento em que os estudos pós-coloniais vão constituindo não apenas aquelas literaturas, mas também o trabalho de crítica literária que as acompanhou. No decorrer desta pesquisa, tal constatação se fez patente, por exemplo, em *O discurso no percurso africano I* (1989), um precursor estudo de investigação historiográfica e de crítica literária que Manuel Ferreira faz em torno das literaturas africanas de língua portuguesa. Nesse trabalho, o africanista observa e organiza aquelas literaturas numa linha cronológica ancorada na ideia de África como um fator de unidade histórica dos cinco países colonizados por Portugal, além de ter sido pensada também em suas dimensões de dependência e individualidade em relação à literatura colonial.

Dividida genericamente em quatro fases, a argumentação de Ferreira sustenta que, num primeiro momento, houve uma literatura portuguesa produzida em território africano – um conjunto de escritas de viés exotista e deliberadamente colonialista; depois, surgem textos os quais, ainda que enunciados a partir da perspectiva colonial, começam a apresentar certos aspectos nativistas, regionalistas, revelando já uma relativa preocupação com a verossimilhança em relação ao cenário dos países africanos em que foram produzidos, de que são exemplo alguns textos publicados na revista *Claridade* (Fernandes, 2002); numa terceira fase, os escritores e escritoras (estas em menor quantidade, como se sabe) tomam consciência da condição colonial em que viviam e, conseqüentemente, saem do estado de alienação em que se viam ancorados/as, fato significativamente refletido na produção literária desses período; por fim, no último momento, a independência desses países produz uma ruptura (ou um desejo de ruptura total), do ponto de vista ideológico, entre as literaturas africanas e a portuguesa.

Consideradas as devidas especificidades de cada nação, Manuel Ferreira (e tantos/as outros/as) contempla uma cronologia literária de viés marcadamente macronacional, fazendo-o não por vontade própria, mas porque, de fato, constata que entre os cinco países colonizados por Portugal há todo um lastro de semelhanças, uma irmanação, aquele espaço de encontro de que fala Abdala Junior (1989), espaço manifesto tanto em razão do fator colonial comum quanto do dialogismo, ambos

ancorados na memória coletiva responsável por sustentar todo esse complexo estético, cultural, ideológico e social.

Nesse sentido, as independências dos países africanos de língua portuguesa e as respectivas literaturas que se insurgem e se desenvolvem antes e depois desse evento acompanham-se num compasso mais ou menos proximal. Esse movimento de sincronia entre a literatura e a sociedade permite inferir que, naquele momento, as fronteiras dos mapas políticos existentes entre esses países pareciam passar por um certo processo de dilatação diante de uma força maior, a força de uma comunidade macronacional que surgia em virtude de uma ruptura desejada e necessária entre colonizado/a e colonizador.

Essa produção literária mais ou menos assemelhada pelas contingências históricas, mais ou menos aproximável e sinérgica em suas enunciações, temas e influências, deu-se a ver sobretudo nas duas últimas fases literárias referidas por Ferreira, nas quais é possível flagrar uma profusa evocação de África em seus diversos desdobramentos: o espaço, o símbolo, a força, a história, o sentimento. A respeito desses textos, escritos sobretudo na efusão das Lutas Armadas de Libertação Nacional, Pires Laranjeira observa:

Escrevendo por catarse e revolta, irão descobrir a África profunda, que é como quem diz, a raça e a etnia como factores de cultura, identidade e afirmação. O tema étnico, nesse renascimento, representa para os africanos a busca mirífica de consistência das raízes, da origem, de um específico tronco da árvore da vida (Laranjeira, 1995b: 414).

No seguimento desta abordagem a respeito do que seria uma crítica literária de carácter mais macronacionalista, ancorada na memória coletiva dos cinco, poder-se-ia ainda referir aqui muitas outras obras, pesquisadoras e pesquisadores que, ao longo do tempo, se foram debruçando sobre o tema das literaturas africanas de língua portuguesa desde uma perspectiva mais coletivista e unificadora, na medida em que têm observado aquelas literaturas a partir de um legado gerador comum: as lutas pela independência, a teoria pós-colonial e o patrimônio memorial que une esses povos. Assim, e para além de Manuel Ferreira, é de referir ainda o caso de Russell Hamilton e o seu *Literatura africana: literatura necessária*: subdivido em dois volumes (1981: I – Angola; 1984: II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe). A obra é uma revisão (ou uma tradução revisada) de *Voices from an Empire: a History of Afro-Portuguese Literature* (1975), trabalho que o autor

escreveu em inglês ainda antes das independências desses países. A partir desse evento determinante para a compreensão daquelas produções literárias, o professor emérito da Universidade de Vanderbilt empreendeu uma revisão conceitual e analítica de seu trabalho publicado em inglês, lançando dois volumes que ainda seguiram uma agenda editorial relativamente macronacionalista, porquanto as literaturas dos cinco países africanos de língua oficial portuguesa foram abordadas justamente a partir das condições materiais de opressão comum entre aquelas nações recém-independentes.

Além desse trabalho, Hamilton publicou na revista *Via Atlântica* uma comunicação intitulada “A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial” (1999). Ao proferir esse discurso na abertura do *IV Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa*, realizado na USP, o africanista faz um percurso pelos grandes nomes dos estudos pós-coloniais e da crítica literária africana, apresentando também as dissidências teóricas relativas ao estatuto neocolonialista da crítica literária pós-colonial.

Pires Laranjeira, já citado acima, é outra referência indispensável: destacado observador das literaturas africanas de língua portuguesa e agora professor jubilado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Laranjeira acumula uma longa lista de publicações que contribuem para o pensamento macronacionalista<sup>18</sup> e proximal entre as literaturas dos cinco. Esta perspectiva está muito patente, por exemplo, no seu *De letra em riste*, livro em que o africanista sublinha os laços políticos, memoriais e linguísticos que determinaram o surgimento dessas literaturas ao mesmo tempo nacionais (pela via comum da autoafirmação anticolonial) e internacionais (porquanto enunciadas em língua portuguesa):

A edificação das literaturas africanas de língua portuguesa acompanha a construção de um novo poder político, primeiro clandestino e, depois, triunfante. Os homens que escrevem são os mesmos que pensam e que politicam. E fazem-no em português, domesticando a língua em função das suas virtualidades e finalidades, criando literaturas nacionais numa língua internacional (Laranjeira, 1992: 14).

Na mesma orientação analítica de Ferreira, Hamilton e Laranjeira seguiu parte do trabalho de Inocência Mata: uma das grandes vozes da crítica literária pós-colonial,

---

<sup>18</sup> É importante referir que, para além das publicações de perspectiva macronacionalista, Pires Laranjeira trabalhou também nas especificidades das literaturas nacionais, como, por exemplo, a angolana e a moçambicana. A exposição acima destaca a produção intelectual de Pires Laranjeira mais inclinada aos aspectos comuns entre os cinco, mas o trabalho desse professor é muito mais amplo e não se limita às questões comuns entre aquelas literaturas.

a pesquisadora e professora da Universidade de Lisboa tem se dedicado a estudar a representação das mulheres sobretudo nas literaturas são-tomense e angolana. Um artigo seu que ilustra o que até aqui se tem discutido é “Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas”, em que Mata (2014) desvela aquilo que ela mesma chama de *dimensão ocidentalocêntrica* presente em algumas críticas pós-coloniais, demonstrando como esse problema afeta as literaturas africanas de língua portuguesa tanto em seu estatuto artístico quanto na atividade de tomar tais práticas literárias como objeto de estudo. Para isto, ao rastrear a genealogia dos estudos pós-coloniais, Inocência Mata evoca a experiência subalterna como um território simbólico comum entre os povos colonizados e, a partir daí, indaga práticas acadêmicas de construção do conhecimento dentro das quais

as experiências culturais dos subalternos – dos povos colonizados –, as suas construções culturais são relegadas a um secundário lugar rotulado como “saber local”, que a tradição filosófica ocidental não considera relevante (Mata, 2014: 29).

Ana Mafalda Leite também deve ser aqui referida como uma voz que tem levantado importantes debates sobre as relações entre as literaturas africanas de língua portuguesa e os estudos pós-coloniais. Em 2003 a professora da Universidade de Lisboa publicou *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, livro de ensaios em que, ao lado de outras e outros grandes africanistas, a investigadora tece reflexões sobre a importância e a urgência de, naquela altura, abordar as literaturas dos países africanos de língua portuguesa a partir de uma perspectiva pós-colonial.

Para uma abordagem das literaturas africanas de língua portuguesa, muitos são os estudos que, ao longo dos anos, insistem na pós-colonialidade como forma de ler e, conseqüentemente, produzir uma narrativa historiográfica e crítica que explique o surgimento daqueles fenômenos literários. E esta insistência certamente ocorre porque, numa perspectiva acadêmica, a leitura crítica das literaturas africanas esteve (e ainda está) maioritariamente inscrita nos fatores históricos que as motivaram, nomeadamente o colonialismo, a guerra e o racismo. Isto é o que aponta Catarina Martins ao analisar a ausência das mulheres nos cânones literários africanos: “Um dos factores que explica a exclusão das mulheres do cânone das letras de África é o facto de o próprio conceito de ‘literatura africana’ surgir na (e ser determinado pela) linha de conflito do colonialismo” (2011: 120).

Larga é a discussão e muitos são os pontos de vista que exemplificam a constatação de que, com efeito, as literaturas africanas de língua portuguesa são comumente observadas sob uma perspectiva pós-colonial que, a depender de quem fala e como, acaba por revelar entre os cinco uma certa interpenetração de suas respectivas fronteiras nacionais – permeáveis sobretudo nos campos da História e da memória. Isso ocorre na medida em que, até certo ponto, o fator colonial, o dialogismo e a memória coletiva (de opressão) constituem **agentes de macronacionalidade** de uma significativa parte dessas literaturas.

Contudo, é preciso ter em conta que o estudo da poesia de mulheres se situa não apenas em aspectos historiográficos, nacionalistas e pós-coloniais, mas também na dimensão sexuada que subjaz ao surgimento dessas produções literárias, como aqui se tem vindo a comentar. Nesse sentido, a seção a seguir apresenta uma breve abordagem interseccional sobre o lugar que o corpo das mulheres negras africanas ocupa (ou não) no cenário das literaturas africanas de língua portuguesa e a sua relação com a identidade nacional.

### **1.3 Feminismos e interseccionalidade: a África das mulheres**

#### **1.3.1 As fronteiras da cultura: notas sobre corpo e poder**

A importância de debater as construções epistemológicas do *corpo* prende-se não somente com a observação de existências físicas, mas também – e muito mais – com a análise de questões ideológicas e culturais que, pela forma como apreendem e significam a corporeidade material, determinam os modos de ser e estar de uma determinada sociedade. Esta tese faz um uso polissêmico da palavra *corpo* na medida em que, por um lado, emprega esse termo como o equivalente da constituição física dos seres humanos e, por outro, utiliza-o como uma categoria da cultura, um signo que aponta não para a materialidade, mas sim para o que os códigos culturais dela fizeram.

Um dos grandes equívocos do pensamento ocidental, por exemplo, foi – e ainda é – sustentar certos significados do corpo a partir de uma concepção biológica e não cultural, como bem sublinha Oyèrónké Oyèwùmí (1999; 2002; 2003). Para a pesquisadora nigeriana, essa premissa que concebe o ser humano através dos aspectos biológicos despoletou as lógicas hegemônicas de acordo com as quais “[q]uem é

diferente é visto como geneticamente inferior e isso, por sua vez, é usado para explicar sua posição social desfavorecida” (Oyèwùmí, 2021 [1997]: 27). Esta crítica cultural a respeito do corpo só é possível porque a

[s]ua apreensão é tributária das condições de vida e das possibilidades que a cultura na qual o corpo está inserido se dá a conhecê-lo. Cada época lhe atribui um significado, o constrói e o reconstrói, o decora e o desvela. Mas, também, o destrói, o deforma e o mutila. Isto significa que os modos de se utilizar e de se dispor do corpo refletem as normas e os valores da dinâmica cultural da sociedade em questão; e estudar o corpo não pode ser feito sem levar em conta os códigos sociais, as concepções de higiene, a arte, a poesia. Ou seja, o corpo possui também uma dimensão política (Ceccarelli, 2011: 19-20).

É importante notar que Paulo Roberto Ceccarelli toma a palavra *cultura* em sua acepção relativa às dimensões sociohistóricas da existência humana, estando o corpo no centro dessa abordagem, justamente porque é o corpo que reflete, de fato, as movências culturais de determinados grupos sociais, estando, assim, no epicentro do conceito de cultura, de sua prática e de seus resultados. Essa perspectiva teórica adotada por Ceccarelli pode ser flagrada também em Dennys Cuche, para quem “a noção de cultura [...] oferece a possibilidade de concebermos a unidade do homem [ser humano] na diversidade dos seus modos de vida e de crenças, incidindo a tônica ora mais na unidade, ora mais na diversidade” (1999: 23). Se Cuche enxerga a cultura como a força dialética entre o individual e o universal, Clifford Geertz (1989), por sua vez, corrobora as colocações de Ceccarelli quando demonstra que a atual ideia de cultura (enquanto produto de um dinamismo social e historicamente construído) se justifica nomeadamente pelo seu caráter semiótico, resultante e, ao mesmo tempo, determinante da sua própria emergência conceitual contemporânea:

O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem [ser humano] é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise (Geertz, 1989: 15).

Estando, então, a cultura para a semiótica através de fluxos sociais os mais diversos, a concepção de corpo subjacente às colocações de Oyèrónké Oyèwùmí (2002) destaca não a semelhança – meramente orgânica – dos seres, mas a diferença simbólica inscrita na corporeidade de cada um/a deles/as, o que acaba por fazer do corpo não apenas uma categoria biológica, mas também um fenômeno ideológico, um

objeto identitário e historicamente situado, um ponto fronteiro entre o devir humano e a tradição. O corpo, que também se faz elemento semiótico, traz impressas as permanências e/ou mutações nos códigos sociais, as quais são flagrantes tanto em hábitos simples quanto em comportamentos comunitários de ordem vária e extremamente complexa. É justamente por isso que, ainda a propósito da noção de cultura em sua íntima relação com o corpo – não é produtivo fazer uma abordagem desses objetos de maneira paralela –, Raymond Williams afirma:

É, então, necessário, em uma inovação decisiva, falar de culturas no plural: as culturas específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também as culturas específicas e variáveis de grupos sociais e econômicos dentro de uma nação<sup>19</sup> (1976: 18).

Ao tomar a cultura em seu aspecto plural, a colocação de Williams também se articula à visão de Oyěwùmí, uma vez que, sendo o corpo uma espécie de resultante das várias agitações culturais de qualquer comunidade, tem-se, por lógica, que o corpo tomará diferentes significados e funções em não menos diferentes grupos sociais, pelo que é possível conceber a existência não de uma, mas, sim, de várias culturas e, é claro, de vários corpos, dificilmente restringíveis a apenas um conceito e percebido somente por meio do *estudo dos códigos sociais*, da *arte* e da *poesia* (cf. Ceccarelli, 2011).

Nesse sentido, o corpo humano é o espaço das práticas culturais que determinam, identificam e distinguem as mais diversas e plurais formas de expressão humana, o que será possível notar de forma especial dentro de muitas manifestações culturais africanas. Com base em tal panorama identitário, parece ser necessário entender o corpo não apenas como massa carnal e óssea. Antes deste entendimento, o corpo deve ser concebido enquanto um campo pluridimensional em que a cultura pode ser desenhada e rasurada, expressa e omitida, construída e mutilada, e algumas incertezas se acumulam em relação à possibilidade de, hodiernamente, existir o corpo físico sem uma corporeidade cultural anterior. Não sendo possível apreender o mundo fora da linguagem, qualquer episteme de base biológica seria inconcebível e insuficiente sem os arcabouços cultural e ideológico que a precedem e, por isso

---

<sup>19</sup> Tradução livre do seguinte trecho: “It is then necessary (...), in a decisive innovation, to speak of ‘culture’ in the plural: the specific and variable cultures of different nations and periods, but also the specific and variable cultures of social and economic groups within a nation” (Williams, 1976: 18).

mesmo, determinam a existência do corpo em suas mais diversas dimensões de significação.

Na obra *Em defesa da sociedade* (1975-76), Michel Foucault demonstra como as formas e relações de poder foram se transformando com o passar do tempo. O filósofo aborda tanto o poder dito soberano quanto o disciplinar e, por fim, aquele que designou como *biopoder*. Em variadas dimensões e maneiras, o corpo foi necessário à emergência de todas essas formações de poder, configurando-se como um *locus* da existência física, social e cultural por meio do que foi possível, no decorrer da História, controlar e persuadir, alienar e conscientizar.

Dessa perspectiva, Foucault destaca o seguinte: se, numa via, há um discurso jurídico que, por meio da formalidade, tece e determina o poder, no outro sentido da mesma via estão “os efeitos de verdade que esse poder produz, que esse poder conduz e que, por sua vez, reconduzem esse poder” (Foucault, 1999: 28). Ou seja, todo o saber jurídico construído para organizar a vida em sociedade define exatamente de onde vem e para onde vai o poder, produzindo no sujeito social os *efeitos de verdade* cujo valor dogmático passa a ser inquestionável. Ao produzir tais efeitos, o poder os conduz para, depois, ser por eles reconduzido, isto é, os efeitos de verdade produzidos pelo discurso jurídico buscam justificar exatamente o sistema de poder que tal discurso institucionaliza e incita. A esse ciclo de retroalimentação de que são feitos o poder e os sujeitos sociais que ele forma e pelos quais é formado soma-se a própria lógica da função social do *corpo*: sendo elemento constituído de, para e pelo poder, “O corpo está submetido à gestão social tanto quanto ele a constitui e a ultrapassa” (Sant’Ana, 1995: 12).

Nessa lógica, inscrevendo-se nas dinâmicas de poder e ao mesmo tempo sendo por elas determinado, o corpo será regulado pela sociedade e, noutros níveis simbólicos e/ou materiais, será também o seu regulador, de tal forma que, hoje, ele pode ser conceituado como um meio de construção e expressão do poder: poder ser, poder fazer, poder dizer e, por fim, poder poder – tudo está ou surge no corpo. Assim, a capacidade de construir as próprias ferramentas de poder está de alguma forma atrelada ao modo como o sujeito performa o corpo, obedecendo ou transgredindo as regras de comportamento que se impõem sobre a sua materialidade física. Mediados pelas dialéticas do poder, o corpo e o mundo exterior revelam as fronteiras da cultura e as suas demarcações porosas, maleáveis e às vezes invisíveis em seus constantes processos de retroalimentação e negociação.

Tendo em conta que o corpo não é um mero recipiente da existência humana, a partir daqui pretende-se compreender alguns elementos simbólicos e culturais que recaem de maneira específica sobre a corporeidade das mulheres africanas, bem como a relação interseccional entre muitas categorias da existência inscritas no corpo, como o gênero, a cor da pele, a raça e a identidade nacional.

### 1.3.2 A questão da cor e a cor em questão

Pires Laranjeira afirma que Edward Blyden foi a primeira voz a enunciar em 1893 a ideia de *african personality* (Laranjeira, 1995b), retomando, para tal reflexão, as dimensões identitárias da cor negra. Este exemplo, como tantos outros que aqui poderiam aparecer, aponta para o fato de que, mesmo estando provada a inexistência da raça como categoria biologicamente determinante, a cor negra não deixa de ser um dos fatores basilares para uma melhor compreensão das realidades das mulheres africanas, afrodiáspóricas, negras e mestiças (ainda que estas, como se sabe, têm um percurso de construção identitária que, mesmo sendo marcado também pela cor da pele, acaba por ser elaborado de outra maneira).

Dessa forma, ao falar sobre os sentidos subjacentes à palavra *África*, Pires Laranjeira (1995a), depois de expor a semântica continentalista sobremaneira precedente da negritude e do panafricanismo, além, é claro, da escravidão e da colonização, deixa ver também a importância da cor negra para a composição de uma “identificação africana”, ainda no sentido amplo do termo *identidade* – aqui entendido tanto em seu caráter de autodeterminação do sujeito (Bauman, 2005) quanto em sua dinâmica de construção social resultante de um sentimento de pertença, donde surgiu, por exemplo, o conceito de identidade cultural (Hall, 1999).

Por tal razão, torna-se pertinente – *a priori* – observar a cor negra como uma das constituintes dos conceitos culturais de *corpo*, sobretudo em relação às realidades africanas e/ou rásicas em que as mulheres se inserem. Apenas a título de exemplo da importância da cor para as reflexões aqui desenvolvidas, vale ressaltar que, das escritoras presentes no *corpus* deste estudo, todas fazem alguma referência à cor negra em seus poemas, o que, para já, revela a incontingência da cor nas construções simbólicas do corpo através desses discursos literários. Para as autoras aqui abordadas, sejam elas negras ou mestiças, a cor da pele supõe uma construção afetiva,

uma possibilidade de melhor enunciar as (por vezes duras) experiências de um/a africano/a, embora tal característica não seja uma questão para as pessoas negras em si, como logo será demonstrado.

Com a segurança possivelmente resultante de uma soma entre os saberes afetivo e intelectual (Adichie, 2015), isto é, o saber advindo do ônus da experiência e, ao mesmo tempo, construído por meio das leituras e reflexões desenvolvidas no decurso de uma vida, o afro-americano W. E. B. Du Bois, em *A conservação das raças* (1897), afirma e expõe a sua reflexão<sup>20</sup> a respeito do conceito de raça e da existência de oito raças humanas – e não três, como acreditava a ciência da época. Para Du Bois, a noção de raça, aparente e relativamente dinâmica, consiste numa

vasta família de seres humanos, em geral de sangue e língua comuns, sempre com uma história, tradições e impulsos comuns, que lutam juntos, voluntária ou involuntariamente, pela realização de alguns ideais de vida, mais ou menos vividamente concebidos (*apud* Appiah, 1997: 54).

Analisando o preceito acima, Appiah afirma que Du Bois, a seguir, sustenta uma tese que concebe a raça como “a aceitação da diferença, ao lado de uma afirmação de que [...] as raças branca e negra estão relacionadas, não como um superior e um inferior, mas como complementaridades” (1997: 55-56). Ainda para o pensador norte-americano, as ideologias e os discursos negro e branco comporiam, juntos, uma mensagem para toda a comunidade humana. Entretanto, Kwame Anthony Appiah mostra que, mesmo com uma roupagem mais sociohistórica do que biológica, Du Bois “não conseguiu escapar à noção de raça que rejeitou explicitamente” (1997: 76), pois o conceito consensual de raça é vertical, o que pressupõe a assimetria, a hierarquia e a desigualdade entre brancos/as e negros/as.

Para Appiah, portanto, ao retomar a questão da raça e demonstrar a existência de seus oito grupos, Du Bois insiste em “biologizar aquilo que é cultura, ideologia” (1997: 75), uma vez que a cor da pele, fator biológico comprovadamente arbitrário do ponto de vista fisiológico, intelectual e orgânico, não é determinante para qualquer relação entre grupos humanos – salvo no plano ideológico, de que fala Appiah –, não

---

<sup>20</sup> Dentro do campo de convicções desse pensador, “[a] história do mundo é a história não de indivíduos, mas de grupos, não de nações, mas de raças” (*apud* Appiah, 1997: 54), e a ideia de *reflexão* acima referida não se afigura gratuita. Du Bois, quando pensa em raça(s), *reflete* aquilo que a sua própria experiência humana lhe confiou, numa espécie de projeção discursiva de si mesmo: a condição de afro-americano e a busca por explicações relativas às desigualdades sociais em virtude da cor, oriundas das “ciências da inferioridade racial” (Appiah, 1997: 56) e da convivência com o povo branco, na medida em que a insegurança do negro “chega-lhe do mundo branco” (Laranjeira, 1995a: 68).

sendo mais do que um artifício utilizado para diversos processos de dominação ao longo da história da humanidade. Dessa forma, Appiah assume um posicionamento elaborado não estritamente em função da cor, mas, sim, em prol de compreender exatamente os processos de dominação e poder que subjazem à invenção das cores de pele como expressão de “raças”.

A partir desse raciocínio, seria possível cogitar que, muito possivelmente, e em termos identitários, políticos e culturais, a cor da pele dificilmente estaria em causa para os/as africanos/as se não fossem dois fatores de Outridade: o colonialismo enquanto contato com o Outro na própria terra, e a diáspora, o contato com o Outro no estrangeiro, na terra do Outro, sendo ambas as interações indelevelmente marcadas pelo peso da dimensão vertical da raça, de que fala Kwame Appiah.

Nesse sentido, tanto a repressão quanto a potencialização de uma identidade a partir da cor da pele estão patentes, respectivamente, na colonização, com os seus processos de violência física e epistemológica (cf. Sousa Santos, 1995), e nos movimentos independentistas da negritude, do negrismo e do indigenismo (cf. Laranjeira, 1995a), os quais, no século XX, encontraram no *ser negro* a razão de uma luta e de um senso de irmandade, que, por sua vez, busca também incitar a comunidade negra em diversas associações culturais e intelectuais. Isto foi o que testemunharam os movimentos de independência dos países africanos de língua portuguesa, os quais, como referido, encontraram também na negritude um lema por meio do qual lutar, um motivo para sustentar a ideologia da comunidade imaginada (cf. Anderson, 2008 [1983]).

Aqui está, de maneira muito sumária, um dos motivos por que a pele negra está tão presente nos mais diversos segmentos discursivos de África. Trata-se de uma noção construída na, pela e para a diferença do corpo, estando necessariamente nela inscrita. O sujeito dessa diferença, “estranho a si mesmo, foi relegado para uma identidade alienada e quase inerte. Assim, em vez de ser-ele-mesmo [...], cresceu numa alteridade na qual o eu deixou de se reconhecer: o espectáculo da cisão e do desmembramento” (Mbembe, 2014: 139). Essa realidade é notável nas experiências de Frantz Fanon, cuja voz, emergindo da diáspora e desse contato com o Outro, percebeu que “o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco” (2008 [1952]: 104), uma vez que, na relação diaspórica, institui-se a inferioridade do/a negro/a num mundo ostensivamente racista, onde não ser branco/a, ainda nas palavras desse pensador, equivale a uma *maldição corporal*.

A experiência da diáspora, no sentido do que relata Fanon, comprova a hipótese de que, não sendo biológica, a noção de raça e a sua verticalização (cf. Appiah, 1997) nasceram exatamente de uma alteridade que, contrastando-se com o Outro, diferencia-o por redução. De fato, sobre as cores da pele humana pesam mais os mecanismos simbólicos e de poder do que qualquer predição genética. Por tais razões, Appiah pensa que “uma concepção da raça enraizada na biologia é perigosa na prática e enganosa na teoria”. Nesse sentido, conclui ainda que “a unidade africana e a identidade africana precisam de bases mais seguras do que a raça” (1997: 245). E, contestando tal realidade epistemológica, Appiah finaliza: “‘raça’ não é um conceito ‘científico’ – isto é, biológico –, mas sócio-histórico” (1997: 55). Sociedade e História, categorias indissociáveis, mas, ao mesmo tempo, individualmente identificáveis, são as duas forças que, contíguas e contínuas, produzem a opressão por meio da ideia de raça.

Para Mbembe, a noção de *negro/a* nunca foi suficiente para unir todos os povos de origem africana, sejam caribenhos, afroamericanos/as ou até mesmo africanos/as (cf. Mbembe, 2014: 53). De acordo com o filósofo camaronês, ainda que Crummel fale da relação de parentesco e filiação entre os vários povos de cor negra espalhados pelo mundo (2014: 54), essa suposta *irmandade* é uma falácia perigosa, pois pode criar uma utopia não menos racista. Apesar de todas essas possíveis – porém questionáveis – relações, “o encontro entre o Negro dos Estados Unidos, o das Caraíbas e o da África não passou de um encontro com o outro. Terá sido, em muitos casos, o encontro com *outros da minha espécie*” (Mbembe, 2014: 55) ou, como afirma ainda o próprio estudioso, o encontro com “outro outrem” (Mbembe, 2014: 55). Dito de outra maneira, os povos negros dos vários pontos do mundo, apesar de qualquer afinidade que possam ter, em nada se assemelhariam e – o mais óbvio – em muitos aspectos culturais se estranhariam.

É nessa lógica que, para o congolês Alphonse Elungu Pene Elungu (2014 [1976]), a ideologia africana, nomeadamente aquela que se assenta no panafricanismo e na negritude, “foi construída com base numa situação que era própria dos negro-americanos ou dos antilhanos” (2014: 67), e não dos contextos genuinamente africanos. Isto, para já, consiste numa distopia identitária, desenvolvida também por Achille Mbembe (2014): negros/as do mundo inteiro, por mais que se possam unificar através da cor da pele, são o Outro entre si mesmos, pois, partilhando somente essa cor (relativamente) comum entre essas pessoas, não partilham uma série de outros

códigos culturais, regras sociais e visões de mundo, o que destitui a crença de que o panafricanismo seria uma unificação de todos os negros e negras, seja em África, seja em contextos de diáspora.

Esta discussão desemboca novamente na ideia de raça, esbarra em sua *estrutura imaginária* (cf. Mbembe, 2014) e flerta com os seus problemas epistemológicos, os quais parecem apontar justamente para a imprecisão, a improdutividade e a contradição presentes nesse conceito. Ao iniciar a discussão, o pesquisador, colocando a ideia de raça sempre ao lado de seu fato antecessor,<sup>21</sup> o racismo, afirma que, juntos, esses conceitos têm a função de “suscitar ou engendrar um duplo, um substituto, um equivalente, uma máscara, um simulacro” (Mbembe, 2014: 66), de tal modo que a expressão *raça*, simulando uma identidade baseada na coloração da pele, condicionaria os/as negros/as às determinações da cor, estando toda a sua vida – histórica, social, cultural, econômica, intelectual e religiosa – determinada por esse fator de identificação.

No caso dos países africanos (de língua portuguesa ou não), por exemplo, não se pode falar que o ser africano/a equivale restritamente a ser negro/a, de que é exemplo a simples existência de comunidades brancas ou islâmicas dentro do próprio continente, e cujas expressões culturais também enviam muitas significações à noção de África; por outro lado, é preciso compreender também que a noção de ser negro/a não deixa de compor a ideia de africanidade (cf. Laranjeira, 1995a), de tal modo que não pode ser ignorada nesses contextos investigativos/reflexivos, porquanto aquele povo, majoritariamente de origem negra, tem uma longa história social, política e cultural baseada exatamente nos predicados da cor, muitos dos quais são, como bem refere Antônio Guimarães (2003), efeitos de discursos diversos tanto no tempo quanto no espaço. Assim, se – ainda hoje – ser negro/a supõe ocupar – por imposições ideológicas – o lado mais fraco das dicotomias rácicas, é preciso perceber que, para esses povos, a cor estará em causa, independentemente da coerência interna presente nesses discursos “da raça”. Esta questão está muito bem pontuada por Lia Vainer Schucman (2010), que, referindo-se a alguns paradigmas constitutivos da negritude, lembra:

---

<sup>21</sup> Raciocínio anteriormente referido e de acordo com o que pensam Todorov e Appiah: “como nos lembra Tzvetan Todorov, a existência do racismo não requer a existência de raças” (Appiah, 1997: 243).

Há que se pensar que a construção da negritude é uma escolha feita por sujeitos negros. Porém, como toda e qualquer escolha, no sentido em que lhe atribui Sartre (1984), o sujeito atua sobre seu contexto a partir de determinadas condições objetivas que o precedem, devidamente situado dentro de determinada gama de opções. Essa escolha é o resultado induzido de uma série complexa de dialéticas em que, a partir de um estado original, relacionado à cor da pele negra, a traços físicos, *status* social e o passado dos ancestrais africanos, o homem negro é remetido a si mesmo pelos outros e desta forma atua no mundo confirmando e produzindo sentidos singulares para a negritude (Schucman, 2010: 52).

Essa escolha de que fala a pesquisadora prende-se diretamente com o que já foi dito por Antônio Guimarães (2003), principalmente no sentido de pensar a produtividade da categoria *raça*, observada, agora, como uma *condição objetiva*, um fator evidente e um vetor sociopolítico relativamente atrelado à cor da pele, o qual, como refere Schucman, reproduz a existência negra e reproduz também o seu necessário sentido no mundo, cuja construção tem sido, portanto, um dever e uma escolha. Nessa lógica, e elaborando ainda mais a problemática impossibilidade de desarticular as categorias *negro* e *raça*, Lia Schucman prossegue:

Uma vez que negros e brancos constroem a si mesmos e suas experiências em um mundo racista e racializado, tendo como parâmetros uma relação hierárquica e assimétrica, já que o racismo confere a um dos grupos a capacidade para estabelecer os parâmetros do que é considerado normal, belo, estético, bom, mal, racional, emocional e o negro é sempre marcado como “o outro”, como esses sujeitos racializados poderão desvencilhar-se da *raça* se é através dessa categoria que são vítimas de discriminação e preconceito? (Schucman, 2010: 53).

Essa assimetria hierárquica de que fala a estudiosa relaciona-se diretamente com a ideia de verticalização das raças, proposta por Kwame Appiah (1997), dentro da qual a pessoa negra está posta no local menos privilegiado e do qual pretende sair através, por exemplo, dos discursos da negritude ou do panafricanismo. Portanto, não há como ignorar a categoria *raça* quando se trata de uma história completamente fundada<sup>22</sup> nesse conceito, principalmente porque o ser humano, branco ou negro, vive em um mundo racializado, como refere a própria autora, o que equivale a dizer que, sendo a classe social uma categoria útil à organização de grupos humanos por privilégios (ou pela falta deles), a *raça* continua sendo não uma categoria biológica, mas, sim, social, cultural, ideológica. A pessoa negra, ao falar de sua própria condição

---

<sup>22</sup> Ainda que no quadro de um debate ocidental ancorado nos paradigmas do norte global, vale lembrar a ampla discussão que Hannah Arendt faz a respeito dessa problemática do racismo que precede e gera o conceito de *raça* em *Origens do Totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo* (1951), nomeadamente no ensaio “O pensamento racial antes do racismo”.

diante da História, está impossibilitada de não se situar na raça, já que fala de dentro das consequências produzidas diretamente por essa construção cultural.

Há, portanto, uma outra demanda para o ser negro/a. Essa identidade, paulatinamente afirmada pelos próprios povos negros principalmente no decorrer dos séculos XIX e XX, parte da própria *noção de ser*, retomando aqui a imagem netiana do “Velho negro”.<sup>23</sup> A ideia existencialista do *ser* está colocada numa interseção entre uma suposta dimensão objetiva e o caráter subjetivo da ideia de “raça”, entre o percebido e o pensado com relação à cor negra. Dando prossecução a esse raciocínio, e concluindo a discussão, Lia Schucman evoca a atual ideia do sujeito negro:

Atualmente, “ser negro” possui múltiplas conceituações e modos de identificação pelos próprios sujeitos negros, que podem reivindicar a identidade negra tanto pelo viés de uma valorização da afro-descendência, quanto por uma produção cultural de etnicidade ligada à ideia de diáspora africana, e também politicamente através da luta anti-racista (que necessariamente se articula através da categoria sociológica raça), entre outros diversos sentidos produzidos por cada sujeito (Schucman, 2010: 49).

Ao lado da impossibilidade de não relacionar as ideias de *raça*, *cor* e *identidade cultural*, Schucman aponta para a multiplicidade dos povos negros espalhados pelo mundo ou mesmo situados dentro do continente africano e cuja unidade, conforme já o demonstraram Achille Mbembe (2014) e Appiah (1997), pode ser um tanto utópica: ainda que as pessoas negras espalhadas pelo mundo encontrem mais ou menos as mesmas situações de opressão, porque de fato vivem em um mundo racializado, o fato de terem uma pigmentação da pele relativamente semelhante não deixa ver necessariamente uma identidade comum entre elas, porquanto falam de espaços socioculturais diferentes e, assim, são identitariamente determinadas por outros fatores, que não apenas a cor da pele. Por isso, Achille Mbembe, ignorando completamente as dimensões biológicas da raça e colocando-a no campo de sua função contemporânea, tece reflexões não sobre a *raça negra*, mas, sim, sobre a **razão negra**, que implica um

conjunto de vozes, enunciados e discursos, saberes, comentários e disparates, cujo objecto é a coisa ou as pessoas ‘de origem africana’ e aquilo que afirmamos ser o seu nome e a sua verdade (os seus atributos e qualidades, o seu destino e significações enquanto segmento empírico no mundo) (Mbembe, 2014: 57).

---

<sup>23</sup> Neto, Agostinho (1988 [1974]), *Sagrada Esperança*. Luanda: UEA [10ª ed.].

Muito mais elucidativa e coerente em detrimento da ideia de *raça negra*, a *razão negra*, por sua vez, abarca a discussão sobre a cor do corpo articulada às várias identidades negras, já que se refere a um grupo de vozes e à sua respectiva situacionalidade nas múltiplas e relativas dimensões do tempo e do espaço. Na concepção de Mbembe, a ideia de negro/a não é reduzida à cor, como pretendiam outros discursos da raça, mas assenta a pessoa negra na dialética entre o ser e o estar, entre o ontem e o hoje, entre o ser e as ideias do não ser ou, como o próprio professor refere, o/a negro/a é visto/a como um ser *empírico no mundo*, antes mesmo do determinismo da cor e da raça. Curiosamente, *razão* e *raça* têm a mesma raiz etimológica: *ratio* (cf. Munanga, 2003: s.p.). Tendo em conta que o racismo constitui um dos princípios organizadores do pensamento ocidental (Oyěwùmí, 2021: 27), a raça pode ser aqui entendida como uma forma de razão, isto é, como uma maneira – opressora e, ao mesmo tempo, racional – de pensar e organizar o mundo. Sob este prisma, o racismo passa a ser um paradigma de racionalidade, uma forma de imaginar, agir e ser que necessariamente supõe a inferioridade de determinados grupos sociais. Achille Mbembe subverte esse paradigma quando afirma existir uma razão negra, isto é, um pensamento que se faz antirracista justamente porque se constrói a partir das experiências e percepções das pessoas negras. A razão negra é, portanto, a racionalidade negra.

A coerência da proposta de Mbembe revela-se no fato de que a razão negra assinala também as convergências entre as dimensões social, espiritual e física dos povos negros, e aqui está o cerne das formulações de Achille Mbembe: a razão negra não equivale mais aos desígnios da raça (e nem mesmo aos da etnia), mas, sim, aos modos como esses desígnios inscrevem a realidade negra no mundo e na História, no espaço e no tempo, nos discursos e percursos das civilizações. Ainda que tais realidades sejam profundamente múltiplas, todas elas surgem enraizadas no campo da razão enquanto uma das mais coerentes formas de construir (ou enunciar) a perspectiva da verdade, que é, claro esteja, a verdade do *ser-na-cor-negra*, a razão perspectivada a partir do corpo (e não da raça) de quem fala e sente.

Esta tese optou por utilizar a categoria da razão negra como um elemento orientador do trabalho de análise literária, tanto para evitar qualquer incursão em determinismos rípicos quanto para construir um horizonte epistemológico em que os poemas possam falar por si e a partir das circunstâncias de cor e corpo que evocam –

dimensões diversificadas e, ao mesmo tempo, abarcadas pela proposta de Achille Mbembe.

Mesmo contemplando obras de poetas mestiças cujas identidades também se constroem a partir desse lugar identitário, esta tese optou por enfatizar a discussão sobre as identidades negras a partir de um olhar interseccional, cujo debate surge na seguinte seção. Isto foi feito por duas razões: primeiramente, porque as dez obras poéticas aqui analisadas abordam, questionam e reinventam específica e maioritariamente a questão da cor negra e as suas consequências de ordem tanto histórica quanto cultural e legatária; e, em segundo lugar, esta opção se deve também ao entendimento de que a produtividade teórica da ideia de *razão negra* corresponde às necessidades analítico-comparativas que os textos poéticos foram revelando no decorrer do trabalho. Nesse sentido, a discussão que se segue busca aprofundar esta e outras questões críticas.

### **1.3.3 O corpo na encruzilhada: mulheres, feminismos e identidades nacionais**

Discutir os problemas e desafios em torno das elaborações de identidades nacionais exige considerar que a nação é um construto sexualizado e racializado. Se se tratar de um país colonizado e cuja afirmação nacional se foi elaborando por meio de conflitos bélicos, as dimensões androcêntrica e racial de sua identidade serão, assim, ainda mais flagrantes. De fato, um modelo de nação atravessado pelo colonialismo e pela guerra funda-se num ideal de virilidade cujo princípio básico supõe que os homens ocupam um lugar de privilégio nas mais diversas esferas da vida e, nesse cenário, a ordem social desse paradigma costuma ser limitante para as mulheres.

Quando se trata de pensar o lugar das mulheres numa determinada arquitetura nacional, há uma dimensão difícil de ignorar: o devir de uma identidade nacional se sustenta em relações de poder engendradas por diversos níveis e camadas de desigualdade, nas quais as mulheres negras estão em constatare desvantagem. Isso ocorre sobretudo porque, de acordo com a historiografia conservadora e tradicional, os corpos do sexo masculino performam a guerra e, como consequência, representam a nação. Essa contradição foi profundamente analisada por Nira Yuval-Davis (1997), para quem, em relação à dimensão sexuada das identidades nacionais, a cidadania das

mulheres está associada aos direitos e deveres do espaço privado, em contraponto ao espaço público, local em que os homens constroem, mantêm e dinamizam o domínio da vida. Nessa lógica organizacional, e ainda segundo Yuval-Davis, o exercício cidadão das mulheres se restringe a três dimensões fundamentais: a) a reprodução biológica da nação, b) a conservação da cultura (língua, religião e costumes, por exemplo) e c) a contradição associada ao exercício dessa cidadania, uma vez que o projeto de nação que “integra” as mulheres é o mesmo que impõe sobre elas funções sociais, culturais e reprodutivas forçosamente ancoradas na esfera privada, na dimensão sexual/reprodutiva e na produção da sua inferioridade.

A denúncia dessa fratura começou a fazer-se com mais empenho quando, em meados do século XX, surge um discurso teórico de acordo com o qual as opressões sociais deixam de ser concebidas isoladamente e passam a ser observadas a partir do cruzamento de distintas formas de violência e sujeição. Trata-se do que a advogada e professora afro-americana Kimberlé Crenshaw chamou de “interseccionalidade”, um mecanismo conceitual que

busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (Crenshaw, 2002: 177).

Embora não seja a precursora dessa ideia, Crenshaw<sup>24</sup> sistematiza bem a proposta conceitual da interseccionalidade ao afirmar que esse dispositivo analítico busca, por um lado, descrever a dimensão estrutural da opressão e, por outro, demonstrar também a sua dimensão estruturante, na medida em que permite entender como a política muitas vezes contribui para a construção do desempoderamento de pessoas em função de suas especificidades identitárias (de gênero, raça ou classe, por exemplo) e de seus respectivos entrecruzamentos. Porém, a eficiência do conceito não apaga a força de discursos interseccionais levantados antes das abordagens teóricas propostas por Kimberlé Crenshaw. Conforme a revisão feita pelas pesquisadoras

---

<sup>24</sup> Os artigos mais conhecidos de Kimberlé Crenshaw sobre a interseccionalidade são “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, publicado em 1989, e “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”, publicado em 1991.

Pâmela Guimarães-Silva e Olívia Pilar (2020), outras mulheres já se enunciavam a partir de um raciocínio interseccionalmente situado. Para as pesquisadoras, servem de exemplo o caso da ex-escravizada norte-americana Sojourner Truth (1797-1883), cujo famoso discurso – *Ain't I a woman?* (1851) – questiona a diferença de tratamento e condições dadas às mulheres negras e brancas, ou os estudos da brasileira Lélia Gonzalez, que em 1984 já abordava o racismo em relação ao sexismo, na intenção de demonstrar que mulheres negras sofrem uma opressão específica, amplificada pela dupla condição rracica e de gênero. A estes textos soma-se ainda o *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* (1981), de bell hooks. Nesse livro, a professora e ativista norte-americana analisa as sociabilidades racistas que determinaram a desvalorização das mulheres negro-diaspóricas e afro-americanas, demonstrando que estas foram ignoradas inclusive por movimentos sociais e feministas, como o fizera também Sojourner Truth em relação à militância das sufragistas e abolicionistas brancas/burguesas – daí bell hooks retomar o título do discurso da ex-escravizada.

Há basicamente dois pressupostos críticos implícitos na teoria da interseccionalidade e o caso de Sojourner Truth exemplifica bem o primeiro deles: **o problema da hegemonia**, não apenas enquanto um conceito, mas como um fenômeno presente até mesmo nas lutas sociais mais bem-intencionadas. No discurso supracitado, Truth se rebela e denuncia o machismo de homens negros ou, como também referido, aponta as diferentes necessidades das mulheres negras em relação às demandas das mulheres brancas (Akotirene, 2019). Esse desequilíbrio de primazias – entre pessoas negras de sexos diferentes e entre mulheres de cores diferentes – consiste justamente numa denúncia que Sojourner Truth faz contra um sistema que oprime de forma específica e agravada as mulheres negras. Tal realidade acaba por desembocar ainda numa profunda e necessária revisão do conceito de *mulheres* enquanto um significante especificador, unificador ou denominador de um tipo de existência linear e homogêna.

Lançando um olhar para os múltiplos contextos da África de língua oficial portuguesa, Moçambique surge como um lugar de referência na memória da emancipação das mulheres: no dia 4 de março de 1973, Samora Machel participa da *I Conferência Nacional da Mulher Moçambicana*, em cujo evento profere o afamado discurso “A libertação da mulher é uma necessidade da revolução, garantia da sua continuidade, condição do seu triunfo”. Em sua exposição oral, Machel propõe que a construção da nação não pode ser paralela à libertação das mulheres, uma vez que não

há diferenças entre estas e os homens, mas sim entre escravizados/as e escravizadores, sendo estes representantes do colonialismo ou daquilo a que Samora Machel nomeava como *ordem social*.

Embora bem-intencionadas e até mesmo assentadas numa certa perspectiva interseccional, o raciocínio de Samora Machel pulsa ainda numa lógica hegemônica machista e, por isso, bem poderia ser refutado pela potente interseccionalidade de Sojourner Truth: o discurso do comandante da libertação nacional em Moçambique acaba por ser patriarcal e sexista na medida em que confunde a libertação das mulheres com a manutenção do sexismo que as oprime, com o controle e a generificação de seus corpos. Essa contradição vem à tona quando, naquela conferência, Samora Machel elabora um conceito de emancipação das mulheres a partir da crítica ao feminismo ocidental enquanto força ameaçadora inerente ao colonialismo e ao capitalismo. No intuito de refutar a legitimidade dessa “ideologia invasora”, Machel entende que

[a] mulher emancipada é a que bebe, a que fuma, é a que usa calças e minissaia, a que se dedica à promiscuidade sexual, a que recusa ter filhos etc. Outros identificam a emancipação com a acumulação de diplomas, aparecendo em particular do diploma universitário como um certificado de emancipação. Há ainda quem considere que a emancipação consiste em aceder-se a um nível econômico, social e cultural. Todas estas concepções são erradas e superficiais. Nenhuma delas atinge o coração da contradição nem propõe uma linha que verdadeiramente emancipe a mulher (Machel, 1979 [1973]: 26).

Ao censurar o vestuário, a liberdade sexual ou de consumo e a recusa à maternidade por parte das mulheres, Samora Machel acaba por, em partes, mover-se nos valores do colonialismo que ele mesmo contestava: a maternidade como imposição e a naturalização do espaço privado como o *locus* natural das mulheres. Mais à frente será possível ver que a maternidade não supõe necessariamente um problema para as mulheres e para muitos dos movimentos feministas em África, mas o moralismo de Machel deixa ver que o seu discurso opera ainda a partir de um sentido sexista (e colonial) de nacionalidade, por meio de uma orientação hegemônica em que um homem enuncia o que é e em que consiste a libertação das mulheres, em que os corpos das mulheres continuam ancorados numa ideia de cidadania profundamente generificada sob a perspectiva moral de um homem.

Ao associar o feminismo europeu ao capitalismo, colocando ambos como um único alvo da luta anticolonial, Machel entende que o projeto de emancipação das

mulheres moçambicanas deve ser definido de forma diferente, a partir de três momentos articulados: a) a integração efetiva das mulheres no combate, b) o seu engajamento nas tarefas de produção e c) a sua educação científica e cultural (1979: 26-28). São duvidosas (e já devidamente comentadas) as condições materiais e pragmáticas em que a proposta de Samora Machel foi efetivada. Por mais que a libertação das mulheres tenha sido uma das intenções políticas da FRELIMO, sabe-se que grupos como, por exemplo, o Destacamento Feminista, criado em 1966, foi motivado também pela necessidade de autodefesa das mulheres moçambicanas tanto em áreas já libertadas quanto em territórios ainda mantidos sob o domínio português (Casimiro, 2005; 2014). Os motivos dessa busca por segurança, busca empreendida por e para mulheres, foram bem justificados por Isabel Casimiro:

As mulheres que se haviam juntado à luta funcionavam, muitas vezes, como produtoras, reprodutoras, fonte de prazer sexual para os guerrilheiros que, sob a direção de alguns *chamien* (chefes tradicionais homens), organizavam o controle da sua força de trabalho e o controle dos homens, ao seu acesso (Casimiro, 2014 [2004]: 173).

Como referido, contradições como a de Samora Machel ou aquelas apontadas de forma objetiva por Sojourner Truth trazem à tona os pressupostos críticos da interseccionalidade: o primeiro, já comentado, consiste na ideia de *hegemonia*, cujos matizes, dimensões e formas são melhor sublinháveis à luz de uma análise capaz de perceber os encontros e cruzamentos entre distintos eixos de subordinação; o segundo pressuposto é a ideia de **categoria**, aqui genericamente entendida como a unidade básica de qualquer sistema classificatório e cujo funcionamento tende a selecionar o elemento dominante como norma de um determinado grupo (Lugones, 2008). No quadro das colonizações europeias, a grande tragédia que determinou a história das mulheres tem a ver justamente com “O surgimento da mulher como categoria identificável, definida por sua anatomia e subordinada aos homens em todas as situações” (Oyěwùmí, 2021 [1997]). Partindo dos estudos de Oyèrónkẹ Oyěwùmí (1997), Aníbal Quijano (1991, 2000, 2002), Patricia Hill Collins (2000) e outras, María Lugones demonstra que, no imaginário ocidental/colonial, o nome *mulher* equivale a uma categoria sexualizada, generificada e racializada, o que explica os múltiplos sistemas de opressão que perpassam a vida das mulheres.

Vale notar que, na medida em que funcionam como pressupostos críticos da interseccionalidade, estes dois conceitos se correlacionam por retroalimentação: se,

por um lado, as categorias organizam coisas ou pessoas a partir de uma determinada matriz dominante (a qual supõe sempre o lado dominado), tal organização acaba por criar e manter hierarquias. Estas, por sua vez, tendem a reforçar e a preservar as categorias, a fim de que um determinado quadro de privilégios seja resguardado.

Quando, em contextos de guerra (como em Moçambique), mulheres precisam se organizar e se defender dos filhos da mesma nação pela qual lutam, parece evidente que a representação mental da nacionalidade – em suas dimensões conceitual, vivencial e identitária – não é tão linear quanto parece. Embora tenha a ver com um sentido de pertencimento e inocentemente concebido no fora dos papéis sexuais/sexuados, o exercício da cidadania não é equilibrado entre homens e mulheres, sobretudo porque não há simetria de vantagens nos trânsitos e possibilidades dadas a cada um, a cada uma. Assim consideradas, as categorias são melhor definidas também pelo desequilíbrio que produzem.

Como já comentado, tal desequilíbrio supõe uma desigualdade geradora de violências indispensáveis à desvalorização das mulheres no quadro de uma identidade nacional. E em quê especificamente consiste essa violência? Pode-se dizer que o seu sentido não se restringe, aqui, apenas ao atrito físico, mas, antes, tem a ver com a ideia de corte enquanto qualquer movimento de ruptura capaz de produzir descontinuidades – seja pela separação, pelo afastamento, pelo isolamento, pelo silenciamento, pela alienação ou, num nível extremo, pelo atrito físico, também ele marcado por um inegável potencial de ruptura (Arendt, 2018 [1969]).

Considerar que as bases da violência são determinadas por dinâmicas de separação (e não apenas a separação em si como um gesto violento) permite compreender a amplitude e a importância da teoria interseccional. Como também afirmou María Lugones, “La interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otras” (2008: 82). Dito de outra forma, aquilo a que contemporaneamente se denomina por *invisibilidad* (isto é, o não visto) revela um dos efeitos da violência: a divisão. Racializar, generificar, sexualizar e reificar subjetividades são processos concomitantes, complexos e por vezes contraditórios. Entender tais categorias como instâncias autônomas da existência, como forças desconexas, invisibiliza a existência de mulheres reais, relegando-as muitas vezes a uma realidade sub-humana. Por isso, a interseccionalidade acaba por ser uma teoria antiviolência, uma vez que “nos muestra lo que se pierde” (Lugones, 2008: 82) nas lógicas categóricas que tendem a ilhar o

sujeito em uma identidade homogênea e uniforme. Pensar interseccionalmente é, então, pensar a partir dos espaços de ruptura e do que eles mostram.

Graças a essa perspectiva evidentemente antiviolença, mulheres como Sojourner Truth, María Lugones e Oyèrónkẹ Oyěwùmí podem indagar e compreender melhor a falta de empatia dos homens frente à opressão das mulheres – eis uma questão que perpassa o debate dessas três mulheres: Truth questiona a sua própria identidade frente à força homogeneizadora do conceito de *mulheres* e à condescendência dos homens frente ao machismo; Lugones e Oyěwùmí analisam as razões pelas quais os homens nativos (norte-americanos e Yorubás, respectivamente) acabaram por contribuir para a opressão das mulheres negro-africanas e nativas norte-americanas em seus contextos coloniais. As respostas dadas para estes casos (e para outros tantos) se tornaram viáveis e eficazes em função de uma leitura interseccional cujo olhar observa as categorias sociais não como ilhas, mas sim como efeito de uma mutilação identitária prévia e derivada de uma imposição cultural baseada nas lógicas dicotômicas, binárias e hierárquicas de inferioridade e superioridade (Lugones, 2008).

Muitos são os nomes que se somam às teorias e discursos da interseccionalidade. Para além de Sojourner Truth, Lélia Gonzalez, Kimberlé Crenshaw e María Lugones, muitas outras vozes se apropriaram desse debate: Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa (1981), bell hooks (1981, 1984, 1989, 1992), Angela Davis (1983), Hazel Vivan Carby (1982), Sueli Carneiro (2003) e Leslie McCall (2005) são algumas das mulheres<sup>25</sup> que se levantam contra uma imaginação homogênea do mundo e das mulheres.

#### **1.3.4 Feminismos africanos: alguns apontamentos**

A interseccionalidade é um horizonte teórico que contextualiza boa parte dos processos de surgimento dos feminismos africanos. Ao terem de se levantar contra o machismo e, ao mesmo tempo, contra um feminismo branco, burguês e eurocentrado,

---

<sup>25</sup> Algumas destas obras não foram incluídas no referencial bibliográfico, já que surgem aqui como exemplo complementar, sem citação direta de seus conteúdos.

as mulheres negras (africanas, latino-americanas e diaspóricas) acabaram por construir movimentos e discursos que, articulados localmente e marcados por muitas diferenças, guardam entre si um princípio comum: a consciência de que essa crítica feminista deve passar não apenas pelas tiranias de gênero, mas também pelas circunstâncias de classe, raça e outros mecanismos de sujeição. Por isso mesmo, esses movimentos feministas surgem de uma resistência múltipla, ancorada exatamente nas realidades de mulheres cujos padrões identitários não pertencem à ordem eurocêntrica e burguesa. Assim, em relação às demais correntes flagrantes ao longo do tempo/espaço e sem ignorar as suas especificidades, os movimentos feministas negros e africanos convergem quando constatarem que as mulheres negras sofrem uma opressão de gênero intrinsecamente ligada a três agentes fundamentais: o colonialismo, o racismo e a escravidão (Steady, 1985), fatos histórico-culturais que apresentaram circunstâncias materiais muito distintas para mulheres e homens, negras e negros.

Entretanto, o conceito de feminismo é muito problemático no cenário epistemológico e pós-colonial africano. Boa parte dos/as estudiosos/as demonstra um cuidado ao tratar esse tema na medida em que a palavra *feminismo* (no singular ou no plural) sugere uma série de categorias e estruturas imaginárias ocidentais, profundamente colonialistas e, em muitos casos, dicotômicas, que não cobrem as demandas e as realidades das mulheres negras e africanas. Embora as contradições em torno da ideia de feminismo sejam evidentes, esta tese optou pela referência geral a *feminismos africanos* ou *feminismos pós-coloniais* quando houver a intenção de referir os movimentos de mulheres negras e/ou africanas organizadas contra um determinado sistema de opressão patriarcal.

Por outro lado, pareceu incoerente evitar a ideia de *feminismo/s* nesta investigação tendo em conta principalmente que essa terminologia surge de um horizonte epistemológico (colonial e ocidental) que também determinou tanto a biografia quanto, em partes, a escrita das mulheres aqui estudadas. Por isto mesmo não pareceu produtivo evitar e ignorar as teóricas e as teorias feministas de vertente tradicional, ocidental ou hegemônica naquilo que trazem de contributo coletivo incontornável. Recusar essas correntes equivaleria a desprezar que as poetisas aqui analisadas estiveram submetidas a lógicas ocidentais e eurocentradas de gênero. De fato, pode-se dizer que muitas das obras poéticas estudadas aqui aproximam-se mais

das lógicas ocidentais (ainda que para contestá-las) que das cosmopercepções<sup>26</sup> africanas em si mesmas – nenhuma das autoras presentes nesta tese está completamente fechada nas culturas e nos imaginários africanos (até porque, para começar, escrevem em língua portuguesa) e, ao mesmo tempo, nenhuma delas está totalmente fechada no imaginário ocidental/colonial (tendo em vista que o questionam). Nesse sentido, evitar os feminismos tradicionais (ou o próprio termo *feminismo/s*) é uma forma de criar lacunas no estudo que aqui se apresenta. Com o intuito de situar o *corpus* desta tese no entrelugar dos feminismos, apresenta-se agora algumas das principais correntes dos feminismos não hegemônicos, cujas abordagens passam tanto pelos feminismos africanos quanto pelos feminismos afro-americanos. Esta breve exposição teórica trata de dar continuidade ao artigo “Nação e gênero: a integração de mulheres na narrativa da nação e a literatura escrita por mulheres”, um trabalho recente em que Doris Wieser (no prelo)<sup>27</sup> levanta as principais correntes do feminismo africano e, ao mesmo tempo, situa a escrita das mulheres nos processos de elaboração das identidades nacionais dos países africanos de língua portuguesa.

Muitos foram os movimentos feministas empreendidos por mulheres negras ao longo do século XX. No que diz respeito às teorias e movimentos originados em solo africano, há um especial destaque para as pensadoras nigerianas, como adiante será possível notar. Para terminar esta seção, apresenta-se a seguir um breve panorama dos principais movimentos feministas africanos e pós-coloniais. Tendo em conta que esse resgate historiográfico/teórico está devidamente consolidado<sup>28</sup> pela crítica científica, esta rápida exposição tenciona evidenciar algumas bases conceituais e práticas dos feminismos africanos e negros para, nos capítulos seguintes, compreender em que

---

<sup>26</sup> Em *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (2021 [1997]), a professora e investigadora Oyèrónké Oyèwùmí propõe o uso do termo “cosmopercepção” em detrimento da ideia ocidental de “cosmovisão”. Para Oyèwùmí, “[o] termo ‘cosmovisão’, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais” (Oyèwùmí, 2021: 29).

<sup>27</sup> Este artigo é parte do livro *Le littérature africaine en langue portugaise: temi, percorsi e prospettive* (no prelo), organizado por Inocência Mata, Roberto Francavilla e Valeria Tocco.

<sup>28</sup> Alguns estudos que colaboraram para a consolidação desse resgate são: Bádèjo, Diedre (1998), “African Feminism: Mythical and Social Power of Women of African Descent”, *Research in African Literature*, 29(2), 94-111; McFadden, Patricia (1997), “The Challenges and Prospects for the African Women’s Movement in the 21st Century”, *Women in Action*, 1, (Consultado a 06.09.2021, em <http://www.hartford-hwp.com/archives/30/152.html>.); Steady, Filomina Chioma (1989), “African Feminism: a Worldwide Perspective”, in Rosalin Terborg-Penn; Andrea Benton Rushing (eds.), *Women in Africa and the African Diaspora*. Washington, DC: Howard University Press, 3-24; Casimiro, Isabel et al. (orgs.) (2009), *African Women’s Movements. Transforming Political Landscapes*. Cambridge: Cambridge University Press.

medida os poemas e as poetas aqui estudadas se articulam (ou não) com essas correntes de pensamento.

De acordo com a crítica, a primeira alternativa ao feminismo ocidental, branco e burguês surge no princípio dos anos 80 do século XX sob o nome *womanism*, termo forjado pela escritora afroamericana Alice Walker em seu livro de ensaios *In Search of Our Mother's Garden: Womanist Prose* (1983). De caráter panafricanista e muito ancorado na realidade norte-americana, esse termo buscou englobar todas as mulheres negras e entendeu que a sua libertação não se daria sem que toda a comunidade negra fosse libertada, o que acaba por revelar uma pauta não antagônica quanto à participação dos homens na luta das mulheres. Para Alice Walker, uma *womanist* seria

Uma feminista negra ou uma feminista de cor... Uma mulher que ama outras mulheres, sexual e/ou não sexualmente. Aprecia e prefere a cultura das mulheres, a flexibilidade emocional da mulher [...] e a força das mulheres. Às vezes ama os homens individualmente, sexual e/ou não sexualmente. Está comprometida com a sobrevivência e a integridade de toda a comunidade, de seus homens e mulheres. Não é separatista, exceto periodicamente em relação à saúde. Tradicionalmente universalista (Walker, 1983: 11-12. Tradução livre).

Pela exposição da escritora, a proposta do *womanism* passa por valores como a universalidade, a união, a convivência pacífica e principalmente a afirmação de um susposto caráter emocional das mulheres. Embora bem-intencionado em relação à necessidade de criar um termo diferente de *feminismo* para nomear a luta de mulheres negras, o *womanism* sofreu críticas por ignorar as especificidades culturais e pragmáticas das mulheres africanas, como

la pobreza extrema, los problemas con las familias políticas, la opresión que (algunas) mujeres de más edad ejercen sobre las más jóvenes, las mujeres u hombres que oprimen a las coesposas y, finalmente, los fundamentalismos religiosos, tanto islámicos como no islámicos o de religiones tradicionales (Pérez Ruiz, 2012: 57).

Bibian Pérez Ruiz lembra ainda que, além de ignorar a realidade concreta das mulheres africanas, o *womanism* de Alice Walker foi criticado também por se posicionar a favor das mulheres lésbicas, identidade de gênero muito criticada por outras pensadoras africanas, e por homogeneizar o conceito de negro/a.

Essa aversão às ideias de Walker acabou por suscitar o aparecimento do *african womanism*, um modelo feminista mais afrocêntrico e orientado pelas preocupações materiais, culturais e sociais das mulheres em contextos africanos. Proposto e defendido pela nigeriana Chikwenye Okonjo Ogunyemi em 1985, o *african womanism* postulava a importância da maternidade e rechaçava a união sexual entre mulheres (Ogunyemi, 1985), defendida pelo pensamento de Alice Walker. Nas palavras da própria escritora e professora nigeriana,

[w]omanism is black centred; it is accommodationist. It believes in the freedom and independence of women like feminism; unlike radical feminism, it wants meaningful union between black women and black men and black children and will see to it that men begin to change from their sexist stand (Ogunyemi, 1988: 65).

Demarcando-se do chamado feminismo de gênero (ou ocidental) e do pensamento de Alice Walker, o *african womanism* acabou por assemelhar-se mais ao pensamento da escritora norte-americana na medida em que também entendeu a libertação das mulheres negras como uma parte da libertação de todas as pessoas negras, sejam homens ou mulheres.

Anos mais tarde, em 1993, também como uma espécie de resposta às correntes anteriores, a professora afro-americana Clenora Hudson-Weens (1998) propõe a *africana womanism*, em que o “africana” aponta para a valorização da etnicidade e da ancestralidade, elementos que compõem a tessitura identitária de muitas comunidades africanas. Ao mesmo tempo, Hudson-Weens, enquanto mulher norte-americana, pensa esse movimento feminista e negro em relação às mulheres que estão tanto dentro quanto fora de África, ao mesmo tempo em que enfatiza a importância da relação ancestral com aquele continente, o que acaba por supor um movimento baseado numa espécie de irmandade originária em que o continente africano surge como a alegoria materna e unificadora.

Nesse sentido, Hudson-Weens entende o *africana womanism* (ou *womanism* africano) como uma abordagem filosófica que “[e]stá baseada na cultura africana e, portanto, necessariamente se centra nas experiências únicas, nas lutas, nas necessidades e nos desejos das mulheres africanas”, além do que faz um movimento crítico em relação “à dinâmica de conflito entre a corrente principal feminista, o movimento feminista negro, o movimento feminista africano e o *womanism* africano” (1994: 24. Tradução livre). Apesar de reivindicar uma abordagem a partir das

fronteiras entre as diversas perspectivas feministas existentes na altura, a proposta de Cleonora não deixa de ser parte de um efeito pendular em que cada movimento feminista parece surgir como uma resposta mais ou menos refratária ao movimento anterior, como já é possível depreender.

Ainda na primeira metade dos anos 90 surge o conceito de *stiwanism*, um acrônimo de *Social Transformations Including Women in Africa*, termo cunhado pela ativista e poeta nigeriana Omolara Ogundipe-Leslie em seu livro *Re-Creating Ourselves: African Women and Critical Transformations* (1994). A proposta da escritora foi enfatizar a importância das mulheres na transformação social do continente africano, com especial destaque para a não rivalidade com os homens, a valorização da maternidade e, por consequência, a não resistência às funções biológicas da mulher, como preconiza o feminismo ocidental. De fato, a própria Ogundipe-Leslie (1994) afirma que o termo *stiwanism* foi pensado também para evitar a constante crítica de que os movimentos feministas africanos tendem a imitar o paradigma feminista ocidental.

Considerando que Omolara Ogundipe-Leslie propunha a inclusão das mulheres nas várias frentes do desenvolvimento social africano, ela listou os seis grandes fatores que impedem justamente uma entrada efetiva das mulheres nesse projeto, a saber: o colonialismo e a destruição do poder das mulheres; a lógica feudal e os seus determinismos de gênero; a dificuldade que muitas mulheres enfrentam no acesso ao conhecimento; o machismo entre homens negros/africanos, mais privilegiados pelas lógicas patriarcais oriundas da colonização; a raça enquanto uma lógica de opressão política, social e econômica profundamente prejudicial para as mulheres; e, por fim, os complexos de gênero que as próprias mulheres africanas herdaram das tradições e influências coloniais/ocidentais (Ogundipe-Leslie, 1994).

Um ano depois, a escritora e pesquisadora Catherine Obianuju Acholunu apresenta o *motherism*, uma abordagem feminista afrocentrada que toma como pilares incontornáveis a maternidade, as crianças e o respeito à natureza. Com base em tais princípios, a pensadora nigeriana afirma que o feminismo africano deve entender “the essence of the mother as the matrix of all existence” (1995: 108), sem cometer o erro do feminismo ocidental: anular a maternidade como parte integrante da vida das mulheres. Nesse sentido, a cooperação com a natureza e o enaltecimento da maternidade são dois fatores que concorrem para que as mulheres sejam imaginadas como cocriadoras do mundo em relação às forças divinas, enfatizando assim a

imagem da África Mãe ou da Terra Mãe. O elemento simbólico que sustenta esse imaginário é, para Acholonu, as mulheres rurais, cuja relação com a terra resgata valores essenciais da maternidade: “It is life; it is love; it is spirituality; it is the creative, nurturing power of God, present in the female principle” (1995: 119).

Justamente nesse sentido, o *motherism* surge como um pensamento feminista que engloba os homens e defende o pacifismo, o amor e a cooperação entre os seres humanos. Entretanto, algumas críticas a essa corrente estão diretamente relacionadas com a idealização das mulheres, aqui imaginadas a partir de essencialismos e determinismos que acabam por silenciar os seus desejos e necessidades reais, os seus contextos e condições materiais de opressão (cf. Arndt, 2002).

Vale referir ainda o *negofeminismo*, uma postura feminista postulada por Obioma Nnaemeka, professora nigeriana radicada nos Estados Unidos, onde leciona na Universidade de Indiana. Em um artigo intitulado “Nego-feminism: Theorizing, Practicing, and Pruning African’s Way” (2004), Nnamaeka propõe uma postura feminista ancorada no pressuposto de que “the foundations of shared values in many African cultures are the principles of negotiation, give and take, compromise, and balance” (Nnamaeka, 2004: 11). Nesse sentido, o afixo *nego-* evoca a ideia de negociação entre homens e mulheres em prol da equidade e da convivência pacífica, conforme determinam os preceitos culturais dos Igbo, grupo étnico do qual procede Nnamaeka. De acordo com a pensadora, a reciprocidade, a união entre homens e mulheres, o diálogo, a harmonia e o equilíbrio são alguns dos valores de pessoas negofeministas.

Em partes, o feminismo pacifista proposto pela autora deve ser considerado também no contexto de suas experiências, sobretudo porque Obioma Nnaemeka trabalhou pela defesa dos direitos humanos dentro de missões e projetos em países como o Senegal, a Nigéria, o Sudão, a Serra Leoa, Ruanda e o Burundi. Assim, as noções de colaboração, reciprocidade e respeito subjacentes ao negofeminismo sugerem uma influência tanto da origem Igbo de Nnaemeka quanto de seu trabalho pelo desenvolvimento social pacífico de povos africanos em vias de desenvolvimento.

Por fim, vale referir ainda o debate feminista proposto por Oyèrónkẹ Oyěwùmí: ao criticar pesquisas africanistas que partem de pressupostos teóricos ocidentais e eurocentrados para debater o lugar das mulheres na ordem social das realidades africanas, a socióloga nigeriana critica, por exemplo, a aplicação do conceito de *sisterhood*. Para Oyěwùmí (2002; 2003), a ideia de *irmandade* foi

originada na noção ocidental de família nuclear e, por isso, não corresponde às dinâmicas e organizações sociais das culturas africanas. Justamente por isso, a pensadora defende a ideia de *motherhood*, argumentando que

[r]egardless of whether a particular African society displays a patrilinear or matrilinear kinship system, mothers are the essential building block of social relationships, identities and indeed society. Because mothers symbolize familial ties, unconditional love and loyalty, motherhood is invoked even in extrafamilial situations that calls [*sic*] upon those values (1999: 13).

A importância que Oyěwùmí confere à maternidade lembra o *motherism* de Catherine Obianuju Acholonu, sobretudo no intuito de não repetir o erro colonial de menosprezar a importância da geração de vida enquanto um movimento necessário à libertação das mulheres negras africanas. Além disso, Oyěwùmí parece insistir na maternidade como um conceito que deve ser desgenerificado, o que só seria possível por meio de uma postura crítica que não opere a partir de conceitos binários, uma das heranças coloniais refutadas pela estudiosa. A fim de sustentar essa necessidade, a pesquisadora tem trabalhado com as culturas Igbo e Yorubá, demonstrando que, nas línguas e culturas daqueles povos, as hierarquias de gênero não estão relacionadas ao sexo, mas sim a outras categorias sociais, como a idade e linhagem, por exemplo (Oyěwùmí, 2021).

Nesse quadro teórico, o *motherhood* tem a ver com uma instância simbólica não necessariamente relacional à figura e ao papel dos homens, isto é, o conceito não é baseado em construções binárias de gênero na medida em que as mulheres são pensadas fora das sombras do masculino/feminino. Contudo, como noutras correntes dos feminismos africanos, as críticas sobre o pensamento de Oyèrónkẹ Oyěwùmí recaem especificamente sobre um essencialismo da cultura, do sistema social, da linguagem e das relações de poder nas culturas Yorubá (Bakare-Yusuf, 2011). Embora criticada por certas pensadoras africanas cuja matriz teórica é europeia, o trabalho de Oyèrónkẹ Oyěwùmí é incontornável na medida em que busca postular teorias a partir das realidades africanas, de sua diversidade e demandas de pensamento crítico. O seu exercício reflexivo tem demonstrado uma capacidade singular não apenas de ignorar, como também de desconstruir instrumentos analíticos até então consolidados pelas diversas correntes da crítica feminista de caráter eurocêntrico. Por outras palavras, a importância do debate de Oyěwùmí é difícil de mensurar na medida

em que, dentre tantas reações, incita os feminismos a um constante exercício de autocrítica sobre as bases – muitas vezes contraditórias – em que se sustentam.

Como já mencionado, e dadas as suas circunstâncias, experiências e formas de pensar, estas e outras pesquisadoras entenderam que a ideia de *feminismos africanos* ou *negros* como movimentos dinamizados por mulheres negras (dentro ou fora de África) não são suficientes para representá-las, por dois motivos principais: numa perspectiva cultural, essa demarcação conceitual nem sempre equivale à delimitação geográfica da África pós-Conferência de Berlim (1984-1985), cujo projeto de distribuição colonial não levou em conta as muitas organizações étnicas presentes no continente africano. Daí resultaram as perspectivas do *negofeminismo* de Obioma Nnaemeka e do *motherhood* de Oyèrónkẹ Oyěwùmí, cujas cartografias teóricas mapeiam e privilegiam fronteiras étnicas em detrimento das fronteiras políticas; em segundo lugar, porque o conceito de *feminismo* não é representativo das realidades que buscam visibilizar e defender, como já comentado no início desta seção.

Em todos os lados dessa construção teórica parece haver uma *ansiedade acadêmica* (Nnaemeka, 2004) ancorada num desejo de autodeterminação a partir de referenciais próprios, fenômeno que Pinkie Mekgwe (2006)<sup>29</sup> chama de *the politics of naming*. Em partes, esse movimento de autodeterminação coincide com o movimento de luta anticolonial e, por isso, sempre terá em conta as epistemologias a questionar, refutar e evitar. Muitos são os dilemas e as contradições que acompanham esse debate, dos quais vale destacar, pelas partes africanas, a dominação masculina e o essencialismo de algumas proposições feministas e, do lado negro-diaspórico, um imaginário idealizado tanto sobre a África quanto sobre o ser negro/a (cf. Martins, 2018). É justamente por estes e outros impasses que Patricia McFadden (2007) propõe uma revisão do conceito de *pós-colonial*: numa postura mais realista, McFadden entende as hierarquias de gênero como fenômenos pré-coloniais que encontraram justamente na dominação colonial o seu crescimento e conseqüente precarização da realidade das mulheres. A socióloga e escritora essuatinaiana propõe, assim, um feminismo africano capaz de articular teoria e prática em relação aos contextos das mulheres, além de vigiar constantemente o capitalismo global que insiste em homogeneizar a produção das teorias feministas em África.

---

<sup>29</sup> Mekgwe, Pinkie (2006), “Theorizing African Feminism(s). The ‘Colonial’ Question”, *Quest. An African Journal of Philosophy*, 20(1-2), 11-22.

Nesse sentido, e a partir do *corpus* aqui selecionado, os próximos capítulos desta tese apresentam algumas aproximações e confluências entre distintas produções poéticas, assinadas por mulheres diferentes em suas respectivas identidades e origens, mas cujas escritas têm a marca da memória comum e de um sentido de nação que oscila entre imaginários nacionalistas e macronacionalistas. Com base nestas hipóteses, busca-se ainda explorar, aferir e validar a seguinte possibilidade: muitas das encenações nacionais e macronacionais presentes na poesia dessas mulheres africanas constroem zonas de contato e diálogo na medida em que i) partem de uma mesma<sup>30</sup> memória-repetição e ii) encontram nas representações de gênero uma forma de pensar e repensar (ou até mesmo de repetir) o lugar da mulher nas tecituras de poder que engendram qualquer projeto de nação, cujas lógicas simbólicas são, também, lógicas de gênero (Yuval-Davis, 1997).

---

<sup>30</sup> Sabe-se que essa “mesma memória” é relativa e uma evidência dessa relatividade está no fato de que a guerra pela libertação nacional, por exemplo, não aconteceu em São Tomé e Príncipe ou em Cabo Verde, o que certamente marcou aqueles países de forma distinta em relação às lembranças deixadas em Moçambique, Angola e na Guiné-Bissau. A guerra não fará parte dessas memórias nacionais de forma homogênea, mas a opressão colonial, sim.

## 2. Poéticas de um macronacionalismo africano: formas de ser e pertencer

O capítulo anterior apresentou os quadros teóricos e metodológicos que sustentam as análises literárias aqui propostas. No decorrer da construção desse raciocínio crítico, o conceito de *africanidade* surgiu como um instrumento analítico capaz de explicar as conexões discursivas, estético-literárias e históricas em torno de África enquanto um referente comum para as literaturas africanas de língua portuguesa, nomeadamente para aquelas que compõem o *corpus* desta tese. De fato, entre as escritoras aqui estudadas, o signo *África* surge como um ponto de convergência de boa parte dos poemas catalogados e analisados nesta investigação – embora as representações simbólicas do continente sejam diversas, o que, por outro lado, ilustra as singularidades literárias de cada uma das cinco poetisas, como também será possível observar adiante.

O capítulo primeiro foi também o resultado do esforço por elaborar uma delimitação conceitual capaz de evitar essencialismos em torno da ideia de *africanidade*, uma palavra cujos contornos semânticos abarcam sensibilidades e tensões vívidas. Nesse sentido, e para reforçar aqui o posicionamento apresentado na discussão teórica, esta tese evoca uma ideia de África não enquanto uma entidade identitária homogênea e estanque, mas sim enquanto um

[e]spaço de elaboração discursiva e política que pretende sintetizar a pertença coletiva de um grupo humano a uma comunidade presumivelmente fundamentada em determinadas especificidades históricas e culturais referenciadas no continente africano (Gadea, 2013: 223).

Daí que, num primeiro momento, a *africanidade* seja entendida aqui como um conjunto de operações discursivas, sejam elas políticas e ou literárias, geograficamente referenciadas em África. Essa consciência – cartográfica e histórico-cultural – resulta de uma opressão comum que aviltou as culturas e identidades do continente africano precedentes à invasão europeia, o que leva a crer que não existiria “a Africanidade se ela não tivesse sido negada ou degradada” (Mafeje, 2019 [2000]: 316). Por isso mesmo, esta tese entende a *africanidade*, por um lado, enquanto uma expressão identitária que toma o continente africano como um referente geoafetivo e, por outro, como uma atitude de resistência – como referiu o supracitado Archibald Monwabisi Mafeje, para quem a *africanidade* é uma ontologia combativa. Como visto

também no capítulo anterior, essa resistência tem uma dupla face: ao mesmo tempo que se coloca contra a cosmovisão europeia, lança-se em defesa de valores africanos como ancestralidade, negritude e oralidade, compondo assim o já referido ideário de africanidade.

Em razão de sua estrutura ao mesmo tempo funcional, histórica e ideológica, não parece demasiado dizer que a africanidade seja (também) uma forma de expressão macronacional em que o continente africano acaba por compor uma espécie de matriz simbólica para muitas/os escritoras/es dentro e fora do continente. Partindo de tal constatação, este capítulo tratou de coletar, organizar e cotejar, no *corpus* selecionado, as várias aparições e encenações de uma nação que não equivale necessariamente a uma das 54 unidades federativas do território africano, mas implica, na verdade, o seu corpo continental enquanto uma entidade macronacional.

Para dar conta dos múltiplos *movimentos* que a ideia de África sofre entre uma e outra obra literária, entre um e outro poema, entre uma e outra escritora, e a fim de demonstrar que tais movências de significado carregam consigo um pendor macronacionalista, este capítulo traça um roteiro analítico composto por três movimentos conceituais, aqui organizados de forma relacional, crescente e circular: i) num primeiro momento, serão analisados os poemas que apresentam **referências geográficas/geoafetivas** do continente africano, seguindo a ideia de *africanidade* também como referenciação espacial, conforme as proposições teóricas de Gadea (2013); ii) depois, as leituras interpretativas se dirigem da noção geoafetiva para o imaginário **histórico**, temática em que a memória coletiva é determinada tanto pela dimensão rizomática do tempo histórico (como manifestação da memória cultural) quanto pela temporalidade ancestral (enquanto fator de memória comunicativa); iii) do fator histórico-ancestral, e para fechar o capítulo, apresentam-se as últimas leituras comparatistas a partir de uma perspectiva **simbólica**, análise que buscou destacar as dimensões sexual-generificadas da macronacionalidade africana. Em relação ao *corpus* de análise, entende-se que esses três movimentos são **relacionais** na medida em que estão atravessados por elaborações históricas, memoriais e identitárias; são crescentes porque o conjunto de movimentos conceituais aqui proposto também carrega significados; e são circulares porque o último deles – o simbólico – em alguns momentos retorna aos movimentos anteriores e por vezes os consubstancia, como será possível observar no final deste capítulo.

Nesta tese, o conceito de simbólico tem basicamente duas dimensões: a primeira, de viés mais lacaniano/bourdieuiano e evidente nas dez obras literárias aqui investigadas, considera as disjunções entre significante e significado. Deste ponto de vista teórico, o continente africano surge como objeto de representação simbólica na medida em que é encenado em/por outros objetos, como, por exemplo, os corpos das mulheres ou a maternidade. A segunda dimensão, complementar à primeira, entende o caráter cíclico e recursivo do símbolo, como exposto por Bonachristus Umeogu: “The symbol begins from something and ends towards something for which it is the symbol. [...] As it signals, signs and flows what it is beyond and to what it shows” (Umeogu, 1996: 75). Ao conceber o simbólico como uma atividade humana que aponta tanto para o referencial quanto para o referente, a abordagem teórica proposta pelo professor da Universidade Nnamdi Azikiwe possibilita compreender, na poesia de mulheres, em que medida as evocações do continente africano partem de um espaço geográfico, atravessam corpos e imaginários para, por fim, retornarem à imagem do próprio continente, confirmando o que diz Umeogu: *the symbol begins from something* – a representação de um povo, de uma história ou dos corpos das mulheres – *and ends towards something for which it is the symbol* – a própria África enquanto espaço georreferenciável.

Isto posto, vale fazer ainda duas breves ressalvas:

- a) embora interpretadas a partir de um mesmo ângulo comparativo, cada escritora abordada nesta tese tem as suas próprias preocupações formais e temáticas. Por isso, as análises desta seção incidem mais sobre algumas poetisas do que sobre outras. Com efeito, a metodologia utilizada aqui não busca encaixar as obras literárias numa simetria tematológica ou quantitativa: não importa que autora encene mais ou menos um determinado imaginário macronacional africano, mas sim como o fazem e em que medida dialogam entre si a partir de determinados traços daquilo que, como referido acima, pode-se denominar como *africanidade*.
- b) as obras em questão dariam margem para a análise de imensos outros movimentos conceituais que, por razões científico-metodológicas, aqui não caberiam. Contudo, a seleção e a ordenação desses três movimentos – geoafetivo, histórico e simbólico – têm a ver com a vontade de, nesta tese, destacar uma característica latente na escrita dessas mulheres: cada uma das

cinco autoras apresenta uma forma de ser e pertencer cuja estrutura se orienta para uma África comum entre elas – dadas as devidas proporções territoriais. Essas percepções compartilhadas do continente surgem nas geografias e símbolos atravessados por aspectos históricos e identitários constituintes de um pertencimento africano. Essa dinâmica complexa é aqui entendida como um fenômeno macronacional. Além disso, esses movimentos temáticos assim dispostos permitem ver ainda um outro movimento concomitante e estrutural: ao longo das análises, as movências conceituais percorridas pela palavra *África* vão ganhando dimensões generificadas no sexo feminino, como será possível observar também neste capítulo.

Por fim, é importante antecipar também algumas particularidades na estrutura textual dos capítulos dedicados às análises literárias. Primeiramente, é preciso referir que as gralhas presentes no texto original não foram corrigidas nem assinaladas com [sic]. Com isto, buscou-se tanto manter a norma ortográfica utilizada por cada autora quanto preservar a fixação textual das edições utilizadas nesta investigação. Além disso, no intuito de imprimir objetividade à escrita destas análises, os títulos das obras literárias foram referidos pelas seguintes siglas:

**Odete Semedo:**

*Entre o ser e o amar (ESA).*

*No fundo do canto (NFC).*

**Lica Sebastião:**

*Poemas sem véu (PV).*

*Ciclos da minha alma (CMA).*

**Vera Duarte:**

*Amanhã amadrigada (AA).*

*Preces e súplicas (PS).*

**Olinda Beja**

*Bô Tendê (BT).*

*Leve, leve (LL).*

## **Paula Tavares**

*Ritos de passagem (RP).*

*Como veias finas na terra (CVFT).*

Uma última particularidade a mencionar diz respeito a certas escolhas tipográficas: alguns excertos das análises a seguir apresentam palavras em *itálico* ou em **bold**. O *itálico* é utilizado quando um determinado trecho da tese parafraseia um ou mais versos citados anterior ou posteriormente. O **bold**, por sua vez, é usado no corpo das citações e indica, nos poemas, aquelas palavras e expressões importantes para uma determinada análise literária. Considerando que muitos textos, autoras e temáticas se cruzam num estudo comparado, essa sinalização tipográfica contribui para orientar e organizar a leitura das análises aqui desenvolvidas.

### **2.1 Percepções cartográficas: consciências poéticas de um imenso lugar**

As teorias sobre como a literatura se apropria dos processos de espacialização ganharam um salto notável a partir do conceito de *geocrítica*, termo cunhado por Bertrand Westphal<sup>31</sup> e útil às discussões apresentadas nesta tese. Tendo surgido no campo da Literatura Comparada pós-estruturalista, essa ferramenta analítica aborda as relações estéticas entre geografia e literatura, de modo a captar, ao mesmo tempo, “una percepción plural del espacio” e “la percepción de espacios plurales” (Westphal, 2015: 36). Para Westphal, o espaço geográfico representado na literatura deixa de ser uma deformação do “real” e passa a ser visto como um fundamento das relações entre os seres humanos e um determinado território (Westphal, 2000).

Este princípio teórico é constatável na literatura quando, por exemplo, os laços afetivos entre sujeito e espaço passam a ser enunciados não por um autor ou autora isolada, mas por vários e várias, como será possível observar a respeito das representações do continente africano (capítulo 2) ou dos países africanos de língua

---

<sup>31</sup> No campo inaugural da geocrítica, destacam-se dois estudos substanciais assinados por Westphal: *La géocritique: mode d'emploi* (2000) e *La geocritique. Réel, fiction, espace* (2007). Como se trata de um conceito amplo e complexo, vale consultar também o ensaio “Cartografar a literatura: contributos da abordagem geocrítica para a perenidade da Literatura de Viagens” (2015). Nesse trabalho, a investigadora Sara Cerqueira Pascoal oferece um alargado panorama epistemológico da geocrítica literária ao longo dos séculos XX e XXI. Para além do próprio Bertrand Westphal, a autora passa por estudos incontornáveis em inglês, francês, espanhol, português e alemão, demonstrando o percurso da geocrítica literária como campo de estudo em construção.

oficial portuguesa (capítulo 3) – fenômeno que o próprio Westphal (2007) chamou de *multifocalização*. Nesse sentido, as palavras *geoafetividade* e *geoafetivo/a* serão utilizadas aqui a partir da ancoragem geocrítica, assinalando as convergências entre os processos literários de enunciação do espaço e a percepção afetiva das identidades macronacionais africanas e nacionais.

Esta breve análise parte, assim, da África como uma consciência geográfica e, por extensão, uma consciência geoafetiva, isto é, observa um macronacionalismo geograficamente referenciável. As dimensões afetivas dessa consciência geográfica variam conforme o tempo e o espaço em que se encontram, conforme as culturas locais, as tensões históricas que carregam, as suas representações simbólicas e os seus mitos. Variam também conforme as mulheres que escrevem e, por isso mesmo, não se trata de algo estanque. Falar sobre como as mulheres dos poemas (ou as próprias poetisas) percebem, enunciam e imaginam esse espaço continental supõe destacar o importante papel das escritoras africanas na reconstrução dos imaginários de que são parte (embora delas tenham sido excluídas), na enunciação de Áfricas múltiplas, diversas e convergentes.

Tendo em conta estas modalizações atravessadas tanto por questões autorais quanto históricas e culturais, é importante antecipar que as análises deste subcapítulo incidem mais sobre as escritoras insulares. Embora São Tomé e Príncipe e Cabo Verde tenham construído um sentido de pertencimento continental/africano diferente em relação à africanidade vivenciada por Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, é importante observar também como as mulheres insulares aqui presentes parecem escrever sob a orientação de um desejo sintomático e coletivo: suplantar, na escrita, um pertencimento africano que nem sempre foi automático e garantido (considerando que, até a metade do século XX, os territórios insulares – sobretudo em Cabo Verde – estavam política e culturalmente mais identificados com os mundos português e europeu). Esse desejo também justifica a escolha das poetisas insulares nesta seção: das cinco escritoras analisadas aqui, Olinda Beja e Vera Duarte são as que mais escreveram a partir de um raciocínio geoafetivo insistentemente voltado para a conexão com o continente africano, mesmo que os seus sujeitos poéticos às vezes falem a partir das ilhas.

Depois destas breves ressalvas, o passeio pelas geografias africanas na poesia de mulheres começa com a são-tomense Olinda Beja (1946), dona de uma escrita atravessada por elementos biográficos e marcada pela saudade: nascida em 1948 na

cidade de Guadalupe (capital de Lobata, São Tomé e Príncipe), Olinda Beja muito cedo migrou com a família para Portugal, onde viveu e se formou como professora de língua e literaturas de língua portuguesa. Além disso, a escritora lecionou também na Suíça, país em que morou por considerável tempo, de tal modo que as vozes poéticas que cria acabam por cantar a saudade de uma África distante (muitas vezes identificada nas ilhas de São Tomé e Príncipe) e por emanar uma experiência diaspórica, numa produção literária que apresenta constantes tensões entre os territórios africano/insular e europeu.

Das autoras aqui comentadas, Olinda Beja é uma das que mais abundantemente recorre à imagem do continente africano como objeto de composição de mosaicos poéticos. A primeira peça desse mosaico é certamente o território que surge, por exemplo, como expressão afetiva da saudade no poema “Retrato”, em *Bô tendê?*: “Quem não tem saudades de África não sabe / o que é o som do mar nas suas veias” (Beja, 2009: 48).<sup>32</sup> Ao longo de todo o poema, o eu lírico condiciona o conhecimento do que sente ser a sua África a partir da saudade que dela se sente (ou não). Embora estes versos pertençam a uma são-tomense e considerando ainda as relações que essas ilhas têm com a África continental, é importante salientar que a saudade aí enunciada tem como objeto um elemento detectável no mapa: a territorialidade africana. Ainda que essa referência à África possa ser metonímica, a autora evoca, em primeiro plano, uma imagem inegavelmente geográfica, para, a partir dela, produzir desdobramentos geoafetivos – muito possivelmente projetados para as ilhas são-tomenses que, como referido, o eu lírico identifica como africanas.

As motivações e contornos dessa saudade na vida de Olinda Beja estão muito bem descritos em “‘A lusofonia é uma ave migratória’ – entrevista a Olinda Beja, escritora e poetisa são-tomense”,<sup>33</sup> um encontro que a poeta teve com Lurdes Macedo e Jorge Adolfo Marques (2010). Nesta entrevista, Olinda comenta a sua (re)conexão com o continente africano e também com o seu país, cuja história e cultura a escritora

---

<sup>32</sup> Todos os poemas de *Bô tendê?* e *Leve, leve* foram retirados da antologia *Aromas de Cajamanga* (2009), publicada no Brasil pela editora Escrituras. Por isso mesmo, as seguintes citações da autora serão referidas apenas com o número da página. A mesma regra se aplica às citações dos poemas da angolana Paula Tavares, todos retirados de *Amargos como os frutos. Poesia reunida* (2011), antologia publicada também no Brasil pela Editora Pallas. No caso das outras autoras, o ano de publicação da obra será referido também na primeira citação e ao longo do texto quando, numa análise comparada, for necessário estabelecer uma diferença bibliográfica entre obras de uma mesma escritora.

<sup>33</sup> Macedo, Lurdes; Marques, Jorge Adolfo (2010), “‘A lusofonia é uma ave migratória’ – entrevista a Olinda Beja, escritora e poetisa são-tomense”, *Anuário internacional de comunicação lusófona*. Braga: CECS/Universidade do Minho.

busca resgatar a fim de que São Tomé e Príncipe seja mais conhecido, a despeito da pouca atenção que o país tem, por exemplo, quando comparado com Angola e Moçambique.

Se em Olinda Beja os limites cartográficos do continente africano representam a saudade que os sujeitos diaspóricos – como a própria autora – sentem da terra, há também escritoras que desenham a geografia africana através de uma consciência internacional (no sentido *lato* de relação entre nações) inscrita no interior do continente. De fato, no capítulo anterior foi possível compreender que a africanidade é um espaço discursivo (Gadea, 2013) composto por vivências que, embora dinâmicas e fluidas (Cosme, 2006), têm como eixo de convergência a negação do colonizador e a revalorização da ancestralidade, da oralidade e da cor negra como fator de coesão entre as muitas e múltiplas comunidades africanas. No decorrer desta tese, é possível perceber que essa africanidade está presente também em poemas de mulheres que, escrevendo sobre os – e a partir dos – seus respectivos países, não olvidam as realidades de outros povos africanos irmanados por condições e percursos comuns.

Essa alusão ao outro-nacional africano ocorre com mais frequência ainda nos poemas da cabo-verdiana Vera Duarte, sobretudo nas obras aqui selecionadas: *Amanhã amadrugada* (1993) e *Preces e súplicas ou Os cânticos da desesperança*<sup>34</sup> (2005). Nascida em 1952 no Mindelo, Vera Duarte estudou Direito na Universidade de Lisboa e, após uma formação em magistratura também na capital portuguesa, a escritora voltou para a Praia, onde foi Juíza Desembargadora e, posteriormente, Conselheira da Presidência de Cabo Verde, além de grande ativista pelos Direitos Humanos. Um dos muitos destaques de sua vida está no fato de a escritora ter sido a primeira mulher a exercer a magistratura em Cabo Verde, além de ter trabalhado também como Ministra da Educação, Procuradora da República e Diretora Geral no Ministério da Justiça, dentre muitos outros cargos notáveis que vem ocupando no campo da governação de Estado. A sua literatura, em partes, é ativista e percorre temas como o direito das mulheres, a desigualdade social, o colonialismo, o racismo e a pobreza. Nesse sentido, os poemas de Vera Duarte trazem uma geoafetividade africana a partir da consciência de um Outro que equivale aos países e realidades africanas fora de Cabo Verde e com as quais o eu lírico se sente conectado – como ocorre também com Olinda Beja.

---

<sup>34</sup> Para dar mais leveza à linguagem, esse livro será referido a partir daqui apenas como *Preces e súplicas*.

Subdivido em quatro cadernos, *Amanhã amadrugada* é uma obra literária em prosa e verso, composta por textos que contemplam tanto o lirismo amoroso – da mulher que se imagina menina ao sentir a chuva no corpo – quanto o engajamento frente às injustiças do colonialismo, da fome e da guerra. Contudo, *Preces e súplicas* representa uma mudança paradigmática no projeto literário de Vera Duarte, como adiante se verá. Publicado em 2005, doze anos depois do poemário de estreia, a própria autora afirma que o ponto nevrálgico desse livro consiste em trazer “a insustentável e dramática poesia dos direitos humanos” (17), ideário em que Vera Duarte esteve e está envolvida.

É preciso ressaltar que *Amanhã amadrugada* já apresentava essa propensão a observar a África sob a luz dos Direitos Humanos. É neste poemário que se encontram os versos de “Momento”, um poema em que o sujeito lírico cruza a sua vida simples e ordinária, vida de pessoa que ama, aos distúrbios que ocorrem paralelamente em outros países africanos: “Neste momento em que te amo / na Namíbia e no Zimbabué violam-se acordos / feitos nas capitais dos impérios” (73). Aqui, há uma espécie de lirismo interdito: ao mesmo tempo que ama e cogita falar sobre esse amor, o eu lírico vê-se impedido de enunciar essa banalidade sentimental frente às circunstâncias vividas por outros países africanos com os quais se solidariza: de um lado, a Namíbia, país situado no sudoeste africano e colonizado por holandeses, ingleses e alemães; do outro, o Zimbabué, país da África austral colonizado pelo Reino Unido. Em comum, está o fato de ambas as nações terem passado por um duro processo de descolonização e independência, com acordos políticos cuja implementação foi dificultada por conflitos externos e internos que culminaram em guerras civis e retrações coloniais (sobretudo no caso do Zimbabué).<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> A República do Zimbabué remonta à colonização britânica: em 1889 foi instituída a colônia da Rodésia, nome inspirado em seu fundador, o britânico Cecil Rhodes (1853-1902). O território era dividido entre a Rodésia do Norte (atual Zâmbia) e a Rodésia do Sul, que anos depois foi controlada por Ian Smith (1919-2007) e uma elite branca. Embora tenha vivido alguma prosperidade sob o controle de Smith, o monopólio de governantes brancos acarretou a insurreição de movimentos guerrilheiros como o ZANLA (*Zimbabwe African National Liberation Army*) e o ZIPRA (*Zimbabwe People's Revolutionary Army*). Os confrontos entre estes movimentos e o governo de Ian Smith compõem a Guerra de Libertação do Zimbabué (1964-1979), período marcado também pela ruptura unilateral com o Reino Unido (1970) e o retorno ao controle colonial (com um cessar-fogo) através do acordo de Lancaster House (1979). A independência veio em 1980 com a eleição da contraditória figura de Robert Mugabe (1924-2019).

Explorada mais efetivamente a partir do século XIX, a Namíbia enfrentou a colonização britânica, a princípio delimitada ao espaço portuário de Walvis Bay (1878), e a alemã, que tomou para si a maioria do território a partir da Conferência de Berlim (1884-1885) até a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Em 1915, o Reino Unido retoma o território e posteriormente institui a sua possessão através do

Embora essa consciência internacional já estivesse anunciada em *Amanhã amadrugada*, é em *Preces e súplicas* que Vera Duarte fará um mapeamento do continente por meio de algumas referências internacionais que, no conjunto da obra, fazem emergir uma coletividade africana, um mapa pintado com as palavras de um eu lírico consciente e engajado. Essa voz comprometida surge com notável intensidade na quinta (de sete) preces-poema que compõem parte dessa obra:

Esta canção desesperada

*in memoria*

*de Sérgio Vieira de Melo*

Estive nos campos de refugiados do Ruanda  
encharquei os pés na lama das ruas de Bissau  
embriaguei os olhos na orgia selvagem  
dos corpos mutilados  
das valas do Burundi

E vi  
em Conacry  
um homem morrer  
pela fé

Hoje estou aqui  
entre mártires e traidores  
entre bandidos e inocentes  
entre hipócritas e fariseus

[...]

Morri em Sarajevo  
e no Camboja

Morri na Colômbia  
e em Conacry

Morri no Kosovo  
na Libéria  
e em Sierra Leone

---

Tratado de Versalhes (1919). O conflito contou com o apoio de Portugal ao norte e foi operado a partir de um mandato administrativo dado pela Liga das Nações à África do Sul, então colônia britânica responsável por administrar o território namibiano. Considerada a importância da resistência anticolonial conhecida como o Genocídio dos Hereros e Namáguas (1904-1908), o processo de descolonização se acelerou em 1960 e também encontra a saída na luta armada promovida por organizações nacionalistas como a SWAPO (*South West Africa People Organization*, apoiada pelo MPLA) e a SWANU (*South West Africa National Union*). Estes conflitos marcaram a Guerra da Independência da Namíbia (1966-1990), soberanamente governada a partir de 1990 pelo ex-combatente Sam Nujoma (SWAPO), cujo partido segue no poder sob o governo de Hage Geingob (1941). A recente independência convive com conflitos internos, como, por exemplo, o separatismo na Franja de Capivri, onde a etnia Lozi formou o Exército da Libertação de Capivri.

Morri onde a morte já não era  
de tanto ser

Quando deixarei de cantar  
Esta canção desesperada? (84).

Apesar de construir uma evidente intertextualidade com o chileno Pablo Neruda,<sup>36</sup> a canção desesperada que o eu lírico entoava não expõe o amor como o motivo do desespero, mas sim a ausência de amor expressa nas várias tensões que assolaram o continente africano no decorrer do século XX. Ao usar verbos na primeira pessoa do pretérito perfeito – *estive, encharquei, embriaguei, vi* – e por meio de uma enunciação póstuma – *Morri* –, o eu lírico revela o seu desespero ao lançar sobre o continente africano uma mirada testemunhal e, ao mesmo tempo, abrangente: o seu olhar conduz a leitura a uma espécie de passeio por locais africanos – fora de Cabo Verde – assolados pela guerra e por conflitos étnicos: Ruanda, Bissau, Burundi, Conacry. Esse poema de Vera Duarte é o exemplo de uma enunciação poética projetada para o continente africano e articulada com as suas agruras e necessidades coletivas mais urgentes.

Ainda na busca por compreender essa elaboração da territorialidade africana na poesia de mulheres, é pertinente observar, no poema acima, uma oscilação entre o global e o local geograficamente situada fora do eixo eurocentrado: nesses versos, o eu lírico afirma ter passado tanto por locais não africanos – Sarajevo, Camboja, Colômbia e Kosovo – como por locais africanos – Conacry, Libéria, Serra Leoa. Assim, o sujeito do poema mostra-se preocupado com um determinado momento histórico do mundo, tempos em relação aos quais o histórico da colonização europeia tem grande responsabilidade. Ao especificar localidades e situações africanas num panorama global de opressão e disputas pelo poder, o eu lírico situa o continente como parte de uma dolorosa realidade política, social e cultural cujo fim gera exatamente a dúvida expressa na última estrofe: “Quando deixarei de cantar / Esta canção desesperada?” (PS: 84).

---

<sup>36</sup> Pablo Neruda é o pseudônimo de Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto (1904-1973), grande poeta chileno e Prêmio Nobel da Literatura em 1971. Aos 20 anos de idade, Neruda publica *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). Como o título sugere, a obra traz 20 poemas enumerados e apenas um intitulado. Do ponto de vista temático, os textos são atravessados pelo amor, a lembrança e o abandono – evocado na “canção desesperada” que Vera Duarte retoma não para marcar uma subjetividade lírica, mas, antes, para elaborar uma voz social *desesperada* frente à realidade coletiva que cerca a voz lírica do poema em questão.

A consciência afetiva referenciada e enunciada no – e através do – continente africano, ainda em *Preces e súplicas*, surge novamente na sétima e última prece, intitulada “Em Gorée eu chorei” e dedicada a Nelson Mandela:

Em Gorée eu chorei  
A saudade de um tempo futuro  
Que não veio

Em Gorée me inclinei  
Sobre os ossos amontoados  
De gente que não viveu

Em Gorée eu toquei  
No sangue incrustado  
Nas celas dos condenados

Em Gorée  
Sucumbi  
À dor do desamor  
À violência do chicote  
À vergonha da atroz humilhação (89).

O topônimo Gorée se refere à Ilha da Goreia (em francês, *Île de Gorée*), situada no Senegal, a 3 quilômetros de Dakar. Esse pequeno território insular tornou-se símbolo da escravidão, uma vez que serviu de ponto estratégico para o tráfico negreiro transatlântico entre os séculos XV e XIX, tendo inspirado<sup>37</sup> a escrita de *Preces e súplicas*. Constituída por apenas 17 hectares, a Ilha da Goreia tem uma arquitetura completamente pensada para o comércio de africanos e africanas escravizados/as. Invadida pelo português Dinis Dias em meados do século XV, a ilha conta com um forte-feitoria, fundado pela missão portuguesa, onde o comércio de escravizados/as era feito em condições sub-humanas. Em 1978, a UNESCO declarou a ilha como Patrimônio da Humanidade, o que contribui para que o território se tornasse um símbolo de valorização da memória negro-africana e diaspórica.

Como no poema analisado anteriormente, aqui o eu lírico utiliza os verbos no pretérito perfeito para enfatizar a lembrança de ter testemunhado as atrocidades cometidas por quase cinco séculos numa ilha tão pequena em tamanho e tão extensa em sofrimentos. Em Vera Duarte, essa referência geográfica faz-se espaço de saudade

---

<sup>37</sup> Essa inspiração histórico-literária foi comentada pela própria Vera Duarte numa entrevista concedida às investigadoras Cláudia Maria Fernandes Corrêa e Érica Antunes Pereira, nos dias 09 e 14 de dezembro de 2009. O texto completo dessa entrevista pode ser encontrado na tese de doutoramento defendida por Cláudia Corrêa (2014) na Universidade de São Paulo e intitulada *Encontros meridionais, histórias transnacionais: quando a voz feminina (re)nasce pela poesia* (ver bibliografia).

(ou nostalgia) não da terra natal, mas “de um tempo futuro / Que não veio”, faz-se *locus* dos “ossos amontoados” e do “sangue incrustado”, imagens que compõem um cenário tétrico e marcado pelo *desamor*, o *chicote* (metonímia da escravidão) e a *humilhação atroz*. Por isso, essa evocação geoafetiva de um território africano serve como uma forma de revisionismo histórico, sobretudo no sentido de resgatar uma memória de seres humanos cujo futuro lhes foi usurpado por um poder colonizador.

Tendo em conta que este subcapítulo se dedica às representações geográficas do continente africano, vale frisar que, neste ponto das análises, é possível notar uma transição das referências meramente geoafetivas, em que o eu lírico menciona locais africanos para representar o que sente em relação àquele universo, para um padrão referencial historicista, a partir do que as referências espaciais ao continente africano ou às suas partes trata de contar episódios de sua longuíssima história. Como será possível ver adiante, essas historicidades africanas podem ser contadas a partir de múltiplos aspectos. Neste subcapítulo, a intenção realmente é enfatizar que a territorialidade africana funciona como importante material poético de algumas autoras aqui selecionadas, nomeadamente Olinda Beja e Vera Duarte.

Na sequência desta análise comparativa, vale retornar a Olinda Beja para compreender que imagens de África a escritora constrói para enunciar ou recontar a história do continente e assim elaborar uma estética macronacionalista em seus poemas. Bem a propósito desta intenção, o poema “Estória” (*Leve, leve*) narra uma cena da vida de tio Josué, um são-tomense contador de histórias e descendente de escravizados/as. No poema, Josué está feliz por saber que “o rio da nossa negritude corre agora / nas histórias oblíquas que se adivinham / entre as mãos calejadas de monções / e os campos pantanosos / da marginal de África” (84).

Neste poema, Olinda Beja constrói uma imagem de África por meio da pós-memória (Hirsch, 2008), ou seja, através da voz de um homem que conta “histórias de outros tempos / que eu nunca conheci / (nem ele sequer)” (84). Esta pós-memória parece transportar – do passado para o presente poético – a memória do continente numa tênue relação entre esta e as primeiras pessoas escravizadas que chegaram às ilhas. Para melhor ilustrar a cena, o eu lírico flagra em seu tio um sorriso que “aflore os lábios enraizando-se no corpo / tio Josué está feliz” (84). Embora a personagem do poema esteja contente, o eu lírico, situando-se geograficamente na “varanda tropical” onde alguns coqueiros se agitam, pretende enfatizar não apenas o clima daquele bioma, mas também os *campos pantanosos* de África, um ecossistema cuja imagem

funciona como metáfora para o que historicamente ainda está desconhecido a respeito do continente africano.

Esse espaço de mistério e desconhecimento surge também em “Tréguas”, o último poema de *Leve, leve*: “As máquinas do mundo devoram o solo africano / os homens arrancam à terra o brilhante e a seiva / que faz girar o tal mundo civilizado”. Cansado dessa exploração ao longo do tempo, o eu lírico, ao final do poema, pede: “Por favor / tragam-nos palavras embrulhadas / em lençóis de ternura” (87). Aqui, o continente africano aparece como a geografia de um solo explorado, realidade que atravessa o tempo e o espaço de muitos daqueles países. Essa perenidade exploratória é enfatizada pela denúncia anticolonial (e irônica) do sujeito poético que parece apontar para *um tal mundo civilizado*. A ironia contida no uso do pronome demonstrativo *tal* confronta dois pontos contraditórios do mapa-múndi: África e a Europa com a sua pretensão civilizatória, duas geografias implícitas e antagonizadas por processos de exploração dos recursos naturais africanos.

A alusão à África como espaço de recursos explorados por uma força colonial atravessa também a poesia de Vera Duarte. Em *Preces e súplicas*, o poema “Cantaremos” traça um panorama historiográfico daqueles povos, da colonização à revolução, destacando justamente o assalto àquelas pessoas e àqueles recursos. Em virtude da potência e intensidade desse poema, optou-se por transcrever aqui trechos um pouco mais longos e, a seguir, comentá-los. As palavras e expressões destacadas servem para orientar a interpretação espacial/geográfica aqui proposta.

Cantaremos

Ao longo de longos séculos da história  
foste o **continente** do ouro e do sabão  
e teus filhos os filhos da fome e do chicote

em tempos muitos que já lá vão  
em tuas **terras** floresceram as **riquezas**  
e teus filhos  
(então filhos do tam-tam e do sol)  
viveram a felicidade do não à exploração

então vieram caravelas  
trazendo homens de cor estranha  
(e estranhos pensamentos)  
que cobiçaram a força simples  
dos teus filhos perfeitos

e descendo um a um  
os **degraus** do vício da corrupção e da traição  
começaram a comprar e vender teus filhos

não mais homens  
não mais africanos  
**abjectamente** escravos

barracões  
navios negreiros  
porões  
sol suor chicote morte  
e homens animais  
(sub-homens)  
é tudo o que de ti narra a história  
nessa época de genocídio em **solo africano**

até que a escravatura passou  
(os escravos porém ficaram)

**ouro diamante petróleo**  
teu **solo** era rico  
e homens cada vez mais **abjetos**  
cada vez mais queriam possuir teus bens

e ficou-nos  
(gravada a ferro e fogo)  
a memória do colonialismo  
abismo sem fim da miséria servidão e ultraje

[...] (57-58).

O uso da letra maiúscula apenas no primeiro verso do poema, seguindo-se sempre as minúsculas no início de cada estrofe – exceto nos usos da palavra *África* –, dá a sensação de continuidade temporal relativamente à trajetória coletiva apresentada. Ao mesmo tempo que, nesse percurso, a *África* surge como mãe-enunciatória do eu lírico, o que se destaca no poema é a sua organização espacial. Primeiramente, o eu lírico abre o seu diálogo por meio de uma dolorosa cena: o continente como o espaço *do ouro e do sabão*, respectivas referências à exploração colonial e ao higienismo por que passavam as pessoas escravizadas como parte do processo comercial a que estavam submetidas (Corrêa, 2014). Depois, o sujeito poético faz um regresso em *tempos [pré-coloniais] que já lá vão*, quando os territórios africanos estavam repletos de riquezas naturais, como *ouro, diamante e petróleo*, também citados no poema.

Na terceira estrofe, o espaço africano, onde até então imperava a abundância, é invadido por *homens de cor estranha (e estranhos pensamentos)* – aqui a perspectiva de estranhamento é africana, e não europeia, como a narrativa “oficial” costuma afirmar. Nesse mesmo excerto, as caravelas que trouxeram esses homens são, ao mesmo tempo, espaço físico e simbólico, como é possível perceber na estrofe

seguinte, que apresenta homens “descendo um a um / os degraus do vício da corrupção e da traição”. Essa descida de uma embarcação no território africano equivaleu, séculos depois, a uma descida nos degraus da própria desumanização. De acordo com o eu lírico, tratou-se de uma história abjeta, mas é importante perceber que a abjeção sempre está plasmada na figura do colonizador, cuja ação construiu pessoas *abjetamente escravas* por mãos de sujeitos *cada vez mais abjetos*.

Depois de comentar o êxito da luta anticolonial e a destruição dos “mitos que os opressores criaram” (59), o sujeito poético de Vera Duarte conduz o diálogo para o presente, valendo-se também de referências geográficas do continente africano:

Eis-nos **agora** ó África  
os povos da guiné e cabo verde  
dos últimos dos teus filhos cativos

para nós a hora soou  
quando o nosso povo gerou Cabral  
e viu correr o sangue de pidjiguiti

eis-nos **aqui** África  
e de joelhos sobre **esta terra** mártir  
por ti  
por nós  
por todos  
cantaremos hinos de súplica e esperança (59).

Esse excerto segue a proposta de caminhar sobre uma espécie de cartografia do continente africano para, assim, melhor contar a sua história. Para isso, o eu lírico presentifica a enunciação a partir de África não apenas utilizando verbos no presente, mas fazendo-o sobretudo quando localiza o continente entre a temporalidade do *agora* (primeira estrofe do excerto) e do *aqui* (segunda), marcando claramente que o diálogo é estabelecido a partir de África, *a terra mártir*.

O poema “Cantaremos” foi escrito em 1975, ano marcante para a autodeterminação dos países africanos colonizados por Portugal (e um primeiro passo para os duros anos que em muitos desses países se seguiriam). A contundente africanidade presente na consciência coletiva desses versos recorre novamente às referências geográficas como Guiné e o Massacre de Pidjiguiti (1959), evento que deu início à luta armada naquele país, a primeira colônia a tornar-se independente (1974).<sup>38</sup> Ao lado de Guiné-Bissau, o eu lírico refere ainda Cabo Verde, que,

---

<sup>38</sup> De forma unilateral, o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) declarou a independência a 24 de setembro de 1973, meses depois do assassinato de Amílcar Cabral em

juntamente com aquele país, esteve sob o governo do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) até 1980.

São muitas e múltiplas as imagens e os matizes elaborados a partir de referências à territorialidade africana. A obra de Vera Duarte, prolífica desse imaginário geoafetivo, apresenta ainda um território africano ora embebido no “desejo nostálgico de clareiras abertas no mato” (1993: 36), ora retratado como o “continente exangue” (2005: 58), o “continente de condenados” (2005: 70), um claro registro geográfico – e, por extensão, uma personificação – das dolorosas narrativas inscritas na historiografia daqueles povos, no corpo-território daquele continente.

Paralelamente a estas evocações, ainda em Vera Duarte, a África surge também como o lugar onde “Há uma emergência / Que se repete” na vida de milhares de crianças. O eu lírico assim anuncia e, ao mesmo tempo, colericamente denuncia: “São crianças / ternas ultrajadas / São crianças / órfãs indefesas / São crianças / doces ultrajadas” (2005: 86) – um vai e vem imagético que muito se aproxima de uma releitura do célebre poema “Rosa de Hiroshima” (1954), do brasileiro Vinicius de Moraes.

A retomada crítica de aspectos históricos tanto de São Tomé e Príncipe quanto de outros meridianos de África também é um traço forte na escrita de Olinda Beja. Contudo, essa característica não se vale tanto de aspectos geográficos como o faz Vera Duarte nas duas obras literárias aqui selecionadas. Para Olinda Beja, o continente africano se multiplica em espaços de uma afetividade cartografada, situada, mas a substância histórica dessas referências territoriais não ganha tanta força em *Bô tendê?* e *Leve, leve* quando tais obras são contrastadas com *Amanhã amadrugada* e *Preces e súplicas*, de Vera Duarte. Um fator que pode explicar esta pequena diferença talvez esteja no fato de que, ao contrário de Olinda Beja, a obra de Vera Duarte está mais orientada pelas experiências no campo jurídico e no âmbito dos Direitos Humanos – influências pelas quais a poeta cabo-verdiana, pelo menos nas obras aqui analisadas, cartografou mais incisivamente a dramática realidade de algumas geografias africanas.

Paula Tavares, Lica Sebastião e Odete Semedo também trazem em seus poemas aspectos da cartografia africana. No caso da poeta angolana, essa cartografia é

---

Conakry a 20 de janeiro do mesmo ano. Entretanto, o reconhecimento da soberania nacional guineense por parte de Portugal veio apenas depois do 25 de abril, mais especificamente no dia 10 de setembro de 1974.

peculiar, já que, em alguns de seus poemas, a transgressão é geográfica: o sul é um ponto cardeal que situa a orientação do lugar para onde o eu lírico deseja fugir, saltando o cercado em que se encontra. É isto o que ocorre, por exemplo, no célebre poema “Desossaste-me”, presente em *Ritos de passagem* (2011 [1985]: 55). Entretanto, estas imagens pareceram menos significativas em relação aos outros movimentos conceituais privilegiados nas obras dessas três mulheres – o histórico e o simbólico –, razão por que as análises desses poemas estão mais detalhadas nos subcapítulos seguintes. Isto, para já, revela que, como discutido no capítulo 1, a africanidade como fator de coesão oscila de autora para autora, de obra para obra, ao mesmo tempo que a retórica anticolonial, mais ilustrada aqui por aspectos geoafetivos, converge essas manifestações para um mesmo espaço de memória-repetição (Ricoeur, 2007). A prova disso é que, pelas interpretações literárias aqui empreendidas, foi possível notar que as escritoras comentadas acima estão profundamente vinculadas por uma consciência coletiva ancorada em circunstâncias históricas mais ou menos comuns. É este o caso sobretudo dos poemas de Olinda Beja e Vera Duarte, os quais trazem muitas referências a outros países e a outras realidades africanas. Em conjunto, as consciências poéticas aqui analisadas não se cansam de desenhar a complexidade das vastas e variadas cartografias africanas, poeticamente mapeadas através de referências às nações, personalidades ou paisagens daquele continente, à saudade, ao deslocamento e também por meio de um revisionismo histórico geoafetivamente situado.

No *corpus* desta tese, as expressões da africanidade têm uma dinâmica que, em algumas escritoras, privilegia também os aspectos ancestrais enquanto componentes da historicidade. Depois de uma seção dedicada a comentar a geoafetividade africana visualizada e enunciada por mulheres, o subcapítulo seguinte apresenta um olhar temático mais voltado para algumas encenações desse imaginário ancestral.

## **2.2 Percepções históricas: entre a raiz e o tempo suspenso**

A reflexão teórica empreendida no capítulo primeiro discutiu a impossibilidade de existir uma visão única sobre o passado, por haver justamente a resistência de pessoas que, embora silenciadas, insistem em enunciá-lo em primeira pessoa – este é o caso da escrita e da poesia de mulheres, nomeadamente das

escritoras aqui consideradas. Nesse sentido, a resistência a uma historiografia unilateral faz da memória uma “espécie de ‘categoria afetiva’” (Cuperschmid, 2011: 122); um lugar “onde cresce a história” (Le Goff, 2013), no sentido da expansão de sua diversidade narrativa; um meio de socialização histórica (cf. Pollak, 1992) e, por isso mesmo, “un espacio de lucha política” (Jelin, 2002: 6).

No caso dos países africanos de língua oficial portuguesa, a memória como o lugar da luta política surge quando as colonizadas e os colonizados passam de objeto da História a sujeitos de sua construção, momento em que “a cultura toma novos rumos” (Macêdo, 2008: 55). No contexto aqui considerado, esse novo rumo da cultura parece ser dinamizado por uma espécie de força centrípeta que conduz a poesia – de mulheres e homens – rumo aos antecedentes comuns de uma suposta ou imaginada mesma civilização (cf. Guillén, 1985): a comunidade africana.

Como argumentado também no capítulo anterior, tais antecedentes comuns para onde converge a vasta escrita literária africana compõem a macronacionalidade, um fenômeno baseado em três fatores, também demonstrados na discussão teórica: a situação colonial (Balandier, 1993), a ser enunciada sob a perspectiva do grupo oprimido, e não o contrário; o dialogismo, isto é, a escrita literária enquanto prática de interlocução e contestação histórica (Bakhtin, 2013) e, por fim, a memória coletiva enquanto um espaço comum, geograficamente referenciado em África e afetivamente assentado na herança colonial, em seus sofismas, ecos, traumas e processos.

A poesia ganha destaque na enunciação macronacionalista porque, no contexto das lutas de libertação nacional, esse gênero literário funcionou como “veículo de transmissão e ampliação da revolta” (Silva, 1996: 119), como meio e forma de contestação da história única (Adichie, 2018), tanto pela sua facilidade de memorização quanto por sua potência e multiplicidade de significações. Exatamente nisto consiste a dimensão historiográfica da poesia: fazer do verso não apenas a unidade do poema, mas também da luta e da reescrita dos fatos, a possibilidade de dar à beleza dentes para rugir contra a opressão que por tantos séculos cimentou a história dos cinco países africanos colonizados por Portugal. Quando a poesia serve como meio e forma de contestação histórica, o que ela faz é reposicionar os acontecimentos para contá-los a partir de lugares não hegemônicos.

Depois de analisados os aspectos cartográficos e geoafetivos que África ganha na poesia de mulheres, a matéria do presente ponto analítico contempla um movimento temático que **transita do geográfico para o ancestral**. Esse trânsito

contempla poemas a partir de dois eixos temáticos: a raiz (como metáfora e imagem macronacional do princípio) e a origem atemporal (representada nas muitas menções ao tempo longínquo e circular), ambas atravessadas por aspectos históricos, memoriais e identitários. Ancorada nestes dois tópicos, esta análise comparada busca perceber quais são, como e com que recorrência os discursos, as formas, imagens e desdobramentos estético-literários da ancestralidade surgem na poesia destas mulheres africanas. Além disso, buscou-se perceber também de que forma esse encontro entre poesia e ancestralidade produz uma dilatação entre as fronteiras nacionais, isto é, um ideário macronacional africano.

### 2.2.1 Olhares afrorrizomáticos: a substância ancestral

“Não basta colher flores. E as raízes?”  
Vera Duarte, *Amanhã amadrugada*

Subvertendo o conceito de rizoma proposto por Deleuze e Guattari (2011 [1980]), Henrique Freitas<sup>39</sup> (2013) explora a ideia de afrorrizoma, neologismo em que o prefixo *afro* resgata a referenciação geoafetiva do continente africano, enquanto o modelo epistêmico do *rizoma*, proposto por aqueles filósofos franceses, acaba por ser desestabilizado ao desdobrar-se, agora, numa estrutura conceitual voltada para o sul. Por afrorrizoma entende-se o processo de redes simbólicas

que foram tecidas **internamente** e para além-mar, a fim de autogerir as identidades através das quais Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Portugal e Brasil representam-se e são representados na produção literária contemporânea escrita em língua portuguesa e também em outras línguas (Freitas, 2013: 54).

Interessa aqui a *dimensão interna dessa tessitura*, ou seja, as conexões e representações construídas “para dentro”<sup>40</sup> da própria África e a forma como elas servem a uma autogestão e a uma autorrepresentação identitária dos países africanos de língua portuguesa, numa poesia escrita por mulheres tanto dentro de África quanto

---

<sup>39</sup> José Henrique de Freitas Santos, professor e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA), costuma assinar os seus escritos como Henrique Freitas.

<sup>40</sup> Obviamente, essa ideia de “dentro” é metafórica: trata-se de pensar as significações que tomam África como alvo e centro, que adentrem o continente em suas múltiplas dimensões superando a “colonialidade de um saber logocêntrico [e eurocêntrico] que aprisiona a teoria e a crítica voltada às literaturas e culturas africanas e afro-americanas” (Freitas, 2013: 48).

nos contextos diaspóricos. Assim, esse dispositivo conceitual permite compreender melhor a ancestralidade presente na poesia de algumas mulheres, nomeadamente as que aqui estão consideradas, sobretudo na medida em que o afrorizoma consiste também numa

reversão da perspectiva que toma exclusivamente a influência colonial lusitana como determinante para a emergência das literaturas no Brasil e nos países africanos de língua portuguesa, reconfigurando, desta forma, as relações em jogo (Freitas, 2013: 54-55).

Especificamente no horizonte analítico aqui empreendido, a poesia pode ser considerada afrorizomática se ignora, desestabiliza ou contesta a *influência colonial lusitana* enquanto *elemento determinante* para a sua constituição histórica, literária e identitária. O conceito lançado por Henrique Freitas vem a propósito da intenção do presente ponto analítico: embora escrevam maioritariamente em língua portuguesa, uma língua colonial e ocidental, boa parte das escritoras que compõem o *corpus* desta tese produziu uma poesia afrorizomática na medida em que, em seus textos, além de contestar a colonização enquanto ponto de partida histórico, há uma clara intenção – ou necessidade – de afirmar que o marco germinal daquele povo é também ancestral e, portanto, pré-colonial. Ao fazê-lo num idioma europeu, impregnado por referenciais eurocêtricos, essa intencionalidade – ou, novamente, necessidade – fica ainda mais patente.

Para analisar tal imaginário macronacionalista, esta tese identificou muitos poemas em que a África surge representada por várias formas ancestrais. Em linhas gerais, a ancestralidade é aqui entendida sob a perspectiva de Kabengele Munanga, para quem, “[n]a concepção negra africana, o clã, a linhagem, a família, a etnia são uniões dos vivos com os mortos”, equivalendo, portanto, à “[o]rigem de vida e prosperidade, [a um] ponto fixo de referência” (2015: 83).

A dimensão rizomática dessa manifestação poética afro-histórica está exatamente no fato de que a africanidade é uma das substâncias que compõem aquilo a que Deleuze e Guattari definiram como *linhas de articulação, continuidade* ou *agenciamento*: os renques desse grande rizoma africano não se formam nem se organizam de maneira ilógica ou arbitrária, uma vez que a África é o raciocínio cultural orientador da poesia destas mulheres e a ancestralidade presente nessas obras o atesta muito bem, como será possível perceber ao longo deste capítulo.

Com a intenção de fazer uma leitura crítica através da dimensão ancestral (e de sua respectiva intenção afrorizomática), o primeiro tema aqui analisado surge justamente da alegoria – também deleuze-guattariana – da raiz, a começar por Vera Duarte e o seu poema cujo excerto aqui serve de epígrafe: “Exercício poético 2 – Extrato de viagem imaginada ao interior do meu país, dos homens e da vida”. Nesse poema em prosa que compõe *Amanhã amadrugada* (1993), o sujeito lírico recorda um momento em que, acompanhado por alguém com quem gozava as maravilhas da geografia local,<sup>41</sup> contrapõe uma beleza nacional cabo-verdiana, a Pedra do Lume, à dor humana em dimensão macronacional (negro-africana e diaspórica). No ato de lembrar, essa dor é mapeada a partir de indicações territoriais: “Ninguém morre de morte natural. Salvo o poeta... em Nicarágua constrói-se? em Cabo Verde constrói-se? em Moçambique constrói-se? que se passa em Ghana?” (51). Contudo, tomado por uma abstração da territorialidade presente, o sujeito lírico se aflige com “estas notícias do mundo e dos homens, de África tão dolorosamente **distante**, de **não conhecer os pais dos pais dos meus pais**” (51). Embora o movimento geográfico tenha aqui um papel significativo, a descendência negada emerge na voz poética como um sintoma da busca por uma origem africana não colonial. Essa busca se faz notar na frustração diante da impossibilidade de saber quem são *os pais dos pais dos meus pais*.

A *África distante e dolorosa* referida pelo eu lírico precisa ser compreendida a partir das já referidas disjunções entre a construção da sociedade cabo-verdiana e o sentido de pertencimento ao continente africano (cf. Almada, 2006),<sup>42</sup> um vínculo mais evidente a partir da segunda metade do século XX, como para trás ficou sublinhado. Nesse momento histórico, as lutas de libertação nacional geraram nas ilhas um sentido não de pertença genuína, mas de solidariedade com o continente africano e com as guerras que ali passaram na altura. Essa solidariedade foi determinante para que os territórios insulares de São Tomé e Príncipe e Cabo Verde pudessem construir representações simbólicas de intenção vinculativa para com a África continental.

---

<sup>41</sup> Aqui está explícita a importância da metodologia adotada nesta tese. Este poema de Vera Duarte exemplifica bem a noção de movimento e a sua importância na compreensão de que as representações macronacionais se movimentam do geográfico para o ancestral, estando este recorrentemente influenciado por aquele.

<sup>42</sup> O escritor e político cabo-verdiano David Hopffer Almada coloca a questão nos seguintes termos: “sendo Cabo Verde um arquipélago, não pertencendo, portanto, ao continente e tendo sido povoado por populações europeias e africanas, onde inserir Cabo Verde? Ou, como alguns colocaram a questão: Cabo Verde pertence ao espaço português (Europa) ou Africano?” (2006: 80-81).

A fim de reforçar ainda mais essa consciência de africanidade, o eu lírico começa a contrapor não mais o espaço nacional de Cabo Verde ao africano, mas sim os eventos históricos europeus às figuras também históricas de África, questionando se teria acesso à informação historiográfica africana da mesma forma que teve à europeia: “Se Cheik Anta Diop tivesse morrido ontem sabê-lo-ia hoje? e saberei que a Rainha Ginga? e que Gungunhana? quem precedeu e Menghistu?” (52). Ao evocar importantes personalidades do pensamento e da política africana (oriundas, respectivamente, do Senegal, de Angola, de Moçambique e da Etiópia), o eu lírico termina a sua enunciação ironizando a suposta primazia da historiografia europeia: “Pois é, é uma vida mal vivida. Não basta colher **flores**. E as **raízes**? Quem as botou na terra que já foi fértil e de novo o será?” (52).

É irônico também o fato de o eu lírico subestimar a importância de *colher flores*, sendo a flor um elemento fortemente representativo do mundo europeu, enquanto as raízes, símbolo caro à cosmopercepção<sup>43</sup> africana, parece-lhe muito mais importante e urgente, ainda que se trate de uma espécie de urgência tardia a emergir no pensamento dessa voz poética. Do ponto de vista da crítica historiográfica, a suposta beleza dessas *flores* pode representar também a historiografia como produto inquestionável porque belo. E aqui o poema faz uma profunda denúncia: embora belas e agradáveis aos olhos de quem as vê, as flores – enquanto objetos de exterioridade atrativa – não são suficientes justamente porque não revelam toda a origem (africana) latente na alegoria das raízes. Por isso mesmo, se a flor, no poema, representa também um conjunto de saberes eurocêntricos a serem “colhidos”, esses saberes não valem de nada se as raízes que lhes dão origem têm uma importância inferior nas dinâmicas de produção do conhecimento.

Ainda em *Amanhã amadrugada*, o poema “Vãmente” retoma a imagem da raiz num lirismo atravessado por certa percepção de que o fator ancestral condiciona o amor:

E amei-te...

---

<sup>43</sup> É importante retomar aqui a nota de rodapé 26: em *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (2021 [1997]), Oyèrónké Oyèwùmí propõe o uso do termo “cosmopercepção” em detrimento da ideia ocidental de “cosmovisão”. Para Oyèwùmí, “[o] termo ‘cosmovisão’, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais” (Oyèwùmí, 2021: 29).

do altar do impossível  
das nuvens que o vento não varreu

o meu amor  
nascido nas areias das **praias solitárias**  
**minhas mãos**  
**vazias** de teu ser  
confundiram-se na inutilidade de nossas vidas  
ainda em **raiz proibidas** (84).

O passado *amei-te* demarca um tom confessional que o eu lírico usa para expressar a frustração de um sentimento não correspondido, um amor situado no *altar do impossível*. A imagem das *praias solitárias* e das *mãos vazias* enfatizam esse sentimento unilateral, perceptível também nas constantes projeções que as vozes poéticas de Vera Duarte lançam à alteridade: *amei-te*, *teu ser* e *nossas vidas* – a projeção para um ser amado e o desejo de confessar sentimentos não correspondidos são elementos recorrentes na poesia dessa escritora.

Esse elemento tão recorrente na poesia de Vera Duarte se cruza à imagem da raiz como metáfora de inteligência da ancestralidade. Quando, num tom pessimista, o eu lírico diz que as *mãos vazias* (porque não têm em si esse Outro) foram confundidas na *inutilidade de nossas vidas em raiz proibidas*, o que está em jogo é exatamente a encenação da ancestralidade como elemento unificador do ser que ama e do ser amado: o pronome possessivo “nossa” (*nossa vida*) demonstra que esse sujeito poético se une à pessoa amada não pelo amor (frustrado), mas sim pelas raízes que, sendo possivelmente as mesmas, inutilizam a vida de ambos. De forma muito tácita, este poema de Vera Duarte apresenta a raiz como um elemento unificador. Assim, o *tu* implícito nessa forma verbal deixa ver tanto o sujeito amado quanto o próprio sentimento do amor atravessado pela consciência histórica das “vidas proibidas” pelos mecanismos coloniais e racistas.

No caso de Olinda Beja, a metáfora da raiz surge em *Leve, leve*. Nessa obra, Olinda Beja tem um poema inteiro sobre a metáfora rizomática, com um título não pouco sugestivo:

Raízes

Há rumores de mil cores enfeitando o espaço  
de gorjeios infantis  
transportando aquele abraço de árias juvenis  
árias que perduram na mensagem  
da **nossa** voz e da **nossa** imagem.

São rumores de tambores  
repercutindo a esperança de olhares inquietos  
toada de lembranças  
liturgia de afetos.

São rumores maternais  
presos à terra que nos diz  
que só o maior dos vendavais  
arranca da árvore a raiz (52).

Com uma sensibilidade sinestésica, a voz poética percebe *rumores de mil cores*, os *gorjeios infantis* a invadirem um espaço mais afetivo que geográfico. Essa manifestação sonora surge na recordação juvenil das *árias*, um gênero musical muito presente na cultura ocidental da música clássica. De repente, o eu lírico começa a descrever esse elemento sonoro/visual não mais como *ária*, mas como *rumores de tambores*, criando, no poema, um ambiente de nuance africana. A partir dessa mudança, o eu lírico entende que esses sons são *rumores maternais / presos à terra* – e aqui a imagem maternal da ancestralidade africana (a ser comentada mais à frente) surge para reforçar a síntese originária expressa no título “Raízes”.

Para reforçar o sentimento de pertença ancestral ao continente africano, o eu lírico fecha o poema com a imagem (espacial e metafórica) de uma outra entidade com voz: na última estrofe, a *terra diz* “que só o maior dos vendavais / arranca da árvore a raiz”. Essa imagem do vendaval pode ser interpretada como o processo e o resultado da colonização no continente africano – o vendaval traz e, ao mesmo tempo, deixa um imenso caos por onde passa. Contudo, o eu lírico de Olinda Beja enuncia um sentimento que rompe a expectativa de leitura: num vendaval, normalmente espera-se que a árvore seja arrancada da raiz, e não o contrário. Entretanto, o sujeito poético afirma que a raiz foi arrancada da árvore – imagem que evoca uma escrita territorialmente deslocada, uma crítica à raiz africana dispersa pelo mundo durante o vendaval do processo colonial da escravização.

Em Olinda Beja, o sentido de raiz dialoga profundamente com a ideia de diáspora, já que as raízes africanas estão espalhadas pelo mundo, enquanto a árvore (uma possível representação do continente) permanece geograficamente onde está. Contudo, uma outra leitura possível está na imagem da *toada de lembranças*: com base nesta ideia de lembrar, a árvore poderia ser a representação da população africana no presente e a raiz dessa árvore, por sua vez, aponta não necessariamente para a diáspora (conceito problemático, por exemplo, para o caso de São Tomé e

Príncipe), mas para as “lembranças” da época pré-colonial e das tradições culturais indissociáveis dos imaginários africanos do presente poético.

A musicalidade como representação da raiz africana também surge em dois poemas de Olinda Beja: o primeiro, “Dança” (*Leve, leve*), traz a força de um povo que afronta sem medo “a xenofobia / a indiferença / a troça / a exclamação!” (60). Ao encarar o mundo racista, esse mesmo povo africano responde com a força musical da ancestralidade: “soltamos os acordes / do nosso **ritmo selvagem** / primitivo / **requebrado** / e o globo inteiro **oscila** / quando o coração de África **remexe** / nos fundões sensuais / da nossa raça” (60). Mesmo sem referir diretamente o vocábulo “batuque”, as palavras *ritmo*, *requebrado*, *oscila* e *remexe* delineiam uma África musical, cuja geoafetividade está claramente patente na imagem continentalista de um coração que, quando *remexido*, faz oscilar todo o *globo* terrestre – eis a imagem antecipada no título desse poema.

“Escuta” (também em *Leve, leve*) é o segundo texto em que essa imagem é evocada, transcrito por completo para uma melhor compreensão do convite que o eu lírico faz a quem o lê (ou ouve):

Escuta  
de mansinho  
serenamente  
ouves **o coração de África a bater?**  
No ventre das palmeiras do caminho  
nas ondas do mar por desfazer?

Escuta  
escuta agora  
é madrugada  
o **coração bate** mais forte de manhã  
na eritrina<sup>44</sup> frondosa  
no oká gigante  
no caroceiro<sup>45</sup> da estrada

é **África que grita e que chora**  
no **ritmo** de longa escravatura  
**eco** de fantasmas  
de dores infinitas  
de machins<sup>46</sup> de esperança  
de medos escondidos  
em raivas e sombras.

---

<sup>44</sup> Árvore pertencente à Família *Fabacea* e presente em São Tomé e Príncipe nas espécies *Erythrina fusca*, *E. poeppigiana* e *E. variegata* (cf. Bocquet e Derron, 1975).

<sup>45</sup> A Amendoeira-da-Índia (*Terminalia catappa*), conhecida em São Tomé e Príncipe como Caroceiro, é uma árvore de grande porte, podendo alcançar os 35 metros de altura.

<sup>46</sup> Catana utilizada em São Tomé e Príncipe.

Escuta  
escuta outra vez  
memórias de amor em **África inteira**  
fugaz juventude  
de sabor sofrido  
na prenhez imensa  
que esparge no infinito  
o **batuque de África** (80).

Nesse poema, o continente africano surge, à primeira vista, como referência geográfica – a *África inteira* – e, a seguir, geoafetiva – a *prenhez imensa* –, bem como pela referência antropomórfica da imagem humanizada de quem *grita e chora*. A ênfase no convite feito pelo sujeito poético – *Escuta, escuta agora* – incita uma percepção quase metafísica da África presente sobretudo na grandiosidade dos okás gigantes (árvore são-tomense, embora referida no poema para compor um imaginário africano), dos caroceiros, da eritrina frondosa e das palmeiras (mais bem analisadas a seguir num outro poema de Olinda Beja). Contudo, esse apelo a escutar é o prenúncio do batuque de África, presente no último verso. De uma forma crescente e quase epifânica, tal como ocorre com a música, palavras como *bate*, *ritmo* e *eco* vão construindo a presença da sonoridade que aqui representa a raiz africana, até que a última estrofe anuncia um batuque *espargido no infinito* pela força da já referida *prenhez imensa* – mais uma referência à maternidade como força ancestral. Embora faça referências visuais à África que pulsa na flora são-tomense, o sujeito poético reforça o sentido auditivo por meio do imperativo *Escuta*, dando a entender que África é uma raiz captada mais sonora que visualmente.

Do ponto de vista historiográfico, é preciso referir que a imagem de *África inteira* aponta para um traço singular da macronacionalidade africana na escrita de Olinda Beja: as pessoas escravizadas que chegavam ao país vinham de diversas zonas da costa africana, unindo-se (à base da força) naquele pequeno território, onde sofreram um mesmo destino. Por isso, o convite à escuta – feito pelo eu lírico – chama a atenção para uma África não apenas musical, mas também diaspórica, cujos sujeitos compõem a base populacional são-tomense e, por conseguinte, a sua memória macronacional e o seu sentido de africanidade: “é África que grita e que chora / no ritmo de longa escravatura / eco de fantasmas / de dores infinitas” (80).

Em “Palmeiras” (*Bô tendê?*), o sentimento de pertença através de uma consciência do deslocamento (das raízes) ressurgiu a partir da árvore que dá título ao poema. Nesses versos, o eu lírico se lembra das “Palmeiras gigantes / que passam

sorrindo / na praia distante / para lá de Angolares”, uma referência à cidade são-tomense de São João dos Angolares e à língua ali falada, com forte influência histórica de Angola. Tristes por testemunharem “os barcos que partem”, essas palmeiras “gemem / dengosas saudades / esperando sempre / **poder embarcar...**”. Entretanto, “não sabem nem sonham / que quando partirem / vão ficar mais sós / vão ficar mais sós / vão ficar tão sós / que querem voltar” (31-32).

Em diálogo com o poema analisado anteriormente, estas palmeiras representam a tristeza do deslocamento (em função de um possível vendaval) e o desejo de retorno à terra natal – cuja localização exata é desconhecida –, experiência vivida em primeira pessoa pelo eu lírico. A dor dessas palmeiras está não no arrancar dessas árvores, que desejam partir, mas sim numa espécie de ausência de suas raízes, que partem com as pessoas nos barcos que se vão.

Odete Semedo, por sua vez, lança mão de algumas imagens e representações literárias da raiz, sobretudo em seu *No fundo do canto* (2003), uma obra de teor nacionalista (como discutido no capítulo 3) e dividida em cinco partes: a primeira, intitulada “No fundo... no fundo...”, conta com o seguinte poema da autoria de Amílcar Cabral:

No fundo de mim mesmo  
eu sinto qualquer coisa que fere a minha carne  
que me dilacera e tortura...

[...] que faz sangrar meu corpo,  
que faz sangrar também  
a Humanidade inteira! (13).

Em forma de prefácio poético, esses versos funcionam como chave de leitura para tudo o que se passará nas outras partes do livro, assim divididas: a) “Do prefácio”, em que a figura do mensageiro (o *tcholonadur*) anuncia a confusão (*mufunesa*) que se abaterá sobre Guiné-Bissau em forma de guerra; b) “A história dos trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas”, que conta a chamada *Guerra dos onze meses*, expressão pela qual ficou conhecida a Guerra Civil de 7 de junho de 1998 naquele país, evento que durou de fato 11 meses; c) “Consílio dos Irans”, um diálogo entre as várias entidades espirituais (e protetoras)<sup>47</sup> da Guiné-Bissau, cujos discursos

---

<sup>47</sup> De acordo com Odete Semedo, o “[i]ran é o espírito sagrado, protetor das famílias e de suas linhagens, mas que pode ser implacável nas suas punições aos que não cumprem com a promessa feita a ele” (2011: 110).

têm, ao mesmo tempo, um forte pendor nacionalista, antiocidental e anticapitalista; d) por fim, “Os embrulhos”, poemas cronológicos que situam o país entre as circunstâncias do passado (“O primeiro embrulho”), do presente (“O segundo embrulho”) e do futuro (“O terceiro embrulho”).

Em “E fez um poema sem palavras”, o eu lírico narra um sonho em que fazia um “poema-raiz”, isto é, um poema feito para “invocar as nharas / e as sinharas / chorar o prenúncio / que marcou o meu povo”, “o sangue derramado / algures... / que horror: / **nasci em tempos de paz!**” (25). Justamente por se tratar de um sonho, esse poema acaba por não ser escrito e, assim, representa uma dolorosa impossibilidade: “... que desilusão! / Nenhuma palavra aponte / Era apenas um sonho” (26).

Neste poema, há um desdobramento textual que acaba por gerar um duplo profundamente incômodo e frustrante: por um lado, existe a materialidade do texto escrito e aqui analisado; por outro, dentro desse texto há uma espécie de não poema, uma escrita interdita, que nasce e morre no campo do desejo onírico desse sujeito poético. Este desdobramento gera, então, um outro: o poema-raiz, referido nestes versos metalinguísticos, desejava enunciar uma realidade africana (as *nharas* e *sinharas*, o horror do *sangue derramado algures*) cuja existência também é dupla – há, ao mesmo tempo, a realidade enunciada e a silenciada, o dito e o não dito, os sonhos realizados e os abortados ainda no campo da vontade. Tudo isto está posto neste duplo canto em que apenas um poema surge: aquele que é escrito; o poema sonhado, por sua vez, fica restrito ao campo do desejo.

Se, na análise acima, Odete Semedo elabora a raiz por meio de estratégias metalinguísticas, no poema “Raízes e refúgios” essa imagem surge como metáfora de uma ancestralidade mal compreendida em relação ao presente:

O pânico se instalou  
ir aonde? Eis a questão!  
Todos voltaram às **raízes**  
**cada tia cada parente**  
um presente  
um socorro

Parentes que mal conheço  
**raízes quase perdidas**  
profundas... mas tão estranhas  
tão distantes  
ir ou não ir?  
Escapular da tormenta  
Ficar... munde a coragem?  
Partir:

um prato em **casa alheia**  
força para a vida inteira  
Da cama esteira  
das tripas coração (124).

Diante de uma situação beligerante e que exige a fuga (a Guerra Civil de 1998), o sujeito poético vê-se obrigado a ir para a casa de parentes próximos, tomando o exemplo daqueles e daquelas que *voltam às raízes*. A princípio, a raiz surge como alegoria de descendência sanguínea. Na estrofe seguinte, porém, o eu lírico sente que essa raiz se transforma em estranhamento diante dos *parentes que mal conhece*, das *raízes quase perdidas*, da *casa alheia*. O limiar desse estranhamento está patente do advérbio *quase*, que marca um reconhecimento exíguo – ainda que existente – e uma acentuada não identificação com as pessoas que o cercam. Aqui, a raiz se translada da consanguinidade para a resistência, para o estranhamento e, claro está, para a problemática do desconhecido: de acordo com a voz poética acima, o parentesco sanguíneo não necessariamente oferece o sentimento de pertença e enraizamento. O conjunto de *No fundo do canto* elucida essa postura lírica na medida em que, ao longo da obra, surgem vozes poéticas cada vez mais voltadas para o pertencimento coletivo – histórico e ancestral – e menos preocupadas com a família nuclear/sanguínea.

No poema “Discurso de Urdumunho”, esse estranhamento se torna de fato o desejo pela busca das origens. Nesses versos, Odete Semedo constrói a voz lírica de Urdumunho, uma divindade guineense cujo nome vem de “redemoinho”. Na cultura animista guineense, ele “é considerado popularmente como portador de infelicidade e azar” (Augel, 2007: 350). Irritado com os boatos que se espalham sobre a sua fama, esse espírito protetor toma a palavra para exortar o povo: primeiramente, a exortação aponta o perigo dos costumes coloniais, como o pacto burguês do salário, o saudosismo e o imperialismo, a luz elétrica, o fósforo e os hospitais, sinais da pretensa civilização ocidental. Urdumunho admoesta também os “pretos de alma branca” (153) atraídos pelos dispositivos coloniais. Para convencê-los desses perigos, esse irá valorizar a natureza em detrimento dos bens ocidentais/coloniais, utilizando a imagem da raiz como expoente máximo dessa valorização. Esta raiz, como bem se sabe, não é apenas guineense, mas africana, já que o país é o resultado da luta por etnias daquele continente, nomeadamente a Mandinga, a Fula e a Balanta. Munido de uma intenção também macronacionalista, Urdumunho exige:

Olhemos para o nosso **umbigo**  
... irmãos  
**Cavemos a terra**  
**Enfiemos a cabeça na areia**  
em **busca das nossas raízes**

Caros compatriotas  
Não sejais idiotas  
ou já o são?  
Comparsas de meia cabaça  
Parai de valorizar  
coisas supérfluas  
e assim **esquecer**  
as nossas raízes  
as nossas **origens**  
a nossa **tripeça** (156).

Para Urdumunho, o problema da memória é também um problema do *esquecimento*, conforme expresso na segunda estrofe: “Parai de valorizar / coisas supérfluas / e **esquecer** / as nossas raízes”. Por isso, só a busca por essas raízes pode devolver aos *pretos de alma branca* a consciência nacional que, obviamente, passa pela percepção da identidade macronacional africana discretamente referida pela palavra *tripeça*, uma referência às três principais<sup>48</sup> origens étnicas da Guiné-Bissau: Fula, Mandinga e Balanta.

O umbigo, como representação da origem, é o lugar para onde esse irã pede que os/as guineenses olhem, a fim de recuperarem a identidade assentada não nos hábitos e prazeres da “civilização” ocidental, mas sim numa corporalidade que tem origens ancestrais africanas. Por isso mesmo, Urdumunho entende a busca pelas origens como um movimento endógeno, muito destacado nas ideias de *olhar para o próprio umbigo*, isto é, para (dentro de) si mesmo, *cavar a terra e enfiar a cabeça na areia*. Estas expressões podem até apresentar significados diferentes na língua cotidiana (expressam, respectivamente, *ser egoísta* e *ser covarde*). Entretanto, ao usá-las nestes versos, Odete Semedo constrói uma ressemantização poética no intuito de pensar a identidade a partir de um duplo olhar interior, voltado ao mesmo tempo para o corpo (*olhar para o próprio umbigo*) e para o território como local de origem (*enfiar a cabeça na areia*).

---

<sup>48</sup> No sentido de princípio, início.

### 2.2.2 Ancestralidade: os espaços do longínquo

Para além das imagens rizomáticas comentadas no tópico anterior, a ancestralidade como elemento estético de um projeto macronacional emerge na literatura destas mulheres por meio de uma integração atemporal, em que o passado, o presente e o futuro se tornam referências difusas diante do impacto desse imaginário ancestral. De acordo com as análises acima, em Olinda Beja, Vera Duarte e Odete Semedo a ancestralidade como discurso macronacional surge representada pela figura de uma raiz ora cravada na terra, ora dela arrancada ou, ainda, metalinguisticamente representada no espaço onírico e no plano textual do poema – o que não ocorre em Lica Sebastião, cuja poesia se relaciona com outros tópicos simbólicos. Se, por um lado, algumas obras privilegiam as metáforas botânicas da raiz como representação da ancestralidade vincada no passado, por outro, Olinda Beja e Vera Duarte se aproximam da angolana Paula Tavares na medida em que as três escritoras, com maior ou menor recorrência, retomam o elemento ancestral por meio de figurações de um espaço longínquo e, portanto, atemporal. A dimensão atemporal desse *locus* concebe a ancestralidade africana como uma percepção que

[...] engloba e integra a eternidade em todos os sentidos. As gerações passadas não estão perdidas para o tempo presente. À sua maneira, elas permanecem sempre contemporâneas e tão influentes, se não mais quanto o eram durante a época em que viviam (Hama e Ki-Zerbo, 2010: 24).

De acordo com Ki-Zerbo e Hama, a cosmopercepção africana tem na ancestralidade uma outra forma de entender a cronologia do tempo, os jogos e tensões entre o presente, o passado e o futuro. O paradigma apontado por esses estudiosos está muito patente em *Como veias finas na terra* (2010), obra em que Paula Tavares dá uma espantosa elasticidade à substância da ancestralidade, a começar pelo título desse livro. A imagem das *veias finas na terra* tanto anuncia a componente ancestral desse poemário – que busca perscrutar as imagens da Angola tavoriana – quanto prenuncia também o projeto desse livro: revisar<sup>49</sup> a obra poética da escritora, adentrar a terra de sua literatura com as finas e vitais veias da poesia. Além disso, a componente visual

---

<sup>49</sup> No posfácio de *Amargo como os frutos. Poesia reunida* (2011), Carmen Lúcia Tindó Secco analisa brevemente o cruzamento entre tradição e modernidade na obra *Como veias finas na terra* (2010). Ao fazê-lo, afirma que Paula Tavares estabelece esse cruzamento – também, mas não só – revisitando “muitos de seus livros anteriores, fazendo uma intertextualidade inteligente com poemas seus e, outras vezes, com textos alheios” (Secco, 2011: 277).

da *veia* resgata traços muito fortes desse livro: a delicadeza, a vitalidade, a profundidade e, num segundo plano, uma maneira de penetrar – as veias da poesia tavoriana são, ao mesmo tempo, um modo discreto, vital e telúrico de entrar tanto no tempo ancestral quanto na sensibilidade de quem lê essa poesia.

O poema “Entre luz e sombra”, que abre a obra, funciona como uma espécie de prefácio-poema em que a circularidade entre a vida e a morte potencializa as imagens ancestrais:

ENTRE LUZ E SOMBRA

*A Leopold Sédar Senghor*

A sombra desliza  
por detrás dos vimes  
celebra-se a hora  
**os mortos abandonam os vivos**  
para viver em paz  
por **entre as veias finas da terra.**

**Acendo com as mãos das mães**  
a candeia **antiga** do óleo de palma  
**A serpente** do lugar dorme  
sobre seus ovos de vida  
Os guardiães das **fontes**  
preparam a madrugada  
enquanto as mulheres **dos clãs**  
**de cima**  
provam a comida da noite  
e velam pelo **fogo**

das oferendas (215).

Esse poema encena um ritual fúnebre profundamente atravessado pela força ancestral. A hora aí celebrada representa um momento de despedida do qual o eu lírico participa em primeira pessoa quando diz *acender a candeia antiga do óleo de palma*. Com base em tal possibilidade<sup>50</sup> interpretativa, as duas primeiras estrofes acima funcionam como uma espécie de anúncio do que ocorre e do que, de forma cíclica, ocorrerá: os *mortos* que, *abandonando os vivos*, *viverão em paz por entre as veias finas da terra*.

Quatro elementos contribuem para uma construção circular do sentido de ancestralidade nesse poema: a serpente e as mães (signos de renovação), o fogo

---

<sup>50</sup> Uma análise breve – porém, pertinente – deste poema foi proposta por Andreia Fragata Oliveira Boia em sua tese de doutoramento intitulada *Secreto é o ruído dos corpos: feminino e erotismo na poesia de Judith Teixeira, Maria Teresa Horta, Yolanda Morazzo e Paula Tavares*, defendida no ano de 2021 na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e orientada pelo Professor Doutor Pires Laranjeira.

(enquanto elemento paradoxal, força criadora e destruidora) e a ideia de tempo longínquo expressa em imagens como *candeia antiga*, *as mulheres dos clãs de cima* ou os *guardiães das fontes*. Como será possível perceber em breve, estas imagens constroem um complexo mosaico muito marcante no pensamento ancestral tauriano: a relação complementar – e não necessariamente antagônica – entre vida e morte. De fato, quando os mortos abandonam os vivos, o que está em causa não é uma condição de ausência, mas sim o surgimento de uma outra forma de vida pulsante: a existência de seres fecundos porque pacificados – e também situados – *entre as veias finas da terra*, símbolo também de circularidade, fecundidade e ancestralidade. Para que ocorra, este ritual conta, então, com forças ancestrais: as mulheres do clã de cima, os guardiães das fontes e o fogo.

Na sequência de seu testemunho, e com tudo preparado, o eu lírico apresenta uma intervenção mais efetiva e, como não poderia deixar de ser, situada no longínquo – de onde algo parece *regressar*:

Uma **antiga fúria oferece**  
a fórmula  
limpa as **palavras**  
de todas as sílabas mortas

**Regressa a velha** canção serere  
de seda e sombra  
como o silêncio das mães (215).

A *fúria*, que também é antiga, chega e entrega uma contrapartida ao *fogo* e às *oferendas*: oferece a *fórmula* que *limpará as palavras* e as *sílabas mortas*. Nesse ritual, as palavras e as sílabas demarcam a linguagem enquanto elemento mediador entre um presente (enunciativo poético) e uma dimensão temporal não cronológica, possivelmente metafísica – as forças guardiãs e as potências ancestrais não estão necessariamente num passado, mas sim num espaço atemporal.

A dimensão cíclica – representada pelas mães, a serpente e o fogo – surge agora no *regresso da velha canção serere*, uma alusão aos povos sererê, do Senegal, etnia em que nasceu o pai de *Leopold Sédar Senghor*, a quem o poema é oferecido. Aqui está um traço do projeto macronacional africano na poesia de Paula Tavares: a referência epigráfica a Senghor e a menção à etnia de onde provém o escritor deixam ver, no poema, um eu lírico consciente dos vínculos com outros territórios e pessoas

africanas, um cruzamento intersubjetivo cujas linhas se interseccionam em função da ancestralidade partilhada.

Surgindo entre a *seda e a sombra do silêncio das mães*, a *canção serere* marca o ponto alto da prática ritual, até que algo se cumpre:

O nó da voz atravessou a vida  
sustenta a metade da terra  
onde **deslizam as sombras**  
**por detrás dos vimes**  
Celebra-se então a hora  
os mortos abandonam os vivos  
entre **sombra e luz**  
nas veias finas da terra (216).

O fim do poema revela um fechamento cíclico: tal como ocorre na primeira estrofe, a última também reitera o *deslizar das sombras por detrás dos vimes*. Essa imagem das sombras que deslizam pode ser interpretada como uma representação plástica do entardecer, momento em que a luz do sol desaparece lentamente, dando lugar às sombras que surgem num movimento de deslize. Utilizar o entardecer como imagem poética reforça tanto o título quanto o conteúdo do poema: o ritual fúnebre que promove um contato entre a vida e a morte produz também um encontro entre noite e dia, *entre sombra e luz*.

O imaginário ancestral das *fontes*, presente no poema acima, retorna no primeiro poema da série “Os novos cadernos de fabro”:

I  
Não demore. A palavra de brilho está à espera. Por si  
encontro **novos caminhos** e **antigas fontes de beber**  
sedes e sorrisos. De tinta não há notícias mas sinais  
**velhos sinais** perdidos nas dunas e na areia.  
Sou o **deserto**  
sem as palavras (217).

Retomando um poema<sup>51</sup> de *Manual para amantes desesperados* (2007), a figura do Fabro, que na *Iliada* personifica-se em Hefesto, surge na lírica tavariana como a voz construtora das *palavras à espera*, das palavras cuja ausência *desertifica*: o vazio do eu lírico é, ao mesmo tempo, o vazio das palavras, de modo que a linguagem surge novamente como fator de intermediação entre o ser e o mundo.

---

<sup>51</sup> Trata-se do poema “Do livro das viagens (caderno de Fabro)”, presente na antologia utilizada nesta tese (Tavares, 2011 [2007]: 196).

Como referido, a imagem da *fonte* ressurge aqui como signo da sabedoria ancestral, conforme bem observado por Fernanda Antunes Gomes da Costa (2015). Em sua tese de doutorado intitulada *Paula Tavares e a poética dos sentidos*, Costa analisa o poema acima destacando que “[e]sses novos cadernos apontam para a palavra ainda à espera. Novos caminhos são aguardados pelas experiências, metáforas das ‘antigas fontes de beber’” (2015: 157).

Tal como em “Entre luz e sombra”, o eu lírico deste poema se coloca num entrelugar, neste caso, situado entre os *novos caminhos* (representação de um futuro cronológico) e as *antigas fontes de beber sedes e sorrisos* (signo da sabedoria ancestral presentificada e capaz de inspirar esse/a artífice da palavra). Nesses versos, a natureza do que é longínquo está não apenas nas *fontes*, mas também nos *sinais de tinta, velhos sinais perdidos nas dunas e na areia*, figuração de um duplo que compõe o corpo metafórico do eu lírico à espreita da escrita, à espera da *palavra de brilho*. Por isso mesmo, estas imagens parecem produzir também uma tensão no campo da linguagem: os *sinais de tinta*, dos quais *não há notícias*, apontam metonimicamente para a escrita (e a sua ausência) frente à manifestação da oralidade, por sua vez representada pelos *velhos sinais perdidos nas dunas*.

Ainda na série os “Os novos cadernos de fabro”, o poema “V” resgata a sabedoria ancestral como força presente em tudo o que há, inclusive nos seres não humanos: “Aqui as pedras já não são pedras. O / sopro de vida que as habita é um resto da fala antiga / de que são feitos / os versos”. Este eu lírico enfatiza a atemporalidade do fator ancestral quando, no poema, encena as pedras como testemunhas de tempos *antigos* e os versos como continentes dessa substância ancestral. Uma vez mais, a poesia tavoriana sugere a ancestralidade por meio da transmissão oral, representada, agora, na imagem poética da *fala antiga*.

Ainda que de forma breve, a poesia de Lica Sebastião também é atravessada pela presença ancestral: a sua obra de estreia, *Poemas sem véu* (2011), traz dois textos com imagens relativas a tal temática. Em “Genealogia irreduzível”, o eu lírico metaforiza a sua própria composição genealógica: “Alegro, adágio, final / compõem, / num **jogo genético**, / sucessivos trespasses / entre **os meus entes**” (31). Comparando a prossecução genética à sucessão de andamentos musicais, a escritora e artista plástica moçambicana pinta, com palavras, uma alegoria do ciclo da existência humana: o *allegro*, um andamento musical exultante e ligeiro, marca o júbilo da vida a nascer; o *adágio*, andamento lento que representa a (por vezes) morosa

processualidade da vida; e, por fim, se os andamentos anteriores supõem justamente a velocidade da existência, o seu dinamismo ou letargia, a ideia de *final* marca justamente o seu fim, a morte e a ruptura. No poema acima, esses três momentos musicais compõem justamente os *sucessivos trespasses* entre os *entes* que determinaram o *jogo genético irreduzível*, isto é, a linha ancestral em que estão os entes do próprio sujeito poético.

Já em “As línguas”, Lica Sebastião se aproxima de Paula Tavares quando encena as imagens do longínquo e do antigo, com a diferença de que, em Lica, esse imaginário é atravessado por fatores linguísticos não necessariamente orientados pela tradição oral:

As línguas

Milhões de fonemas,  
articulações, timbres, pausas,  
sussurros, cicios, sílabas,  
palavras, **torrentes de palavras**  
alinhadas, crescentes, **plenas, vazias.**

E milhões de designações  
para os **gestos antigos**  
e para os **novos saberes**,  
novas tecnologias e  
novas emoções são reinventadas.

... e nós, perdidos (34).

Neste poema, o eu lírico parte de uma consciência linguística – possivelmente multicultural – para questionar uma contradição: entre *milhões de fonemas e designações*, as palavras são, ao mesmo tempo, *plenas e vazias*. Esta antinomia está ilustrada pelas *designações* dadas aos *gestos antigos* e aos *novos saberes*, manifestações diametralmente opostas (no tempo e no espaço) e que dão a ver um eu lírico marcado por aflições pós-modernas: num sentido denotativo, os *gestos antigos* podem significar a dinâmica corporal humana e, num plano conotativo, uma maneira ancestral de ser – agora contraposta aos *novos saberes* ou, como também refere Paula Tavares em seus “Novos cadernos de Fabro”, trata-se de uma percepção da ancestralidade em cruzamento com o tempo histórico, uma ancestralidade captável no encontro entre os “novos caminhos e [as] antigas fontes de beber” (Tavares, 2011: 217).

Em Olinda Beja, por sua vez, a enunciação de uma ancestralidade mais atemporal e integradora surge por meio do tempo e espaço indefinidos: partindo de uma longínqua roça são-tomense e projetando-se no continente africano, o eu lírico de “Clarão” (*Bô tendê?*) fala da lembrança de uma manhã surgindo “na polpa dos frutos / nas folhas esguias / nos ramos pendentes...” e na fruta que cai “pesadamente no mato / passando escondida / entre o cacau e o capim” (17). Entretanto, esse silencioso amanhecer na roça, captado quase que ubiquamente pelo eu lírico, é superado pelo sentimento de enraizamento em África, quando ele, ainda sob a influência dessa memória, diz: “Raízes que vão para além do caminho / dessa roça longínqua / que o mar não galgou / raízes que **ninguém foi capaz de cortar** / nesse dia em que África / deu à luz o meu ser” (17). Essa figura da África-mãe, também ancestral, surgirá em muitos outros poemas, como ainda será comentado.

Contudo, importa perceber aqui que a ancestralidade desperta na consciência do sujeito poético uma tendência a conceber a raiz através de uma África atemporal e, ao mesmo tempo, histórica. Essa consciência está representada no próprio título do poema, que evoca o clarão matinal não somente a fim de “fotografar” uma parte do dia, mas também como estratégia metafórica para enunciar a certeza de um pertencimento africano irrevogável, representado nessa raiz que não pôde ser cortada por ninguém, nem mesmo pela força colonial implícita nos versos “raízes que **ninguém foi capaz de cortar** / nesse dia em que África / deu à luz o meu ser” (17).

Essa sensação de um pertencimento tão longínquo quanto presente será resgatada nos versos de “Cadência” (*Leve, leve*), texto em que, num diálogo com o poema “Clarão”, o eu lírico novamente parte do local/nacional para enunciar uma identidade ancestral para além das fronteiras de São Tomé e Príncipe:

Leve, leve se vive **em minha terra**  
**na distância dos portos de outro mar**  
nas **roças** de cacau que os contratados  
plantaram  
mas não viram florescer.

Leve, leve  
vai **meu povo da cidade**  
a Budo-Budo, Água Arroz vender gandu  
passos incertos, doces, compassados  
presos a **raízes distantes de uma História**  
que ferve nas veias dos que esperam  
calmamente  
docemente  
a transição da noite-dia (62).

O sujeito poético parte da própria terra para, no verso seguinte, referir a *distância dos portos de outro mar* como o estilo de vida do ambiente em que se encontra. Esse espaço do aqui/agora histórico é marcado por duas ausências: a primeira, histórica, refere *os contratados que não viram florescer a terra que plantaram*; a segunda, ancestral, novamente projeta o olhar do eu lírico para o longe, para as *raízes distantes de uma História*. Embora a imagem da raiz surja aqui novamente, a alegoria já não tem o mesmo potencial metafórico botânico dos poemas analisados até aqui. Neste caso, a raiz funciona não como um ponto de retorno ou destino, mas sim como uma imagem-suporte – ou mesmo alegoria – do tempo ancestral, já que, na percepção da voz poética, a sua estrutura rizomática não está cravada na terra e tampouco se encontra situada no momento da enunciação, mas representa uma *História distante* – a história da diáspora colonial/negra que deu início ao povoamento de São Tomé e Príncipe. Esta percepção fica mais clara quando os termos sintáticos desse verso são invertidos: as “raízes distantes de uma História” são, ao mesmo tempo, as *raízes de uma História distante*, daí a interpretação de que o longínquo ancestral está aqui representado por essa imagem rizomática (e não somente historiográfica) da origem.

O imaginário de África num tempo longínquo é verificável também no projeto literário de *Preces e súplicas*. Nesse livro, Vera Duarte se inspira na dor que sentiu quando visitou a Ilha da Goreia, localidade estratégica para o tráfico de escravizados/as no período colonial. A fim de situar essa dor numa temporalidade ancestral compartilhada, vale retomar aqui o poema “Cantaremos”, já analisado sob a perspectiva das expressões geoafetivas:

Cantaremos

Ao longo de **longos séculos da história**  
foste o continente do ouro e do sabão  
e teus filhos os filhos da fome e do chicote

em **tempos muitos que já lá vão**  
em tuas terras floresceram as riquezas  
e teus filhos  
(então **filhos do tam-tam e do sol**)  
**viveram a felicidade** do não à exploração (57).

O tom de experiência compartilhada surge logo no título do poema, uma primeira pessoa do plural que conclama as africanas e africanos a – em conjunto – cantarem os “hinos de súplica e esperança” em homenagem à “terra mártir” (59). Escrito em 1975, este poema marca o sentimento – também coletivo – da libertação e independência depois dos anos de luta contra a colonização portuguesa. Na seção anterior, essa dor foi analisada a partir das referências geoafetivas e de suas funções. Aqui, contudo, a ênfase interpretativa recai sobre a forma como o tempo ancestral é elaborado no poema.

Primeiramente, o eu lírico faz uma referência temporal cronológica, situando a própria voz em relação aos acontecimentos coloniais decorridos em *longos séculos de história*. Depois, com o objetivo de encenar a placidez vivida pelas pessoas africanas antes da invasão colonial, o eu lírico, por um instante (ou, melhor dito, em alguns versos), suspende a dinâmica cronológica e dirige o seu olhar para os *tempos muitos que já lá vão*. Este verso dá o tom de uma temporalidade ancestral, isto é, de um período não localizável no tempo cronológico e com o qual o eu lírico se conecta afetivamente e se identifica, já que se inclui na flexão verbal de *cantaremos*. As personagens que reforçam a existência desse espaço ancestral longínquo são *os filhos do tam-tam e do sol*, as pessoas que puderam gozar *a felicidade do não à exploração*. Neste poema, a ancestralidade está plasmada a um espaço não apenas de paz idealizada, mas também de negação do colonialismo, de tal modo que, nesses versos, o fator ancestral atravessa a história e, ao mesmo tempo, é por ela atravessado.

Se bem que o poema “Cantaremos” utiliza o sentido ancestral da distância – enorme, incontornável – para nomear a ufana alegria dos tempos pré-coloniais, tempo que o eu lírico idealiza, o poema-prece “Vozes sem eco” presentifica no corpo uma ancestralidade representada por uma dor antiga e atemporal, por espaços longínquos, atravessados também por situações historicamente identificáveis:

Vozes sem eco

*Aos excluídos da terra*

O meu sofrimento  
é **antigo** e multiforme  
E minha morte  
Vã e inglória

Carrego comigo o meu **corpo**

**Este corpo**

Esfaimado

Amputado

Destroçado (79).

Numa clara intertextualidade com Frantz Fanon, a epígrafe antecipa o sofrimento cantado ao longo do poema: esse eu lírico traz – e enuncia – a dor *dos/as condenados/as da terra*. O seu corpo *esfaimado* e *destroçado* é, em realidade, o corpo coletivo de todos os seres “iguais e exauridos / [que] se arrastam às portas das cidades / Todas as cidades / **Longínquas** e inacessíveis **Canaãs**” (80), das crianças que sofrem de SIDA e cujos pais foram assassinados, da “menina infectada / violada por todos os batalhões” (80). Denunciando o silêncio diante de tantas atrocidades que se assentam sobre a África, não cabe outra interpretação senão a de que o sujeito poético é, de fato, o continente africano a falar:

Mas oiçam também  
O imenso abandono  
**O sofrimento antigo** e indizível  
O implacável calvário  
Que a cada minuto  
Século a século  
Acto a acto  
Se abate sobre mim

Faminto exangue  
Doente  
Dilacerado  
Eu grito

Mas a voz não sai  
O grito não soa  
A minha voz não tem eco

Para mim não há  
– nunca houve –  
Nem liberdade  
Nem **terra prometida** (82).

Ao entender que a voz desse longo poema equivale à personificação de África, o conjunto desses versos encena o próprio continente a exigir justiça frente às mazelas que assolam o seu corpo, isto é, os seus habitantes. De forma mais discreta, a dimensão ancestral desse poema está tanto na apresentação das *Canaãs longínquas e inacessíveis* quanto na negação da *terra prometida*, ideia muito recorrente em alguns imaginários da ancestralidade. Por essa impossibilidade da terra prometida, o fator ancestral surge como interdição diante da dor histórica do povo colonizado, de uma

África que padece a guerra, cujo caos o eu lírico situa nas reações do próprio corpo: “Tenho fome / Tenho sede / Tenho frio / Tenho ódio” (81).

### **2.3 Origens generificadas: a África das mães e das mulheres**

No âmbito da produção poética dos PALOP's e das motivações ideológicas que lhes são inerentes, muitas foram as vozes que representaram a identidade nacional por meio do binômio mãe/África, tal como é possível flagrar em poemas canônicos como “Adeus à hora da largada”, de Agostinho Neto (1988), “Sangue Negro”, de Noémia de Sousa (2001) (já comentado no capítulo 1) ou ainda “Mamã negra”, assinado pelo angolano Viriato da Cruz (1961) – e que, de acordo com Russel Hamilton (1981), terá sido o primeiro poema escrito para glorificar a Mãe-África. Agostinho Neto, por sua vez, foi um dos grandes nomes do movimento Vamos Descobrir Angola, fundado em 1948 e no qual a imagem da Mãe-África se popularizou.

Assentada numa perspectiva panafricanista e tendo em conta os contextos beligerantes e ufanos em que foram produzidos, estes e tantos outros poemas que seguiram o mesmo modelo simbólico retratam uma certa tendência que obedece tanto à ordem do ideológico quanto à do estético. Mário Pinto de Andrade (1975) já havia sinalizado a persistência do signo “mãe” associado às imagens da terra, da fertilidade e também de filiação, isto é, de origem, uma origem negra. Este símbolo, plasmado ao inconsciente coletivo africano (Torres, 1990), revela uma dupla dimensão das representações do continente africano: primeiramente, a sua dimensão generificada, que parte do sujeito-mulher-mãe para representar a pluralidade dos povos habitantes daquele continente; em segundo lugar, a mãe, em alguns poemas, é negra, o que revela uma elaboração rática das origens daqueles povos a partir de um outro elemento que lhes é comum: a cor negra, ao mesmo tempo fator de subjetivação e subjugação.

De acordo com Bezerra, essa visão maternal-continental do território africano é encontrada nos poemas e em outros textos escritos no período de luta pela independência, em cuja produção acabou por prevalecer

uma visão idealizada e romântica das mulheres. Uma tendência que pode ser percebida na forma como muitos poemas constroem uma imagística baseada numa dinâmica que se esforça por associar a figura da mãe à da terra, bem como à do próprio continente africano (Bezerra, 1999: 51- 52).

Essa tendência simbólica que marcou a produção poética sobretudo na fase das lutas pela independência e que fez com que a figura da mulher-mãe insurgisse naquelas literaturas também se prendeu a um certo desejo de regresso à origem, que gerou nas colônias portuguesas uma

quantidade de poemas que invocam a terra natal ou ancestral em vãos emocionantes de devoção à Mãe-África ou Mãe-Negra. Neste nível de consciência a imagem da Mãe serve fins telúricos como o símbolo da fecundidade e da fidelidade às origens (Hamilton, 1981: 97).

As associações imagéticas entre a fecundidade, a fertilidade, as origens e as mulheres são reveladoras de alguns traços presentes em muitas expressões culturais africanas, quais sejam a importância das mulheres como via de prossecução da vida, de que dependerá sempre a sua fertilidade, e o seu importante papel na agricultura. Justamente por isto, e em função de seu potencial de vida, em muitas comunidades africanas as mulheres ocupam locais privilegiados na hierarquia social (cf. Hama e Ki-Zerbo, 2010: 29-30).

Mary L. Daniel chama a atenção para o fato de que, ao longo do tempo, a evocação desse binômio mãe/África na poesia africana de língua portuguesa surge nos níveis “biológico/pessoal, político/nacional e cultural/continental” (1996: 81). Isso ocorreu porque, enquanto objetos de representação da Mãe-África e da Mãe-Negra, as mulheres surgem em sua dupla dimensão biológica (corporal, genital) e pessoal (subjativa); no nível político/nacional, a figura dessas mulheres é apagada em sua subjetividade e passa a ocupar a representação da maternidade, imaginário útil aos projetos da nação; quando projetada para o nível do cultural/continental, a representação simbólica das mulheres alcança um duplo limite: por um lado, e como referido, o do total apagamento de sua subjetividade e, por outro, a possibilidade de abarcar, numa só expressão, todo o lastro de uma civilização africana gigante, originária da comunidade negra que passou pelos maiores fluxos diaspóricos e que, agora, surge coesa nessa figura da mãe (cf. Pires Laranjeira, 1995a: 78-79).

### **2.3.1 Imagens do materno**

Analisada na seção anterior, a ancestralidade da poesia de Paula Tavares tece relações recônditas também com a maternidade. No penúltimo poema de *Como veias*

*finas na terra* (2010), o eu lírico enuncia o seu deslocamento geográfico e, ao mesmo tempo, afetivo e ancestral: “Vou agora encontrar **o lugar** / Onde a **mãe despe a pele das casas** / **Todos aos anos** / Só para as **revestir de novo** / Do **barro das origens**” (257). As palavras e frases destacadas no poema revelam algumas dimensões da relação com os/as antepassados/as. De forma implícita, a cena acima revela a mãe *vestida com a pele das casas*, isto é, com os seus deveres domésticos. No presente poético, ela parte em busca de um *lugar onde possa despir-se* dessas “peles” e assim encontrar um breve momento de libertação para, depois, voltar às suas obrigações tradicionais metaforizadas numa imagem tão ancestral quanto plástica: o *barro das origens*.

Ao lado desta interpretação, surge uma outra de viés mais pragmático: as casas de barro são residências comuns em muitas comunidades africanas. Por motivos de higiene e segurança, o barro que reveste as paredes deve ser renovado. A partir dessa imagem telúrica, Paula Tavares parece construir uma alegoria da ancestralidade materna através da relação entre a *casa* e a *terra*, espaços culturalmente atribuídos às mulheres por meio do cuidado com os/as filhos/as e da agricultura, respectivamente. Contudo, é interessante observar que a casa, enquanto *locus* empírico da existência, poderia representar o espaço nacional angolano alimentado não por um barro qualquer, mas por um *barro das origens*, isto é, pela própria terra africana a moldar o corpo coletivo implícito na encenação plural das *casas*.

Vera Duarte, por sua vez, em *Preces e súplicas*, traz no poema “Noite de San Jon” um eu lírico que, mesmo envelhecido e debilitado, mesmo diante das guerras que assolam o seu tempo (o século XX), consegue ouvir as festas da sua terra natal: “Rufaram os tambores / E o São João soou vibrante na noite longínqua / Da minha terra natal”. Inicialmente, a frustração é o sentimento que invade esse sujeito possivelmente deslocado, já que reforça sentir a *noite longínqua* da sua *terra natal*. Esse eu lírico tem “casa água luz luxo”, “boa comida em boa mesa” (51), mas, diante da própria impotência para mudar a realidade, sofre porque “há homens que não têm água / há homens que não têm luz / há homens que não têm casa / há homens que não têm nada” (52), porque vê “duras batalhas e sangue a escorrer pelas ruas da cidade” (53).

Diante desse cenário tão dicotômico e discrepante – em que algumas pessoas estão em segurança enquanto outras sofrem –, o eu lírico escuta a si próprio num outro lugar: “O som da minha voz soou longe nas **longes clareiras** / Dos **matos**

**cerrados** da minha **áfrica mãe** / dos matos cerrados de homens em armas / Em feitos gloriosos / À procura do sonho // Sonho lindo de verão aberto” (52). O sonho shakespeariano que nutre o sujeito do poema é, na verdade, o desejo de paz – e a sensação de impotência – diante de vários cenários bélicos: no final do poema, o seguinte paratexto: “Ano de 1975” (53), data que por si diz muito.

Neste poema, Vera Duarte encena uma África de *matos cerrados*, um espaço que nega a importância da visão e, no verso seguinte, coloca em evidência a capacidade do eu lírico para enxergar além: nesses matos fechados, imagem da maternidade africana como signo de proteção, o sujeito poético vê a história acontecer, os *homens em armas* e os seus *feitos gloriosos*, a busca por um sonho de paz alcançado pela guerra. Nutrido de um sentimento macronacional (não restritamente africano), o eu lírico de Vera Duarte sonha a paz drummondiana<sup>52</sup> “de homens sem reservas nas mãos dadas apertadas / Sonho de vietnam e phenon phen<sup>53</sup> / Sonhos da china e do chile” (52), o que mostra uma preocupação especial para o cenário político do século XX, nomeadamente as situações de Phnom Penh, do Vietnam e do Chile. Por isso mesmo, o poema termina em tom de desesperança: “Vislumbro / – impotente – / A esperança refugiada / Nos olhos vítreos de uma criança que / desesperadamente / Pede socorro” (53). A criança referida pelo eu lírico muito possivelmente é a vietnamita Kim Phúc, a menina fotografada em 1972 por Nick Ut durante um ataque do Vietnã do Sul (com apoio dos Estados Unidos) à vila de Trang Bang.

Se, no poema acima, Vera Duarte aproxima o imaginário macronacional africano (*dos matos cerrados*) a preocupações de dimensão tanto continental quanto global, outras escritoras não relativizam tanto essa temática: nelas, África surge no predominate imaginário da origem materno-ancestral. Uma vez mais, a obra de Olinda Beja é prolífica destas construções simbólicas. Já no primeiro poema – possivelmente autobiográfico – de *Bô tendê?*, o eu lírico do poema “Visão” revisita a história colonial e, ao fazê-lo, denuncia: “Quiseram fazer de mim uma **européia** / e por esse motivo me arrancaram / das costas de **mãe-África, minha mãe**. / Esperaram

---

<sup>52</sup> Nesses versos, o pensamento pacifista de Vera Duarte lembra muito o mineiro Carlos Drummond de Andrade em “Mãos dadas”, um poema em que, ao perceber os problemas do passado e do futuro, o eu lírico clama: “O presente é tão grande, não nos afastemos. / Não nos afastemos muito, vamos de **mãos dadas**” (Andrade, 2009 [1962]: 158).

<sup>53</sup> Phnom Penh, capital do Camboja, foi uma cidade que sofreu muitos ataques tanto durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) quanto ao longo da Guerra do Vietnam (1955-1975).

que um barco me levasse para além / do horizonte / outras terras, outras gentes, outros sóis onde fiquei / à mercê de suas leis e seus costumes” (14). Estes versos insistem tanto nas rimas internas – em *mãe, além, fiquei, leis* – quanto nas imagens do continente africano: ao mesmo tempo que é berço e origem, essa África maternalizada representa o ponto referencial de um deslocamento forçado.

Ao longo do poema, a mulher que aí fala faz uma espécie de listagem das imposições culturais oriundas da colonização: o *alisamento do cabelo*, o *colégio e as boas maneiras*, os *cantos*, a *flora e a fauna europeias*, o *casamento com um homem branco* que garantiria “aos descendentes da minha geração / o esquecimento total da negritude” (14). Entretanto, a memória cultural desse sujeito poético não falha: “Mas o tempo que é amigo e tudo sabe / resolveu enviar a voz do sangue que me disse / haver um barco de regresso às costas de / **Mãe-África** / minha **mãe**” (15).

Embora retirada de sua terra africana, a mulher que se enuncia neste poema enxerga no seu continente uma ancestralidade cíclica, como ocorre também em outros poemas e escritoras comentadas acima: no início, a África surge como local de onde o eu lírico foi retirado (neste caso, *retirada*); no final do poema, *o tempo amigo resolve enviar a voz do sangue*, isto é, a voz ancestral e originária representada pelo continente africano, território encenado como princípio e fim, como reencontro inevitável, pese qualquer fenômeno diaspórico ou imposição colonial.

Esse sujeito poético, herdeiro/a da dispersão negro-africana, retorna em “Mensagem”, uma longa carta-poema em que uma *filha* revela o desejo de retorno à origem que é, ao mesmo tempo, um continente geolocalizado, um colo materno e uma impossibilidade: “Esta carta é para ti África / sim para ti / porque **tu és a minha verdadeira mãe / a mãe que eu nunca tive mas amei!** // Por isso te escrevo / porque tenho a certeza que ainda te lembras / de mim / **Mãe-África**” (35). A comoção do eu lírico se revela ao falar com uma figura materna dicotômica porque é, ao mesmo tempo, amada e ausente. Ao longo do poema, esse eu lírico recorda a história colonial e de escravização do seu povo (o *barco muito grande* que levou o povo africano para a *metrópole*), a vergonha de não estar nas *fileiras de guerra pela independência*, o sofrimento por dissimular uma identidade no contexto europeu (onde esse sujeito se encontra). Por tudo isso, essa mulher sentiu-se “inútil, destrozada, acobardada / porque era tua filha / e uma filha nunca abandona a mãe pois não África?” (37).

Em “Mensagem”, a África é mãe porque originou o sujeito poético, porque guardou-lhe as doces lembranças da infância em sua terra natal, porque ensinou-lhe os

valores da vida e, acima de tudo, porque esse continente, enquanto símbolo ancestral, foi recompensado: “depois do sofrimento a vitória / vais ver finalmente a paz e a justiça nessa terra / que é tua / que é minha / que é de todos nós” (37). Essa imagem da África como ponto originário, saudosismo infantil e desejo de retorno para o eu lírico ressurgem, ainda em *Bô tendê?*, no poema “Retorno”:

Hei-de voltar um dia para saber  
o valor da liberdade que não tive  
e correr de novo pelo **mato perfumado e virginal**  
as loucas correrias de criança

hei-de voltar para enfrentar a realidade  
de um povo esquecido e falar de novo **a língua**  
**dos avós**  
que outra língua suplantou e recalçou  
**o regresso é sempre a fonte principal**  
da **nascente inesgotável** de uma vida  
**origem-razão**  
**origem-mãe**  
ponte necessária em cada rio (45).

Numa possível intertextualidade com o poema “Havemos de voltar”, de Agostinho Neto (1974), a ancestralidade dos versos acima surge em referenciais ao mesmo tempo recentes (*os avós* e *as loucas correrias de criança*) e, sem qualquer paradoxo, nas imagens atemporais do *mato virginal*, da *fonte principal* e da *nascente inesgotável*. O que possibilita ao eu lírico essa experiência ascendente é o regresso não enquanto desejo, mas enquanto atitude encenada numa imagem pujante, que abre um duplo semântico/simbólico: a *origem-razão* que desemboca na *origem-mãe*. Aqui, o continente africano representa não apenas a origem, como também a África enquanto referencial de racionalidade que pensa a própria origem, gerando no sujeito poético a sensação de *saborear* “o corpo amigo / de África-mãe meu porto seguro” (28).

Em *Leve, leve*, a escritora são-tomense recupera a maternidade africana forçosamente distanciada pelos movimentos diaspóricos:

De coração em África

[...]  
**De coração em África** estão os **filhos**  
que trilham os caminhos da aventura  
e partem sempre convencidos  
que o **regresso** espreita em cada esquina.

Mas o mundo não tem as mesmas cores  
do **mato virginal** da **nossa infância**  
e ficam suspensas na memória as saudades  
da **voz da mãe da nossa mãe**.

De coração em África vamos percorrendo  
as estradas da **velha Europa** e tropeçando  
nas lágrimas que vertemos a duzentos  
quilômetros por hora!

Ficam escritos nas planícies  
nos montes  
nos vales  
nos rios  
os segredos da nossa **africanidade**... (69-70).

Deslocado de sua terra, o eu lírico fala a partir da *velha Europa*, um local de lágrimas que se contrapõe ao continente africano, aqui representado como espaço geoafetivo onde o seu sentimento habita, daí estar constantemente *de coração em África*. O título do texto antecipa a intertextualidade com “Coração em África”, poema em que Francisco José Tenreiro cantou também os “[c]aminhos trilhados na Europa” e a “saudade sentida de coração em África” (Freudenthal, 2014 [1996]: 308) – sentimentos que Olinda Beja retoma nos versos acima. As imagens do *mato virginal* e da *nossa infância* também são repetições afetivas da África elaborada em *Bô tendê?*, com a diferença de que, neste poema de *Leve, leve*, a maternidade aparece como uma espécie de temporalidade gradativa capaz de levar o eu lírico à origem ancestral, à África presente na *voz da mãe da nossa mãe*.

### 2.3.2 Os reposicionamentos de gênero e as rupturas com a maternidade

Algumas análises literárias feitas até aqui permitiram observar as figurações do continente africano como um corpo de mãe, preceito simbólico complexo e problemático se observado a partir dos estudos de gênero tanto das perspectivas africana e negro-diaspórica como sob o olhar das culturas eurocentradas e ocidentais. Contudo, o percurso investigativo desta tese possibilitou perceber também uma dinâmica simbólica distinta daquela iniciada ainda nas lutas anticoloniais: das imagens de uma África-mãe, algumas das escritoras se deslocam para a personificação da África-mulher. Esta mudança de paradigma está aqui apresentada da seguinte maneira: primeiro, comenta-se o caso de algumas escritoras que colocam lado a lado os imaginários africanos da maternidade e das mulheres; depois, aborda-se

alguns poemas em que a África aparece representada pelas mulheres e, portanto, desarticulada do imaginário maternal africano.

Vera Duarte, exemplo do primeiro caso referido no parágrafo acima, faz com que esses dois padrões representacionais estejam presentes num mesmo livro: *Preces e súplicas*. Se em “Noite de San Jon” o continente africano aparece representado pela figura materna, como já comentado, o poema “Tempos de angústia” apresenta uma dinâmica simbólica muito distinta:

Tempos de angústia

Queria ser uma mulher **leve e diáfana**  
De gestos **lânguidos**  
E andar **etéreo**  
    **Esvoaçante** sobre as **linhas frágeis**  
Do meu corpo magro

Queria ser uma **mulher esbelta**  
De **sorriso tímido e olhar esquivo**  
Sob as minhas pálpebras doces  
E **profundas**

Queria ser uma **mulher sensual**  
De **formas cheias**  
E **peito redondo**  
Num **riso quente**  
E tropical (55).

A forma do verbo querer no pretérito imperfeito do indicativo anuncia um sujeito de vontade própria: uma mulher. Nessas três estrofes, o eu lírico enuncia um desejo que passa pelo corpo erótico e comportamental: anseia ser *leve, diáfana, ter gestos lânguidos e andar etéreo, ser esbelta, de sorriso tímido e olhar esquivo; quer ser sensual, de formas cheias, peito redondo e riso quente*. Entretanto, as mesmas estrofes que anunciam essa aspiração profunda estão atravessadas por sinais de interdição – as *linhas frágeis de um corpo magro* – e por sintomas – as *pálpebras profundas*. Estas imagens constroem uma quebra de expectativa na medida em que antecipam a verdadeira mulher que fala nesse poema:

Queria ser...  
... e não sou

Queria mas **meu corpo**  
explode em chagas purulentas  
desta terrível **sida**  
que me devasta

Queria mas **meu corpo**  
se contorce  
irremediavelmente definhado  
sobre esta maldita **fome**  
que me destrói

Queria mas o **meu peito**  
se exaure  
na busca desesperada do leite  
para a criança  
que morre nos braços

Com a minha voz  
eu clamei  
Mas a minha dor  
permaneceu intacta (56).

Nesta parte do texto poético, o eu lírico rompe o pacto de leitura construído até a terceira estrofe, revelando que, na verdade, a mulher que fala não é um sujeito social, mas sim a própria África, desde o princípio do poema alegorizada num corpo do sexo feminino. Por isto mesmo, essa ruptura mantém um importante ponto de coerência: no princípio do poema, o corpo (esbelto, são e cheio de erotismo) surge como referência de um desejo e, nas estrofes seguintes, a interdição desse desejo – expresso no constante *queria* – é justificada também no e pelo corpo: essa África que fala não pode ser a mulher que deseja porque tem em seu corpo continental a SIDA, a fome, a morte e, por fim, a voz que clama e cuja dor permanece intacta. Há, neste poema, uma surpreendente antropomorfização do continente africano não apenas através de conotações maternas (ainda presentes na figura da *mãe que perde o filho nos braços*), mas, sim, de uma representação mais generificada no corpo das mulheres – processo este mais patente nas três primeiras estrofes.

Com palavras, esta voz poética de Vera Duarte desenha uma África a falar na forma e na voz de/as mulher/es, imagem estruturada também na poesia de Olinda Beja:

Retrato

Quem não tem saudades de África não sabe  
o que é o som do mar nas suas veias  
**África existe e é mulher** de **doçuras** infinitas  
de **caprichos** que ondulam  
nos **seus seios de canela**

Quem não conhece África não sabe  
o que é o **berço primitivo da memória**  
sinfonia de **raízes** e contrastes  
algemas que partiram para além

do Oceano eterno e temeroso

**África existe e é mulher de ouros  
diamantes  
marfins**  
e nem **Salomão** com toda a sua corte  
conseguiu riqueza igual à sua

[...] (BT: 48).

Este poema, que foi analisado aqui relativamente ao tema da geoafetividade, retorna a esta subseção por uma razão evidente: esse texto traz a representação do continente africano a partir de um corpo sexuado. Apesar desta intenção aparentemente ousada, os versos acabam por reforçar a ideia de uma “feminilidade” racializada nos *seios de canela* – imagem que desvela as limitações dessa poesia sob o ponto de vista das construções de gênero, já que essa sexualização das mulheres replica um machismo exotista, simplista e exagerado.

Ao afirmar por duas vezes que “África existe e é mulher”, o eu lírico de Olinda Beja reforça uma significação generificada do território, sobretudo quando contrapõe a riqueza superior daquele continente à fortuna inferior acumulada exatamente por um homem conhecido por sua vasta riqueza: Salomão, o rei de Israel. A África de Olinda Beja é mulher cujo corpo está repleto de *ouros* (numa antecipação da concorrência com Salomão), *marfim*, *diamante* e, numa dimensão mais sexuada e erotizada, uma mulher de *doçuras infinitas*, *caprichos ondulantes* e *seios de canela*, como ficou sublinhado acima. Aqui, o corpo sexual feminino representa uma África abundante porque mulher, mulher porque abundante.

Em *Leve, leve*, a escritora são-tomense tem um poema em que a separação representacional entre África e o corpo das mulheres faz-se de forma mais evidente:

Negra

**Passas dengosa  
perfumosa**  
exibindo olhares lascivos  
às multidões do sexo.  
**Balouças**  
a flor de lótus  
que escondes no teu **corpo**  
por entre a garridez  
de **tecidos virginalis**  
e vais  
deixando o **pólen**  
gostoso  
**africanoso**

em detalhes colíricos  
de afectuosas manhãs (52).

Este poema capta uma mulher negra a passar sob o olhar do eu lírico que, falando-lhe diretamente, revela o seu movimento sensual, nomeadamente em verbos como *passas, balouças, escondes, vais*. Estas formas verbais revelam, para já, uma autonomia corporal dessa mulher: primeiramente, ela é o sujeito de todos os verbos presentes no poema; em segundo lugar, os possíveis homens e mulheres que observam a passante estão neutralizados/as na referência metonímica às *multidões do sexo*, o que, por um lado, dá uma ênfase ainda maior à singularidade da *negra* e, por outro, produz um certo apagamento da presença coletiva dos homens. Sujeito do erotismo, essa mulher *dengosa e perfumosa* passa *exibindo olhares lascivos* ao mesmo tempo que *esconde os tecidos virginais* e *balança a flor de lótus que leva no corpo*. O eu lírico parece imaginar ou intuir não apenas o que está debaixo da roupa dessa mulher, mas também os movimentos desse corpo ao mesmo tempo misterioso e atraente.

Na medida em que se afasta, o eu lírico dimensiona ainda mais a africanidade dessa mulher, pois diz que toda força erótica emanada desse corpo é um *pólen gostoso e africano*: como uma flor em erupção de vitalidade, a *negra* passa deixando não apenas vigor, beleza e excitação, mas também um modo africano de deslumbramento, desejo e fantasia. Neste poema, a personificação de África através de um corpo do sexo feminino (materno ou não) é cindida completamente, dando lugar a imagens em que as mulheres dialogam com o continente africano não enquanto objetos representacionais do espaço geográfico ou materno, mas sim como sujeitos sociais e referências generificadas.

Essa desconexão entre o continente africano e o imaginário da maternidade ancestral ocorre de forma muito singular na poesia de Paula Tavares. Em *Como veias finas na terra*, a poeta angolana elabora uma imagem ancestral a partir da figura de uma das mais destacadas mulheres que o continente africano já viu:

A cabeça de Nefertiti

*Tivesse soerguido, da solidão granular,  
o perfil oblongo  
Da cabeça de Nefertiti  
Luís Carlos Patraquim*

**Esta cabeça é minha**  
por cima do muro  
que a sustém  
**Esta cabeça está cortada de mim**  
há sete mil anos  
e no entanto é a **voz dela**  
que fala dentro da **minha voz**  
**o seu olho vazado** que me ilumina  
os olhos  
**Pelo seu nariz respiro**  
**o barro dos antigos**  
e passo pelos olhos o khol preto  
da distância  
É **Berlim** com o sopro dos anjos  
em cada esquina  
é deserto com desenhos de areia  
muito fina  
percorro o labirinto  
**Esta cabeça é minha**  
é o perfil que me convém  
com **seu olhar vazio e limpo**  
do **sono de tantos anos**  
**Esta cabeça**  
**encaixa-se-me** nos ombros  
com o peso dos cabelos  
**Esta mulher é a minha fala**  
O meu segredo  
Minha língua de poder  
E meus mistérios

**Esta mulher está fechada em mim**  
há sete mil anos  
por ela descobri o rosto  
fui noiva e esposa  
conheci **o doce sabor** do abandono

**como ela não sei quem sou**  
estou diante do espelho  
Com uma moldura de bronze à volta (228-229).

Como será possível observar nesta última análise, o poema acima consubstancia todos os movimentos conceituais anteriormente comentados: o geoafetivo, o histórico e o simbólico. Por isto mesmo, é preciso destacar que a expressão macronacional destes versos começa por sua epígrafe: Paula Tavares retoma uma alegoria presente em “Elegia ao Nilo”, poema<sup>54</sup> em que o moçambicano Luís Carlos Patraquim compara o contorno do “leito derramado” (2008: 161) do Rio Nilo à forma oblonga da cabeça de Nefertiti, como se o primeiro fosse intencionalmente formado a partir da segunda. A ancestralidade evocada, primeiramente, nessa epígrafe, obriga o/a leitor/a a lembrar que o Nilo, além de ser o maior rio do mundo, conecta nada menos que dez países africanos, cuja memória

---

<sup>54</sup> Patraquim, Luís Carlos (2008), *O osso côncavo e outros poemas*. São Paulo: Escrituras.

cultural, no poema de Patraquim, passa por uma descrição de tudo o que esse rio testemunhou. Nesse sentido, vale voltar às palavras do poeta moçambicano e, acima de tudo, considerar essa referência epigráfica como uma enunciação macronacional, pelo menos no sentido de que expressa uma confluência não apenas hidrográfica, mas também geográfica, geoafetiva, ancestral, simbólica e, portanto, cultural.

Esse teor macronacional/africano será reforçado ao longo de todo o poema por meio da ancestralidade. Se, nas análises anteriores, foi possível perceber uma representação ancestral nas imagens da raiz, do tempo longínquo, da maternidade africana ou através do corpo generificado das mulheres, aqui essa construção simbólica passa pela figura icônica de uma mulher e, ao mesmo tempo, por uma referência geográfica e temporalmente situada em África. Embora Nefertiti não seja propriamente um símbolo das mulheres negro-africanas e negro-diaspóricas, neste poema ela surge como uma ponte entre o eu lírico e as suas origens. Tal construção simbólica, no poema em questão, exige uma análise em duas dimensões: sensorial e identitária – aqui comentadas exatamente nesta ordem.

Signo ocidental da razão, a cabeça é – por quatro vezes – reivindicada como sua pelo sujeito poético, o que é possível notar nas reiterações presentes em versos como “Esta cabeça é minha”, “Esta cabeça está cortada de mim” ou “Esta cabeça encaixa-se-me”. Essa repetição de posse, enunciada por motivações ancestrais, é descrita a partir da experiência sensorial do sujeito poético. Como que a contemplar o busto no Neues Museum em Berlim, esse contato com Nefertiti passa pelos cinco sentidos: o primeiro e mais evidente deles, a visão, surge tanto na ação excitante de ver um objeto histórico no museu quanto, num nível mais simbólico, quando o eu lírico tem os seus próprios olhos *iluminados pelo olho vazado, vazio e limpo* da rainha ou quando passa em seus olhos *o khol<sup>55</sup> preto da distância* ancestral; a audição, por sua vez, excita-se quando o sujeito percebe que *a voz de Nefertiti fala dentro da sua própria voz*; o tato, de forma menos explícita, ativa-se no momento em que o eu lírico sente a cabeça de Nefertiti *encaixar-lhe nos ombros*; da mesma forma, a substância ancestral surge no olfato (“pelo seu nariz eu respiro / o barro dos antigos”) e, já no final do poema, pelo paladar, quando o eu lírico reconhece – na experiência da *Nefertiti* – a sua própria vivência de *conhecer o doce sabor do abandono*.

---

<sup>55</sup> O *khol* é um cosmético em pó usado principalmente pelas mulheres (mas também, e em menor medida, por homens e crianças) do Oriente Médio, Norte da África, África Subsaariana e sul da Ásia. Pode apresentar as cores cinza ou negra, a depender de sua composição. A sua função era escurecer os olhos e protegê-los dos raios solares, sendo também um signo associado à beleza das mulheres.

Paula Tavares encena aqui uma experiência ancestral que não é meramente histórica, daí a marcação – não historiográfica – dos sete mil anos colocados entre o sujeito poético e a rainha do Egito. Pelo contrário, o eu lírico do poema tem um contato ancestral que, muito para além do histórico, é sinestésico, como referido acima: essa mulher poemática, como que assimilando em si mesma a imagem de Nefertiti, olha pelos olhos da rainha e por eles deixa-se iluminar, percebendo também o *sono de tantos anos*; respira em seu nariz o *barro dos antigos*; como ela, passa em seus próprios olhos o khol da distância (também ancestral); reconhece em si mesma uma voz de mulher doutros tempos e uma cabeça que se conecta com o próprio corpo generificado em sua forma e função; e, por fim, reconhece nessa figura lendária a vivência do abandono, uma experiência que tem saber e sabor.

A segunda parte desta análise desdobra-se da primeira. Após um contato estabelecido por sensações, o eu lírico também percebe em si uma conexão identificativa com Nefertiti: a fala dessa rainha é também a fala do eu lírico, a voz de uma guarda-se dentro da voz da outra, ambas são *o mesmo segredo, a mesma língua de poder, o mesmo mistério*; o sujeito poético descobre *a noiva e esposa* que foi por meio do busto que se lhe entranha por todas as entradas de estímulo no corpo. Tão forte e atravessador é o vínculo entre essas duas mulheres que, no final do poema, o eu lírico admite uma incompreensão de si: “Como ela não sei quem sou / Estou diante do espelho / Com uma moldura de bronze à volta” (229). Conectadas por uma espécie de empatia, Nefertiti e o eu lírico, mesmo distantes no tempo, confluem-se numa elaboração simbólica e identitária que marca a presença da ancestralidade na poesia tavariana.

Até aqui, este capítulo buscou percorrer, no *corpus* selecionado, as diversas transformações de significado pelas quais passa a noção de África na poesia das escritoras presentes nesta investigação. Por um lado, foi possível perceber que esse imaginário macronacional é preenchido pelas metáforas da raiz e do tempo suspenso, bem como por representações telúricas e generificadas das mulheres. Por outro, o conjunto destas análises aponta que, pelo menos no *corpus* aqui analisado, as escritoras pensam a macronacionalidade africana a partir de dois elementos indissociáveis: a escrita das mulheres (que usam a literatura para pensar a africanidade) e as mulheres na escrita (enquanto representações generificadas e construídas pelas próprias escritoras – e não por homens). Para já, esta dupla dimensão ao mesmo tempo autoral e estético-literária permite uma importante

inferência: quando trazem para os cenários poéticos os imaginários anticoloniais, históricos, memoriais e de gênero, estas mulheres ora repetem os padrões masculinos da africanidade (no imaginário coletivo da mãe-África, por exemplo), ora se afastam dessa percepção quando, em seus poemas, dão mais espaço à representação de mulheres fora do paradigma – machista, eurocentrado e judaico-cristão – da maternidade originária.

É preciso referir ainda que, no decorrer desta investigação teórico-crítica, os movimentos geográfico e ancestral se cruzaram em alguns poemas e algumas escritoras (nomeadamente nas relações entre geoafetividade, maternidade e ancestralidade). Esse entrecruzar temático é normal, porque os tópicos analíticos selecionados para esta pesquisa estão em constante diálogo. Contudo, optou-se por estabelecer a análise de cada movimento temático de forma mais ou menos autônoma, a fim de melhor comentar e apresentar a dimensão macronacional dessas poetisas a partir dos movimentos conceituais propostos aqui. O capítulo 3, a seguir, traz uma organização analítica semelhante, embora se dedique a comentar a identidade nacional enquanto intenção coletiva – não necessariamente africana – plasmada na poesia de cada uma das escritoras aqui estudadas.

### 3. Entre a nação das mulheres e as mulheres da nação

#### **Voltar ao princípio: breves orientações de leitura**

Depois de comentar as imagens em torno de uma macronacionalidade africana, o último capítulo desta tese propõe uma análise das identidades nacionais presentes – com maior ou menor evidência – nas dez obras poéticas das cinco escritoras estudadas até aqui: Odete Semedo (Guiné-Bissau, 1959), Lica Sebastião (Moçambique, 1963), Vera Duarte (Cabo Verde, 1952), Olinda Beja (São Tomé e Príncipe, 1946) e Paula Tavares (Angola, 1952). A opção por esta ordem de autoras e as referências ao ano e ao país em que nasceram não aparecem por acaso: considerando que esta seção toma o fator nacional como referente analítico, pareceu coerente dispor estas escritoras na perspectiva cronológica das independências de seus respectivos países, antecipando também a estrutura das leituras críticas apresentadas a seguir.

Quanto à referência ao ano e ao país de nascimento, a intenção é sublinhar os espaços territoriais e históricos onde – literalmente – estas mulheres surgem e a partir dos quais falam e escrevem: décadas de 40, 50 e 60, períodos em que, de pouco a pouco, a luta anticolonial efervesce, tomando forma, carne e palavra não só na escrita dos homens, mas também na literatura produzida por mulheres cujas obras aqui selecionadas compõem a produção poética destes cinco países africanos de língua portuguesa.

As datas de publicação das dez obras que integram o *corpus* desta investigação também têm algo a dizer: *Entre o ser e o amar*, 1996; *No fundo do canto*, 2003 (Odete Semedo); *Poemas sem véu*, 2011; *Ciclos da minha alma*, 2015 (Lica Sebastião); *Amanhã amadrigada*, 1993; *Preces e súplicas ou Os cânticos da desesperança*, 2005 (Vera Duarte); *Bô Tendê*, 1992; *Leve, leve*, 1993 (Olinda Beja); *Ritos de passagem*, 1985; *Como veias finas na terra*, 2010 (Paula Tavares) – num arco temporal compreendido entre 1985, com *Ritos de Passagem* (Paula Tavares), e 2015, com *Ciclos da minha alma* (Lica Sebastião), este conjunto de obras literárias proporciona uma leitura mais estrutural e complexa sobre a escrita destas mulheres, nomeadamente em relação às identidades nacionais elaboradas sob a pele textual dos poemas que assinaram ao longo de três décadas. Mostrar esse horizonte representacional é um dos objetivos desta seção.

Contudo, já de início, é preciso referir um importante contraponto teórico. Embora ancorado na História, o fator nacional referido acima não se deixa por ela estreitar: há mais nação para além da historiografia que, em partes, motiva a produção poética destas escritoras. Se, como discutido no primeiro capítulo, Benedict Anderson (1983; 1989) entendeu que a nação é um construto histórico, imaginário e coletivo, Nira Yuval-Davis (1997) deu a esse debate um fôlego mais pragmático ao demonstrar que a identidade nacional é, em realidade, uma invenção generificada: segmenta e des/privilegia corpos de acordo com lógicas hegemônicas pautadas em papéis de gênero e primazias sexuais. Este paradigma faz com que as mulheres acumulem desvantagens.

Nesse sentido, o pensamento de Anderson mostra-se ineficaz na medida em que concebe a nacionalidade como uma formulação coletiva, e não em sua dimensão mais concreta: um *ethos* seletivo, castiço e excludente, uma “pseudocoletividade” dissimulada, fronteiras dentro da fronteira, um imaginário pouco receptivo com os corpos dissidentes – e realmente coletivos – de mulheres, da comunidade LGBTQIA+, de negros e negras, diaspóricos e diaspóricas, corpos *queer*, pobres e localizados no sul global. Por isto mesmo, a dimensão histórica da identidade nacional, embora aqui considerada, não é a única perspectiva analítica para a poesia destas mulheres.

Quando em qualquer momento este capítulo referir o “imaginário” ou as “imagens da nação”, tratar-se-á não do “imaginário” nacional andersoniano (um conceito equivocado), mas sim do nacionalismo generificado e eurocentrado, exposto nas discussões de Yuval-Davis. Com esta premissa teórica, buscou-se evitar aquela leitura ocidentalizante que coloca Portugal como o ponto originário e primordial dos cinco, e não como um marcador exógeno que, ao lado de outros tantos fenômenos endógenos, constrói as diversidades nacionais em causa. Por isso mesmo, a identidade nacional é aqui considerada tanto em seus graus histórico-territoriais, de afirmação das fronteiras, quanto em sua dimensão representacional, considerando os objetos simbólicos (Lopes, 1985) e institucionais que estruturam a memória cultural (Assmann, 2016; Assmann, 2018).

Com esta breve delimitação epistemológica, pode-se agora observar quais traços e nuances das identidades nacionais essas mulheres indagam, pensam ou ressignificam, tanto dentro da História quanto para além – ou para fora – dela. Por outras palavras, interessa aqui compreender não apenas a ideia – inegável – de um

nacionalismo engajado e construído numa historiografia dos cinco. Se em um poema lírico ou de teor crítico, se em uma ode ou um soneto, se em versos metafísicos ou descompromissados, as buscas foram sempre as mesmas: observar a intuição nacional subjacente às vozes poéticas destas mulheres, captar as percepções que, às vezes discretamente, encenam um sentimento guineense, moçambicano, cabo-verdiano, são-tomense ou angolano – isto sem limitar-se ao fator historiográfico das independências, embora ele também seja analisado aqui, como para trás ficou sublinhado. Daí a importância da teoria geocrítica, perspectiva teórica que, ao contrário da imagologia literária, valoriza<sup>56</sup> os referentes espaciais (Westphal, 2007) como elementos organizadores de um espaço nacional geograficamente localizável – sem cair no clichê machadiano (1873) da *cor local* como uma expressão simplista da nacionalidade.

Em resumo, o trabalho de análise das obras literárias aqui convocadas percorreu dois caminhos complementares entre si: foram apresentadas, por um lado, as cenografias nacionais que as escritoras dinamizam em seus poemas e, por outro, as mulheres que aparecem no imaginário nacional do *corpus* analisado. O primeiro caso contempla os movimentos geoafetivo e histórico; o segundo, por sua vez, equivale ao movimento simbólico. Esta abordagem analítica deu corpo a um conjunto de interpretações situadas entre a nação das mulheres e as mulheres da nação, como propõe o título deste capítulo. As exigências e especificidades metodológicas deste duplo percurso estão descritas na seção a seguir.

### **Manusear objetos literários: últimas notas sobre a metodologia**

Passados estes brevíssimos apontamentos, vale destacar também os aspectos metodológicos a ter em conta neste capítulo. O estudo das identidades nacionais nas literaturas africanas de língua portuguesa não é uma empreitada nova: muitas e muitos

---

<sup>56</sup> Em “Elements of geocriticism” (2007), Bertrand Westphal argumenta que o equívoco dos estudos imagológicos está em maximizar a importância do sujeito que escreve em detrimento da importância dos referentes geográficos para a construção de um determinado imaginário cultural: “Imagological study ignores the question of referent; it concentrates exclusively on the *way* that the writer transcribes the realme. The represented object is effaced in favor of the subject who does the representing. For Moura, the idea of a mirror image versus the ‘translation’s distortion of reality’ image reveals a ‘false problem’. This is certainly true if one assigns priority to the perspective of the writer, of *one* writer in particular. This is even true if one considers the referent to be singular, stable, and thus freed from – as if it has ever really been enslaved to – its representations. But so-called real space is polyphonic and navicular” (2007: 113). Por isso, Westphal assevera: “[the] geocriticism tends to favor a geocentered approach, which places *place* at the center of debate” (2007: 112, itálicos do autor).

especialistas têm se dedicado a esse domínio de investigação. No intuito de contribuir com esse campo de trabalho, esta tese trabalha com uma organização metodológica e analítica própria. Quando, por exemplo, se fala de observar a identidade nacional a partir de uma perspectiva tematólogica, não se trata de tomar aquela como objeto (ou conteúdo) direto desta, isto é, os poemas não são lidos aqui a partir de uma busca da nação como assunto evidente, ainda que isso ocorra em uma ou outra autora. Esta concepção de tema é muito estreita e não tem que ver com o objetivo desta investigação. Trata-se, antes, de apreender nos poemas alguns significantes e perceber, na relação que entre si estabelecem, quais pontes são construídas entre a enunciação poética e uma determinada ambientação nacional. Para isto, foram recolhidos, no *corpus*, símbolos, imagens, objetos e lugares aparentemente desconexos e secundários, mas cujo conjunto e cujas relações deixam ver certas imagens da nação.

Para melhor observar nos textos poéticos essa estrutura relacional entre determinados objetos de significado e as identidades nacionais aí representadas, recorreu-se aqui à metáfora da *cenografia*: parte-se do princípio de que, nos poemas destas mulheres, os sujeitos poéticos estão inseridos numa dinâmica cenográfica. Ou seja, há um eu lírico que parece apontar, evocar e lidar constantemente com um conjunto de imagens, símbolos, pessoas, referências geográficas e objetos que, em conjunto, constroem uma espécie de platô deleuze-guattariano,<sup>57</sup> um *locus* nacional, um ambiente em que é possível perceber determinadas lógicas, raciocínios, intuições, ambientes e fundamentos nacionais por trás da palavra escrita. Isto porque, ao longo da leitura do *corpus*, notou-se que a identidade nacional é encenada não apenas pela evidência inerente aos temas historiográficos – ao lado destes, a nação é cantada de

---

<sup>57</sup> A definição de *platô* compõe a teoria do rizoma, uma estrutura epistemológica que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011 [1980]) desenvolveram principalmente em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2* (ver bibliografia). Por meio dessa teoria, os filósofos questionam a alegoria cartesiana da árvore como representação do conhecimento – este paradigma entende que, para crescer, o tronco e a copa dependem de uma raiz imóvel. Assim, a ideia da raiz como verdade fixa que antecede qualquer conhecimento é questionada pelos autores através do *rizoma*, uma estrutura que cresce horizontalmente, de forma descentralizada, múltipla, aberta e sem direção específica, sem dependências hierárquicas. De forma abreviada, pode-se dizer que o *rizoma* é um sistema composto basicamente por *platôs* (pontos de articulação) que, por sua vez, estão conectados por *renques* (linhas de fuga e conexão). A relação entre os platôs se dá através do *agenciamento* (estabelecido nos renques) e determina aquilo a que os filósofos entendem por *multiplicidade*. Um exemplo bem simples dessa teoria pode ser visto na estrutura desta tese: os capítulos são *platôs* individuais e, ao mesmo tempo, articulados por *renques* temáticos, teóricos e analíticos que *agenciam* as múltiplas faces das leituras críticas aqui propostas, sem hierarquizá-las, esgotá-las ou fechá-las de todo.

forma tácita, latente e camuflada. De fato, as cinco mulheres aqui convocadas, cada uma à sua maneira, fazem de sua poesia cinco platôs a partir dos quais encenam as suas identidades nacionais.

Assim, e de maneira semelhante ao que ocorreu no capítulo anterior, estas cenografias da nação também foram organizadas em três movimentos conceituais: geoafetivo, histórico e simbólico. Depois de observar como a ideia de África se move entre um conceito e outro, entre uma escritora e outra, entre uma obra e outra, aqui a proposta é perceber os movimentos conceituais das identidades nacionais destas cinco mulheres. Cada um desses movimentos foi analisado particular e comparativamente entre duas obras de cada escritora, sem perder de vista a necessidade de, em certos momentos, respeitar a confluência e os diálogos entre esses três movimentos que nada têm de estanques. O objetivo foi manter a metodologia comparatista adotada ao longo de todo este trabalho.

Nesse sentido, a perspectiva metodológica aqui adotada entendeu que cada movimento conceitual equivale a um conjunto de temáticas comuns às cinco escritoras: o movimento geoafetivo é aquele em que aspectos geográficos compõem um cenário que pode ser lido como nacional; o movimento histórico analisa os poemas de temática engajada e historiográfica, cuja importância já foi comentada acima; e o movimento simbólico, por fim, revela as cenografias sexuais e generíficas que apontam também para sentimentos de pertencimento nacional. Embora estes movimentos sejam parecidos com os do capítulo 2, será possível perceber que as dinâmicas de elaboração do imaginário nacional em parte se diferem daquelas flagrantes no imaginário macronacional africano – como é o caso do aspecto histórico, marcado também pela ancestralidade, o que aqui não ocorre com tanta predominância.

Por último, é importante lembrar algumas particularidades presentes na estrutura textual deste capítulo. Como tem sido feito até aqui, a primeira citação das obras literárias conta com os dados bibliográficos de costume e, para as citações seguintes, foi referido apenas o número da página. Mantiveram-se também o uso de **bold** para palavras e expressões de destaque nos poemas transcritos (parcial ou completamente) e o *itálico* para referir, no corpo das análises, algum excerto retirado dos poemas.

### 3.1 Cenografias guineenses: entre terra e água, corpo e palavra

Embora tenha sido o primeiro país a tornar-se independente (mais especificamente em 10 de setembro de 1974), a literatura da Guiné-Bissau por muito tempo ocupou um lugar marginal no campo das literaturas africanas de língua portuguesa. Para referir brevemente alguns exemplos, Maria Nazareth Soares Fonseca e Karina de Almeida Calado lembram que somente em 1931 surgiu o primeiro jornal editado por um guineense: “Trata-se de ‘O Comércio da Guiné’, dirigido por Armando António Pereira, um dos únicos guineenses com formação superior, na época”. Além disso, elas afirmam que “[o]s primeiros poetas guineenses surgem com a geração de 1945, a saber, Vasco Cabral, António Baticã e Amílcar Cabral” (2013: 205). Como referem as autoras, houve um *vazio literário* na literatura guineense, argumento que Maria Nazareth retoma de Inocência Mata (1995) e Moema Augel (2005). Essa posição é corroborada também por Pires Laranjeira (2001), para quem a literatura guineense se afirma com autonomia apenas após a independência daquele país.

Para além destes fatores, a própria Moema Augel demonstra como a literatura guineense surgiu dos “escombros”, uma referência à sua tese de doutoramento intitulada *O desafio do escombros: a literatura guineense e a narração da nação* (2005),<sup>58</sup> trabalho de referência e em cujas páginas a pesquisadora analisa a literatura nacional guineense a partir das ruínas deixadas tanto pela colonização quanto pela utopia do nacionalismo no período pós-independência, marcado também este por conflitos étnicos e de poder.

Alguns anos depois, em sua tese de doutoramento apresentada na Universidade de Coimbra e intitulada *A literatura guineense: contribuição para a identidade da nação* (2014), Joaquim Eduardo Bessa da Costa Leite também investiga a identidade nacional desse país através de suas literaturas. Para Leite, esse surgimento tardio de uma literatura em Guiné-Bissau tem a ver fundamentalmente com

[as] guerras de pacificação, nas primeiras décadas do século XX, que dificultaram a fixação dos portugueses e a instauração de estruturas de

---

<sup>58</sup> Dois anos depois da defesa de seu doutoramento, Moema Parente Augel publicou a sua tese sob o título *O desafio do escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné Bissau* (2007), pela editora Garamond. Este trabalho também foi usado como referência nesta investigação.

colonização. Além disso, o facto do poder colonial não ter proporcionado o acesso da população à instrução e à cultura, pois só em 1958 é que a Guiné-Bissau teve o seu primeiro liceu (2014: 101-102).

Este é o contexto em que surge a poesia de Odete Semedo (1959): entre os escombros da guerra, do analfabetismo, dos conflitos étnicos, da fome e das doenças. Entre o verso e a prosa, Semedo publicou dois livros de contos (*SONÉÁ histórias e passadas que ouvi contar I*, em 2000, e *DJÊNIA histórias e passadas que ouvi contar II*, também em 2000) e dois de poesia, entre os quais há um longo hiato marcado justamente pela guerra civil de 1998: *Entre o ser e o amar*, publicado em 1996, e *No fundo do canto*, lançado em 2003, ambos analisados neste capítulo. O primeiro, embora de teor lírico, conta também com reflexões de cariz pós-colonial, enquanto o segundo está profundamente voltado para a Guerra de 7 de junho. Nessas duas obras marcadas pelo bilinguismo, pode-se perceber diversas encenações daquilo a que, noutro estudo, Moema Augel chamou de “guineidade” (2010: 14), termo utilizado pela pesquisadora para destacar e singularizar a busca por um sentido nacional guineense – representações analisadas nas seções a seguir e distribuídas tematologicamente entre os movimentos conceituais geoafetivo, histórico e, por último, simbólico.

### 3.1.1 Movimentos geoafetivos: um *tchon* chamado Guiné-Bissau

Como ocorre nos padrões macronacionais de representação do continente africano, a nação guineense de Odete Semedo surge representada pela fauna e a flora. Contudo, a escritora retoma um elemento local, o poilão, árvore típica da flora guineense e presente nos dois livros estudados aqui. Em *Entre o ser e o amar* (doravante, *ESA*), Odete Semedo dá vida e voz a essa árvore, que canta as tristezas de sentir a sua própria destruição:

Um velho poilão

O tempo fez-me vergar  
E as minhas raízes saltar  
**Agarro** ao que de mim resta  
E tento **reconhecer a minha geração**  
Neste carnaval  
De extrema solidão  
No meu reino

Tenho pesadelos  
Tratores de **dentes aguçados**  
Ávidos lenhadores  
De machado em punho  
Meus oradores  
Miram o meu tronco  
Carcomido pelo tempo  
À espera da queda fatal (1996: 23).

O eu lírico observa a sua estrutura física e nela reconhece o *vergar do tempo*, o *saltar das raízes*, uma referência ao tema da ancestralidade, das origens (ou raízes) que saltam e vêm à luz na medida em que envelhecem. No decorrer dessa percepção ancestral e, ao mesmo tempo, ancorada no presente, a árvore tenta *reconhecer a própria geração*, substância originária que *lhe resta* e à qual tenta *agarrar-se*. Tal como o poilão, os tratores também são personificados, surgindo com o terror dos *dentes aguçados*, embora sejam, ao mesmo tempo, máquinas guiadas por *lenhadores*, os agentes da *queda fatal*. No decorrer dessas reflexões repletas de terror diante da própria morte, o eu lírico sente uma passagem onírica brevemente pacificadora:

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

Ainda recordo  
De sombras que dei  
Histórias de amor, **noites de fogueira**...  
Quantas não assisti?  
Fui símbolo de amor proibido  
Refúgio de namorados (23 e 25).

Nestas estrofes, a personificação da árvore guineense ganha ainda mais força na medida em que tomam evidência não apenas um tronco com a sua estrutura vegetal, mas sim uma entidade humana com os *braços verdes*, a *cabeça frondosa*, os *cabelos encarapinhados*, os *rostos apinhados*. A imagem poética dos *perfis ocos*, também ela uma representação personificada do corpo humano, parece sugerir uma copa de árvore cujos ramos imitam muitos perfis, o que poderia ser interpretado aqui como os rostos da coletividade guineense sustentados pelo poilão. A pacificação, por sua vez, ocorre quando a memória ganha espaço na voz lírica: as lembranças da *sombra que deu*, das *histórias de amor* e das *noites de fogueira que presenciou* são

elementos poéticos que sugerem um certo cenário guineense na medida em que não é qualquer árvore que fala, mas sim um exemplar típico daquela flora.

Essa mesma árvore surge novamente no imaginário nacional de *No fundo do canto* (doravante, *NFC*), acolhendo um encontro entre as personagens Bissau e Guiné:

Bissau vê Guiné aproximar-se

De repente...  
Bissau... como se alguém  
a boca lhe amarrasse com desdém  
o seu corpo todo calcasse  
como serpente  
calou-se... fíncando os olhos no horizonte...

Todos olharam  
todos viram  
uma silhueta saindo  
de um **monte de baga-baga**  
uma sombra  
Era a Guiné  
vinha suja... maltrapilha  
pé ante pé... coxeando (*NFC*, 2003: 104).

Guiné, personagem-mulher, sai do monte de baga-baga, um habitáculo de terra construído por colônias de cupins e cuja estrutura compõe a paisagem de alguns territórios guineenses – o que, de forma indireta, acaba também por desenhar o imaginário geofetivo daquela nação. Diante dessa cena inesperada, animais como o macaco, o sapo, a lebre, o porco-formigueiro, a cabra do mato, o Pis-bus e o crocodilo encenam a fauna em alvoroço, até que “em coro bradaram: Oh Bissau / tu ainda escolhes / entre os djorsons / quem vai / e quem fica / à volta deste **poilão**” (105). Aqui o poilão surge novamente, não com voz própria ou como sujeito personificado, mas como local das grandes decisões que definirão o futuro de Guiné-Bissau diante da *mufunesa*.

O pano de fundo representado pela *mufunesa* é a Guerra Civil de 1998: depois de acumular uma evidente insatisfação popular e, por isto mesmo, reeleito com uma pequena maioria em 1994, o então presidente Nino Vieira perdeu o poder<sup>59</sup> através de

---

<sup>59</sup> Augel lembra que, depois de deposto e exilado, Nino Vieira consegue retornar ao seu país a fim de ali retomar a sua carreira política: “Nino Vieira, deposto e exilado em Portugal, expulso do partido do qual foi um dos ícones, ameaçado de julgamento pelos crimes cometidos, depois de seis anos no exterior, volta espetacularmente para a Guiné-Bissau, para reassumir um lugar no palco político do país, apesar de juridicamente estar impedido disso. Depois de turbulenta campanha eleitoral, é consagrado por mais da metade da população votante como o quarto presidente, eleito em 24 de julho de 2005” (Augel, 2005: 60).

um golpe militar que desencadeou a chamada Guerra dos Onze Meses e o fim da hegemonia do PAIGC. De um lado do conflito, esteve o General Assumane Mané (companheiro de Nino Vieira no golpe de 1980), com um substancial apoio militar; de outro, o próprio Nino Vieira, apoiado pelo Senegal e a Guiné Conakri. Em meio à guerra, a população civil protagonizou um êxodo em massa, tanto para o interior quanto para o exterior do país, deixando Bissau praticamente vazia e destruída – tudo isto é o que demonstrou a tese de doutoramento de Moema Parente Augel (2005).

A estratégia cenográfica da árvore que enuncia uma voz poética da nação é retomada em *NFC* com o poema “Esperança agonizante”:

[...]

**Nasci esperança**  
cheia de luz e cor  
Praguejaram o meu chão  
torturaram **o meu tronco**  
**a minha raiz**  
**quase distorcida**  
mergulhou mais e mais na terra

**Nasci esperança**  
olhos no futuro  
**herança ancestral**  
Busquei a minha **raiz**  
encontrei terra e sentença  
**Apalpei as minhas folhas**  
em cinzas se transformaram  
nas minhas **mãos** (*NFC*: 149).

Uma vez mais, o eu lírico de Odete Semedo surge como uma árvore antropomorfizada, com especial destaque para a dramática consciência em torno do gesto humano de *apalpar* o corpo (ou as *folhas*) com as *mãos*. A contradição implícita e antecipada no título do poema toma forma na medida em que, mesmo tendo *nascido na esperança*, o eu lírico percebe em sua corporeidade a agonia da *tortura*, a *raiz distorcida*, a *sentença* e a *folhagem queimada, transformada em cinzas*. Esta cena alegoriza, na árvore, um sofrimento coletivo que atravessa tanto o presente quanto o passado e o futuro de um povo. De fato, este poema de Odete Semedo surge em *NFC* quando os embrulhos são abertos e revelados no “Consílio dos Irans”.<sup>60</sup> Em conjunto,

---

<sup>60</sup> Como referido no capítulo anterior, os *irans* são os espíritos protetores das famílias e de suas respectivas linhagens. Na cosmogonia guineense, “esses seres acompanham as atividades do *pekadur* [pessoa humana, ser humano, gente] nas suas alegrias, angústias e inseguranças” (Semedo, 2011: 112). Dito isto, vale recordar que o “Consílio dos Irans” é um diálogo que Odete Semedo cria entre essas entidades e cujos discursos apresentam um pendor nacionalista, antiocidental e anticapitalista – o que

os três embrulhos tecem “uma análise crítica da destruição e das pessoas que levaram o país à guerra, e se constrói uma imagem da união em torno do bem comum para o país” (Calado e Fonseca, 2013: 216).

A paisagística guineense está presente também no poema “Janela”, título que antecipa o lugar por onde o eu lírico enxerga o mundo enquanto, em seu tear, faz a trama da esperança e do amor: “**Pela janela** / Por onde passa o meu olhar / No horizonte do meu tear / Por onde **teço a minha esperança** / Escapa **o fio do amor** / Rasteiro e enganador” (ESA: 89). Depois de apresentar esse olho plasmado na casa em que está, o sujeito poético começa a desenhar uma paisagem local, como se estivesse mesmo a pintar o horizonte com as palavras:

É da janela que vejo  
**O horizonte parir o sol**  
É da janela que vejo  
O verde do **quase descampado mato**  
É da janela que assisto  
Ao **enterro do sol vivido e cansado**  
Na **lala** enegrecida  
Pelo **vermelho do fogo posto**

É da janela que vejo  
O **fumo** anunciando a noite na **tabanca**  
É por esta janela  
Pequena e insignificante  
Que o mundo vem a mim (89).

A descrição plástica que faz do horizonte sugere alguém que passa o dia em casa, do amanhecer – com o *horizonte parindo o sol* – ao anoitecer – com o *enterro de um sol vivido e cansado*. Da janela pequena e insignificante, ele (ou ela) vê e enuncia as imagens da Guiné-Bissau quando associa o *vermelho fogo* ao *fumo que anuncia a noite na tabanca*, termo que dá nome às comunidades residenciais típicas desse país.

Essa luz solar *viva e vermelha* ressurge em “Que hei-de dar-te?”, poema de amor em que o eu lírico busca descobrir qual seria o mais formoso presente com que regalar a pessoa amada. Com hesitação, cogita tomar como obséquio um elemento do horizonte local: “Pensei no sol nascente / duvidei do poente / que brinca com o cambiante **rubro** / Do horizonte” (ESA: 97). Com menos luz, a paisagem calorosa e verdejante aparece, ainda, num poema em que o eu lírico se projeta numa flor:

---

também foi sublinhado na seção passada. Outro conceito que atravessa a obra de Odete Semedo é o *djorson*, palavra crioula que significa “geração” ou “linhagem” (Semedo, 2011).

Flor sem nome

Flor sem nome  
Em **chão árido e seco**  
No **deserto** envolvente  
Um fundo **verde**  
De **esperança longínqua** ...  
Eu sou essa flor  
A florir longe de pensamentos  
Longe de sentimentos  
E ao longe  
Lágrimas cobrindo rostos  
Essa flor sou eu!  
Sem nome, sem cheiro  
A **beira mar**  
Colorida  
Sobrevive também pelo **verde** (ESA: 33).

*Entre o ser e o amar* apresenta um lirismo que marca grande parte dos poemas. No entanto, é possível captar e recolher nesse livro algumas sensações e paisagens locais, como ocorre no texto acima. Embora marcada por uma certa melancolia, a cenografia desse eu lírico projetado numa flor retoma ambientes nacionais/locais: o *chão árido e seco*, os imaginários do *deserto* e do *mar*, um verde que, mesmo sustentando uma *esperança longínqua*, faz *sobreviver* a flor que fala na voz do sujeito poético.

Noutros momentos, a relação geoafetiva com a natureza se dá metalinguisticamente, quando o eu lírico percebe que, graças ao ambiente que o cerca, pode ser poeta – “Enquanto poeta / A natureza leva-me embalada / Apodera-se do meu ser / E da minha alma” (ESA: 19) – ou quando, representando a vida com a metáfora do *mar oscilante*, o eu lírico sente: “Entre sonhos e utopias / Oscilo na miragem do **macaréu** / Que **balança** e engoda / O meu tormento” (ESA: 15).

Ao lado de referências aos elementos da natureza em sua relação com a ancestralidade e as entidades protetoras dos diversos grupos étnicos do país, *NFC* elabora uma cenografia da nação através de imagens coletivas como a *moransa*, outra palavra que dá nome à organização social guineense, uma vez que está relacionada tanto com o pertencimento à terra (*tchon*) quanto com a linhagem hereditária territorialmente representada pela figura ancestral do *djorson* (Leite, 2014: 10). Em “E o poeta falou”, o eu lírico denuncia a ambição colonizadora do “homem-bicho”, “bicho-homem”. Durante o momento em que levanta a voz contra a imagem do opressor, o sujeito poético percebe a aproximação desse ser animalizado, localizando a sua chegada em uma ambientação guineense: “enquanto isso / o bicho-homem /

vestido de homem-bicho / caminhava para a minha **moransa** (NFC: 52). Já no poema “A lembrança”, o eu lírico anuncia a já mencionada abertura dos três embrulhos e, ao fazê-lo, retoma novamente a *moransa* como o espaço do choro, do desespero e da ausência: “Onde estão os filhos da nossa **moransa**? / pereceram, atingidos por estilhaços / Choro em todas as **moransas**” (NFC: 115). Essa imagem da *moransa* como espaço do abandono é reforçada também pelo poema “A nossa rotina”, em que a pós-memória parece abalada pela fuga dos “**Netos da terra** / hóspedes / duma casa em penúria” (61).

Algumas localidades também compõem esse mosaico guineense. Num longo diálogo poético entre Guiné e Bissau (em NFC), o país e a sua capital, o eu lírico descreve a postura de Bissau diante de uma resposta dada aos presentes no “Consílio dos Irans”. Exausta, com o peso da *mufunesa* nos ombros e tomando em conta tudo o que foi dito, Bissau lança um amplo olhar sobre as localidades do país:

Viu o lixo estendido  
de **Mindará**  
a Cocomá  
lançou o seu olhar à Marginal  
viu com imensa tristeza  
a sujeira abraçada ao rio d’Otor  
e a estrada de Sacoór em coma

O ninho de Santa Luzia  
caído mirando **Klikir** banhado  
de água podre  
Passou pela granja de **Pessubé** (109-110).

Os versos acima retratam um pouco do caos captado pelo eu lírico no contexto da Guerra Civil. Muitos dos locais aí mencionados apontam para a geografia de Bissau, como é o caso de *Klikir*, uma referência à região hoje conhecida como Caliquir, ou de *Mindará* e *Pessubé*, regiões pertencentes à capital. Quando o “Consílio dos Irans” é anunciado (NFC: 83-84), o eu lírico narra a chegada de irans oriundos de várias localidades, referidas em crioulo guineense: *Klikir*, Bissau bedju, N’ala e Rênu, Ntula e Kuntum, Ôkuri e Bandim, Msurum, Varela e Alto krim, Klelé e Brá, João Landim, Bula e Farim, Geba Cacheu, Wendu Leidi e Bruntuma, Pecixe e Jeta, Caió e Calequisse, Canchungo e Batucar, Bula e Binar, Bolor e Bufa, Banta, Bessassenta, Cacine e Caur. Todas estas e muitas outras referências geográficas consubstanciam um sentimento de coletividade e unificação nacional, percepção reforçada pelas menções não em português, mas sim numa língua local.

Esta cena de confluência ancestral revela, em Odete Semedo, a dimensão telúrica do pertencimento nacional, novamente em *NFC*, obra em que, como referido, o teor nacionalista é reforçado por elementos da cosmopercepção guineense. É o caso, por exemplo, do poema “Quando”, que serve de introito aos discursos e descreve também a chegada dos diversos irans convocados para um encontro deliberativo no poilão. A certa altura, o eu lírico dá voz aos irans do Arquipélago de Bijagós, queixosos por não terem sido convidados:

Estava a cerimónia a ganhar rumo  
quando mais irans chegaram  
representando outros djorsons

- Ouvimos o apelo  
que tantas vozes fizeram  
**cortámos o caminho pela água**  
**atravessámos o mar**  
de Amitite a Umpucute  
de Angumba a Carache  
atravessando Nago

Pertencemos a este mundo  
ao mundo dos irans  
protectores de djorsons  
**djorson de Guiné**  
**djorson de Bissau**  
cá estamos pois esta que é a **vossa**  
**também é a nossa terra**

Não fomos chamados  
Foi um erro  
Se não participarmos  
será outro erro (*NFC*: 90).

A estrutura poético-argumentativa da queixa tem basicamente dois momentos: o primeiro, espacial, destaca a distância percorrida pelos irans entre o arquipélago e o território continental, tendo essas divindades *cortado o caminho por água e mar*; o segundo, atemporal, demarca a terra como território de pertencimento coletivo, daí terem o direito de participar da reunião, privilégio que os irans reivindicam quando dizem que a *vossa também é a nossa terra*. Para encenar o território nacional através das geografias guineenses, o eu lírico de Odete Semedo coloca a nação num patamar atemporal na medida em que ela é, ao mesmo tempo, de todo/a e qualquer iran que se sinta envolvido/a com a *mufunesa*. De fato, a sensação de que o problema também toca os irans insulares é o último argumento apresentado no poema, demonstrando que o sentimento nacional se assenta na geografia guineense em sua totalidade e

complexidade: “Trazemos a mensagem / dos irans do chão dos Bijagós / pois a mufunesa que abalou Bissau / **tocou-nos também... não escolheu djorson**” (NFC: 91). Nesta cena está implícita uma importante questão étnica em Guiné-Bissau: enquanto a capital é dominada pela etnia papel, os bijagós constituem outro grupo étnico pertencente ao arquipélago homônimo – a partir desta diferença, os versos de Odete Semedo encenam a identidade nacional atravessada pela complexidade étnica do país.

Quando afirma que a *mufunesa* não escolhe *djorson*, esse ser divino pretende afirmar que a terra é o fator que move a união de todos os irans, e não apenas a ancestralidade – embora, nas culturas animistas da Guiné-Bissau, ambos estejam profundamente conectados (Lopes, 1985; Semedo, 2011). Contudo, no poema “Bissau levanta-se”, essa terra surge com mais vigor imagético na figura do *chão*. Terminado o encontro entre os irans, Bissau está fraca e, sem perceber, é levantada por todos os animais da fauna guineense (os quais personificaram os irans ali presentes). Depois, fizeram um ritual de beijar o *chão*: “Todos... de fidalgos a servidores / viventes da terra / do mar e do ar / beijaram o **chão** de braços / levantaram os olhos aos céus / nas águas do mar molharam as mãos / limpam os rostos” (NFC: 159). A organização espacial do poema é fundamentalmente geográfica: os animais estão localizados na (ou em relação à) *terra* e, no (ao) ar, *molham as mãos e limpam os rostos na água do mar, beijam o chão de braços*, isto é, a própria Guiné-Bissau.

Em meio a essa cena, Urdumunho, após um longo discurso, sucumbe e morre, ação depois da qual – tal como em “O poeta falou”, analisado acima – o chão surge outra vez como o signo do território nacional:

**O corpo sem cabeça**  
sucumbiu  
Cremado  
as cinzas  
levadas pelo macaréu  
De mãos juntas  
os irans  
pediram mais força e mais vigor  
invocaram todas as energias  
do alto às profundezas do mar  
e **o chão foi abençoado** (NFC: 160).

O capítulo passado esclareceu que Urdumunho é uma divindade correlata ao redemoinho, fenômeno climático de onde vem o seu nome. Nas culturas animistas da

Guiné-Bissau, “o povo lhe atribui um significado mágico, sendo temido por todos, pois tem o poder de punir e de trazer azar, ou *mufunesa*, como se diz na língua guineense” (Augel, 2005: 208). Nesse sentido, o *corpo sem cabeça* surge como elemento da fé guineense, conforme comenta a própria Odete Semedo: “uma pessoa reconhece inconscientemente que está para morrer e, nesse período que antecede a morte, a cabeça, isto é, a razão, já não domina seus atos e essa pessoa muitas vezes se comporta de forma insana e desarrazoada, *sem cabeça*<sup>61</sup> portanto” (Augel, 2005: 326). Ao situar essa imagem no início de uma estrofe, o eu lírico usa uma crença nacional para representar o desenlace da *mufunesa* e revela, assim, que Urdumunho está prestes a morrer.

Essa concepção do *chão abençoado* também configura uma espécie de desfecho: depois da guerra e das dores que assolam Guiné e Bissau personificadas, alguns versos que precedem a estrofe acima afirmam que “[o]s irans das djorsons sentiram / Guiné e Bissau **uma só** / erguendo-se com vigor / ante o corpo / finalmente vencido” (169) de Urdumunho, cujas cinzas são *levadas pelo macaréu*. Passados tantos acontecimentos e dada a limpeza que a morte de Urdumunho representa no território guineense, os irans podem, então, invocar todas as energias e receber delas a benção para o *chão* nacional. Esse mesmo chão ressurge no poema “Sou”, em *Entre o ser e o amar*. Entretanto, em função da importância desses versos para o movimento simbólico, a sua análise será feita mais adiante.

### 3.1.2 Movimentos históricos: as formas do coletivo

A análise da dimensão histórica na obra de Odete Semedo passa por cinco eixos composicionais mais ou menos relacionados à coletividade: a língua, a ancestralidade, a juventude, a infância e algumas alusões historiográficas (como é o caso da já referida Guerra Civil de 1998). Estes eixos serão comentados a seguir a partir de uma análise comparada, perpassando tanto *NFC* quanto *ESA*. Quando se trata de coletividade, uma das discussões mais patentes na obra de Odete Semedo passa pela língua – enunciada por um eu lírico singular e, contudo, projetada para uma comunidade nacional. De fato, é dela o célebre “Em que língua escrever”, o poema de abertura de *Entre o ser e o amar*, um livro cuja marca bilíngue aponta para uma

---

<sup>61</sup> Itálico da autora.

orientação nacional baseada na valorização das expressões linguísticas de Guiné-Bissau. O tema da língua perpassa tanto *ESA*, com três poemas, quanto *NFS*, com um poema.

Embora muito comentado pela crítica literária, vale lembrar brevemente que “Em que língua escrever” é um poema construído ao mesmo tempo em crioulo e português, com duas versões distintas em tamanho. Os seus versos, ainda que breves, apresentam um profundo incômodo diante das incoerências em torno da identidade nacional guineense. Numa espécie de metapoema, o eu lírico lança uma pergunta para a qual, de maneira reativa, emite uma resposta: “Em que língua escrever / Contando os feitos das mulheres / E dos homens do meu chão? / Como falar dos velhos / Das passadas e cantigas / **Falarei em crioulo?** / **Falarei em crioulo!** (*ESA*: 11). Colocados em sequência, estes dois últimos versos dissimulam uma indagação e, ao mesmo tempo, revelam uma ironia: pergunta e resposta assim seguidas não deixam dúvida de que há que escrever em crioulo, que é a língua da nação (aí representada também pelas figuras coletivas das *mulheres*, *homens* e *velhos*, *passadas* e *cantigas*). Por isto mesmo, o poema aparece em crioulo na página 10, de modo que, na edição desse livro, a ordem das línguas revela uma ordem de importância cultural e nacional: primeiramente, a cultura guineense, aí representada pela sua manifestação linguística; em segundo lugar, a língua portuguesa, que o eu lírico diz conhecer mal.

Além disso, os versos acima estabelecem uma tensão entre oralidade e escrita: a atividade de escrever aparece mais relacionada a uma intenção de registro memorial e histórico (*contar os feitos das mulheres e dos homens da terra*); voltada também para a memória, a oralidade, por sua vez, surge no poema com um propósito mais alargado: busca valorizar as manifestações e objetos da expressão oral (*falar dos velhos, das passadas e das cantigas*). Considerando que a versão em crioulo é mais extensa – e que, por isso mesmo, nenhum desses textos constitui uma versão plenamente traduzida um do outro –, pode-se dizer que, juntas, as duas partes compõem uma unidade poética bilíngue.

Essa impossibilidade de enunciação pela língua portuguesa surge também no caderno “A história dos trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas”, em que, como já referido, Odete Semedo retoma a guerra civil de 1998. No poema “Dores e desaires dos caminhantes”, o eu lírico presencia a implacável *mufunesa* e percebe que a língua do colonizador não é suficiente para expressar o que sente:

**Que palavras**  
**Poderão espelhar** este desaire?  
**Ensinaram-me o abc**  
deram-me a conhecer  
letras e sílabas  
sentenças e provérbios  
ditos e cantigas

Ensinaram-me  
que as letras  
que as palavras  
traduzem  
reproduzem  
encantam  
contam  
pensamentos  
inventos  
devaneios  
e sonhos

Para tanta aflição expressar  
esta dor queimando  
a minha alma  
o **nosso infortúnio** (NFC: 76).

Na primeira estrofe, a língua portuguesa está representada por um *abc adquirido*. Esse sistema idiomático surge como espelho incapaz de contornar toda a dor vivida pelo eu lírico, todo o drama que esse sujeito testemunha. Consciente dessa impossibilidade, a voz poética dedica-se a inventariar todo um capital linguístico – oriundo tanto da escrita como da oralidade – inútil diante de *mortos e vivos, vivos e mortos* (referidos no poema anterior, intitulado “Mas o evidente era a odisseia” (NFC: 73-74)). Essa inaptidão da linguagem é reforçada na segunda estrofe, cuja forma se reduz a uma palavra por verso na intenção de sublinhar a incapacidade (expressa nos dois primeiros versos) das palavras e das frases para enunciar o *infortúnio*, referido na terceira estrofe através de um marcador pronominal coletivo: *nosso*.

Em “Partida”, o eu lírico enuncia a dor da separação de alguém que se vai e aproveita para retomar o problema da língua, fazendo-o, contudo, de uma perspectiva um pouco diferente: “Não conheço outra língua / que não esta / que hoje falo” (ESA: 55). Se, no poema acima, a língua surge como algo ensinado ao eu lírico, aqui ela surge como único idioma que o eu lírico usa para falar sobre as despedidas da pessoa amada. Por fim, ao final de *Entre o ser e o amar*, o poema “Não disse nada” parece servir como um epílogo temático – e irônico – sobre o tópico da língua: “Falei da **língua** / Da **míngua** / Da **letra** / (So)letrei a minha nostalgia / Lendo pasmado / Nos olhos desmesurados / O infinito” (ESA: 107).

Outra dimensão coletivizante na poesia de Odete Semedo está nas imagens que ela estabelece sobre a ancestralidade a partir – ou dentro de – uma cenografia guineense. Em menor medida, a ancestralidade ocupa algumas linhas das duas obras aqui analisadas. No poema “Silhueta da desventura”, o eu lírico fala a partir de uma instância coletiva, daí ser ele a *silhueta* de uma desventura vivida por muitas pessoas:

Sou a sombra dum **corpo que não existe**  
Sou o **choro desesperado**  
Sou o **eco de um grito articulado**  
Numa **garganta sem forças**  
Sou um ponto no infinito  
Silhueta da desventura

[...]

O meu **tantã** é de **outros tempos**  
A melodia que oiço  
É o crepitar de chamas  
Confundindo-se com o roncar da fome  
E o chão onde piso  
É uma ilha de fogo (ESA: 27).

Esse sujeito poético representa uma mulher que diz estar “[p]erdida neste espaço” de desventuras. Mesmo singularizada na primeira pessoa do singular, as ausências cantadas por essa mulher apontam para um certo sentido de coletividade, nomeadamente quando ela se vê projetada no *corpo que não existe*, no *choro desesperado*, no *eco de um grito* emitido por uma *garganta sem força*. Essa coletividade está expressa também no fator ancestral elaborado na última estrofe da citação acima: instrumento musical muito popular nas festas e lutas tradicionais guineenses, o *tantã* é referido no poema não apenas como recurso musical, mas também como o *eikôn*<sup>62</sup> responsável por presentificar e atestar o vínculo ancestral do eu lírico, a sua relação originária com *outros tempos*.

Em *No fundo do canto*, por sua vez, a ancestralidade é reforçada não por versos ou palavras, mas pela figura dos *irans*, divindades que representam os diversos grupos etnolinguísticos que compõem o território geográfico e simbólico da Guiné-Bissau – originadas sob um *mesmo enigma*, um *mesmo mistério*, como referido no poema “Bissau é um enigma” (NFC: 50). Outras imagens ancestrais estão presentes

---

<sup>62</sup> O capítulo 1 mostrou que o conceito de *eikôn* foi utilizado por Platão – em *Fedro*, *Timeu* e *A República* – como equivalente de *ícone* (cf. *Dictionnaire Grec-Français* (2000 [1894])), isto é, um objeto capaz de presentificar instâncias, pessoas ou fatos passados. Assim, o corpo negro é icônico na medida em que presentifica e, portanto, atualiza os corpos negros de outros tempos e espaços, bem como as diversas formas de racismo que sofreram ao longo do tempo.

neste livro de Odete Semedo. Porém, como demonstrado no capítulo anterior, esse imaginário ancestral está muito mais voltado para uma percepção macronacional africana, enquanto os poemas aqui referidos evocam uma encenação ou uma referência mais preocupada em pensar a nacionalidade.

Para além dos imaginários ancestrais, o pensamento coletivo nacional de Odete Semedo elabora-se também a partir de elementos mais localizáveis na tessitura social guineense, como a juventude. Esse grupo representa o futuro da nação e se veste de *esperança* – substantivo que, não por acaso, dá título ao poema a seguir:

Esperança

A esperança explode  
Enquanto **caminhamos**  
A vontade renasce  
A esperança vive  
Recordações surgem  
**O passado**  
As passadas...  
Torrentes irrompem  
Inundando a terra firme  
Juizes dilaceram juízos  
**A multidão caminha**  
A vontade explode  
**Não em mim**  
Que reclamo a **velhice**  
E cansado me sinto  
Mas **em ti**  
**Vontade renascida**  
**Flor desabrochando** (ESA: 39).

O plural *caminhamos* introduz no poema um cenário coletivo com o qual, a princípio, o eu lírico se engaja. Entretanto, quando sente que as *recordações surgem*, quando sente o peso *do passado e das passadas*, quando vê que há *juizes dilacerando juízos*, essa voz começa a admitir e a compreender a sua incapacidade de luta e transformação social, atitudes comumente associadas ao vigor físico e ideológico da juventude. De fato, é aos jovens que esse sujeito poético *cansado* confia o futuro da nação, pois os sujeitos desse grupo etário têm uma *vontade renascida*, são *flor que desabrocha*, a esperança que explode e vive sob o olhar do eu lírico – um olhar que situa a nação entre o passado e o futuro.

Devido à sua recorrência e importância estética, as crianças merecem destaque nestas análises: por meio delas, a identidade nacional é construída de forma articulada com o ideário materno (nacional e macronacional). No poemário *Entre o ser e o*

*amar*, a figura da criança surge de forma mais discreta no poema “Silhueta da desventura”, já analisado acima. Além do imaginário ancestral muito forte nesse texto, o eu lírico diz ser visto também como criança, embora represente um *futuro indefinido*: “Insistem chamar-me **criança** / E eu insisto ser / A **esperança do incerto**” (27). Tomado como parte de um todo, este eu lírico é a própria nação-criança, isto é, uma instituição recém-nascida e inexperiente. Contudo, será em *No fundo do canto* que os sujeitos da infância surgem com mais ênfase:

Então, o cantor da alma juntou a sua voz a do **tchintchor**

**Os meus filhos**

**os filhos dos meus filhos**

hã-de perguntar um dia

por que tudo isto

por que a terra se fechou

olhando o próprio umbigo

**Nada omitirei**

**nem uma sílaba**

Não esconderei a verdade

Responderei

aos meninos da minha terra

cantando a história dos bichos (162).

Em Guiné-Bissau, o *tchintchor* é o pássaro que anuncia a chuva e, por extensão, a boa nova (ESA: 181) que, neste caso, equivale ao fim da guerra. Se, no poema “A nossa rotina” (NFC: 61), comentado acima, esses filhos representam o futuro da nação a fugir de um projeto nacional, aqui os filhos não fogem, mas indagam e têm sede de conhecer o projeto de que farão parte. Com efeito, logo nos dois primeiros versos, o eu lírico coloca o problema de como explicar a *mufunesa* para a posteridade, para *os filhos dos filhos*, esses sujeitos coletivos da pós-memória, atualizadores/as da nação em sua extensão no tempo, da nação projetada para um futuro. Diante da possibilidade de ser questionado pelas gerações por vir, o eu lírico afirma que, diante de tal pergunta, *não omitirá nada, nenhuma sílaba sequer*. Para enfatizar o teor nacionalista dessa resposta, a imagem dos *filhos* dá lugar à construção muito mais intimista dos *meninos da minha terra*, para quem o eu lírico *contará a história dos bichos* – uma possível metáfora para a coletividade humana de Guiné-Bissau. Essa imagem produz um efeito de encurtamento entre presente e futuro, de modo a criar-se, no poema, um teor nacionalista na medida em que *os meninos* não são quaisquer *meninos*, mas sim aqueles que pertencem à terra justamente porque nascerão nela/dela.

Ao longo desse poema, o eu lírico constrói um destinatário nacional infantil e, para isso, reveza a imagem dos *meninos* e das *crianças da terra*, para quem contará “que as centopeias são engenhosas / irmanam com a terra e com a lama” (NFC: 163), “o segredo das cores do camaleão / animal ligeiro” que toma “as cores / e os propósitos da ocasião”, “a história do Matutino / sempre que lhe dava jeito / virava Vespertino”, a história do “Viviano Presentino / neto de nhu Prudêncio / e nhara Conveniência (NFC: 164); o eu lírico narrará também: “a história do carneiro / com a sua lã nasceu / e com ela pereceu / A história do limão / azedo veio ao mundo / e assim morreu” (NFC: 165). Todos estes relatos que o sujeito poético prometeu fazer às crianças da sua terra denunciam comportamentos desonestos da elite política do pós-independência que se tornaram vícios alargados ao povo.

Idealizando que essa narrativa testemunhal se dará num encontro de silimbique-nmbique, jogo típico guineense, esse eu lírico pensa que, ao transmitir tudo isso aos *meninos de sua terra*, acabará por fazer destes sujeitos (co)construtores do futuro nacional. Esta postura do sujeito poético revela, por um lado, a nação encenada como uma consciência história herdada e, ao mesmo tempo, a memória coletiva como um fenômeno de unidade e continuidade, conforme ficou exposto no capítulo 1. Essa imagem das crianças que constroem a nação está muito patente nos últimos versos: “As nossas mãos / jogando ori / ágeis e lépidas / caroço a caroço / Os nossos dedos buscando / as pedras de doli / nos montinhos de areia // **Construindo**” (166).

A representação do sujeito nacional futuro e desejoso de conhecer o país depois da *mufunesa* pode ser encontrada ainda em “A partida dos irans”, momento em que “crianças ansiosas / quiseram conhecer a história / da sua terra / mesmo que **inglória**” (161). Esta relação um tanto dicotômica entre o desejo infantil e a pouca glória da nação reforçam um sentimento de superação das cicatrizes nacionais por meio da esperança representada nas crianças. No entanto, o poema “Desarmonia” leva esse paradigma ao extremo quando, num cenário tétrico, uma *criança velha* – alegorizando a convergência histórica entre o presente, o passado e o futuro – observa o próprio país a fugir:

Corpo sem ossos  
serpenteando nas estradas  
deixando nacos de vida  
no caminho

Um olho vesgo de soslaio  
**mirando o passado**  
**e o presente de esquelha**  
um olho zarolho  
(era de uma **criança velha**)  
disse:  
olhem... olhem... **ali vai o meu país...!**” (NFC: 135).

Embora mais diluído em metáforas e sugestões cenográficas, o imaginário historiográfico de Odete Semedo tem também uma inquestionável potência. Em *Entre o ser e o amar*, essa percepção histórica factual surge na solidão do ex-combatente, “um entre tantos outros / Outrora sem rosto” (21), na *nuvem criada pela fumaça da bala disparada* (27) ou, ainda, um homem que cresce, “[d]e pesadelo em pesadelo, / Assustado / Por cada tiro disparado” (29). No *fundo do canto*, por sua vez, retoma o Massacre de Pidjiguiti (1959) num discurso em que Bissau, personificando a nação, exorta o povo a olhar ao Geba (NFC: 101), o maior rio do país e o local onde essa carnificina ocorreu. Este mesmo livro de poemas está estruturado numa narrativa que conta também com várias referências à *morte advinda da guerra*: “irans e defuntos se reuniram / não resistindo ao veneno / de tantos **corpos perdidos**” (83).

### 3.1.3 Movimentos simbólico: corpos de terra, água e palavra

A poesia de Odete Semedo permite também algumas leituras de gênero que conduzem a uma percepção simbólica da identidade nacional guineense. A imagem da maternidade, que parece uma constante na poesia de algumas destas mulheres, surge em *Entre o ser e o amar* por meio do sentimento de saudade da terra natal. Assim diz o eu lírico: “Ai que saudades eu sinto / Dos dias de sereno / Dos **versos sentidos** / **Não escutados** / Do **cheiro a terra-mãe** / E de tudo **tão sagrado**” (79). A escolha lexical e as imagens desta estrofe valorizam a sensação: os *versos são sentidos*, não ouvidos; a terra-mãe tem *cheiro*, e não necessariamente uma forma geográfica. A dimensão telúrica, já analisada em seções passadas, aparece no poema para reforçar a tradicional metáfora da terra como representação maternal da nacionalidade. Nas três estrofes seguintes à citação acima, a saudade da terra é cenograficamente enfatizada através de elementos locais como *a fogueira, as noites de luar* e a “história do se n’há n’há” (79).

Em função de suas particularidades literárias, *No fundo do canto* apresenta nada menos que 12 poemas em que o imaginário maternal está associado à identidade nacional. Contudo, em todos estes textos o fator materno vem associado às – ou implícito nas – imagens filiais. Se, no poema “Saudades”, analisado acima, a terra-mãe explicita a representação maternal da nação, “A nossa rotina” enfatiza a figura do *filho* e do *neto* como sujeito a apontar para a terra-mãe que sofre: “Irmãos nossos / largaram a moransa / fora da terra / cada um a sua riqueza / e era tudo um mistério / feito com maior destreza // **Netos** da terra / hóspedes / duma casa em penúria / **Filhos da terra** / bifrontes / pestilentos / mutilados” (61).

Em Odete Semedo, essa terra é mãe porque alegoriza o nascer de um povo – “Da barriga duma parida / saem **filhos** / corre em cada um o mesmo sangue” (NFC: 97) –, porque performa a mãe desconfiada dos filhos e filhas – “Bissau...! / ainda não sabes / a quem pedir protecção / ainda hesitas em apontar / em chamar / por que **tanta desconfiança** / nos **teus filhos...**” (NFC: 105) –, porque se sente desprezada enquanto mãe – “Sou Guiné / o iran de Pindjiguiti deu-me as costas / muitos se esconjuram / os meus filhos desprezam-me” (NFC: 106); –, porque sabe o que há no espírito telúrico de cada filho/a – “Há um batel sim / não no meu coração / mas dentro de cada **filho / deste chão**” (NFC: 111) – e porque enuncia uma dor materna diante da guerra – “Onde estão os **filhos da nossa moransa?** / pereceram, **atingidos por estilhaços**” (NFC: 115).

Embora muito presente na poética de Odete Semedo, é interessante notar como o imaginário materno da nação coexiste com outras representações simbólicas mais generificadas. Este movimento temático é perceptível, por exemplo, quando um sujeito poético de *Entre o ser e o amar* faz um cruzamento entre o corpo feminino e a linguagem:

Carta

Queria escrever-te uma carta  
Com **letras que retratem o meu rosto**  
**As palavras o meu corpo**  
Este corpo **magoad**  
Pelo sopro da brisa  
Queria que as frases fossem a minha **alma**  
**Esvoaçando**  
Queria que esta carta  
Chegasse a ti  
Levada pelo **vento**

E pela **corrente**  
Que turbilhando  
Acompanha o **macaréu** do mar de fora  
Queria ainda que esta carta **viajasse**  
Na **penumbra das almas**  
E na **espuma das ondas**  
E não deixarei de escrever esta carta  
Que quero  
Cure as tuas mágoas  
E a **nossa solidão**  
Apenas por querer escrever-te (87).

Este poema convoca uma leitura histórica e simbólica. O eu lírico acima não deixa uma pista textual para identificar qualquer marcador de gênero. Mesmo assim, a totalidade de *ESA* permite conjecturar uma mulher a assumir a voz poética, já que isso ocorre de forma explícita em muitos outros versos desse livro. Partindo deste pressuposto ao mesmo tempo discursivo, afetivo e biográfico, visualiza-se um sujeito poético a encenar a nação enquanto destinatária da carta que deseja enviar. Ao pensar nessa missiva, a voz poética revela o desejo de que essa carta descreva, isto é, *retrate o rosto de quem a escreve*, numa aproximação – ainda funcional – entre linguagem e corporeidade. Depois, uma potente sequência de imagens sugere não um vínculo de funcionalidade linguística/descritiva possibilitada pela carta, mas uma simbiose entre aquilo que é a *palavra* e o *corpo*: o eu lírico deseja que *as frases sejam a própria alma*; que o *vento*, a *corrente* e o *macaréu* levem essa carta, fazendo-a percorrer a *penumbra das almas* e a *espuma das ondas*. Por outras palavras, o sujeito poético anseia que essa carta atravesse a nação, curando-a das feridas geradas pelo caos do pós-independência – momento de *solidão partilhada* entre a remetente e a destinatária, como é possível perceber nos últimos versos.

Por um lado, os poemas construídos a partir do imaginário materno da nação tendem a acumular metáforas telúricas. Por outro, ao desvincular-se desse paradigma da nação-mãe, o poema “Carta” abandona a encenação telúrica e evoca um eu lírico aquoso, marcado pelas imagens da *corrente capaz de levar a carta* à pessoa amada, do *macaréu do mar* ou da *espuma das ondas*. Neste caso, parece ser que o paradigma de gênero determina – e acompanha – o paradigma representacional: nas encenações maternas da nação, a terra é a cenografia ideal, seja por sua conotação de fertilidade, origem ou abundância; no caso de um poema de amor, em que o papel da maternidade não tem importância, as imagens telúricas também perdem o seu potencial estético,

dando lugar à liquidez da água na qual corre essa voz lírica desejosa de fazer das palavras um lugar de fluxo e encontro.

Esse corpo-nação surge, novamente, em *No fundo do canto*, num texto em que Guiné tem a cabeça decepada:

Perdidos, desnorteados

**Decapitado**

**o meu corpo** rola  
e deambula pelo mundo  
**os meus membros** se entrelaçaram  
buscando proteção fora do tempo

**O meu tronco** sangrando quieto  
prostrado  
numa **terra** sem **chão**  
lembra uma **res**  
**abatida**

A minha **cabeça**  
o meu **corpo desbaratado**  
os **meus membros** entrelaçados  
**minha Guiné**  
**minha terra**  
porra...  
rolam... **rolam e deambulam**  
**em movimentos incertos** (NFC: 71).

O poema acima descreve o momento em que, durante a *mufunesa*, Bissau tem o seu corpo destruído, *a rolar pelo mundo, a rolar numa terra sem chão*. A *cabeça*, o *tronco* e o *corpo desbaratado* funcionam como três retratos-fragmento, três imagens de um corpo desmembrado, partido, decomposto – este é, ao mesmo tempo, um corpo nacional e um corpo sexual, uma vez que tanto Guiné como Bissau são representadas por duas mulheres em boa parte de *No fundo do canto*. A terra, por sua vez, embora apareça, não desempenha o mesmo papel simbólico recorrente nas representações maternas da identidade nacional guineense. Aqui, o elemento telúrico é um espaço suspenso pelo qual, em *movimentos incertos*, *deambula um corpo nacional sem cabeça*, um local onde a figura animalizada da *res abatida* surge prostrada.

O corpo feminino da nação surge também no rosto da personagem em “As minhas lágrimas”, quando Bissau chora calada no momento em que é açoitada “com ramos de nhára-sikidu” (NFC: 66): “As lágrimas / escapuliram / esboçaram / **no chão do meu rosto** / um **fió de mágoa** profunda / **queimando** / **bem fundo** // Nenhum grito... nenhum gemido / palavra nenhuma / letra alguma / jamais traduziu / tanto

sofrer” (NFC: 77). Estes versos reforçam um atravessamento simbólico entre a terra, as mulheres e a identidade nacional, sobretudo quando as lágrimas caem no chão do rosto do eu lírico, isto é, o chão da nação guineense singularizada em uma mulher. Essa ideia telúrica e generificada de profundidade está representada no poema pela seguinte descrição: como *fiões de mágoa*, as lágrimas penetram e *queimam bem fundo o chão do rosto*. Embora esta imagem revele uma representação da identidade nacional a partir do corpo das mulheres, é inevitável não considerar aí um eco das tradicionais alegorias e metáforas telúrico-maternais.

Além destas representações simbólicas (maternais ou não), Odete Semedo convoca as mulheres também enquanto sujeitos sociais marcados pela importância de seu discurso, por uma subjetividade mais delineada ou, ainda, pela posição que ocupam na cenografia social da nação guineense. É este o caso, por exemplo, da “Velha mumoa”, uma mulher que “das coisas da vida / parecia saber”, que tinha “os **olhos** na pobreza / uma **orelha** no silêncio das matas / e outra na *high society*” (NFC: 34). Este breve retrato da personagem surge na primeira estrofe e revela uma ironia já apontada por Moema Parente Augel no posfácio de *No fundo do canto*: trata-se de um

disfarce irônico dado à sigla da União Económica e Monetária da África Ocidental (UEMOA). Essa sigla andou por todas as bocas por ocasião da adesão da Guiné Bissau à zona monetária do franco da comunidade financeira em África” (Augel, 2003: 191).

Ainda conforme analisa Moema Augel, a adesão da Guiné-Bissau à aliança da UEMOA em 1997 gerou sentimentos de ambivalência na população guineense daquela altura, por tratar-se de um pacto com uma instituição que, embora promettesse reforço financeiro ao país, poderia nele intervir e assim comprometer a soberania nacional. No poema, essa hesitação foi alegorizada no corpo da velha Mumoa, nomeadamente nos seus *olhos atentos à pobreza* e em suas orelhas antípodas: uma situada no lado da população que *habita o silêncio das matas* e a outra voltada para a *high society*. Este retrato facial usa as palavras para desenhar o rosto da personagem e, ao mesmo tempo, faz de Mumoa uma ambígua figura, uma voz que gera e confirma a hesitação sentida pelo povo: “Eu sou a visão / ou a evasão? / Eu sou o futuro / ou um simples monturo?” (NFC: 35).

No decorrer do poema, a crítica social que evoca a aliança com a UEMOA surge também nas condições colocadas pela velha Mumoa. Primeiramente, ela destaca

os benefícios daqueles e daquelas que a ela se aproximam: “Venham até mim / eu sou o caminho aberto / as minhas portas cheirando a incenso e alecrim / estão franqueadas... / É o passo certo / para o mundo recto”. De repente, a estrofe a seguir causa uma ruptura com o discurso anterior ao desnudar as condições exigidas por Mumoa, revelando, por fim, o pacto econômico que ela representa: “Não dou nada / sem que em troca receba algo” (NFC: 34). Dessa forma, a figura da multidão, uma outra personagem do poema, aproxima-se de Mumoa e, a partir desse momento, o eu lírico faz uma descrição poética da entrada de Guiné-Bissau à UEMOA: “A feira virou mercado / o mercado virou mundo / alguns perderam-se / na imensidão / no calor da multidão” (NFC: 35).

Mesmo que a União Económica e Monetária da África Ocidental seja um projeto possivelmente conduzido por homens, Odete Semedo escolhe uma mulher para representar a presença dessa instituição na Guiné-Bissau. Nesse sentido, a corporeidade de Mumoa também é um elemento poético importante, pois configura não apenas um corpo de mulher idosa, mas simboliza tanto a sabedoria quanto a voz de comando enunciada por uma mulher: ao mesmo tempo que a solução é feminina, as ordens são dadas por uma figura que rompe com o imaginário patriarcal presente também no setor econômico. Por outro lado, e como referido acima, a ambiguidade da velha Mumoa revela o seu lado sedutor e maléfico, características flagrantes no pacto – também econômico – que ela faz com a multidão: como uma Eva, ela seduz por meio do que oferece – “Venham até mim / eu sou o caminho aberto” – e depois, tendo já conquistado o seu objeto de desejo, exige uma contrapartida – “Não dou nada / sem que em troca receba algo” (NFC: 34).

Sob o ponto de vista da presença efetiva das mulheres, as figurações generificadas da nação podem ser captadas ainda nas imagens da mulher estuprada – “Bissau não quis acreditar / que estava sendo **violada** / **violentada** / adulterada // Sentiu os golpes / **não verteu lágrima** / Vergou / com a dor dos seus filhos / mas **não se quebrou** / Ajoelhou-se / mas **não caiu**” (NFC: 65). Nestes versos, Bissau surge como a mulher-cidade, aquela que apresenta uma inacreditável capacidade de resistência: embora *violada e violentada*, ela *não chora e o seu corpo não se quebra, não cai*. Noutros versos, esse corpo-cidade faz-se corpo cansado (e também *resistente à ira*), como ocorre com a Guiné: “Venho **cansada** / de tanto vaguear / maltratada pela vida / renegada / mas **sem ira**” (NFC: 106). Estes exemplos revelam a importância da escrita de Odete Semedo para a compreensão da identidade nacional

guineense: em vários momentos de sua poesia, a escritora privilegia o corpo do sexo feminino para representar a nação. Assim, *Entre o ser e o amar* e *No fundo do canto* performam uma guineidade por meio de mulheres que se estendem – simbolicamente – da terra à água, do corpo à palavra.

### 3.2 Cenografias moçambicanas: Lica Sebastião e a textura das palavras

As atenções desta investigação se voltam agora para a identidade nacional sob o olhar de Lica Sebastião (1963), cuja escrita literária está aqui analisada a partir das encenações da “moçambicanidade”. Embora não esteja na discussão nuclear desta tese, vale referir brevemente que o argumentário sobre a moçambicanidade é longo, diverso e já acumula uma extensa crítica<sup>63</sup> em torno das suas possibilidades de significação. No meio dessa miríade de propostas teóricas, contudo, vale destacar uma discussão proposta por Severino Elias Ngoenha. No ensaio “A história vista da periferia do mundo”,<sup>64</sup> o filósofo moçambicano parte da afirmação de Francis Fukuyama, para quem, “com o fim da guerra fria, a História tinha chegado ao seu ‘terminus’”. Este fim de uma era polarizada entre o comunismo e o capitalismo retiraria Moçambique do lugar de objeto do discurso histórico hegemônico, lugar “sobre o qual os outros constroem o seu orgulho, onde os outros forjam heróis” (Ngoenha, 1992: 9).

No entanto, a ruptura que poderia significar o início de uma nova consciência histórica moçambicana não foi suficiente para apagar um duplo cuja origem está na colonização: “Moçambique significa, por um lado, para Portugal, o aumento geográfico, demográfico e de riquezas e do outro, a supressão dos reinos de Monomotapa, Gaza, etc., das suas tradições e das suas culturas” (1992: 11). Por outras palavras, e num tom mais objetivo, o autor evidencia que “[o]s colonialismos delimitaram as fronteiras sem terem conta do panorama cultural e político existente” (1992: 30).

---

<sup>63</sup> Para uma discussão aprofundada sobre a moçambicanidade, consultar principalmente Leite (1985), Mendonça (1988), Rosário (1989), Matusse (1997; 1998), Manjate (2009). Além destes e destas pensadoras, o conceito de moçambicanidade foi amplamente discutido por Rinah de Araújo Souto (2016) em sua tese de doutoramento intitulada *Como se constrói um clássico? Vozes Anoitecidas e Cada homem é uma raça, de Mia Couto: um estudo de caso numa “literatura emergente”*. A investigação foi orientada pelo Professor Osvaldo Manuel Silvestre e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

<sup>64</sup> Ngoenha, Severino Elias (1992), *Por uma dimensão moçambicana da consciência histórica*. Porto: Edições Salesianas. Todos os trechos citados aqui mantêm o texto fixado na edição original.

Ao sublinhar a exclusão étnica como um ponto frágil nas elaborações da identidade moçambicana, Ngoenha deixa dois alertas: por um lado, não se trata de fundar uma moçambicanidade sem considerar a história colonial que marcou a formação do país e, por outro, também é preciso evitar qualquer construção identitária alicerçada no paradigma antropológico do civilizado x selvagem (alegoria das comunidades étnicas histórica e discursivamente marginalizadas). Por isso mesmo, o filósofo defende a História enquanto uma experiência global e, a partir desta perspectiva, contempla duas maneiras de pensar a identidade: a *singular* – capaz de valorizar a diferença – e a *unificadora* – responsável por salientar as semelhanças congregadoras de uma determinada comunidade, resgatando assim a importância dos grupos indígenas de Moçambique.

Após colocar estas linhas de pensamento, Severino Ngoenha propõe uma consciência histórica moçambicana demarcada “por duas historicidades: uma colonial e outra étnica” (1992: 30). Por outras palavras, o filósofo maputense defende que “[a] identidade moçambicana não é, nem simplesmente étnica, nem simplesmente europeia” (1992: 30). Esta identidade é, isto sim, uma confluência de complexidades e contradições que só uma consciência histórica moçambicana – e, portanto, global – consegue captar. A partir do raciocínio de Ngoenha, não é demasiado inferir que uma consciência integral das identidades nacionais de Moçambique precede e sedimenta qualquer ideia coerente em torno da moçambicanidade.

O argumento de Severino Elias Ngoenha traz, nas entrelinhas, um dado histórico muito relevante: à semelhança da Guiné-Bissau e de muitas outras nações africanas, não havia em Moçambique, no tempo colonial, um sentido de pertencimento a um mesmo espaço nacional. Este sentimento de pertença teve que ser construído para viabilizar a luta pela independência e posteriormente a coesão mínima da nação. Nesse processo, e com base no raciocínio de Ngoenha, pode-se questionar até que ponto as comunidades étnicas se viram plenamente representadas naquele projeto identitário construído no contexto dos movimentos e lutas de libertação. Não por acaso, essa problemática aparece num livro publicado exatamente no ano em que a guerra civil moçambicana termina: 1992. Ao final de uma guerra (ou de muitas), as identidades nacionais costumam ser repensadas e reorientadas. Parece ter sido isto o que Severino Elias Ngoenha buscou fazer ao final de dois conflitos seguidos e profundamente marcantes para a história de Moçambique.

Com base nestas breves reflexões a respeito da identidade nacional moçambicana, este capítulo busca observar em que medida a poesia de Lica Sebastião se aproxima, se afasta ou mesmo repensa – com voz própria – as complexas lógicas identitárias que compõem o mosaico da identidade nacional de seu país. Como se tem vindo a fazer, as análises literárias aqui apresentadas estão dispostas em três movimentos conceituais: o geoafetivo, o histórico e o simbólico.

Lica Sebastião nasceu na cidade de Maputo em 1963. Além de ser licenciada em Ensino de Português pela Universidade Pedagógica, começou a sua carreira artística na pintura, acumulando algumas exposições individuais e coletivas. A estreia de Lica na literatura ocorreu em 2011 com *Poemas sem véu*, uma obra breve e sintética, prefaciada por Francisco Noa. Depois, a escritora publicou *Ciclos da minha alma* (2015), *De terra, vento e fogo* (2015) e *O avesso das palavras* (2018). Relativamente desconhecida da ampla crítica acadêmica, até 2014 a obra de Lica Sebastião havia sido analisada apenas por Albino Macuácuá, num estudo comparado entre a poeta e o escritor brasileiro Roberto Pontes. Em 2014, o autor desta tese de doutoramento tomou contato com a poesia dessa escritora maputense e em 2016 publicou o ensaio “Lica Sebastião: uma nova voz literária em Moçambique”. Este trabalho resultou de uma comunicação homônima, apresentada anteriormente no colóquio *Sexualidades e gênero nas literaturas africanas: investigações preliminares e alguns resultados* (2015), evento coordenado pelo professor Pires Laranjeira e sediado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Em 2017, após um pedido formal feito pelo presente autor, Lica Sebastião aceitou conceder uma entrevista por *e-mail*. O material desse diálogo foi publicado no mesmo ano pela extinta *Revista Interfacis* (Belo Horizonte) e pode ser consultado no anexo I desta tese.

Nos anos seguintes e graças à atenção dada pela crítica às novas vozes da literatura moçambicana, a poesia de Lica Sebastião ganhou notoriedade: em Portugal, a escritora é editada pela Chiado Books; no Brasil, pela Kapulana. Dentro do campo acadêmico, a obra poética de Lica tem sido cada vez mais estudada por investigadores/as como Rosilda Alves Bezerra e Carlos Alberto de Negreiro (2017), Ubiratã Souza (2017), Ana Rita Santiago (2020) e Vanessa Riambau (2020), para citar alguns nomes. Já no universo da promoção literária, é de sublinhar, por exemplo, o convite que a escritora e pintora moçambicana recebeu para participar do Festival Literário Internacional de Poços de Caldas (Flipoços). Para terminar, vale referir que a

obra de Lica compõe a atual bibliografia da Cátedra de “Português Língua Segunda e Estrangeira”<sup>65</sup> da Universidade Eduardo Mondlane em parceria com o Instituto Camões. A lista bibliográfica é longa, mas foi interessante observar que, embora neófito na literatura, a poesia de Lica Sebastião já aparece num quadro referencial importante.

Com base nesta breve apresentação biobibliográfica, não há dúvidas de que a poesia de Lica Sebastião tem se consolidado como expressão concreta dos novos caminhos por que passam tanto a literatura moçambicana quanto as suas respectivas formas e expressões da nacionalidade literária. Pelo menos é isto o que esta seção crítico-literária busca demonstrar: a partir da ambiguidade fonética da palavra *textura*, expressa no título deste subcapítulo, apresenta-se aqui uma poesia marcada pelo encontro entre as semióticas da literatura e da pintura, dimensão intrínseca e indispensável para estudar a escrita dessa poeta moçambicana.

### 3.2.1 Movimentos geoafetivos: o espaço urbano e o lirismo das sensações

Em conjunto, os textos de *Poemas sem véu* (2011) e *Ciclos de minha alma* (2015) (obras doravante referidas como *PSV* e *CMA*, respectivamente) permitiram algumas leituras geoafetivas e por vezes articuladas com uma possível cenografia nacional na poética de Lica Sebastião. Embora mais lírica e intimista, *PSV*, por exemplo, usa a memória olfativa para construir um imaginário local:

Sonha

Os pensamentos sombrios ofuscam a imaginação.

Experimenta temperar  
o riso desafiador do teu filho púbere  
e a lembrança do cheiro a caju;  
castiga-me com silêncios  
e liberta-te de um orgasmo impaciente.

Fantasia e renova a inocência que ainda não se perdeu.

Agora, sonha (*PSV*: 45).

---

<sup>65</sup> A bibliografia completa está disponível em <https://catedraportugues.uem.mz/literatura-de-mocambique>. Consultado a 07.04.2022.

O eu lírico se dirige a um *tu* com quem mantém (ou manteve) relações sexuais insatisfatórias – em *orgasmos impacientes* –, uma alteridade que, com *silêncios*, castiga esse sujeito poético aparentemente epigramático. Contudo, esse monólogo revela a intenção dessa voz que aí fala: ensinar como sair dos *pensamentos sombrios que ofuscam a imaginação*, estado constatado e enunciado na estrofe monóstica. Depois, o que surge é uma receita de onirismo: para sonhar, é preciso temperar não apenas o exterior, representado pelo *riso desafiador de um filho púbere*, mas também o interior, sugerido pela evocação da *lembrança: o cheiro a caju*. Por fim, *a inocência é renovada pela fantasia* – de acordo com o poema, esta é uma forma de sonhar. Nesse mosaico de imagens líricas aparentemente desconectadas de qualquer intenção ou teor nacional, surge, dentro da memória lírica, o *cheiro de caju* como uma imagem que aponta para uma moçambicanidade através dos sentidos, para uma elaboração mais afetiva da terra moçambicana.

Lica Sebastião é prolífica nas representações emocionais da flora e, por isso mesmo, em *CMA* o caju ressurge ao lado de outros elementos locais, criando assim um lugar com cheiro, movimento e afeto:

**Cajus  
lá no cimo,  
carnudos.**

**A infância** e os puxões de orelha.  
Como se vai tirar a nódoa da blusa?

Comidos com sal na hora morta  
da tarde sem horários.

Que cheiro intenso na memória...

**Folhas farfalham,  
gala-gala azul a trepar no tronco,  
chão vermelho (17).**

O caju é o elemento orientador – ou o gatilho – da memória infantil do eu lírico: no fundo de suas lembranças, enxerga tanto os *cajus carnudos no cimo da árvore* quanto a concretização dessa busca, implícita no ralhar do pai ou da mãe e, depois, confirmada pela fruta comida “com sal na hora morta / da tarde sem horários”. Novamente, a memória afetiva desse sujeito poético é ativada por uma fruta muito presente na vida moçambicana, elemento ao qual se somam outros de uma cenografia

local, como o *farfalhar das folhas*, o *chão vermelho* e um *gala-gala azul*, que, como o eu lírico da cena infantil, também *trepou o tronco do cajueiro*.

A flora aparece também em *CMA*: “Folhas / abacateira, eucalipto, / frangipani; / quintais amontoados, / Mafalala, Maxaquene; / ruas com sombras, / Alto-Maé, Coop. / O meu coração do sul” (9). Ao mesmo tempo que desenha um cenário moçambicano a partir de elementos de sua flora, o eu poético localiza o seu olhar sobre elementos locais, com referências aos bairros da capital moçambicana, para onde foge o coração desse sujeito poético. Pesem as referências mais urbanas e locais recorrentes na poética de Lica Sebastião, o frangipani retorna ainda em *CMA*:

Eu sou um frangipani,  
**a árvore despida em Setembro,**  
sangue branco nos ramos  
**que parecem dedos;**  
eu sou um frangipani  
florido com flores brancas ou rosa,  
de fragrância que entonetece.  
E eu sou **o teu frangipani**  
de folhas e flores (41).

Aqui, o eu lírico faz de si mesmo um *símile botânico* ao afirmar “Eu sou um frangipani”. No nível do texto, essa analogia se dá por sinais comparativos que sugerem uma personificação, nomeadamente quando essa voz diz ter *ramos parecidos com dedos*, descrição que elabora uma imagem mais visual e plástica desse sujeito poético – eis uma das marcas intersemióticas da poética de Lica Sebastião: fazer confluir a imagem e a palavra, as cores (branco/rosa) e o seu movimento, reforçados no poema pela “pintura” verbal de um frangipani feito de folhas e flores, isto é, de cor, *movência* e beleza.

Como referido, do ponto de vista *geoafetivo*, os sinais *cenográficos* da nação em Lica Sebastião recorrem constantemente à *metonímia* (tácita) da capital Maputo, cujas ruas, pessoas, cheiros e ambientes fazem das partes um todo moçambicano singular na poesia dessa escritora. A obra *Ciclos da minha alma* é prolífica em elaborações de um imaginário urbano maputense, contando com dez poemas em que a cidade surge como espaço *cenográfico*. Em alguns versos, essa representação urbana aparece ainda ancorada em elementos da flora, num tom fortemente emocional: “**Folhagem vigorosa** / decora / **as ruas da minha cidade.** // Acácias amarelas / Verde, viço” (*CMA*: 13); “Sonho / **com flores enfileiradas pelo bairro onde nasci.** / Não são de luto e nem de alucinação. // O universo onírico espia a esperança” (*CMA*:

25). Noutros momentos, o conceito de espaço cosmopolita, importante para o pensamento da nacionalidade, surge em Lica Sebastião amparado também por uma cenografia urbana, local, hostil e insegura, mas ao mesmo tempo florida: “Maputo / **cidade sem idade**, / com troças e troças; / grades / algemas / e **flores** / e odores / e vozes... // **Cosmopolita**” (CMA: 7).

Nesse mosaico de elementos situados entre o local maputense e o nacional moçambicano, a pobreza também surge cartografada pela percepção lírica:

Gato à janela  
da casa 93,  
**viela anónima**,  
outrora voltada para o **areal**,  
**milhentos pés descalços**  
em correrias de **partidas de futebol**.

Casa 93,  
quatro **gerações**,  
zinco, madeira;  
código de **pobreza** (19).

Como que evocando uma lógica clariceana, o gato à janela da casa 93 figura no poema como um ponto nuclear a partir do qual, de maneira rizomática, o eu lírico vai ampliando o seu olhar para a precariedade da vida urbana. Da imagem de um felino à janela, a perspectiva é ampliada por elementos como a *viela anónima*, o *areal*, os *milhentos pés descalços* e as *correrias do futebol*. Estes elementos organizam uma cenografia social que poderia ser vista tanto em Maputo quanto noutras partes do país, pelo menos do ponto de vista analítico aqui apresentado – e considerando também o conjunto da obra de Lica Sebastião, cuja escrita poética costuma percorrer o urbano/local para, ao mesmo tempo, tocar em questões nacionais. Considerando, então, que o eu lírico acima toma a casa 93 como metonímia para uma circunstância possivelmente nacional, esse espaço familiar surge como parte de uma coletividade – também – submetida ao *zinco* e à *madeira*, os *códigos da pobreza* que marcam a vida não apenas dos sujeitos situados no presente poético, mas também a existência de *quatro gerações*.

O clima moçambicano também compõe esse imaginário urbano da poesia de Lica. Em meio ao movimento das ruas, o eu lírico, homem/mulher talvez resignado/a, aceita o clima intenso: “Espero / por dois sóis. / Mais luz. // Cidade; gheto encrustado. / Peixe / farinha / vozearia” (CMA: 21). Noutro poema, um eu lírico capta passos

indecisos sob uma intensa atmosfera climática: “Poeira, / sol, / céu branco, sem luar, / calca-se o chão da cidade; passos indecisos” (CMA: 27). Da mesma forma, a memória geoafetiva capta e sente o clima que, ao mesmo tempo, atravessa o eu lírico e o espaço que ele ocupa, como se pode observar no poema abaixo:

**A minha memória abraça contornos  
de avenidas e ruas,**  
sempre as mesmas,  
hálito e sombras diferentes;

**Demónios à solta usurpam o sossego;  
Semáforos endoidecem o sol,**  
as pedras, os drivers;  
Mercadorias alinhadas pelos passeios,  
impostos em saco roto.

Cidade alta, **estrangeira como no passado;**  
Baixa misteriosa: **edifícios, mercados,**  
**executivos**, comerciantes,  
**ambulantes**, os **chinelos a bater a bater...**

**Duvidosa!...** (CMA: 31).

A lembrança do eu lírico é geoafetiva porque *abraça as avenidas e as ruas* que, embora sejam as mesmas, em muito se diferem daquelas que ocupam a sua memória: à medida que observa, esse sujeito sente *as diferenças de hálito e sombra* no espaço urbano. Entre estranhamentos e afinidades, a alta e a baixa da cidade evocam novamente o cenário cosmopolita porque *estrangeiro como no passado*, porque cheio de figuras contraditórias (pelo menos do ponto de vista das tensões de classe), como os *executivos* e os *ambulantes*, os *edifícios* e os *mercados*. No meio de tudo isso, o *chinelo a bater*, além de revelar mais um contraste de classe, dá o ritmo de uma cidade cosmopolita – dimensão esta já comentada num poema anterior de *Ciclos da minha alma*.

Na segunda estrofe, o sol, *endoidecido pelo semáforo*, aponta a existência de *demônios que usurpam o sossego*, tamanho é o calor sentido pelo eu lírico. Essa percepção do sujeito poético deixa ver uma condição climática que atravessa tanto o seu exterior quanto o seu interior, tanto o seu passado, refletido nas *memórias* da primeira estrofe, quanto o seu presente, representado pela cidade ao mesmo tempo *estrangeira e misteriosa* do momento lembrado. Por outras palavras, o espaço geográfico é o mesmo, mas a percepção afetiva, atravessada por signos moçambicanos e memoriais, traz outros sentimentos ao sujeito lírico.

Ainda em *Ciclos da minha alma*, um poema parece resumir todas esse lirismo das sensações poéticas elaboradas por Lica Sebastião: “A cidade e o mar; o mar e a infância; / A escola, a rua, os becos, / Vendedores, mercados, cheiros, gritos, / a espera e os dias de vento, / a azáfama, a gente...” (29). Escrito como uma sequência de “pinceladas” verbais, estes versos da poeta e pintora moçambicana organizam, numa mesma cenografia, grande parte dos tópicos geoafetivos mais recorrentes em seus poemas: a cidade, a infância, as ruas e becos; trabalhadores/as ambulantes pelas ruas; as percepções auditiva (*os gritos, a azáfama, a gente*), olfativa (*cheiros*) e tátil (*dias de vento*) – sons, elementos e sensações que, se observados em conjunto, encenam um espaço não apenas maputense, mas também – e por que não? – moçambicano, um território marcado pela notável presença da natureza, pela desigualdade social, pelas dinâmicas de um clima quente e pelo desencontro afetivo entre o espaço representado na memória do eu lírico e o território urbano que ele/ela tem diante dos olhos.

### 3.2.2 Movimentos históricos: dizer e pintar Moçambique

Do ponto de vista histórico (e não apenas historiográfico), a poesia de Lica Sebastião encena a nação sem fazer da identidade nacional um tema primário. Como será possível ver também em Paula Tavares, Lica Sebastião escreve intuindo a nação, e não necessariamente enunciando-a de forma explícita ou engajada. Nesse sentido, as análises aqui propostas começam justamente pelo problema da língua. Como ocorre em Odete Semedo, Lica Sebastião também confronta a imposição do português como língua civilizatória. Esse tema surge em dois textos de *Poemas sem véu*. O primeiro deles representa um choque geracional atravessado por dinâmicas de poder impostas pela língua portuguesa:

TPC

**Sou bem parecido.**

Falo Português, Francês, Inglês.

**Até pensam que não sou de Moçambique.**

Quando estou com os meus conterrâneos rasgo-me em risos  
e exibo a minha fluência em Chuabo.

Fiz a licenciatura em educação, workshops, seminários.

Todavia, **titubio**, hesito e, por fim, prescindo

perante as contas da **pequena Mayara**,

que me esperou **6 horas a fio para resolver o TPC** (28).

O poema se inicia com uma constatação: possivelmente um homem, esse eu lírico observa que tem boa aparência, percebe-se como um indivíduo pertencente a uma “boa” classe social porque fala não apenas um, mas três idiomas coloniais – habilidade que, a princípio, parece afastá-lo da moçambicanidade (“Até pensam que não sou de Moçambique”). No terceiro verso, entretanto, essa mesma moçambicanidade surge ironizada na negação colonialista: embora fale português, inglês e francês, a identidade moçambicana do eu lírico explode em *risos rasgados junto aos seus*, isto é, junto aos *falantes de Chuabo*. Ainda que o Chuabo não seja um idioma unificador do país inteiro, como é possível imaginar, existe aqui uma ideia de nação que privilegia uma língua local enquanto dimensão parcelar da identidade nacional: ao falar os idiomas coloniais de suposto prestígio, o eu lírico dissimula a identidade moçambicana numa atitude que parece repetir os padrões de sujeição racista discutidos por Frantz Fanon em *Peles negras, máscaras brancas* (1952); contudo, ao falar a língua dos seus compatriotas, há um alívio no recalçamento do ser e, assim, esse sujeito se sente à vontade quando se comunica no idioma dos/as conterrâneos/as – uma entre as muitas línguas de origem bantu faladas em Moçambique.

A segunda estrofe revela o significado presente no título do poema e a relação desses versos com a identidade nacional. Há, no texto, pelo menos três TPC's (Trabalhos para casa) correlacionados a partir de uma base geracional (e, de forma implícita, nacional): supondo ainda que o eu lírico seja um homem, o primeiro TPC é o do pai que cumpriu o seu “dever” de assimilação cultural, (aprendendo três idiomas coloniais e fazendo um percurso formativo tradicionalmente ocidental); o segundo TPC é o da Mayara, provavelmente a sua filha, que está em casa à espera de que lhe expliquem uma tarefa de Matemática; o terceiro TPC, por sua vez, está na ação parental de ajudar a filha num exercício escolar. Assim, os três TPC's amarram uma identidade nacional entranhada de sombras coloniais e neocoloniais: o pai cumpriu as suas tarefas de a) assimilar a identidade ocidental (*a ponto de acharem que ele não é moçambicano*), b) de ajudar a filha numa atividade escolar e, assim fazendo, c) contribuiu também para a manutenção de uma lógica neocolonialista, já que a *pequena Mayara* representa a continuidade do paradigma educativo colonial por que o próprio eu lírico passou. Por outras palavras: neste poema de Lica Sebastião, a identidade nacional moçambicana é uma construção fronteira e dinamizada por

tensões, já que nessa fronteira situam-se, ao mesmo tempo, uma formação intelectual adquirida e replicada de geração para geração – pai e filha têm a mesma saga educacional – e uma percepção genuína que o eu lírico tem de si mesmo nos momentos em que está entre falantes de Chuabo.

Lica é professora de Português e está muito envolvida com as propostas formativas em Moçambique, tendo inclusive participado no desenvolvimento de manuais educativos. Por isso, é inevitável que a sua poesia aborde as relações entre a escola e a construção da identidade nacional num país em que a língua oficial é estrangeira. Em “As línguas”, esse problema retorna com um eu lírico presentificado entre um passado ancestral e um futuro tecnológico:

As línguas

Milhões de fonemas  
articulações, timbres, pausas,  
sussurros, cicios, sílabas,  
palavras, torrentes de palavras  
alinhas, crescentes, plenas, vazias.

**E milhões de designações**  
para os **gestos antigos**  
e para os **novos saberes,**  
**novas tecnologias e**  
**novas emoções são reinventadas.**

... e nós, perdidos (PSV: 34).

Como em *Ciclos da minha alma*, a primeira estrofe deste poema também é feita por pinceladas verbais: o acúmulo de imagens recria a miscelânea de que é feita a estrutura não apenas de uma, mas de todas as línguas. Parece ser esta a sugestão dada pelo plural presente no título do poema. Essa profusão de conceitos linguísticos constrói as expectativas de leitura para a segunda estrofe, em cujos versos o eu lírico aborda um princípio linguístico desenvolvido principalmente por Noam Chomsky (1998 [1968]) e Steven Pinker (2004 [1994]): a infinita produtividade da língua a partir de um conjunto finito de regras, a sua imensurável elasticidade para criar *milhões de designações*.

Essa capacidade que a linguagem tem para dar nome é o elemento que situa o eu lírico entre o passado e o futuro: com a língua, pode-se nomear os *gestos antigos* e os *novos saberes*, as *novas tecnologias* e as *emoções* que, embora já existentes, aqui surgem como uma reinvenção humana possível graças à linguagem. Entretanto, a

última estrofe quebra com essa expectativa otimista quando o eu lírico se situa dentro de uma *coletividade perdida*. Se, por um lado, as línguas produzem abundantes nomes para os objetos do passado, do presente e do futuro, ainda assim ela parece insuficiente para direcionar o *corpo social perdido* em que o eu lírico se encontra. Revela-se aqui uma racionalidade pautada na função da língua: dar nome às coisas é uma forma de organização e orientação, é uma maneira de construir rumos e, assim, evitar o sentimento de desorientação coletiva com que o eu lírico fecha o poema.

Se esse *nós* da última estrofe é tomado como o povo moçambicano, outra possibilidade interpretativa se abre aqui. Seria possível inferir que, neste poema, Lica Sebastião aborda a questão da diversidade linguística de Moçambique e os seus desafios para conciliar elementos locais e, portanto, nacionais, como a tensão – também linguística – entre a *ancestralidade* e os *novos saberes*, ou seja, as formas contemporâneas de ser e estar, marcadas pelas *novas tecnologias* e *as novas emoções reinventadas*, que o eu lírico enuncia como se fizesse uma espécie de inventário afetivo-cultural.

Além da língua, Lica Sebastião constrói contornos de nacionalidade a partir de referências a personalidades nacionais. Seguindo um pouco o costume de Vera Duarte, a poeta moçambicana faz com que um texto lírico seja atravessado por elementos culturais e nacionais, como ocorre no poema “Teu olhar”: “Versos de **Armando Artur**, / paletas apaixonantes de **Nhackotou**, / baladas de **Mucavele**: / razões para regalar os meus sentidos. // Teu olhar, / abandono do meu ser” (PSV: 39). Armando Artur (1962) é um poeta moçambicano; Hélder Nhackotou (1978) é um artista plástico nascido em Maputo; Mucavele, por sua vez, é o nome por que ficou conhecido o músico José Alfredo Mucavele (1950), nascido em Chibuto, na província de Gaza.

Ao evocar um poeta, um pintor e um músico, Lica Sebastião elabora uma valorização das artes em Moçambique e, por extensão, acaba também por privilegiar a expressão da cultura nacional. Isso ocorre também noutro texto de *Poemas sem véu*, ainda que a referência nacional venha acompanhada de um nome europeu:

Concede-me um minuto

O que faço para me concederes  
um minuto preenchido com palavras ocas?

Vou pedir ao **Amável Pinto** para dedilhar umas notas graves  
ou copiar do **Bocelli** dois versos líricos  
para conquistar, ao menos, um gesto vago teu.

**Omisso e arrogante** (43).

O jogo da conquista que dá revestimento lírico ao poema conta com a ajuda de Amável Pinto,<sup>66</sup> um dos mais proeminentes guitarristas da cena moçambicana. Ao lado dele, surge também a figura europeia do tenor Andrea Bocelli. Juntos, estes músicos podem ajudar o eu lírico a reter um pouco da atenção de um interlocutor *omisso e arrogante*.

Ao lado da poesia, da arte plástica e da música, a poesia de Lica Sebastião encena a identidade nacional recorrendo também à fotografia, como é possível perceber no poema abaixo, um texto de teor político e ácido:

Legenda para foto

**Uma fotografia sobre a parede branca.**  
Sem legenda, apenas a etiqueta: **Chico Carneiro.**

Um muro  
pejado de cartazes de campanha.  
O candidato,  
**sorriso franco.**

Em frente ao muro,  
um **pedinte**,  
**a mão estendida** para os transeuntes (*PSV*: 49).

Uma vez mais, Lica Sebastião traz para os seus versos a potência imagética das palavras, a fim de fazer do texto uma elaboração também visual. No poema acima, o eu lírico observa uma cena urbana aparentemente corrente e que, no fundo, revela as fissuras sociais da nação: de um lado da rua, a fotografia de um político, um *candidato com sorriso franco*. Conforme o próprio poema explica, esse candidato foi fotografado por Chico Carneiro (1951), um cineasta brasileiro radicado em Moçambique desde 1983. Do outro lado, está um pedinte e o seu inevitável movimento de pedir.

Uma leitura mais aprofundada permite notar, no poema, alguns paralelos visuais comoventes: situados um de frente para o outro, o *candidato* e o *pedinte*

---

<sup>66</sup> Até o momento, não foi possível localizar as informações biográficas de Amável Pinto, nomeadamente o seu ano de nascimento.

estabelecem uma espécie de diálogo irônico, em que o político da foto parece observar com sarcasmo (isto é, com *sorriso franco*), a condição do pedinte; na outra ponta dessa fotografia poética, o pedinte parece estender a mão não apenas para as pessoas que passam, mas também para o político da fotografia em frente, sorridente e impassível do outro lado da rua. Esta disposição de pessoas no poema insinua uma triste alegoria da nação moçambicana e, ao mesmo tempo, uma crítica social. Por meio desses versos de aparente resignação, o eu lírico denuncia as fissuras e assimetrias de classe do país, a hipocrisia da política que quer “sorrir” para o povo e que, na verdade, acaba rindo do povo – o *sorriso franco* da fotografia está aberto a múltiplas ambiguidades de significação. Por isso mesmo, não é demasiado afirmar que, em “Legenda para foto”, Lica Sebastião faz uma crítica ao sujeito político enquanto parte de um projeto falido, enquanto peça de uma instituição que não passa da estética fotográfica na *parede branca*, enquanto um ser incapaz de atravessar essa rua simbólica e exercer o seu papel: ajudar aos *pedintes* de diversas condições e circunstâncias.

Como referido algumas vezes, a poesia de Lica Sebastião está profundamente atravessada pela semiótica da pintura. Em alguns versos, esse atravessamento é utilizado pela escritora para elaborar imagens poéticas da nação moçambicana, representada em *Poemas sem véu* como um local de mesclas e fluxos que marcam a diversidade do país:

Receita para colorir

Junte-lhe vermelho e preto;  
obterá **castanhos**.  
Branco e vermelho;  
o cor de **rosa**.

Agora, **reinvente pigmentos**, amasse-os  
e obterá **a cor da terra e da pujança**, do **mar** e da **boa crença** (55).

Numa releitura poética do gênero textual receita, o eu lírico enfatiza as cores resultantes de duas misturas: o castanho para o vermelho e preto; o rosa para o branco e vermelho. Essa mistura pode ser lida em suas conotações nacionalistas, sobretudo na bandeira do país, em que estão exatamente o vermelho, o preto e o branco (para além do amarelo). Contudo, a segunda estrofe permite perceber o quão alegórico é o título do poema: a receita sugerida pelo eu lírico serve não para explicar uma simples

mescla de cores, mas sim para “pintar” Moçambique. Como quem orienta um aprendiz, o eu lírico demonstra que, *reinventando os pigmentos e amassando-os, a cor da terra* surgirá, isto é, a nação enquanto espaço telúrico, um lugar construído pela *pujança, na relação com o mar e nas boas crenças do povo*.

Pouco voltada para a historiografia oficial moçambicana, a poesia de Lica Sebastião pensa a identidade nacional a partir de uma historicidade ora linguística, ora plasmada na subjetividade de pessoas que dão fama à arte nacional. Para isso, a autora rompe com a poesia enquanto espaço fechado em sua forma e, assim, faz da arte poética um território de encontros e diálogos semióticos, um espaço para dizer e pintar Moçambique.

### 3.2.3 Movimentos simbólicos: pensar a assimetria e desconstruir o ideal

Nas cenografias sexuais e generificadas de Lica Sebastião, as mulheres e o espaço nacional se relacionam ora a partir de figurações urbanas, ora a partir de construções sociais e simbólicas menos idealizadas. Este último é o caso, por exemplo, de um texto de *Poemas sem véu*:

A vida não é efémera

**Homens** vagueiam ou esperam,  
ou **vibram com os ritmos de violas, tambores...**

**Mulheres teimam  
em viver  
e dão-se aos seus descendentes.**  
Sorriem e *murmuram pequenas verdades*.

**Não é certo que a vida seja efémera.**  
Por que **esperam, braços caídos?**... (PSV: 53).

A hierarquia das estrofes representa a hierarquia de gênero que este poema desvela – fazendo assim jus ao título do livro. De fato, enquanto os homens aproveitam a vida e *vibram ao timo de violas e tambores*, às mulheres lhes cabe a *teimosia pela vida*, a resistência. O tambor, enquanto um elemento moçambicano, aparece na estrofe em que o eu lírico fala dos homens, enquanto a estrofe sobre as mulheres faz confluir a maternidade (*na doação que fazem aos seus descendentes*) e as *pequenas verdades* das mulheres, cujo falar, embora *verdadeiro, emite-se por*

*murmúrios*. Toda essa dinâmica produz um pungente contraste de gênero: ao emitirem um som mais vibrante que o *murmurar das mulheres*, os tambores e as violas ditam o animado ritmo de vida dos homens – e do mundo.

No final do poema, o eu lírico parece tomar consciência dessa situação de desigualdade e, assim, não aceita que *a efemeridade da vida recaia sobre as mulheres* em forma de pertinácia vital, maternidade e silenciamento. Por isto mesmo, e em tom de quem conclama, o sujeito poético suspende o aparente descritivismo dos papéis de gênero (feito nas duas primeiras estrofes) e se dirige às mulheres no último verso do poema, como que observando-as de perto: “Por que esperam, braços caídos?”. Esta figura metonímica dos braços possibilita a leitura de dois movimentos simbólicos: primeiro, essa estratégia projeta um eu lírico que acredita na capacidade de mudança que as mulheres podem empreender com as próprias mãos/braços; por último, essa figura retórica aponta também para uma passividade que as mulheres somatizam no corpo, nos *braços caídos*, imagem que aqui poderia ser lida como resignação, falta de força, inação ou desânimo – afinal, o eu lírico diz que *os braços caídos esperam*, como dando a entender que as mulheres aguardam uma solução externa; e não interna; e não no corpo.

Os versos de “Estupro”, por sua vez, constroem um ambiente urbano em que a maternidade também surge, porém de forma menos idealizada que no poema anterior: “O homem estuprou o menino. / Ficou encarcerado por sete dias. / **No bairro, protestaram, / temeram por suas crias. / Do útero das mulheres, um nódulo**” (PSV: 54). Imaginada aqui em sua dimensão funcional, o sujeito poético tem a suficiente delicadeza para separar o que é o lugar das mulheres e dos homens no drama do estupro: a culpa não é do *útero das mulheres*, mas dos *nódulos* que desafortunadamente saem dele. Nesse sentido, o nódulo deste poema metaforiza um paradoxo: do corpo das mulheres nasce um estuprador, isto é, um *nódulo*, um corpo estranho e imprevisível, que leva a que outras mães *temam por suas crias*. Obviamente, a figura das mães está implícita no poema, sendo esta uma opção de leitura que considera o conjunto da poética de Lica Sebastião. Assim, tomando o bairro como microcosmos nacional, o eu lírico descreve como o surgimento de um homem pode desestabilizar a vida de muitas mulheres.

Para além destas representações simbólicas, Lica Sebastião também convoca para os seus poemas algumas mulheres singulares, sujeitos sociais identificáveis nas realidades moçambicanas. Entre um poema e outro surgem, por exemplo, as

comerciantes de rua: “**Mamanas**, de lenço florido, / cheiram / a folhas, / a formiga, / a céu pedindo chuva.” (CMA: 17). Ao lado das *mamanas* enquanto parte dos retratos sociais moçambicanos de Lica Sebastião, as *carpideiras* aparecem num poema tão vertiginoso quanto tétrico:

A vida a sussurrar

Travagem brusca,  
um corpo estendido;  
um último suspiro.

A morgue, a burocracia.  
As rezas (não vá ele perder-se).  
**As carpideiras**,  
um caixão de pinho.

O luto, o vazio;  
as culpas.

A vida a sussurrar por nós (PSV: 51).

Não é difícil perceber que esse poema narra uma cena de atropelamento. A velocidade com que os fatos surgem entre um verso e outro busca atualizar não apenas a rapidez sufocante da cena, mas também a celeridade da *vida a sussurrar por nós*, isto é, da morte a chamar por quem está vivo/a, da sua chegada por vezes imprevista e repentina. Nesse cenário, o último suspiro do morto funciona como fronteira temporal entre a vida agonizante e os seres vivos, ações e rituais que gravitam em torno de um corpo morto: a *morgue*, a *burocracia*, as *rezas* e, literalmente no meio de tudo isso, as *carpideiras*, mulheres com a função de “ajudar o morto na sua passagem para o outro mundo” (Ferreira, 2011: 16). Cumprindo um ritual de luto típico tanto em Moçambique quanto noutros países africanos e também no Brasil, as *carpideiras* estabelecem uma fronteira entre a vida e a morte – e não por acaso surgem bem no meio do poema, no centro das ações que o eu lírico enuncia em ritmo frenético.

Embora surjam menos que os homens, as mulheres de *Poemas sem véu e Ciclos da minha alma* cumprem um papel importante na escrita e no imaginário nacional de Lica Sebastião: ora evocam sujeitos sociais concretos, ora encenam figuras já estabelecidas nos imaginários culturais de Moçambique. Contudo, é interessante notar que todas essas personagens poéticas revelam, por um lado, os problemas da identidade nacional e, por outro, as assimetrias entre mulheres e

homens, passando também pela singular representação da maternidade não idealizada. Estas são, sem dúvida, marcas que uma leitura de gênero permite detectar na poesia de Lica Sebastião.

### **3.3 Cenografias cabo-verdianas: mulheres de palavras, desejos e extremos**

O arquipélago de Cabo Verde apresenta singularidades que definiram boa parte de sua estrutura histórico-cultural e literária. Por isso, parece importante tecer um breve comentário em torno de tais especificidades. Em primeiro lugar, há que ter em conta que o país insular foi um ponto de encontro das diferenças. Desde o povoamento iniciado em 1462 nas ilhas de Santiago e Fogo, respectivamente, Cabo Verde, até então sem habitantes, surge a partir de uma profunda mescla de culturas, como explica o geógrafo Ilídio Amaral:

Para sua ocupação e povoamento foi preciso introduzir tudo: homens, animais, culturas alimentares de Portugal, da África, do Brasil e da Índia. Nela se experimentaram e cruzaram influências, se caldeou um novo tipo de humano, um novo tipo de mentalidade e até de linguagem: o crioulo (1964: 19).

Algumas memórias desse processo passam, obviamente, pelo longo percurso da escravização colonial portuguesa, de que Cabo Verde foi ponto estratégico, e pela língua crioula que daí se formou, possivelmente “um dos mais antigos crioulos de base europeia ainda vivo ou talvez até o mais antigo” (Lang, 2001: 228-229). Destes aspectos, derivam-se outros: por um lado, a desfavorável dinâmica climática do país e as condições impostas por sua disposição insular (tópicos recorrentes na literatura cabo-verdiana); por outro, a ausência das guerras de libertação nacional de forma efetiva em seu território (um aspecto histórico e também presente na literatura). Alguns desdobramentos destas questões são abordados, por exemplo, na revista *Claridade* (1936-1966), projeto responsável por “marcar o início do surto de modernidade cabo-verdiana que vem irrompendo ao cabo de um longo processo subterrâneo da consciencialização cultural” (Ferreira, 1997: 67-68).

Embora não seja intenção deste capítulo reconstruir a história cabo-verdiana, é importante fazer esta breve referência sobre como a sua identidade nacional foi forjada, pois, como referido, as especificidades da história de Cabo Verde fizeram incidir sobre o país uma percepção consideravelmente distinta em relação aos países

africanos continentais. É exatamente isto o que demonstra o ensaio “‘O monopólio da cabo-verdianidade’: *A morte do ouvidor* (2010), de Germano Almeida, e o desafio de recontar o passado”. Neste trabalho, Doris Wieser e Paulo Victor Alves Lima da Silva percorrem aspectos da historiografia cabo-verdiana para demonstrar certas particularidades e privilégios que vão determinar a composição dessa identidade nacional. Autora e autor colocam no centro do debate dois importantes fatores de distinção identitária para a nação cabo-verdiana: primeiro, a inexistência do regime de Indigenato em Cabo Verde, “pelo que a população mestiça e negra tinha uma maior possibilidade de ascensão social do que nas colônias do continente africano” (2021: 73); em segundo lugar, “devido às suas condições climáticas, a possibilidade de enriquecer no setor agrícola [cabo-verdiano] era reduzidíssima, pelo que a Coroa concedeu certos privilégios às pessoas nascidas nas ilhas” (2021: 74). Condições como estas fizeram com que a consciência nacional cabo-verdiana se situasse num terceiro espaço:

o credo mais generalizado sobre a cabo-verdianidade acabou por ser, nem a perspectiva europeísta, nem a africanista, senão a que Madeira (2016, p. 54) chama de “singularista” e que se alicerça na ideia da fusão cultural de um povo profundamente miscigenado cuja luta não se dirigia tanto contra o colonialismo e o racismo, mas sim contra as difíceis condições climáticas. Portanto, nem europeu nem africano, os cabo-verdianos afirmam-se como um povo singular *sui generis* (Silva e Wieser, 2021: 75).

Nesse estudo, Doris Wieser e Paulo da Silva apresentam uma compreensão da identidade nacional cabo-verdiana ancorada numa alteridade ao mesmo tempo singular e distintiva – tanto em relação à África continental quanto ao mundo europeu. Mais que reconstruir aqui a historiografia literária desse país, busca-se tomar esse ensaio como um referencial crítico recente e bem articulado às especificidades históricas de Cabo Verde. No capítulo anterior foi possível perceber o pendor africanista e continentalista da poesia de Vera Duarte. Agora, tenciona-se destacar os poemas em que as ilhas tomam a palavra, em que Cabo Verde surge a partir das especificidades que carrega: a geografia insular, a singularidade histórica e a escrita de uma mulher nesse contexto. Dito de outra forma, o objetivo desta seção é perceber como Vera Duarte faz a identidade nacional cabo-verdiana respirar em sua poesia.

### 3.3.1 Movimentos geoafetivos: a palavra imprescindível

A territorialidade tem um papel significativo na escrita de Vera Duarte. O que a escritora faz por meio de sua literatura é, de fato, uma *viagem imaginada no interior do seu país* – o itálico aqui destaca a referência ao “Exercício poético 2”, presente em *Amanhã amadrugada* (doravante, *AA*). Já comentado nas análises das encenações macronacionalistas, vale resgatar esse poema apenas para destacar o projeto de Vera Duarte: percorrer as regiões, paisagens e ares de Cabo Verde.

Esse processo de elaboração nacional está flagrante no poema sugestivamente intitulado “Ilha”, um dos textos de *Preces e súplicas* (2005), dedicado ao poeta, tradutor e pensador mauriciano Édouard Maunick (1931-2021):

Ilha

a Edouard Maunick

“... tu avoues que l'ILE est fruit defendu  
... seul vraie dans le poème”

Disseste-me que  
    **Para lá da ilha**  
    **Só existe a poesia**  
**(notre vraie patrie après l'île)**  
E acreditei

Disseste-me um dia  
    Nos acasos de um encontro  
    Em Tânger  
    Port-Louis  
    Ou Mindelo

**Que para lá da ilha**  
**Só existe a poesia**  
**(notre vraie patrie après l'île)** (2005: 101).

Estes versos partem de um diálogo entre dois poetas insulares e, logo, atravessam três pontos da geografia continental e insular africana: Tânger (Marrocos), Port-Louis (capital da República de Maurício), onde nasceu Édouard Maunick, e Mindelo (Ilha de São Vicente, Cabo Verde), onde nasceu a própria Vera Duarte. Falando de e sobre ilhas, a sua e a do amigo poeta, é no chão da poesia – *a nossa verdadeira pátria, depois da ilha* – que o eu lírico de Vera elabora a sua expressão

geoafetiva de conotações e sentimentos nacionais. Mesmo sendo contemporâneos, não se sabe se houve de fato um encontro entre Vera Duarte e Édouard Maunick em alguma das três cidades referidas, mas é evidente que as imagens aí estabelecidas produzem uma bela conexão metalinguística entre a ilha enquanto lugar de pertença e a poesia enquanto um espaço “cooriginário” em relação ao território insular. No poema, ilha e poesia não apenas se correspondem como também se superam numa expansão mútua: a poesia é uma continuação do território insular.

Em “Momento VII (confidência)”, um dos poemas presentes nos quatro cadernos que compõem *Amanhã amadrugada*, a sua obra de estreia, esse chão cabo-verdiano também é retomado a partir de percepções geoafetivas. Ao longo do texto, o eu lírico descreve a alegria de estar sob a chuva, momento em que se sente “uma menina traquinas que-não-pode-parar-no-lugar” (AA: 35). Enquanto delira sob a chuva que lhe molha os olhos e cabelos, esse sujeito poético procura alguém – possivelmente uma pessoa amada – “de esquina em esquina, pelas ruas em festa e os bairros enlameados”, apenas para “confidenciar que a chuva veio afinal” (35). Essa chuva molhou tudo, a terra e o corpo do eu lírico, que agora desejaria entregar a essa pessoa “as gotas deste bem que, em passo de mágica, faz esvanecer secas-sahel-e-pesadelo”.

A palavra *sahel* funciona como uma parte do desfecho desse poema e faz uma referência ao bioma homônimo que atravessa o norte do continente africano, estendendo-se da Costa Oeste – de Cabo Verde, passando por Gâmbia e Senegal – à Costa Leste – nas regiões do Sudão e da Eritreia. Trata-se de um ecossistema culturalmente diversificado e marcado também pela escassez de chuvas, pela longa seca que assola as ilhas cabo-verdianas. Quando o eu lírico afirma que aquela chuva, sentida no corpo, é capaz de fazer “esvanecer secas-sahel-e-pesadelo”, esse ecossistema surge para enfatizar a potência que a chuva tem naquele espaço insular – marcado por *secas* – e também nos territórios afetivos, aqui representados pelo pesadelo tanto da falta de chuva quanto da mulher/menina que não encontra a pessoa amada a quem poderia oferecer a água recebida com tanta euforia. No poema, a água que ocupa uma espacialidade geográfica e uma realidade nacional ocupa também uma memória sentimental. Esta imagem do sahel é tão importante para Vera Duarte que o poema “Companheiro” resgata esse território afetivo (e, neste caso, onírico). Nesses versos, o eu lírico espera o soldado que retorna ao país “quando as trincheiras se calam / e o pensamento / voa / em **sonhos de sahel redimido**” (AA: 104). O *sahel*

*redimido* poderia equivaler à imagem do que seria esse território depois de a terra ser molhada – *redimida* – pela chuva que o eu lírico *sonha*.

A água desenha as geografias afetivas de Vera Duarte não apenas pela chuva, mas também pelo mar. Num “Exercício poético” cujo subtítulo é “Sobre a beleza e a morte”, um eu lírico espalha, “em ondas cálidas, **o vento e o odor marinho** que me dão vida” (AA: 49). Já em “Mar e morte”, num cenário também tétrico e ao mesmo tempo lírico-amoroso, há um corpo aquoso a ditar o ritmo sentimental. Propondo o delírio como a única saída para superar a ausência da pessoa amada, o eu lírico compara a possibilidade de um desatino às formas, sons e dinâmicas marítimas. Para além de ser a única saída, o eu lírico entende que o delírio é

[c]omo esta claridade brilhante do sol fendendo a neblina e a **bruma marítima**. Como o **marulhar das ondas** abraçando os calhaus que povoam a orla costeira. Como este sono embalado pelo **mar** que me enche os sonhos de **abraços líquidos e salgados** (AA: 61).

Como não poderia deixar de ser, a poesia de Vera Duarte conjuga água e terra, encenando assim as imagens da insularidade. De fato, o chão firme se insinua quando, no poema acima, o eu lírico fala a partir da *orla costeira* e da cama onde dorme um *sono embalado pelo mar*. Ainda em *Amanhã amadrigada*, há uma voz poética que faz da terra um espaço para o desejo e a impossibilidade:

#### Desejos

Queria ser um poema lindo  
**cheirando a terra**  
**com sabor a cana**

[...]

Queria desabrochar  
– flor rubra –  
do **chão fecundo da terra**  
ver raiar a aurora transparente  
ser **r’bera d’julion**  
em tempo de são joão  
nos anos de **fartura d’espiga d’midje**.

E ser  
riso  
flor  
fragrante  
em cânticos da manhã renovada (70).

Foi preciso citar o poema quase completo para dar uma melhor ideia de seu cariz profundamente cartográfico. Já na primeira estrofe, o eu lírico encena uma imagem metalinguística e, ao mesmo tempo, geoafetiva: a voz que fala deseja ser um poema que tenha o *cheiro da terra* e o *sabor da cana* – planta que, embora não cultivada como monocultura em Cabo Verde, tem uma significativa presença nas paisagens de algumas ilhas, com referências históricas datáveis já do século XVI<sup>67</sup> (Gomes, 2009; Torrão, 2013). Na estrofe seguinte, a terra retorna como *chão fecundo*, deixando implícita, até aqui, mais uma metáfora da maternidade. Contudo, é interessante notar que o desejo da primeira estrofe se desdobra em *desejos*, justificando o título do texto: primeiro, a voz poética quer *fazer-se poema* e, depois, quer também *ser flor rubra*. Embora pluralizados, tanto o desejo verbal (metalinguístico) quanto o desejo vegetal (*desabrochar como uma flor e saber a cana*) têm um só *locus* de realização: *a terra fecunda* em que o eu lírico quer brotar também “nos anos de fartura d’espiga d’midje”. Como é possível observar, trata-se aqui de um poema que novamente enquadra a nação a partir das dimensões telúrica e linguística (quando os versos se deixam infiltrar pelo crioulo).

Assim, a geoafetividade do poema percorre também uma referência cartográfica muito importante para a percepção de um imaginário local/nacional: a Ribeira de Julião, referida em crioulo cabo-verdiano como “r’bera d’julion”. Esta alusão a um ponto detectável no mapa produz um contraponto poético: de um lado, as metáforas telúricas e vegetais mostram um eu lírico que sobrevoa a terra com as asas da afetividade e do desejo; de outro, este mesmo sujeito poético desejante parece colocar os pés num ponto centrípeta da geografia nacional, uma vez que a Ribeira de

---

<sup>67</sup> Há dois estudos esclarecedores sobre a presença da cana-de-açúcar no imaginário de Cabo Verde: o primeiro é assinado por Maria Manuel Ferraz Torrão (2013) e tem como título “Doces grãos e líquido espiritualizante: cana, açúcar e aguardente nas ilhas de Cabo Verde. Ideias feitas e realidades documentais”, presente nas *Atas do colóquio internacional Cabo Verde e Guiné-Bissau: percursos do saber e da ciência*, ocorrido em Lisboa no ano de 2012. Esse ensaio percorre os documentos históricos de Cabo Verde e neles vai identificando as referências ao plantio de cana. Com o apoio de outros artigos e referências bibliográficas, a investigadora afirma que a cana-de-açúcar não viveu uma produção expressiva em Cabo Verde, com uma presença um pouco mais destacada nas ilhas de Santo Antão, São Nicolau e Santiago. O outro estudo, de Simone Caputo Gomes, intitula-se “Cabo Verde, da árvore da vida à árvore das palavras” e foi publicado na *Revista Mulemba* em 2009. Neste ensaio, Simone Caputo Gomes faz uma análise das impressões que Charles Darwin registrou em seu diário ao passar por Cabo Verde, no ano de 1832. Nesta análise, a autora concorda com Maria Manuel Ferraz Torrão no que diz respeito à presença pouco expressiva que a cana tem na historiografia econômica de Cabo Verde. Além disso, Gomes sublinha que, embora não tenha alcançado uma produção de monocultura, essa planta está – literal e simbolicamente – enraizada no percurso e no imaginário do povo cabo-verdiano.

Julião acolhe a festa de São João no mês de junho, um evento famoso por atrair pessoas de todo o arquipélago à ilha de São Vicente.

O espaço telúrico de *Amanhã amadrugada* não é exatamente o mesmo de *Preces e súplicas*. Nesta obra, a terra ainda é a nação, mesmo que o seu papel fecundante não esteja tão explícito, como é possível perceber em “Salvé poesia”: “**A terra fez-me sensível / E penetrei com desespero / No fundo da miséria dos homens**” (PS: 63). Nestes versos, o eu lírico canta a “poesia dos excluídos” e, para confirmar a sua propriedade enunciativa, diz que a *sensibilidade para a dor humana foi aprendida com a terra*, sendo esta possivelmente a terra que lhe originou. A metáfora maternal aqui não é demasiado evidente, ainda que a ideia de terra como fonte esteja replicada nestes versos. Além disso, o poema estabelece um paralelo implícito entre o corpo do eu lírico e o da terra: quando *esta lhe faz sensível*, a voz poética, num movimento telúrico, *penetra a profundidade da miséria humana* – é como se o corpo da terra representasse o corpo coletivo e a sua precariedade existencial.

A ilha como expressão do exílio também não passa despercebida pela geografia poética de Vera Duarte. No mesmo poema em homenagem a Édouard Maunick, após acreditar que “para lá da ilha / Só existe a poesia” (101), o eu lírico resolve construir um paraíso com “toda a areia do deserto”, “toda a água do oceano” e “[o] azul de todos os céus” (PS: 102). Entretanto, nesse ambicioso projeto geoafetivo faltou-lhe algo sem o qual não existem nem a ilha, nem a poesia:

Faltou-me contudo  
A PALAVRA

Sem a palavra  
A ilha não existe

Sem a ilha  
Não existe poema

Sem o poema  
Ilha é exílio

Poema é dor e amor  
Poema é mágoa e alegria  
Poema é injustiça e traição  
Poema é entrega e abandono

E luta dos homens pela vida

Só assim o amanhã  
Será diferente

Deste hoje de nojo  
Só assim não seremos  
Exilados  
Nas nossas próprias ilhas (PS: 102-103).

O que falta ao eu lírico está na relação significante/significado: a *PALAVRA*, em caixa alta. Como todas as coisas, as ilhas não existem sem um nome que lhes singularize semanticamente, sem uma palavra que especifique o seu significado geográfico, cultural, histórico, identitário, afetivo. Numa cadeia de consequências, o eu lírico começa a perceber que *sem a palavra, não há ilha; sem ilha, não há poema* (o chão simbólico que dá continuidade ao território da pátria); *sem o poema, a ilha é apenas exílio*, isto é, um território marcado pelo isolamento geográfico e simbólico, nacional e afetivo.

Para evitar que a ilha seja o local do exílio, o eu lírico estabelece uma espécie de condição lexical, elegendo as palavras que darão corpo ao poema o qual, por sua vez, servirá de “palavra” à ilha: poema é *dor, amor, mágoa, alegria, injustiça, traição, entrega e abandono, luta pela vida*. Ainda que contraditórias (ou justamente por sê-las), estas palavras formam, no texto, a dupla condição para que se realizem tanto o poema quanto os sujeitos. Falando de um coletivo (nós), o eu lírico afirma que só assim o futuro será diferente e que “[s]ó assim não **seremos / Exilados / Nas nossas próprias ilhas**” (PS: 103).

Há, nestes últimos versos, uma interessante relação de posse que encena também a identidade nacional por meio da geografia insular: primeiramente, a ideia de coletividade aparece no verbo *seremos* e a seguir é reforçada pela imagem dos *Exilados*, vocábulo que ocupa um verso inteiro e assim reforça a ideia de isolamento. Contudo, é interessante notar que, no último verso do poema, o eu lírico não admite estar ilhado naquilo que pertence ao seu grupo coletivo, isto é, o arquipélago cujo domínio a voz poética deixa bem claro: esses espaços são “nossas próprias ilhas”. Aqui, o exílio surge não como mera condição cartográfica do povo cabo-verdiano, mas sim como estatuto negado pela voz poética que exige palavras – contraditórias – para dar corpo ao poema cujos versos, por sua vez, estruturam também a ilha.

A poesia de Vera Duarte sobrevoa a terra e o mar, mas privilegia o espaço da orla e as dinâmicas climáticas, demarcando assim a percepção insular do território em que se encontram determinadas vozes poéticas. Além disso, a escritora se vale também de elementos mapeáveis no território cabo-verdiano, o que acaba por revelar,

em sua poesia, uma tendência a – ou um desejo de – encenar a nação por meio de referenciais geográficos e emocionais. Por fim, é de referir também como as imagens telúricas ganham espaço e força na poesia da cabo-verdiana, atravessando representações e imagens que oscilam entre um sentimento insular e uma afirmação de posse territorial. Seja como for, os movimentos geoafetivos de Vera Duarte estão fundados no preceito de que a palavra poética é imprescindível para a imaginação da cabo-verdianidade.

### 3.3.2 Movimentos históricos: entre desejos e espelhos

Como no caso das outras escritoras abordadas nesta investigação, Vera Duarte tem uma poesia que também pensa a história do seu país, seja por uma cenografia mais ufana ou utópica, seja por um imaginário de revisitação histórica e identitária. A este propósito, vale comentar brevemente a presença do crioulo cabo-verdiano em sua poesia: diferentemente do que se vê na poesia de Odete Semedo, em que o crioulo guineense surge como tema e forma (na escrita bilingue), em Vera Duarte o crioulo aparece mais timidamente, com pequenas e breves referências que, em sua maioria, se limitam a itens lexicais em um e outro verso – isto ocorre nas duas obras aqui analisadas.

Em suas reflexões historiográficas, *Amanhã amadrugada* destaca os sujeitos poéticos engajados com as lutas de libertação, em que Cabo Verde participou ao lado da Guiné-Bissau, sob a liderança de Amílcar Cabral e a chancela do PAIGC. O poema “Amigo”, por exemplo, apresenta um chamamento: que cada pessoa possa “encher de presença o vazio da noite / trazer lembranças de um tempo de luta” (AA: 68). Esse convite faz com que o eu lírico presentifique – na temporalidade poética – a luta pela libertação da terra:

Vem amigo...  
**estarei esperando**  
atrás da porta  
da **casa desfeita**  
preparando as armas  
para que a batalha seja breve  
e rompa  
no céu claro da **nossa terra**  
a mais bela madrugada (AA: 68).

Uma vez mais a terra surge como representação do espaço nacional. Entretanto, esse elemento telúrico tem aqui um enquadramento mais histórico que originário, uma vez que *o céu claro dessa terra coletiva* equivale ao mesmo lugar afetivo em que se encontra a *casa desfeita*, isto é, o espaço cabo-verdiano como território que, embora sirva de *lar, está desfeito* pela colonização. Considerando que até 1980 o PAIGC buscava a unificação nacional de Guiné-Bissau e Cabo Verde, a imagem da *terra coletiva* também pode ser interpretada como um espaço comum a estes dois países.

A ideia de redenção pela luta pode ser encontrada também no poema “Setembro”, em que o sujeito poético marca o nono mês do ano como determinante para um processo de libertação pelo qual o seu povo conquistou a *coletividade*, a *territorialidade* e o próprio *futuro*: “Num setembro de chuvas abundantes / a água varreu o lamaçal / limpou os corpos caídos / levou dejectos e tudo / e apenas deixou / – redimidos – / os **homens**, a **terra** / e o **futuro**” (AA: 67).

Ainda a respeito das articulações entre a identidade nacional e as marcas da colonização, vale destacar a figura do Tarrafal, território utilizado pelo Estado Novo português como campo de concentração entre 1936 e 1974, ano em que foi encerrado uma semana depois da revolução de 25 de abril de 1974, isto é, a 1 de maio do mesmo ano (Borges, 2014). Em *Preces e súplicas*, esse território aparece no longo poema intitulado “Habitante do século vinte e um ou o Assilah do nosso futuro”, versos dedicados ao governador de Assilah, Mohamed Benaïssa, por motivos que a análise do poema permite perceber melhor.

Nesse texto, um eu lírico canta a culpa por não ter feito nada diante da situação de morte, fome, guerra e tirania “[n]este continente de condenados” (PS: 70). Para superar essa culpa e num ímpeto de autorresponsabilidade, o eu lírico sente

Que é preciso  
Ir aos campos das batalhas  
E arrancar das mãos dos homens  
As espingardas

Ir aos campos de batalha  
E arrancar os homens das mãos  
da morte

Ir aos campos de batalhas  
E devolver  
As crianças  
Aos seus brinquedos (PS:68).

Assilah, local referido no título do poema, é uma referência à cidade marroquina governada por Portugal entre os séculos XV e XVI, conhecida em português como Arzila. Da decadência da espoliação colonial a uma referência turística (nomeadamente sob o governo de Mohamed Benaïssa), Assilah é, para Vera Duarte, um símbolo de esperança para o que é o Tarrafal: de prisão política e *locus* das atrocidades coloniais mais recentes a espaço de memória e Patrimônio Cultural Nacional desde 2006 (com um pedido<sup>68</sup> em andamento para que o espaço seja elevado a Patrimônio da Humanidade pela UNESCO).

Neste poema de Vera Duarte, o Tarrafal surge como símbolo e lugar da esperança exatamente no paralelo que a poeta estabelece entre o campo de concentração de Chão Bom (*lugar de morte e traição*) e a cidade marroquina (*lugar de pobreza e abandono*):

**Assilah foi pobreza e abandono**

Hoje é arte e poesia  
Numa esperança que nasce

**Tarrafal foi morte e traição**

Hoje é encontro e alegria  
Numa esperança que cresce (PS: 72-73).

Se, neste poema, o Tarrafal aparece como um ponto geográfico localizável tanto no mapa quanto na História, em *Amanhã amadrugada* Vera Duarte faz desse lugar uma espécie de metonímia da opressão que corre pelo mundo. No poema “Não mais!”, a escritora e jurista novamente dá voz à sua sensibilidade para com os Direitos Humanos e, assim, apresenta versos que percorrem a dor daquelas e daqueles que sofrem os mais diversos tipos de sujeição. O título do poema indica que o eu lírico não aceita mais as “estradas percorridas / Em longos caminhos sofridos” e as “vozes gritantes / Em lentas torturas caladas / No silêncio infernal das celas” (PS: 94). Embora as dores humanas referidas no poema não estejam situadas especificamente no espaço nacional cabo-verdiano, é no Tarrafal que a autora localiza uma espécie de símbolo capaz de englobar as outras dores e dramas que se assemelharam àquelas vividas em Chão Bom: “Não mais mortes violentas / Irmãos nossos nós próprios / **Nos**

---

<sup>68</sup> Até a presente data, a notícia mais recente sobre o reconhecimento do Tarrafal como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO está no *Diário de Notícias* (on-line). Informação disponível em: <https://www.dn.pt/internacional/cabo-verde-e-portugal-avancam-com-candidatura-do-ex-campo-do-tarrafal-a-unesco-13823871.html>. Consultado a 14.04.2022.

**tarrafais de todas as terras** / Por termos ousado saber // As nossas revoltas cresceram / avolumaram-se / formaram uma só” (PS: 94).

A dimensão ufana, por sua vez, surge numa cenografia nacional muito marcada pela abundância e por uma voz poética grandiloquente, que *fala às/aos camaradas*:

**Acordemos camaradas**

As chuvas de outubro não existem!

O que existe

É o suor cansado

Dos homens que querem

O que existe

É a busca constante

Do pão que **abundante** virá

**Homens mulheres crianças**

Na pátria livre libertada

**Plantando mil milharais**

Serão a **chuva caindo**

**Na nossa terra explorada** (AA: 99).

A figura da chuva é interrompida por um lapso de racionalismo e, nos últimos versos, o eu lírico explica que, na verdade, a nação é a própria *chuva caindo na terra explorada*. Esse tom nacional-triunfante é percebido em elementos de copiosidade, como nas imagens *do pão abundante, dos homens, das mulheres e crianças* a formarem um coletivo intensificado por um verso sem pontuação; e, por fim, a imagem dos *mil milharais* aponta também para uma intenção lírica de destacar a força da coletividade nacional para resolver um problema que, de acordo com a voz poética, não é apenas climático, mas também de *exploração colonial da terra*: tomada como cenário de fundo, a imagem da chuva (de *homens, mulheres e crianças*) é a metáfora para a coletividade nacional capaz de transformar a nação.

Para além das representações históricas de um povo que luta por sua autodeterminação e independência, *Preces e súplicas* evoca também uma imagem um tanto psicanalítica da identidade nacional. No poema “O novo holocausto”, o eu lírico percorre as guerras e agruras humanas presentes tanto no “continente condenado” quanto num “mundo aviltado” (76), territorialmente mais amplo. Em alguns versos, uma voz crítica e ironiza um Ocidente que, quando convêm, viola os seus próprios princípios: “Subverteram-se os mandamentos / Desonra teu pai e tua mãe / rouba, trai

e mata // Dá sempre falso testemunho / E cobiça tudo do teu próximo / A beleza / A mulher / A riqueza” (PS: 76).

Por meio de diversas alusões bíblicas, o eu lírico enuncia a necessidade de “um holocausto redentor / Que devolva os homens / Aos ideais” (PS: 77). Entretanto, o próprio sujeito poético não quer participar desse holocausto, porque reconhece a importância da memória para a construção de uma identidade nacional: “Não quero morrer agora / Pois quero aceitar / – **de nós** – / **A imagem devolvida dos espelhos**” (77). É possível que, a princípio, essa necessidade de um *holocausto redentor* soe mal. Contudo, há que considerar que essa enunciação poética nasce dos cenários de morte que o eu lírico percorre ao longo do poema. Ao ver-se como hipotético objeto dessa morte, entretanto, esse sujeito poético recua e reconhece que *não quer morrer agora*. Neste momento, percebe que, antes de morrer, é preciso *aceitar a imagem que os espelhos devolvem* não apenas para si mesmo, mas também para uma coletividade demarcada – e também espelhada – no pronome *nós*. Alegoria muito presente na abordagem psicanalítica, o espelho aparece no poema para representar uma nação cuja memória coletiva precisa olhar para si mesma, com a necessária implicação das partes que compõem a sua coletividade – o já referido *nós* que o eu lírico destaca com travessões e verso único.

Em Vera Duarte, o movimento histórico passa por um afã de libertar a terra de grilhões não apenas climáticos, mas também sociais, territoriais, culturais e emocionais. Entre desejos e espelhos, o eu lírico ufaniza a identidade nacional e, ao mesmo tempo, admite que o seu desenvolvimento está condicionado à capacidade de autocrítica. Por isso mesmo, a história atravessa a poesia de Vera Duarte não como fonte de pessimismo, mas como impulso para avançar rumo a uma *Arzila* de paz e às *crianças devolvidas aos brinquedos*, rumo ao *pão abundante* e à *pátria livre libertada*.

### 3.3.3 Movimentos simbólicos: mulheres que abraçam extremos

Por fim, há que comentar também em que medida as referências sexuais constituem representações de gênero e de que maneira estas imagens generificadas se relacionam à forma como Vera Duarte encena a identidade nacional cabo-verdiana. No decorrer desta investigação, foi inevitável não notar e não tecer breves reflexões

sobre como a figura sexual masculina tem uma centralidade – aparentemente sintomática – nas cenografias nacionais de Vera Duarte. Não são poucos os poemas em que isso ocorre e as análises a seguir trazem apenas alguns exemplos de um traço literário muito recorrente – não se sabe se por despreocupação com uma escrita engajada no feminismo ou se por um certo atavismo de gênero.<sup>69</sup>

Em “Mensagem”, o eu lírico canta as glórias da nação sobre um imaginário de base marcadamente masculina:

Mártires!  
Mártires!  
Nenhum dos vossos nomes ficará na história  
E os **homens** futuros  
Não saberão cada um dos vossos feitos

Mas isso que importa?

De vós ficará a memória colectiva  
Dos **homens** que construíram  
a **Pátria** nova

Tudo o que hoje temos  
É duplamente valioso  
Somos **filhos** dilectos  
De um **povo herói do quotidiano** (AA: 98).

No nível do texto, os destaques para as figuras dos *homens* e dos *filhos* são traços de gênero mais evidentes e igualmente importantes para esta análise. Contudo, a própria ideia de *Pátria*, de forma menos explícita, também replica a lógica de gênero de acordo com a qual os *mártires* da nação são homens e, por isso, são eles – e não elas – os merecedores – e não merecedoras – da glória de um povo. No poema, o eu lírico se ufana por pertencer a uma coletividade nascida *do povo herói de um quotidiano* aparentemente sem heroínas. Este corpo masculino da nação, teoria já discutida no capítulo 1, demonstra como o imaginário nacional de Vera Duarte, nos livros em análise, por vezes surge ancorado em um paradigma sexista-nacionalista.

Não é a intenção destas análises criticar a sempiterna construção do “homem” como representante metonímico da humanidade e do ser humano. Não é este o problema aqui evocado. Trata-se, antes, de ir mais fundo e, assim, entender um imaginário nacional-generificado que, tal como no poema acima, surge magnificado

---

<sup>69</sup> Entende-se que, numa análise teórico-crítica da literatura, tal dúvida deve ser lançada com cautela porque as respostas que dela derivam tendem a valorizar desnecessária e exageradamente o viés biográfico da escrita e, conseqüentemente, perdem de vista a forma, o conteúdo e as representações literárias que o poema evoca.

nos versos de “Amigo”, já analisado na seção anterior sob a perspectiva histórica. Nesse poema, um sujeito do sexo masculino é convocado para rememorar as lutas que antecederam a *manhã amadrugada* – referida no título da obra:

Vem **amigo**  
encher de presença o vazio da noite  
trazer lembranças de um tempo de luta  
de **homens**  
**irmãos**  
**guerrilheiros**  
  
de **homens irmãos**  
limpando o sangue  
ouro brilhante  
de amor simples (AA: 68).

O poema acima intensifica a recorrência desse imaginário masculino da nação, cujas estruturas parecem iteradas pela repetição do duplo *homens-irmãos*. Em função de aparecerem *irmanados*, o eu lírico enxerga esses *homens* como sujeitos diametralmente assemelhados por meio de uma lógica ao mesmo tempo bélica (dos *homens* como sujeitos da guerra), fraterna (representada pela figura dos *irmãos*) e telúrico-maternal (considerando que os *filhos* são assim nomeados por um eu lírico que intui a nação como “mãe”). Para dar mais um exemplo, este padrão ocorre também no poema “Guerrilheiro”, em que *homens de corpos duros e belos* aparecem como sujeitos de uma nação ao mesmo tempo *onírica* e *fecundada* pelo homem a quem o eu lírico se dirige:

Trazes em ti  
o elemento que desequilibra  
exigindo transformação  
  
**Por ti o sonho se fecundou**  
e em concreta utopia  
**os corpos duros e belos**  
fundiram-se com as trevas  
na noite densa do mato (AA: 97).

É verdade que o título do poema – “Guerrilheiro” – orienta a leitura aqui empreendida: do título aos versos, têm-se a ideia de que o indivíduo pelo qual o sonho nacional foi fecundado está personificado nos homens. Não é menos verdade também que a interpretação aqui dissertada encontra na imagem dos *corpos duros e belos* outro elemento que justifica a leitura de gênero aqui proposta. Também é verdadeiro,

por fim, o fato de que esta leitura interpretativa considera outros poemas não referidos exatamente aqui e nos quais este padrão masculino-nacional se repete. Portanto, para que estas análises literárias não corram o risco de sugerir uma mera impressão de leitura, vale insistir em mais exemplo: o já comentado “O novo holocausto”. Esse poema apresenta, por um lado, a figura de uma mulher descrita como “leve e diáfana” e, por outro, um “**guerrilheiro generoso** / Que atravessou / Todos os desertos” (PS: 75). Essa correlação de gênero, feita em duas estrofes seguidas, também demonstra o lugar que o sexo masculino ocupa no imaginário de Vera Duarte, nomeadamente em relação à guerra enquanto um evento agenciado por homens e determinante para a constituição da identidade nacional.

Paralelamente a essa preponderância dos homens como sujeitos da guerra, é de destacar um poema de Vera Duarte dedicado não a um, mas a uma combatente, uma mulher que morre por culpa da “desditosa sina de amar a luta” (AA: 72):

Morreu uma combatente

Sol poente de domingo  
o dia a cambar  
e a peste a subir nos ares  
a encher  
a sufocar

Na cidade ouve-se um grito  
– **MORREU UMA COMBATENTE**

**Morta jaz a meus pés a mulher indócil**  
o **corpo em espuma** que me inebriou  
**já não é!** (AA: 72).

Os versos da primeira estrofe antecipam o ambiente sinistro a ser concretizado na segunda: o anúncio da morte de uma mulher combatente. A caixa alta dessa voz desconhecida a anunciar a morta realça não apenas o alvoroço esperado diante de um assassinato, mas revela também uma certa perplexidade diante do fato de ser uma mulher (e não um homem) a morrer em guerra.

Na segunda estrofe, o grito que anuncia a combatente morta parece ter surgido de um lugar distante do eu lírico. Entretanto, na terceira, esse sujeito poético é vertiginosamente transportado para a presença desse *corpo em espuma*, desse corpo que *já não é*. Tendo-a já aos seus pés, o eu lírico identifica essa *mulher de feição*

*indócil*, cuja imagem será explorada de forma dramática nas últimas estrofes do poema:

Teus **cabelos se espalham**  
**ensanguentados**  
sobre teu **fato de guerrilheira**  
e **jazes inerte**

Mas **em ti a vida se futurou**  
e em **mil manhãs de luz**  
ela se **multiplicará** (AA: 72).

Num enquadramento fotográfico que em algo recorda a Ofélia shakespeariana, a mulher combatente desse poema é descrita a partir da perspectiva do eu lírico, que a vê de cima, observando-lhe *os cabelos que se espalham cheios de sangue sobre um fato de guerra*; um corpo que jaz inerte diante do olhar contemplativo de um sujeito poético que, indignado, desejaria ter “exércitos / armados até aos dentes” para vingar essa morte por meio da figura masculinizante do “touro furibundo / sobre os seus algozes” (AA: 72).

Superada a impossibilidade de vingança e movido por uma resignação nutrida de orgulho, o eu lírico revela uma alteração afetiva ao ver nessa mulher a representação de um sacrifício – talvez – necessário: com a morte da combatente, *a vida surge como possibilidade de futuro, multiplicando-se* em manhãs de luz – uma possível imagem judaico-cristã da vida cuja “luz” supera “as trevas” da morte. Além disso, estes versos trazem ainda, de forma muito implícita, um imaginário materno camuflado sob a imagem poética dessa mulher que morre não só para dar a vida, mas também para *multiplicá-la*.

Ainda em *Amanhã amadrugada*, a figura do homem combatente surge outra vez, contribuindo também para a representação telúrica da nação não por meio da figura masculina, mas sim através de uma mulher que assume a voz poética:

Companheiro

E ao findar  
esta injusta caminhada  
longa e dolorosa  
e da qual nos ficou  
para sempre  
uma subterrânea marca de dor...

quero-te debaixo dos frescos lençóis

feitos das ervas dos campos  
que  
nossos corpos ardentes  
tornarão húmidos de amor

**quero-te vindo cansado  
ao sol fecundo do meu país**  
buscando em meus **lábios frescos**  
**descanso**  
e **força** para a nova caminhada

quero-te nas tardes tranquilas  
quando as trincheiras se calam  
e o pensamento  
voa

**em sonhos de sahel redimido**

e à **noite quando escuro vier**  
**despir-me-ei de tudo** menos de ti  
**abraçar-te-ei forte** quando puder  
e, sobre **esta terra**  
**sagrada**  
**abriremos nossas comportas** (AA: 104).

O poema apresenta um eu lírico cujo corpo oferece a um indivíduo que, depois de percorrer uma *injusta caminhada*, *chega cansado*. A marca de que esse interlocutor é um soldado está na imagem da *trincheira calada*, signo da suspensão do contexto bélico e momento em que o eu lírico oferecerá a esse homem os *lábios frescos*, *descanso*, *força* e *abraço*. Estes elementos são ofertados por um corpo de mulher que encena a nação quando diz receber esse soldado no *sol fecundo de seu país* – novamente a metáfora telúrica do corpo sexual feminino.

Agora, os *sonhos de sahel redimido* marcam novamente a geoafetividade cabo-verdiana a construir, desta vez, um imaginário erótico-nacional: o *sahel redimido* pode ser lido também como o espaço telúrico do corpo cuja *secura* se esvai com o suor do ato sexual implícito no poema. Esse ato ocorre à *noite*, quando *vem o escuro* e o eu lírico deixa *cair qualquer roupa* para *vestir-se apenas com o corpo desse homem-soldado*. Juntos, *abrirão as comportas de uma terra sagrada* – uma reiteração erótica do espaço nacional teluricamente generificado na corporeidade das mulheres.

Em “Mar e morte” (AA: 61), vê-se já o surgimento das mulheres como sujeitos um pouco mais singularizados, embora ainda secundarizados pela presença ausente dos homens. Neste “exercício poético 10”, o eu lírico afirma ter vários nomes, todos aparentemente enunciados por um homem a quem se dirige num cenário lúgubre e ao mesmo tempo lírico-amoroso (característica já comentada em análises anteriores).

Esta mulher do poema é nomeada Antónia (quando chora), Teodora (quando se rejuvenesce), Feliciano (quando vítima), Teresinha, Francisca, Genoveva (quando é invisibilizada num ambiente onírico). No final do poema, contudo, essa multiplicidade de personas na mesma voz lírica é desvelada:

**Soube então que me amavas, que a ausência era regresso** e que momento algum havia sido estéril. Mesmo a solidão e a **angustiada espera**. Mesmo a grata e insinuante presença dos outros, companheiros como tu na busca de plenitude e vida.

Sobre o **ecrã difuso da memória**, longamente deslizou a legenda sobre **sociedades libertárias** (AA: 61).

Aqui, o sujeito poético parece rever um homem que regressa, cena diante da qual o sentimento de *angustiada espera* se transforma na consciência do amor. Assim, estas últimas falas permitem inferir que a mulher do poema representa as vozes e tristezas de todas as mulheres cujos companheiros (novamente, os soldados) foram à guerra e dela retornaram vitoriosos, sujeitos (masculinos) de uma *sociedade libertária* ainda presente na *memória difusa* do sujeito poético.

Noutro momento, Vera Duarte retoma o imaginário maternal da nação como forma de conforto diante das intempéries climáticas que assolam Cabo Verde. Em “Chuva”, o eu lírico observa – *obcecado* – as *rochas secas*, desejando que sobre elas caiam *poemas de chuva*. Entretanto, *a chuva não veio*: “o chão queimou-se ao sol / as vozes calaram-se / e os poemas esqueceram-na // as dores avolumaram-se / **mas a chuva não veio** / transformar em alegria / a longa angustiada espera” (AA: 78). Se, no poema anterior, o eu lírico representa uma mulher à espera do seu soldado, aqui a espera angustiada está no solo cabo-verdiano. Por isso, resignado e numa postura de evasão diante da realidade, o eu lírico recorre à figura materna, guardadora da memória de um tempo em que a chuva abundava: “mamãe! / quero enfim descansar / embala-me em teu regaço / e conta-me aquela história linda / do ano das boas ‘às águas’” (AA: 78). Aqui, a mulher-mãe traz a memória como única forma possível de superar a ausência da chuva – e esta memória é, de fato, uma memória nacional, considerando sobretudo que a chuva é um tópico muito importante para a literatura cabo-verdiana.

Em *Preces e súplicas*, por sua vez, a marginalização das mulheres toma mais fôlego temático na poesia de Vera Duarte, o que pode ser visto nos últimos poemas dessa obra. Em “Perdida inocência”, a voz poética canta a tristeza e a culpa de *ter*

*nascido livre* e, sob tal condição, não ter conhecido as mulheres escravizadas que lhe antecedem, *separadas por séculos subterrâneos*:

Mulher antes da dor  
– ó pureza sem princípio e sem limites –  
Tu própria princípio e limite  
**Porque te foste tão cedo**

**que nem te conheci?**  
De ti apenas me ficou  
**a profunda nostalgia**  
**feita de séculos subterrâneos**  
do **ser nascido livre** (PS: 94).

O eu lírico tem a consciência de que essas mulheres foram violadas e, tomando a dor delas como paralelo, constata *a violação também de si e de sua inocência*, de modo que, nestes versos, a violência emerge como uma continuidade materializada no corpo: “Agora / nem a tua sombra fugas / me arranca do atroz desespero / **de me saber violada** // para além da perdida inocência” (PS: 94).

As mulheres marginalizadas retornam em “Dolor”, poema em que o eu lírico percorre o nascimento de uma mulher, com quem nascem também “a dor a sorte e a morte”, uma vez que essa mulher está praticamente condenada às violências da cidade:

da pedra rolada rolou  
**passou pela cidade e morreu**  
morreu à beira do cais  
de **jovem**  
**bonita e contente**  
fez-se **feia**  
**rosto acabado**  
**ar tristonho**

apenas **miséria**  
**varizes**  
**filhos** (PS: 95).

Em função dos papéis sociais que exerce, a mulher que este poema representa tem no corpo o *locus* de uma metamorfose destrutiva: de *jovem* e *bonita*, a *vida na cidade* faz dela um ser *feio* e de *rosto acabado*. Além do corpo, o eu lírico nota também que a estrutura mental dessa mulher muda de acordo com os fatores externos representados pela *cidade*: embora *contente*, ela ganha um *ar tristonho*, características psicológicas que acompanham a mudança corporal e marcam uma vida de “dolor”,

como sugere o título do poema. O que lhe resta tem a ver também com os papéis sociais destrutivos que a vida lhe impôs: uma possível dependência financeira (representada pela miséria), as marcas do corpo envelhecido pelo trabalho (visíveis nas varizes) e o papel da maternidade dentro de uma lógica patriarcal (porquanto incumbe-lhe ter e cuidar dos filhos). Estes três elementos ocupam no poema uma disposição gráfica que revela uma espécie de percurso inevitável para as mulheres: a pobreza, o envelhecimento e a maternidade – circunstâncias que, interseccionalmente relacionadas, acabam por lançar as mulheres em uma teia de opressões múltiplas e complexas.

Por fim, e ainda que mais timidamente, o poema encena também uma mulher engajada, num poema em que a primeira pessoa dá o tom de transgressão lírica:

Meu eu mulher

... até que um dia  
farta já da **mediania**  
dos **voos rasantes**

que planam sem ousar

me arme de um **hino revolucionário**  
e parta

em direção a uma **madrugada diferente** (PS: 93).

A enunciação *in media res* implícita no primeiro verso reforça a intenção de marcar um eu lírico que fala desde um contexto sexista – dentro do qual parece tomar consciência de sua própria condição de *mediania*, isto é, de um pássaro cuja coragem não lhe permite dar mais do que *voos rasantes* e *pouco ousados*. Essa mulher-pássaro tem uma paciência limitada frente às restrições que lhe são impostas. Isto porque, ainda no primeiro verso do poema, esse sujeito poético antecipa haver um dia em que se cansará dessa vida medíocre e, abandonando os *voos rasantes*, se armará de um *hino revolucionário* que lhe permitirá partir para uma *madrugada diferente*.

Ao vestir-se de uma roupagem revolucionária, a mulher deste poema canta não apenas a sua liberdade, mas também a identidade nacional implícita na imagem de uma mulher vestida de hino. Se, nas análises anteriores, os homens surgem como o soldado que detêm as armas e o poder de, com a luta, criar *novas madrugadas*, aqui a mulher que dá voz ao poema é a detentora desse poder: ela mesma *se armará de um*

*hino revolucionário* e voará rumo a um alvorecer diferente daquele que determina os seus voos rasantes e a sua vida *mediana*. Por outras palavras, neste poema a revolução da mulher é feita contra uma cultura nacional que lhe impõe amarras como a maternidade, o envelhecimento, a marginalização e o ostracismo.

Pelo menos nas obras aqui analisadas, o movimento simbólico de Vera Duarte apresenta algumas tensões significativas: em primeiro lugar, a preponderância dos sujeitos masculinos é recorrente e notória, o que revela um padrão heteronormativo sobretudo no imaginário nacional do *corpus* analisado; em segundo, *Preces e súplicas* deixa ver o surgimento de mulheres subjetivamente mais marcadas – e até mesmo engajadas – se comparadas às mulheres que aparecem em *Amanhã amadrigada*. Entre a vida e a morte, as mulheres de Vera Duarte abraçam extremos: podem ser *sol fecundo* e *corpo destruído*, podem ser *hino revolucionário* e silêncio da *mulher leve, diáfana* ou mesmo *violada*.

### 3.4 Cenografias são-tomenses: a poesia entre a tensão e a intenção

Ainda que referida algumas vezes, vale retomar aqui uma das opções metodológicas desta tese: buscar, selecionar e analisar objetos, cenas e figuras que, de maneira relacional, deixam ver o que aqui se tem vindo a chamar “cenografia da nação”. Usada metaforicamente, a palavra “cenografia” aponta para toda a complexidade de elementos presentes numa determinada enunciação literária. As análises aqui expostas buscam captar, nessa complexidade cenográfica, algumas dimensões de identidade nacional, de modo a investigar com mais profundidade o imaginário da nação destas escritoras. Desse modo, determinar que autora é mais ou menos nacionalista (no sentido engajado do termo) tem menos importância do que identificar as manifestações de nacionalidade – às vezes tácitas e discretas – dispersas em uma escrita poética que nem sempre aponta objetivamente para o tópico da identidade nacional. No caso das poesias de Odete Semedo, Lica Sebastião e Vera Duarte, foi possível perceber como a nação é captada em termos de guineidade, moçambicanidade e cabo-verdianidade, respectivamente. Esta seção, por sua vez, está dedicada a pensar a são-tomensidade da poesia de Olinda Beja.

Uma das vozes mais destacadas no estudo da identidade nacional são-tomense é inequivocamente a da professora e investigadora Inocência Mata, natural das ilhas e atenta à historiografia não apenas do seu país, mas também das outras lusografias

africanas (Almada, 2011). Considerando que até aqui foi possível falar sobre os conceitos de guineidade, moçambicanidade e cabo-verdianidade, é de destacar também que foi Inocência Mata a responsável por cunhar a palavra são-tomensidade,<sup>70</sup> conceito por ela entendido como um “aspecto da nacionalidade cultural da nação são-tomense [...] sem quaisquer intuítos hegemónicos” (2004a: 99). De acordo com a investigadora, os temas e preocupações do paradigma fundacional de uma são-tomensidade literária foram delineados na poesia produzida na Casa dos Estudantes do Império, local onde surge um

*corpus* fundador da são-tomensidade literária: uma poesia que, revelando a dimensão particularizante da *insula* africana, através da evocação da fauna, da flora, da infância, usos e costumes, se mostra, simultaneamente, comprometida com o ideário de luta anticolonial e de crítica social (Mata, 2010a: 70).

Tendo em conta que “o conceito de identidade nacional evolui, transforma-se, polifoniza-se” (Maior, 2001: 115), Inocência Mata tem demonstrado que, distante de qualquer fixidez conceitual, a ideia de são-tomensidade na literatura muda de acordo com o tempo e as mãos que assumem a pluma literária. De acordo com a estudiosa, escritoras como Conceição Lima vêm mudando o paradigma da identidade nacional na literatura em relação a padrões mais engajados e inaugurais, como é o caso de Francisco José Tenreiro e Manuela Margarido: ele, “[o] primeiro e um dos maiores poetas da Negritude de língua portuguesa”, “também o maior poeta da crioulidade são-tomense” (Mata, 2010b: 65); ela, uma escritora “[v]ista sobretudo como poetisa da são-tomensidade (literária), por imperativos de ordem nacionalista” (Mata, 2004b: 245).

O temário da literatura são-tomense é longo: de um lado, a espoliação colonial (de que o Massacre de Batepá foi um marcador incontornável) e a consequente postura anticolonial que se lhe insurgiu, o trabalho precário da comunidade crioula nas roças, bem como a mestiçagem de enquadramento insular ou o discurso nativista da identidade nacional, sem esquecer também a relação com Portugal; por outro, as

---

<sup>70</sup> Inocência Mata foi a primeira investigadora a utilizar o termo “são-tomensidade”, expressão que aparece em sua dissertação de mestrado, um trabalho orientado por Manuel Ferreira e publicado sob o título *Emergência e existência de uma literatura: o caso santomense* (1993). Contudo, há quem ainda cometa o equívoco de dar os créditos desse conceito ao escritor são-tomense Francisco Costa Alegre, que em 2005 publicou *Santomensidade*, um ensaio sociológico sobre a identidade nacional do país. Foi a própria Inocência Mata quem, contundentemente, aclarou esta querela numa postagem que fez no blog *África. São Tomé e Príncipe e literatura*. Consultado a 15.04.2022, em <https://vozsao Tome.blogspot.com/2011/06/uma-ressalva-acerca-do-termo.html?m=1>.

imagens cartográficas e geoafetivas como a insularidade, o exílio e as suas sensações de melancolia, a cidade ou a roça, a terra e o mar, a fauna e a flora. Estes são apenas alguns dos muitos assuntos que atravessam a literatura são-tomense. Nesta seção, busca-se analisar as cenografias nacionais presentes – de forma mais ou menos evidente – em duas obras de Olinda Beja, a fim de melhor compreender que são-tomensidade é possível captar numa poesia situada entre tensões e intenções.

Para isso, parece necessário fazer uma breve ressalva: a diáspora em que se encontram a biografia e a literatura de Olinda Beja não equivale à diáspora negro-africana continental. As circunstâncias insulares que determinaram o surgimento da sociedade de São Tomé e Príncipe – bem como de Cabo Verde – pressupõem, nomeadamente a partir dos anos 60 do século XX, uma relação de solidariedade com as realidades continentais africanas, e não necessariamente de equivalência. Apenas para dar um exemplo desta especificidade histórica e literária, vale lembrar que o fluxo diaspórico gerado pela escravização ocorreu do continente para as ilhas, e não o contrário, daí ser o discurso literário do arquipélago mais peculiar que, por exemplo, aquilo que se flagra nas literaturas guineense, moçambicana e angolana – países em que, ademais e ao contrário dos espaços insulares, as guerras de libertação nacional ocorreram de forma efetiva e dolorosa.

### 3.4.1 Movimentos geoafetivos: dois olhares

Uma das imagens mais marcantes na poesia de Olinda Beja está nas sensações que a cartografia insular desperta no eu lírico, seja por meio da paisagem ou de um sujeito poético que pensa fora do território nacional.<sup>71</sup> Este último caso supõe uma outra temática que, aliada às elaborações sensoriais, surge com profusão nos versos de *Bô tende?* e *Leve, leve: a saudade da terra natal*. *Bô tende?* traz um poema sugestivamente intitulado “Saudade”, em que se faz evidente esse sentimento de deslocamento territorial a convergir para um espaço de pertencimento inolvidado. Partindo de um ponto local, a praia de Diogo Nunes na ilha de São Tomé, o eu lírico se projeta para uma territorialidade aparentemente continental africana e, assim, canta a sua dor:

---

<sup>71</sup> É este o caso da própria escritora, cuja enunciação poética está profundamente marcada pelos aspectos biográficos da distância e do deslocamento.

Diogo Nunes é praia que tem saudades no ventre  
ondas altas, ondas baixas  
tão longe a **minha África**  
tão longe...

Tamarindos do amor  
frutos pendentes nos ramos  
braços que se estendem, mãos que se procuram  
beijos de sal e de areia

**Tão longe a minha África**  
**Tão longe...** (46).

Quando diz “Tão longe a minha África / Tão longe...”, o eu lírico parece aceitar com resignação a distância e a saudade, condições advindas da separação entre o ser e uma terra – *a priori* – africana. Surpreendentemente, e entregue a esse desejo profundo e irredutível de regresso, a voz poética deixa emergir a dolorosa ânsia de transportar-se imediatamente não àquela África continental, como parece referir, mas sim a São Tomé e Príncipe – e aqui começa a surgir uma transformação do estado mental do eu lírico, uma espécie de transe, uma interiorização que fecha os olhos à realidade geográfica e passa a lançar esse sujeito para as sensações do espaço nacional:

Já **sinto o cheiro do cacau**  
Do **d’jogó**  
Do **izaquente**  
Torram o café na roça grande  
Já **partem as canoas** para a pesca!  
Tão **perto** a minha África  
Tão **perto**...

Já **ouço o cantar do ôssobô**  
**E os tambores** das crianças pela manhã  
E as vozes das mulheres no mercado  
Ai tão perto a minha África  
Tão perto...

.....  
(47).

Na primeira estrofe acima, a quinta do poema, o eu lírico *sente os cheiros* da comida e do café são-tomenses, *vê as canoas que partem para a pesca*; na seguinte, a sexta estrofe, ele/a *ouve o cantar, os tambores e as mulheres*. Essa enunciação dos sentidos mostra que, nesse poema de Olinda Beja, a experiência de presentificação de si no território são-tomense é profundamente sensorial. Além disso, esses versos sustentam uma relação geoafetiva entre o eu lírico e o seu país – cuja espacialidade

paradoxalmente desperta a saudade e, ao mesmo tempo, mitiga-a através de uma memória olfativa, auditiva e visual. Neste poema, o eu lírico descobre uma África não no continente africano, mas sim dentro do território nacional são-tomense.

Do ponto de vista formal, essas estrofes se destacam pela sonoridade com que algumas palavras organizam a agitação que o eu lírico experimenta quando se imagina em São Tomé e Príncipe: a recorrência de verbos no tempo presente, o uso reiterado do advérbio *já*, os pequenos polissíndetos com a partícula aditiva *e* ou a preposição *do*, bem como as aproximações fonéticas entre *tambores*, *crianças* e *manhã* reforçam uma presentificação de si no território nacional.

A linha pontilhada no final do excerto acima não é por acaso. Trata-se de uma estratégia gráfica que sugere um corte abrupto e, assim, marca a repentina saída que o eu lírico faz desse breve arrebatamento sensorial. Depois dessa ruptura, o sujeito poético é reconduzido ao ambiente em que se encontra: “Gemem os **pinheiros** na floresta / hirtos / esguios / indiferentes / e eu só quero os **okás**”. Nestes versos, a flora assimétrica sugere uma encenação metonímica entre os *okás*, como evocação de São Tomé e Príncipe, e os pinheiros, que apontam para um território estrangeiro, possivelmente Portugal, imaginado por meio da indiferença plasmada nessas árvores tipicamente hirtas e esguias – composição física muito distinta dos *okás*. Numa leitura mais biográfica, este poderia ser o território de deslocamento a partir do qual o eu lírico fala.

A sensorialidade do texto acima retorna em *Leve, leve*. Num poema cujo título também é sensorial – “Sopro” –, o eu lírico constrói um mapeamento visual e geográfico do espaço nacional para demonstrar que ali a vida surge “com o aroma do café na manhã quente e úmida / com o compasso do tambor nos passos das / crianças”, com “o sopro vigoroso do vento / restos de batuque percorrendo a mata”, com o “fascínio / das frutas exóticas e raras” (LL: 79). Tal como nos poemas “Saudade” e “Sopro”, os versos de “Por ti” também produzem uma cenografia nacional através de alimentos como o izaquente e de imagens como vento a soprar: “Por ti espero na roça grande / no perfume do izaquente / no sopro do vento irrequieto”. Neste lugar de espera, “o cheiro do cacau / invade o corpo / que acalenta a esperança / de **rever-te**” (LL: 59). Estes versos organizam uma cena lírica, *de reencontro*, por meio de elementos da sensorialidade são-tomense: o izaquente, o cacau, o café, o batuque, o vento e a roça.

Em *Bô tende?*, o poema “Molembu” também traça uma imaginário perfumado e repleto de sentidos vívidos: “Molembu minha rocinha / meu perfume de untuê / minha riqueza perdida / num grãozinho de café” (21), “meu unkuetê minha rosa / de madeira e porcelana / meu antúrio minha avenca / minha doçura de cana” (22). O untuê (fruto comum nas ilhas) e a peculiar flor de unkuetê marcam novamente a intenção do eu lírico de demarcar uma cenografia nacional, potencializada, por exemplo, pelos perfumes do café e da cana. O mesmo ocorre no poema “Vida”, em que um eu lírico não só vê como também sente o local em que se encontra: a voz poética percebe que “o cêlêlê há muito acordou / e chamou kêblankanã<sup>72</sup> que ainda estava na sua pintura matinal / pois queria o seu bico bem lacrado”, observa que “o fumo já sobe das cozinhas / o aroma do café é estonteante / e a banana frita é o manjar / que vai acompanhar o voador” (BT: 15).

A paisagem são-tomense de Olinda Beja é construída não apenas pela fauna e pela flora ou, ainda, pelos alimentos que compõem a cultura nacional. O horizonte de contornos locais surge também nas imagens dos “**riscos de fumo [que] sobem devagar** / nas manhãs douradas / calmas / cintilantes”. Diante de tal visão, o sujeito poético observa que “**o verde da ilha** vagarosamente / afaga a candura da estrela polar”. Sob este céu, “canoas esguias deslizam felizes / transportam a espuma de várias vidas / **montanhas e lagos** repousam os olhos / nas **cataratas do céu** / que preguiçosamente estendem as âncoras / à **beleza da ilha**” (BT: 25-26).

Todos os versos citados no parágrafo anterior pertencem ao poema “Príncipe meu amor”, de *Bô tende?*. Ao carregar tanta paisagem nos olhos, esse eu lírico parece encenar uma pessoa que, porque vê de longe, vê a totalidade: *os riscos de fumo que sobem das casas, o verde insular, o céu, as montanhas e lagos*. Sob uma perspectiva biográfica, muito pertinente à poética de Olinda Beja, essa macrovisão do sujeito poético revela alguém a falar de muito longe, provavelmente fora do espaço nacional são-tomense (outra marca já comentada na escrita dessa poeta). Por falar a partir de tamanha distância, o eu lírico vê muito, vê a nação não apenas em seus detalhes, mas em sua totalidade *bela e insular*.

A paisagem são-tomense pode ser encontrada também em “Germinal”. Nesses versos de *Leve, leve*, surge uma ilha “queimada pelo sol”, com especial destaque para

---

<sup>72</sup> De acordo com o glossário da antologia *Aromas de cajamanga*, utilizada nesta investigação, o “cêlêlê” é uma “ave exótica e endêmica” (Beja, 2009: 171) e o “kêblankanã” é uma “ave conhecida por bico de lacre” (Beja, 2009: 172).

o olhar que o eu lírico lança sobre os rios do país, local geográfico e simbólico: “em ti repousam as cinzas das esperanças / que outrora viveram no leito de teus rios / Malanza, Manuel Jorge, Contador, Cauê” (53). Essa geoafetividade – ora solar, ora telúrica, ora aquática – é patente na poesia de Olinda Beja.

Nos dois livros aqui analisados, a cartografia são-tomense evoca pontos que dão território à psicologia da coletividade nacional – “Leve, leve<sup>73</sup> / vai meu povo da cidade / a **Budo-Budo, Água arroz** vender gandu” (LL: 62). Noutros casos, o eu lírico personifica o território, dando a ver a luz solar refletida “nas águas tímidas / da **Lagoa**” (BT: 20) ou o “dedo de **Cão Grande** / [que] já aponta / o princípio e o fim / da eternidade”; uma parte do distrito de Caué toma formas humanas e sorri: “**Monte Mário** sorri indiferente / à queda astral / no horizonte”; ou, ainda, num território local eleva-se um “mistério que se estende / para além da escuridão de **Porto Alegre**” (BT: 20). Em “Pensamento”, o eu lírico canta o *impercível verde* de São Tomé e Príncipe através de um mapeamento geoafetivo: “**Monte Café, Margão, Roça Albertina / Cassuma, Caixão Grande** e em redor / o eterno verde que nos extasia e nos deslumbra / como a tela do mais célebre pintor” (LL: 75).

As imagens nacionais sofrem uma personalização quando, em “Apelo”, o eu lírico convida leitoras e leitores a verem “o dance-congo o tchiloli / a puita o bulauê / o socopé” (BT: 30). Neste convite, a coletividade nacional captada nos poemas comentados acima dá lugar a grupos menores, como os referidos na atividade teatral do *tchiloli* ou no dance-congo, na puita, no bulauê e no socopé, danças são-tomenses referidas pelo eu lírico.

Esse movimento analítico que parte do coletivo nacional e passa para grupos menores (que ainda assim encenam a nação) ganha destaque em poemas nos quais São Tomé e Príncipe surge representada na figura de personalidades, com nome e identidade próprios. Este é o caso, por exemplo, de personagens como “Sô Raimundo”, “o único capador ainda vivo / de todo o distrito de Mé Zochi” (BT: 16) e Edimar, um pescador que, agradecido pelos frutos de seu trabalho, diariamente “toca violão / na orla da praia encostado à jangada” (LL: 66). Ao lado destes, está também a figura de “Sô Porfírio”, homem que representa o paradoxal desejo ilhéu de partir e

---

<sup>73</sup> De acordo com o *Dicionário livre santome/português*, a expressão “leve, leve” significa “1. Assim-assim. 2. Devagar. 3. Mais ou menos” (Araújo e Hagemeyer, 2013: 59). Trata-se de uma expressão popular usada em São Tomé e Príncipe para marcar um ritmo mais despreocupado e tranquilo em relação à vida cotidiana.

ficar: “rodeado de mar e de além-mar”, “Sô Porfírio imagina que há um mundo / de gentes diferentes / de outras raças” (LL: 70).

O mar que chama a atenção de Sô Porfírio e nele desperta uma nostalgia ilhéu – “povo só / povo ansiedade” (LL: 70) – aparece, nos versos de “Poente”, como um intruso a atravessar, *de uma ponta a outra*, o pensamento do eu lírico: “**Como se fora o mar / a espriar-se na vida / entre a foz e a nascente / do meu pensamento**”. Em *Bô tende?*, o mar equivale ao ciclo, é o ponto inicial e final que define a percepção do tempo do eu lírico no já comentado poema “Vida”: no início do dia, “o mar vai despertando da magia / com que solitário passou a noite inteira” (BT: 15); à noite, “o mar é de novo guardião / de todos os portos / de todas as fronteiras” (BT: 17).

Os movimentos geográficos de Olinda Beja parecem oscilar entre dois olhares: por um lado, há uma perspectiva macroterritorial nacionalista em que as ilhas figuram como corpo único da saudade, como espaço de imensa fauna e flora a gerarem no eu lírico o desejo de retorno; por outro, há também um olhar microterritorial em que as vozes poéticas falam sobre pontos geográficos específicos e, neles, situam pessoas cujas marcas de subjetividade, em conjunto, deixam ver a vida nacional de uma maneira mais arquetípica – o que explica, por exemplo, uma obra intitulada *Leve, leve*. De fato, aqui está um dos traços de são-tomensidade literária em Olinda Beja: pensar uma identidade nacional ao mesmo tempo interior (flagrante na expressão lírica geoafetiva) e exterior (em que a vida social aparece influenciada pelo território nacional).

### 3.4.2 Movimentos históricos: entre o crioulo e o gandu

Olinda Beja faz da poesia não apenas o *locus* da geoafetividade, mas também dos aspectos históricos que conformam a identidade nacional. Entre personalidades e fatos da historiografia são-tomense, passando por questões culturais e identitárias, alguns poemas dos livros aqui selecionados insinuam uma nação situada entre a questão da linguagem, a revisitação histórica e um forte pendor coletivista. Na esteira do que foi feito nas análises anteriores, esta seção começa por observar e apresentar algumas leituras críticas em torno da dimensão linguística em Olinda Beja, considerando uma vez mais a importância do idioma para as representações da identidade nacional no *corpus* selecionado para esta tese.

Para já, pode-se afirmar com certa tranquilidade que, em grande parte da poesia selecionada de Olinda Beja, o crioulo são-tomense tende a surgir mais como infiltração que como conteúdo temático – padrão mais presente, por exemplo, em Odete Semedo. Embora pouco recorrente, Olinda Beja lança mão da língua como movimento tematológico em *Bô tende?*, em versos que claramente ecoam a promessa poetizada por Agostinho Neto em “Havemos de voltar”:<sup>74</sup>

Regresso

Hei-de voltar um dia para saber  
o valor da liberdade que não tive  
e correr de novo pelo mato perfumado e virginal  
as loucas correrias de criança

hei-de voltar para **enfrentar a realidade**  
de um **povo esquecido** e **falar de novo** a língua  
dos avós  
que **outra língua** suplantou e recalcou (BT: 45).

O eu lírico deste poema faz da língua um lugar de retorno ao mesmo tempo histórico e cíclico, na medida em que *deseja voltar* não apenas para resgatar um elemento de sua história, mas para *falar novamente* uma língua que já possuía. Ao cartografar na distância esse desejo de retorno (implícito na promessa – netiana – do “Hei-de voltar”), esse sujeito poético denuncia a identidade linguística usurpada por um *idioma estrangeiro* e situada entre *a realidade do povo esquecido* e a ancestralidade representada pela figura *dos avós*. É, pois, numa ancestralidade idealizada que o poema se situa, tomando a língua como um dos motivadores históricos dessa utopia: na perspectiva dessa voz poética, a língua, o povo e a memória (mais destacada na primeira estrofe) só são possíveis por meio de um retorno não apenas linguístico, mas sobretudo bélico – ao longo do poema completo, o eu lírico promete voltar para retomar o que é seu.

Ao lado da língua encenada como território da identidade nacional, vale destacar – ainda que rapidamente – a forma como o crioulo se infiltra nos versos da poeta são-tomense: além dos nomes de danças nacionais já referidas na seção anterior, Olinda Beja dissemina o crioulo na denominação de sua fauna – como o já referido “cêlêlê”, o “kêblankanã”, o “tomé-gágá”, o “txintxintxollo” (“Vida”, BT: 15-16), o “ossobô” (“Vida”, BT: 15-16; “Saudade”, BT: 47; “São Tomé”, LL: 54) ou o “gandu”

---

<sup>74</sup> Neto, Agostinho (1988), *Sagrada esperança*. Luanda: União dos Escritores Angolanos [10ª ed.].

(“Quem somos”, *LL*: 58) – e de sua flora – nas referências ao “untuê” e ao “unkuetê” (“Molembu”, *BT*: 21-22), também comentados acima, ao “homem do obô” (“Estórias”, *LL*: 84) ou, ainda, às “andalas que hibernam no ritmo / escravizante / do amor e do sexo” (“Eco”, *LL*: 81).

A infiltração linguística do crioulo nos poemas em português contribui também para a construção de uma subjetividade são-tomense, perceptível em personagens como a insular figura da “minina Mádabli” (“Coragem”, *LL*: 55), que hesita entre ir e permanecer no arquipélago; nas lendas do Tio Josué, que narra ao eu lírico histórias sobre o “piadô zauá”, um curandeiro, e sobre os feitos de “Sum Flêflê tenebroso / que num ímpeto cruel / arrancou à noite / os olhos das estrelas” (“Estórias”, *LL*: 84). Em *Bô tende?*, o sujeito atravessado pelo crioulo aparece na figura de Sô Florêncio a cumprimentar as pessoas na língua nacional: “Kinova saôdjê?”, isto é, “Como vai de saúde?” (“Vida”, *BT*: 16). Em “Dêçu paga bô”, o eu lírico usa esta expressão de gratidão para, em crioulo, agradecer por tudo o que o território insular lhe oferece: a terra e o canto do ossobô, a fraternidade e o alimento, a origem maternal, a paisagem e a raiz insulares (*BT*: 23-24). Como que disseminando as sonoridades crioulas por sua poesia, Olinda Beja projeta uma identidade nacional são-tomense “[n]a boca de um povo / que vive a sonhar” (*BT*: 31).

Em Olinda Beja, o imaginário nacional passa não apenas por uma poesia que, escrita em português, por vezes respira o crioulo são-tomense. A história do país também é referida através das personalidades que, ao longo do tempo, consolidaram a personificação da independência nacional. É este o caso de Amador Vieira, “símbolo nacional escravo, guerreiro do séc. XVI que comandou uma revolta de Angolares contra a presença portuguesa” (Beja, 2009: 171). Num trabalho sobre a cultura Angolar em São Tomé e Príncipe, Fernando de Macedo dá um conciso panorama das origens e dos impactos que a figura de Amador tem para a população são-tomense:

A tradição oral, ainda hoje corrente, considera o Rei Amador originário da Praia Grande (a sul de Anguéné), perto de Ribeira Peixe, antigo centro de resistência angolar, o qual, ao dinamizar o seu povo e libertar cativos, teria avançado vitoriosamente em luta montada até ser mortalmente atingido. O mito de Amador alargou-se a ponto de muitos afirmarem ouvir o trote do seu cavalo a rondar as praias durante a noite. Para além do sentido mítico, Amador tornou-se um símbolo nacional (Macedo, 2000: 135).

Olinda Beja faz a lendária personagem surgir na voz de um eu lírico que questiona o capital intelectual imposto pela educação eurocêntrica: “Fizeram-me decorar todos os **reis** / seus nomes, cognomes, **dinastias** / mas esqueceram que **na terra do cacau** houve / um **Amador** / que foi mais bravo que o mais bravo dos reis de / Portugal” (BT: 14). Nestes versos, o imaginário nacional é construído quando o eu lírico contrapõe o *território europeu das dinastias* à terra do cacau, demonstrando, por conseguinte, a superioridade do Rei Amador frente aos reis portugueses. Essa superioridade não é apenas telúrica, mas histórico-afetiva.

Já em *Leve, leve*, Amador surge não apenas como figura histórica que dá título ao poema, mas como uma espécie de força coletiva a impulsionar o povo: “Como Amador seremos / **se quisermos** / ter a força que lhe deu / a luz do dia” (85). Evocado como exemplo do que fazer e ser, vale notar que, na textualidade do poema, o eu lírico sugere que o povo é uma condição tão essencial quanto impeditiva para que esse exemplo histórico se concretize: “Como Amador faremos / **se soubermos** / colher o fruto e replantar / a semente / da esperança / em cada olhar”. Na estrofe seguinte, o eu lírico dá uma exortação final: “Como Amador seremos / **se tivermos** / **a coragem** de enfrentar / a nossa solidão de ilhéus / e o nosso amor pelo mar” (LL: 85-86). Ao contrário do que acontece em *Bô tende?*, aqui o eu lírico usa a figura histórica de Amador para, nas entrelinhas, afirmar que o povo é parte constituinte da História: a força desse herói nacional, inerte em si mesma, só será atualizada no presente poético se os sujeitos da nação *quiserem ter a força* desse homem, somente se *souberem colher e replantar a semente da esperança*, apenas se *herdarem dele a coragem para enfrentar a solidão do ilhéu*.

Paralelamente a estas imagens que atravessam a linguagem e alguns aspectos da história de São Tomé e Príncipe, vê-se a nação representada por um povo cujo destino é ignorado: “E / **leve, leve** / se vai chegando ao fim / da colheita do corpo já cansado / **escarpas** / de **azagaias** e **grilhetas** / com que **a grande lua** / **marcou a retirada** / **do destino ignorado do meu povo**” (LL: 63). Embora seguindo a vida com a *leveza insular*, as imagens das *escarpas*, *das azagaias e grilhetas* revelam um eu lírico de memória atenta, um sujeito que não perde de vista a história escravocrata como fator de apagamento do destino de um povo. Nesse sentido, o *destino ignorado* consiste num irônico eufemismo para o apagamento empreendido pelo sistema colonial.

Esta memória da espoliação humana está também no poema “Quem somos?”, uma homenagem que, em primeira pessoa, o eu lírico faz ao povo são-tomense: “O mar chama por nós, somos ilhéus! / Trazemos nas mãos sal e espuma / cantamos nas canoas / dançamos na bruma” (LL: 58). Também com a postura geoafetiva comentada anteriormente, o eu lírico recorre à cartografia insular – de terra e água, de margens e fronteiras – para nela metaforizar a História do país: “a nossa ilha balouça ao sabor das vagas / e traz a espriar-se no **areal da História / a voz do gandu** / na nossa **memória**”. Mesmo que citado acima, agora parece mais oportuno referir que o *gandu*, nome são-tomense para “tubarão”, faz uma alegoria do colonizador sanguíneo e de sua entrada invasiva na História nacional – o eco de uma voz assassina e ainda presente na memória do sujeito poético. Numa atitude de consciente resistência às condições sócio-históricas da escravidão, o eu lírico, em nome da coletividade, vaticina com franqueza: “continuaremos a plantar café cacau / e a comer por gosto fruta-pão / filhos do sol e do mato / arrancados à dor da escravidão” (LL: 58).

Seguindo um pouco o padrão das outras escritoras comentadas até aqui, Olinda Beja dá vida à historicidade nacional através de elementos como o crioulo, a figura histórica de Amador, as ilhas como lugar de retorno idealizado (ou de destino ignorado) e um certo enfrentamento anticolonial presente tanto na História personificada pelas ilhas como no *gandu*, metáfora para a voz colonial a ecoar na memória são-tomense. Contudo, há que lembrar que as relações entre as ilhas de São Tomé e Príncipe e as guerras de libertação nacional são mais de solidariedade que de presença efetiva, como ocorre também no caso de Cabo Verde – e, neste ponto, a poética de Olinda Beja se afasta das poetas (e poesias) de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique.

### **3.4.3 Movimentos simbólicos: poéticas maternais e algo mais**

Entre a maternidade e uma certa simbiose com o território insular, a poesia de Olinda Beja pensa a identidade nacional por meio de representações sexuais e de gênero. Como feito também nos subcapítulos anteriores, esta seção trata de coletar e organizar os elementos do movimento simbólico, observando como, através deles, a identidade nacional surge atravessada por aspectos generificados. Este breve percurso analítico começa pelas cenografias nacionais construídas nas evocações e alusões ao

materno. No que diz respeito a esta temática, a reiterada presença de um eu lírico distante da terra natal produz, em Olinda Beja, uma voz que ora cruza o materno ao telúrico e ao originário, ora recorre a um imaginário da orfandade que, embora identificado na poesia das outras escritoras, tem uma incomparável preponderância em *Bô tende?* e *Leve, leve*.

A roça que dá nome ao poema “Molembu” se transforma em referência primordial quando o eu lírico aponta, nesse espaço, a árvore que metaforicamente lhe deu origem: “minha **palmeira materna** / meu coqueiro secular” (BT: 22). O lugar primevo representado pela palmeira aparece de forma mais alegórica em “Regresso”, em cujos versos o eu lírico fala de uma “origem-razão / **origem-mãe** / **ponte** necessária em cada rio” (BT: 45). Nestes versos, a maternidade não é apenas origem, mas também ponte, isto é, uma forma de atravessar territórios, de avançar. Estes infinitivos marcam as circunstâncias geográficas em que se encontra o eu lírico deslocado (e insistentemente autobiográfico) de Olinda Beja, daí a percepção da mãe como *ponte*. Além disso, a origem materna é também uma *origem-razão*, uma construção filosoficamente vaga e que reforça a ponte como metáfora ao mesmo tempo materna, intelectual e racional.

Ao lado da imagem materna como parâmetro da origem, Olinda Beja elabora também o sentimento da nação na figura de uma mãe distante. No já referido “Dêçu paga bô”, a mãe ausente – ou, em realidade, esse eu lírico deslocado – alimenta um sentimento de nostalgia e faz da mãe a guardadora de memórias afetivas: “**Minha mãe distante que te lembras** / dos caminhos por onde **a filha andou** / pelo mundo **de ternura que não negas** / nas cartas, na **ausência** e na **distância** / Dêçu paga bô”<sup>75</sup> (BT: 24). Embora não seja objeto desta investigação, vale esclarecer brevemente que a insistência na distância – da mãe e da terra – marca o tom biográfico destes versos. Este biografismo inegável, por sua vez, é o fator de identificação nacional elaborado por Olinda Beja: a nação é, ao mesmo tempo, a terra local e a distância geográfica, a origem e o deslocamento vividos pela própria autora. Ao contrário de “Molembu” e “Regresso”, esta mãe evocada pelo eu lírico faz ressoar um imaginário nacional não porque representa a sua origem, mas sim porque *lembra dos caminhos por onde a sua filha andou*. Aqui, a nação é mãe na medida em que, simbolicamente, detém uma

---

<sup>75</sup> Em crioulo são-tomense, a frase “dêçu paga bô” expressa gratidão e pode ser traduzida como “obrigado”.

memória afetiva que desperta no eu lírico o desejo de retorno (já comentado noutras análises presentes nesta tese).

A saudade é um tópico biográfico tão presente na poesia de Olinda Beja que em dois poemas seguidos esse sentimento serve de mote para a construção de uma cenografia materna. Em “Imensidão”, o eu lírico observa o horizonte e imagina a “mãe” *do outro lado do mar*, construindo com ela um diálogo poético: “Mãe / eu vi o mar mãe / **esse mar imenso que nos separa e nos afasta** / esse mar barreira de coral” (BT: 34). A seguir, o sujeito do poema constrói mentalmente o tão desejado encontro, momento em que a mãe surge novamente como a guardadora de memórias infantis: “E depois, mãe, / depois... eu vou ver-te mãe / e **você vai contar só para mim / o que eu fazia em pequenina** / nessa roça de cacau onde nasci” (BT: 34).

No segundo poema em que a saudade surge como forma de imaginar o materno nacional, o eu lírico vê a mãe como território de dignidade e justiça social:

#### Sonho

Pudesse eu um dia voltar à minha terra  
ver os **coqueiros** e os **cafezais** em flor  
ver as **sanzalas** transformadas em casas dignas  
de **homens que trabalham noite e dia**

Pudesse eu tornar a ver-te mãe  
e abraçar-te e beijar até não mais  
e ver finalmente todos **os meus irmãos**  
**respeitados** como eu sempre sonhei (BT: 35).

O primeiro verso de cada estrofe acima faz um claro paralelo entre terra e mãe, cujos corpos se unificam no território dos *coqueiros* e dos *cafezais*, das *sanzalas*, dos *homens que trabalham incessantemente*. Contudo, a segunda estrofe se afasta da ideia de terra como corpo social e retorna ao paradigma materno-telúrico da nação, encenando uma mãe cujo corpo será beijado e abraçado para, a seguir, assistir a utopia do *respeito entre os irmãos*. Esta menção aos “irmãos” encena aqui um imaginário nacional horizontalizado, já que os irmãos, junto com o eu lírico (e a autora que nele constantemente se inscreve), são filhos e filhas da mesma terra.

Em “Setembro”, o eu lírico logra retornar à sua terra, ao seu tão sonhado “canto primeiro”, como enuncia em um dos versos. Numa dada altura do poema, a mãe ressurgue como *interlocutora imaginada*: “Eu regressei, minha mãe, eu regressei / **e tu vais pôr-me nas costas e dizer** / ‘Oh! Mina muê! Oh! Mina muê’” (LL: 78).

Uma vez mais, a figura materna da nação aparece em Olinda Beja como a cuidadora e a que desperta no eu lírico um desejo de retorno à infância.

Ainda neste poema, a mãe aparece também como figura propiciadora do encontro entre o eu lírico, a fraternidade nacional e a história da escravização. Ao reencontrar essa terra-mãe, o sujeito poético reencontra também “o vento suave / das palavras de **teus** filhos” e os “**teus** braços que se estendem / para além / da nossa imensidão de escravos-livres...” (LL: 78). Estes versos imaginam uma mãe através da qual é possível sentir a terra, porquanto é ela quem estende os braços memoriais e gera os filhos cuja *fala de vento suave* será sentida e escutada pelo sujeito do poema. Por outras palavras, a mãe é, neste poema, canal de percepção do território nacional, num imaginário utópico e com excessos que soam a uma romantização da identidade são-tomense.

Ao lado das muitas elaborações simbólicas do materno nacional, há momentos em que a escrita poética de Olinda Beja encena a nação por meio de mulheres com uma subjetividade mais marcada, convocando para a cenografia poética sujeitos sociais cuja biografia o eu lírico aproveita para produzir algumas denúncias. É este o caso de Mamã-velha, uma feirante cuja história o eu lírico capta por detrás da rotina de trabalho no comércio local, onde ela vende “fruta / vinho de palma, carvão, mamão e côco / e peixe que veio na última jangada”:

“Vuadô panháô... vuadôôô...”

Mamã-velha vai **olhando a imensidão  
daquele mar que lhe levou seus sonhos**  
**Sô Hipólito rumou para longes terras**  
**deixando-lhe seis filhos por criar**  
mas mamã-velha que então **era mocinha**  
lutou até ao fim, à chuva, ao sol  
ao vento, ao calor, na escuridão  
das noites de puíta na roça de Água Izê (BT: 43).

Nesta estrofe, o eu lírico percebe exatamente o momento em que a personagem faz um gesto caro ao pensamento insular e à cosmopercepção são-tomense: *olhar a imensidão do mar*. Como quem assume uma presença onisciente, o eu lírico percebe que, em realidade, o olhar não é mera vontade de ver, mas sim uma busca de anos, de um tempo em que Mamã-velha *ainda era mocinha* – a comerciante busca o Sô Hipólito, homem que o eu lírico parece denunciar por ter fugido e deixado

a mulher sozinha *com seis filhos por cuidar*. Esta fuga, implícita no poema, tem no mar o seu lugar tanto efetivo quanto afetivo.

Frente à irrevogável responsabilidade de cuidar sozinha dos seis filhos deixados por Hipólito, o eu lírico enfatiza a fortaleza da personagem, que lutou em dias de chuva, calor, vento e até mesmo na puíta, uma “dança africana com raízes em Angola e levada para São Tomé pelos contratados” (Beja, 2009: 173). Mesmo assim, a aparente fortaleza não chega a esconder a dor presente no grito “Vuadô panháô... vuadôôô...”, a única fala que Mamã-velha assume em primeira pessoa neste poema. Esta expressão significa algo como “peixe voador” e, a princípio, constrói a cena de uma mulher a vender peixe e outros produtos. Contudo, esse grito – intercalado no poema pelas percepções do eu lírico – faz-se ambíguo para desvelar a profunda dor de uma mulher abandonada sem saber o porquê: o grito de Mamã-velha pode ser um vocativo enunciado pela mulher que segue buscando o seu “peixe voador”, o seu Hipólito que há anos se foi como um peixe de “voar aquático”. Este homem deixou plantada na personagem um profundo desejo não apenas de compreender essa partida, mas de ver cumprida a promessa de retorno que labirinticamente começa a surgir em sua mente. Isto é o que revela o eu lírico quando, uma vez mais, *invade o pensamento* da feirante abandonada: “Mamã velha ruma agora a São Marçal / vai estrada fora olhando o mar / talvez que Sum Hipólito volte um dia / ele prometeu, **prometeu mesmo não foi?**” (BT: 43).

Se, nos poemas anteriores, as mulheres eram encenadas na imagem da mãe cujo corpo equivale ao espaço da nação, neste poema, ao contrário, a nação é pensada como o espaço social das mulheres: o território são-tomense é lugar do cotidiano, em que surgem Mamã-velha e a sua rotina de trabalho; cartografa os movimentos geográficos de uma mulher que vai de Água Izê a São Marçal; e, por fim, situa também certas experiências afetivas que, sob uma engrenagem sexista, acarretam uma vida dura para as mulheres – isto porque não é demasiado supor que Mamã-velha seja, na verdade, a representação arquetípica da biografia de muitas mulheres de São Tomé e Príncipe.

Essa imagem das mulheres comerciantes tem alguma recorrência na poesia de Olinda Beja. Em *Bô tendê?*, o título do poema “Descoberta” prenuncia uma nação por descobrir (ou redescobrir). E é de notar que, nos versos deste poema, o eu lírico faz um convite tomando as mulheres como atrativo: “**Vem ver as palaiês no mercado** / tão alegres / tão vivas / tão garridas / tão cheias de corais / tão elegantes / tal como a

cor dos **frutos** / que ilumina os seus **rostos** / **redondos** e **brilhantes**” (19). Na cultura são-tomense, uma palaiê é a “mulher que, no mercado, vende os produtos da terra” (Beja, 2009: 173). Estes versos organizam uma cenografia nacional no paralelo entre a flora e as mulheres, cujos *rostos redondos* são *iluminados pelos frutos*.

Ao longo do poema, surge uma percepção nacional marcada pela diversidade linguística entre as mulheres, descritas como seres de “sonoras gargalhadas / misturadas / com palavras nascidas junto ao cais / **sons divinos de crioulo** / e **português**” (BT: 19). Essa convergência entre as mulheres e a língua cria uma cenografia nacional que, ainda na figura das palaiês, se projeta para a dicotomia entre nação e História são-tomenses: “elas são as palaiês / da **cidade** / padrões de **vida salgada** / pelo **mar** / numa **ilha que ainda está por descobrir** / **à deriva na História** / sem idade...” (20). A disposição verbal destes versos parece produzir, na leitura, um efeito de *zoom out* cujo ponto iniciático está nas mulheres: de um microcosmos onde estão apenas as palaiês, o olhar do eu lírico se amplia para a *cidade*, a *vida salgada e o mar*, chegando, então, ao *todo insular* em que estas mulheres estão localizadas não apenas em relação a si mesmas, mas também a um deslocamento histórico de que são parte. Assim, esse convite à descoberta – lançado logo no primeiro verso – revela, na voz do sujeito poético, um sentimento de que a nação são-tomense não ocupa ainda um lugar central na História, espaço discursivo em relação ao qual está à deriva. Por isto mesmo, as imagens que o sujeito poético seleciona parecem apontar a uma singular equivalência: contemplar as mulheres é uma forma de descobrir a nação e sair do estado de deriva histórica – de que essas mesmas mulheres também são parte.

Depois de observar como a escrita de Olinda Beja imagina a nação através da maternidade e das subjetividades de mulheres reais ou imaginárias, foi possível construir também uma breve leitura de poemas em que as mulheres surgem como motivo erótico na cenografia nacional. Com ressalvas explicadas adiante, isto ocorre em “Procissão”, um poema em que o eu lírico revela o desejo de um homem apaixonado: “Sô Odair comprou vestido novo / para oferecer a San Jacinta [...] / e ele quer vê-la toda em flor / a abrir a procissão de Nazaré” (LL: 76). A Festa de Nazaré é um evento católico celebrado nacionalmente no primeiro domingo de setembro e com grande adesão em Trindade (São Tomé).

A ressalva comentada acima está relacionada ao fato de que o olhar do eu lírico segue o anseio do homem enquanto sujeito do desejo, fazendo da mulher o seu objeto. Tal postura permite notar, neste poema, uma representação de gênero marcada

ainda por um olhar machista. Desse modo, a cenografia nacional é assim composta: numa festa são-tomense, Jacinta não surge metaforizada na imagem da mãe ou da ilha, não é abandonada nem feirante, mas sim um corpo desejado por um homem que age à volta dela, num possível jogo de conquista.

No texto, o desejo de Odair é reprimido pelo contexto católico e, enfatizando novamente o sentimento do homem, o poema termina com a descrição de um prazer visual, qual seja a alegria de Odair ao ver Jacinta abrindo o evento com o vestido que ele lhe deu: “Agora Sô Odair sabe que o **mundo / não passa para além daquele corpo / por isso sorri feito criança** / ao ver San Jacinta toda em flor / a abrir a procissão de Nazaré” (LL: 76). Há aqui algumas pistas de que Jacinta é virgem e Odair sabe disso: primeiramente, há *um mundo que não passa para além do corpo dessa mulher*, como se, com isso, o eu lírico dissesse que se trata de um corpo virginal. Em segundo lugar, o sorriso infantil de Odair poderia muito bem ser reflexo de uma tomada de consciência a respeito da virgindade cujo destino o poema deixa em suspenso.

Os versos de “Lembrança” trazem um erotismo mais intenso, com versos que, por meio da memória, insinuam um ato sexual em que os sujeitos se fundem ao espaço e vivenciam um breve momento de prazer:

Ainda me lembro, estava **sol**  
e **vento**  
e a **brisa** soltava na **falésia**  
**os cabelos ondulantes de desejo...**

**ao longe a meia-praia ia crescendo...**

A vida  
espraiava a madrugada  
nos braços sequiosos de ternura  
a **canoa** passou  
era a esperança  
lá dentro  
o grito quente da noite e da bruma

**sorriu**  
**ficamos sós na falésia**  
**a preia-mar encheu os nossos corpos**  
**de desejo.**

**Transbordámos de espuma...**

**A canoa olhou**  
**balançou**  
**e partiu (LL: 71-72).**

A cena reconstruída pela memória do eu lírico se dá na praia, num ambiente eroticamente construído pelas referências ao *sol*, à brisa e às *falésias*, um acidente geográfico que compõe algumas paisagens desse país insular e que, no poema, recebia do *vento o desejo em forma de cabelos ondulantes* – uma possível referência ao cabelo das mulheres, mas cuja leitura não se comprova de todo ao longo do texto. Partindo dessa primeira imagem, o eu lírico percebe *a maré alta e a água que cresce com ela*, trazendo a também erótica figura de uma *canoa*. De repente, o verso seguinte introduz a ação sexual camuflada pelo *grito quente* e, em seguida, pela *maré que enche de desejo os corpos sexuados*, até que ambos são atravessados pelo gozo que lhes faz *transbordar de espuma*. Há, ainda, um indício fálico na *canoa que olha, balança e parte* – uma possível conotação para o desconectar dos corpos após a copulação heterossexual.

A cenografia deste poema pode ser lida como uma representação nacional na medida em que retoma elementos caros às construções simbólicas nas artes são-tomenses, nomeadamente na literatura nacional: a praia, o mar, o sol, o vento, a sua geografia e o ciclo das águas cujo movimento incita – e também imita – um acasalamento heterossexual, como acima foi sublinhado. Nesse sentido, vale reforçar que a referência a um padrão heterossexual nas imagens poéticas de Olinda Beja foi um pressuposto definido com base nas leituras do *corpus* literário adotado nesta tese – ainda que esse padrão seja flagrante também em outras obras da escritora. Por isso mesmo, o conjunto da obra poética selecionada e analisada até aqui não deixa dúvidas de que a heterossexualidade marca os corpos que participam da cenografia nacional tanto em *Bô tende?* quanto em *Leve, leve*.

No que diz respeito às representações de gênero, a poesia de Olinda Beja é a que mais se afasta das atitudes e posturas transgressoras presentes em outras autoras. Em seus versos, a escritora são-tomense recorre a um sem-fim de imagens maternais da nação, aproximando-se mais de uma valorização da maternidade como parte da vida das mulheres e, obviamente, da identidade nacional. Por outro lado, há que considerar também as aparições de mulheres que demarcam a identidade nacional a partir de um lugar não materno: ainda que poucas e situadas em uma poética muito maternal, é possível perceber na poesia de Olinda Beja concepções sociais e eróticas das mulheres, cujas realidades se dinamizam a partir de algumas relações – geoafetivas, históricas e simbólicas – com a expressão da são-tomensidade.

### 3.5 Cenografias angolanas: a escrita pensante e pulsante de Paula Tavares

O capítulo anterior permitiu observar parte da poesia de Paula Tavares sob a lente comparatista da macronacionalidade africana. Naquele momento, a intenção foi mostrar as percepções, ecos e intuições de África captáveis na escrita dessa angolana nascida na Huíla em 1952. As análises do fator macronacional nos poemas de *Ritos de passagem* e *Como veias finas na terra* revelaram um traço amplamente comentado pela crítica e que deve ser retomado aqui: a singularidade da dicção tavariana, uma voz poética avessa a clichês históricos e sociais, simbólicos e imaginários, étnicos, racionais ou sexuais – a literatura de Paula Tavares constitui, toda ela, uma enunciação poética inconfundível. Mesmo tendo vivido em Angola, Paula Tavares passou a infância à sombra da família portuguesa com quem foi criada, numa casa cujo microcosmos imitava a Viseu de onde o seu benfeitor e a sua benfeitora partiram rumo ao território angolano, então colônia portuguesa. Este momento de sua biografia é confirmado pela própria escritora numa entrevista<sup>76</sup> dada a Doris Wieser em Lisboa, no ano de 2020:

Nasci nessa pequena aldeia, junto a comunidades pastoris, os Nyaneka, que falam uma língua bantu, língua na qual eu não fui iniciada. Era muito comum entre as famílias angolanas da época, famílias menos favorecidas, deixar que os seus filhos fossem criados por padrinhos portugueses mais ricos e que poderiam dar a essas crianças uma maior possibilidade de frequentar a escola, o liceu e, quem sabe, a própria universidade. Portanto, desde muito criança fui viver com os padrinhos portugueses numa aldeia daqui de Portugal, perto de Viseu, e que foram para Angola nos anos 20 do século XX. Era gente que tinha construído uma fábrica e lojas numa região que não era a sua. No entanto, a minha madrinha, por exemplo, tinha recriado, para além da casa, um pomar com todas as árvores típicas de Viseu, com todos os animais típicos da sua região de

---

<sup>76</sup> Esta entrevista compõe o projeto *Identities Nacionais em Diálogo: construções de identidades políticas e literárias em Portugal, Angola e Moçambique (1961-presente)*, dirigido por Doris Wieser e que teve como bolsheiro o autor da presente tese. O projeto está sediado no Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC-UC) e tem financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). Uma das componentes desse trabalho de investigação consistiu em realizar entrevistas em vídeo a escritoras e escritores que de alguma ou outra maneira transitam entre Portugal e Angola, quer seja pela sua biografia quer seja pela sua ascendência e que, na sua obra, articulem uma preocupação por estes trânsitos e/ou origens e o seu impacto identitário. Cada uma dessas entrevistas está publicada em versão reduzida na *Revista Buala*. Por se tratar de um veículo *on-line*, as citações da entrevista com a escritora Paula Tavares não apresentam número de página.

Deste trabalho resultou o documentário *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal*, lançado presencialmente no 14º Congresso Alemão de Lusitanistas (Universidade de Leipzig, 2021) e depois exibido na Casa do Cinema de Coimbra (2022). O trailer do documentário está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5PdsaDhTXZU>. Além deste trabalho audiovisual, está previsto ainda o lançamento de um livro com as transcrições das entrevistas feitas ao longo do projeto e alguns ensaios que incidirão sobre as obras dos/as entrevistados/as.

origem. Nessa casa, rodeada de laranjeiras, figueiras, morangueiros etc., eu cresci. De vez em quando visitava os meus irmãos e os meus pais, que viviam nessa tal aldeia, muito mais próxima dessa comunidade agropastoril que referi (Wieser, 2021).

Como comenta a própria poeta, a sua vida foi marcada por uma experiência antagônica: a vida portuguesa replicada no território angolano e, à volta, a cultura dos Nyaneka, um imenso mundo com o qual Paula Tavares contactava eventualmente quando ia visitar a família de sangue. Como também refere nessa entrevista, a escritora recorda a atração que sentia por essa cultura desconhecida, por essa língua e esses sons “do lado de lá do cercado”, para usar aqui uma imagem muito tavariana. Esse contato intermitente com a cultura local fez com que a escritora questionasse a sua identidade: “[H]avia ali um campo de investimento no qual eu precisava pensar e que me ajudaria a formar uma consciência, de tal maneira que me interrogava: ‘Mas de que lado estou? Eu sou daquele lado ou sou deste lado?’” (Wieser, 2021).

Essa experiência deslocada e fronteira contribuiu para o que a escrita de Paula Tavares é hoje, tanto em sua dimensão macronacional africana quanto nacional angolana, tema de que se ocupa o presente subcapítulo. De fato, as relações entre a singularidade da palavra poética tavariana e a Angola captada em seus textos foi recentemente comentada por Rosana Baú Rabello, que afirma:

Angola transparece na poesia de Ana Paula Tavares por uma perspectiva particular e um olhar que, embora se apresente como bastante pessoal, nunca fala apenas de si nessa condição autocentrada que é tantas vezes característica da poesia (Rabello, 2021: 362).

Eis um dos “fios de Ariadne” da poesia tavariana: mesmo falando por meio de uma construção literária tendencialmente autocentrada, não é de si que fala Paula Tavares. Em sua poesia, Angola é visitada e revisitada por meio de arquiteturas poéticas muito próprias. Construída ao longo do tempo e dos trânsitos geoafetivos por que passou a escritora, a identidade nacional angolana de Paula Tavares alimenta a singularidade de sua poesia e, ao mesmo tempo, a sua poesia também encena uma identidade nacional – ou, nas palavras da própria escritora, a sua angolanidade, conceito que, para ela, “é mais do que uma palavra. É um conceito, é um mundo simbólico, é um local de pertença” (Wieser, 2021).

Embora seja também acadêmica, Paula Tavares fala a Doris Wieser como poeta, como escritora e mulher de sensibilidades e memórias, dona de uma

subjetividade singular e de uma dicção poética profundamente sua. Por isso, vale comparar rapidamente o sentido de angolanidade exposto por Paula Tavares ao argumento teórico do professor e investigador Luís Kandjimbo. Em sua tese de doutoramento apresentada em 2015 na Universidade Nova de Lisboa, Kandjimbo propõe que a ideia de angolanidade implica duas categorias relacionais, a primeira das quais é por ele definida nos seguintes termos:

A angolanidade arquitópica – pressuposto e arquitopia – representa a herança e a memória coletiva da tradição, a textualidade virtual, diatópica, transindividual e transdisciplinar, uma totalidade plural com dimensões parcelares que, do ponto de vista analítico, categoriza as várias esferas constitutivas de Angola como expressão unitária da existência coletiva das comunidades étnicas angolanas fundada em elementos históricos antigos que precedem o contacto com a modernidade ocidental (Kandjimbo, 2015: 268).

Para sublinhar que a angolanidade é fundada no conjunto das comunidades étnicas e de suas respectivas histórias, Kandjimbo utiliza a palavra “arquitópica”, um adjetivo cuja origem etimológica convoca as significações gregas de origem/princípio (*ἀρχή*; *arché*) e de localidade/territorialidade (*τοπικός*; *topikós*). Por meio desta justaposição lexical, o pensador angolano reivindica um contorno memorial, étnico, ancestral e geoafetivo para o pensamento da angolanidade. Ainda de acordo com o estudioso, a concepção arquitópica da identidade angolana possibilita perceber melhor o que é a angolanidade literária, uma vez que, como afirma o próprio Kandjimbo, esta se encontra dentro daquela:

A angolanidade literária é a actualização antropológica e criadora dessa categoria holística, observável na enunciação e interpretação dos textos. Ou seja, apenas uma dimensão parcial da angolanidade arquitópica como manifestação cultural da construção imaginária do mundo, à luz das coordenadas do tempo e do espaço, isto é, condicionada pelas contingências da sua localização histórica e geográfica (Kandjimbo, 2015: 269).

Por outras palavras, Kandjimbo entende a angolanidade literária como uma das muitas peças que compõem o *puzzle* da angolanidade arquitópica: em suas especificidades, o fenómeno literário angolano trabalha o imaginário do mundo a partir de condições históricas e geográficas. Nesse sentido, a sua dimensão parcelar é construída frente à tendência globalizante da ideia de arquitopia angolana, em que a

literatura participa (ou seja, é parte) com uma linguagem, uma forma e uma função social específicas relativamente às outras maneiras de ser angolano ou angolana.

Como será possível observar nas análises a seguir, a identidade nacional angolana encenada na poesia de Paula Tavares é literária não só porque está entranhada em seus poemas, mas o é também na medida em que compõe a **angolanidade literária**, isto é, na medida em que congrega o *arqué* e o *topos* angolanos por meio de elementos como a oralidade, a ancestralidade ou as dimensões étnica, ritualística e histórica da pluralidade angolana. Neste aspecto, a angolanidade de Paula Tavares coincide com a de Luís Kandjimbo: o que ela metaforicamente define como *um mundo simbólico e um lugar de pertença*, ele considera como *a construção imaginária do mundo* a partir de uma arquitetura também simbólica, *transindividual* e, por isso mesmo, *diatópica*.

### 3.5.1 Movimentos geoafetivos: entre o cartográfico e o emocional

A proposta teórica de Luís Kandjimbo dialoga com a perspectiva geocrítica adotada ao longo destas análises: à medida que o pensador avança com a argumentação em torno das angolanidades literária e arquitópica, saltam aos olhos conceitos como o já referido *topos* ou, ainda, noções territoriais mais categóricas, como as contingências da *localidade geográfica* ou a estruturação *diatópica* da identidade. Por estabelecer esse diálogo com as cartografias da identidade nacional na literatura, o pensamento de Kandjimbo tem aqui uma dupla função: por um lado, orienta as análises de todo este subcapítulo dedicado a Paula Tavares e, por outro, conduz o trabalho interpretativo no que respeita especificamente às encenações da identidade nacional por trás das geografias que a poesia tavariana evoca.

A referência à territorialidade nacional compõe a construção cartográfica da poesia tavariana. *Ritos de passagem* conta com dois poemas em que isso ocorre de forma mais efetiva. Em “O matrindindi”, o eu lírico descreve o inseto que dá título ao poema, um ortóptero comum na região central do país: “Bicho mecânico / movido // a quartzo / saiu do Egito / e mora no **Sumbe**, (há quatro mil anos) / cresce, **multiplica-se**, canta / ao fim da tarde / entre julho e agosto” (RP: 35). O matrindindi compõe uma pequena peça do *puzzle* do cenário nacional ao ser localizado no Sumbe, cidade litorânea e capital do Cuanza Sul. Para enfatizar essa construção geoafetiva, o eu

lírico refere ainda a época de maior reprodução desse inseto – entre julho e agosto – e faz dele, no poema, o símbolo de fertilidade e o elemento que acaba por evocar um bioma local.

Noutro poema, o animal e o espaço se unem para representar a impossibilidade de uma relação amorosa:

O amor impossível

a flamingo cor-de-rosa  
saiu do mangal  
alisou as pernas uma por uma  
pintou de azul o bico  
e  
de brincos  
Pousou no sol às seis da tarde

passeou o **Lubito** com  
passinhos breves  
e cansada, perfilou-se  
num pé só  
à sombra da distância...

**ABRIU O OLHO, TORNOU-SE BÍPEDE**  
**CORREU**  
MUITO APRESSADA  
ATRÁS DO PEIXE PRATA (41).

O cenário descrito pelo eu lírico está localizado num mangal do Lobito, cidade costeira localizada em Benguela e em cujo território os flamingos costumam habitar. Nestes versos, o flamingo e a referência à cidade angolana fazem parte de uma cenografia nacional. Contudo, o eu lírico busca enfatizar uma espécie de antropomorfização da flamingo quando o animal, *abrindo o olho, torna-se bípede e corre* atrás do seu amor impossível.

Para além do flamingo e do matrindindi, a vaca e o boi aparecem com alguma recorrência na poesia de Paula Tavares. Novamente, a sua aparição vem acompanhada da referência a uma outra região do território nacional:

Boi à vela

Os bois nascidos na **huila**  
são altos, magros  
navegáveis  
de cedo lhes nascem  
cornos  
leite

cobertura  
os cornos são volantes  
indicam o **sul**  
as patas lavram o **solo**  
deixando **espaço** para  
a semente  
a palavra  
a solidão (RP: 45).

Este poema apresenta uma construção lexical um tanto cartográfica: sob o olhar do eu lírico, o boi está posicionado num espaço nacional, a Huíla, onde nasceu a escritora; palavras como *solo* e *espaço* constroem uma visualidade angolana, já que, em algumas culturas do país, o boi é usado para arar a terra, além de ser usado em circunstâncias tradicionais como o alambamento. Outro elemento espacial é o *sul*, a marcar uma fronteira entre o dever de cumprir as funções (do boi) e a possibilidade de fuga, cuja orientação é marcada também geoafetivamente, num sul territorial e, ao mesmo tempo, emocional. Em *Como veias finas na terra*, este mesmo sul ressurge no espaço para onde o eu lírico deseja fugir: “Vou pelos passos das crianças gritar num **sul** mais / novo”, “Amanhã preparo o corpo / De perfume e água fria / e vou / rumo ao **sul** no rasto delas” (CVFT: 218) – a função simbólica deste ponto cardeal, contudo, será mais aprofundada à frente sob a perspectiva das representações generificadas na poesia tavariana.

Por isso mesmo, os poemas sobre o matrindindi, o flamingo e o boi parecem guardar uma relação: em todos estes textos, o imaginário geoafetivo nacional foi elaborado por meio de um animal situado num território angolano. Estes versos mostram que, em Paula Tavares, a cenografia da nação se dá por meio de elementos do bioma angolano, pela natureza e suas dinâmicas representativas também da própria vida humana: tal como o matrindindi, a espécie humana traz consigo certas dinâmicas de fertilidade e reprodução; da mesma forma, a flamingo representa a busca – também humana – por amores impossíveis; o boi, por sua vez, insinua a relação com a terra, um tópico africano e também angolano, bem como o desejo de transgredir o território. A partir de alguns elementos do bioma angolano, o que Paula Tavares faz é representar aspectos da vida humana, num movimento que vai do local/nacional rumo ao universal (no sentido existencial das vicissitudes humanas).

Ao lado de referências à fauna angolana, as dinâmicas climáticas surgem como parte de um mosaico geoafetivo nacional na poesia de Paula Tavares. Em *Como veias finas na terra*, o eu lírico percebe não apenas a mudança de estação na chegada do

cacimbo, mas também o sentimento que isso lhe gera: “**Paisagens confundidas** / o solstício o começo do **cacimbo** / um dia muito grande de luz e vida / as noites mais antigas / logo a seguir” (CVFT: 248). Nestes versos, o sujeito poético reconhece certo estranhamento na confusão das paisagens e um novo ciclo estabelecido entre os dias (*agora grandes*) e as noites (*antigas*) – ambos, dia e noite, são marcados pela chegada do cacimbo e representam uma nova fase estacional a entrar no território angolano, um período situado entre maio e agosto.

No poema em prosa intitulado “Chuva”, o eu lírico ao mesmo tempo explica a chuva como origem e a origem da chuva, descrevendo todas as suas potencialidades e funções. Ao longo de sua fala, esse sujeito poético faz questão de reivindicar a própria origem para – com conhecimento de causa – explicar a dinâmica desse fenômeno climático em sua terra:

**De onde eu venho** a chuva usa uma voz fininha para falar uma língua de sopros, rente-ao-chão e faz crescer com a lava dessa voz o mundo em volta. **Os miúdos** aprendem cedo a conhecer os sons da fala, a forma como muda na dobra do vento. Bebem dela a ciência da sede e esticam as asas sob a sua cortina de pérolas (CVFT: 238).

Ao descrever a dinâmica da chuva, esse eu lírico demarca dois espaços: o território da enunciação poética e o território nacional, visivelmente deslocados um do outro pela expressão “De onde eu venho”. Para enfatizar um sentimento de amor pela terra natal, a chuva é personificada como um ser de *voz fina* e com idioma próprio (*a língua dos sopros*), *capaz de fazer crescer o mundo à volta*. De forma muito emocional, essa descrição repete o cair da chuva, o seu entrar e o fecundar a terra. Ao lado da chuva descrita com características humanas, a poesia de Paula Tavares se abre também à presença humana, de que são exemplo *os miúdos*, crianças que bem cedo aprendem a ouvir *a linguagem da chuva, a sua fala e a sua dobra no vento*. A presença desses *miúdos* dá uma profunda beleza poética ao cenário tavariano: *de braços abertos*, essas crianças *saciam a sede* de vida na chuva que cai como uma *cortina de pérolas*. Aqui, a terra, a chuva e as crianças que nela brincam compõem uma espécie de fotografia geoafetiva, demarcando o delicado olhar lírico de que é feita a poesia tavariana.

A presença humana da obra tavariana é encenada também por meio da coletividade, como no último poema de *Como veias finas na terra*:

**Para onde vou**  
**Ferve a luz**  
**Debaixo dos tectos**  
Há ontem e amanhã  
Amores com pele de líquen  
**Sonhos azuis** pelas esquinas  
Ali não é preciso nada  
**Guardamos** o lugar  
Com palavras  
**Olhamos** uns para os outros  
E **vamos**, cada vez mais pobres  
Tapar o sol com a peneira (258).

O primeiro verso marca não apenas a direção do eu lírico, mas encena também uma territorialidade: o local de destino certamente tem a marca da pobreza material, já que as casas ali presentes têm um *teto sob o qual ferve a luz*, são *lugares guardados na base da palavra*. A presença dos sonhos azuis pelas esquinas e de verbos como “guardamos”, “olhamos” e “vamos” marcam a coletividade da qual fala – e à qual pertence – o eu lírico. No final do poema, essa pobreza se revela nas pessoas que, juntas, seguem a vida *tapando o sol com a peneira*, certamente por não haver outra opção.

Esta breve análise permitiu perceber que a geoafetividade poética de Paula Tavares é composta de fauna e flora,<sup>77</sup> clima e terra, subjetividades humanas e imaginário coletivo – presenças que, em conjunto, encenam uma Angola ora íntima e emocional, ora claramente detectável no mapa do país, como foi possível perceber com as referências a Huíla, Lobito e o Sumbe. Contudo, é importante referir que, nas duas seções a seguir, o espaço geográfico angolano ressurge, desta vez, para ilustrar os movimentos histórico e simbólico da poesia de Paula Tavares, seja através da presença humana, de elementos da fauna ou da flora, aqui analisados mais restritamente em relação ao movimento geoafetivo (com a sua função de “cenografar” ambientes angolanos, sem pensar ainda em seus desdobramentos historiográficos ou generificados).

### 3.5.2 Movimentos históricos: alguns cruzamentos poéticos

---

<sup>77</sup> Obviamente, a flora angolana compõe as cartografias nacionais em Paula Tavares, mas este estudo não foi referido com profundidade aqui porque, em sua poesia, a escritora dá aos elementos da flora uma representação mais historiográfica ou mais generificada, como ocorrem com as frutas em *Ritos de passagem*. Justamente por isto, tais elementos estão comentados mais adiante.

A singularidade da assinatura poética de Paula Tavares deixa ver certas reflexões – e até manifestações – históricas e, por vezes, historiográficas. Embora quantitativamente mais discretas em relação às outras escritoras aqui analisadas, as questões históricas emergem na linguagem poética tavariana a partir de algumas aproximações entre identidade e memória. É o que ocorre, por exemplo, num poema que o eu lírico questiona a língua a partir da qual fala, como ocorreu também com outras autoras comentadas acima:

Fosse **urdu** a minha língua  
E o mais antigo som  
Encheria de eco  
O coração

Fosse **música** a minha língua  
E **voariam pássaros**  
Do meu peito e minha árvore

Fosse **dança** a minha língua  
E meu corpo do **vime**  
Saberia a **dobra** (CVFT: 239).

O primeiro verso de cada estrofe funciona como uma espécie de ritornelo, uma indagação implícita à qual o eu lírico volta para, ao longo do texto, cogitar outras possibilidades de língua que não aquela pela qual poeticamente se enuncia. Na primeira estrofe, esse questionamento linguístico é também identitário, pois o sujeito poético imagina o que seria da vida se a sua língua fosse o urdu, um idioma de origem indo-europeia falado oficialmente no Paquistão e em alguns territórios da Índia, além de ser usado não oficialmente na África do Sul e na República de Maurício, dentre outros territórios.

Nas estrofes seguintes, o sujeito poético expande a própria noção de língua e cogita “falar” a língua da música e da dança. No primeiro caso, tomar a música como linguagem geraria no sujeito poético o *voo dos pássaros*, imagem de tons surrealistas que poderia representar a libertação do eu lírico por meio de um morfismo vegetal – plasmado na aproximação plástica entre *meu peito e minha árvore*. Essa capacidade para a metamorfose está presente também na última estrofe, em que, imaginando tomar a dança como língua, o sujeito poético teria no seu corpo a habilidade de dobrar-se como o vime. Por outras palavras, ter o urdu, a música ou a dança como língua possibilitaria ao eu lírico uma outra forma de existência: ainda que de maneira tácita, como é timbre de Paula Tavares, a questão da língua perpassa o poema e

possibilita, assim, uma leitura identitária a respeito de um traço que, em conjunto com outros elementos, sugere a possibilidade de repensar Angola.

Noutro poema, o eu lírico conta a história vista em suas próprias mãos:

Começa a história  
Desde o princípio assim:  
Era uma vez um  
**Sol e a lua que lhe pertence**  
Mais a terra entre os dois e  
A paisagem  
Com **os seus vultos parados**  
**À espera da carne** fresca  
Planta a história de vozes  
Sujeitos caminhos e esperança  
Depois a história curva-se sobre si própria  
**Medita duas vezes na água do rio**  
O fim está escrito  
Nas linhas firmes das  
**Minhas mãos** (CVFT: 232).

Como que a ecoar a retórica dos contos de fada, o eu lírico usa a expressão “Era uma vez...” para construir uma espécie de cosmogonia: a partir de uma fusão entre *sol e lua*, sendo esta propriedade daquele, a terra se junta e, em conjunto, esse trio forma a paisagem onde estão *os vultos parados à espera de carne* – uma possível alegoria do processo de criação humana. A seguir, a história se tece com a presença de *sujeitos, sonhos e esperança*, até que faz um gesto de autorreconhecimento, de *olhar-se na água do rio*, momento em que *o fim* surge como profecia fatal *inscrita nas mãos do sujeito poético*.

Muitos paralelos se podem estabelecer entre este poema e alguma circunstância histórica de Angola vivida por Paula Tavares. Contudo, mais importante ainda é perceber como o conceito de História – em suas dimensões simbólica e coletivizante – atravessa o poema acima numa espécie de releitura da memória cultural (Assmann, 2008). De fato, tanto a língua (referida na análise anterior) quanto a história são dois componentes da memória cultural completamente ressignificados nos dois textos analisados acima: enquanto, por um lado, o eu lírico cogita trocar a língua por outras formas de linguagem (e também de identificação), a imagem da *história curvada sobre si própria (meditando na água do rio*, diante de sua imagem) pode sugerir que, enquanto peça da memória cultural, a história tem o seu “fim” determinado pelo ato de olhar-se (ou não). O poema não deixa pistas sobre qual fato

histórico pode ser subentendido nesses versos, mas uma análise metahistórica não deixa de ser uma leitura viável e produtora.

A reflexão sobre a identidade nacional por meio da memória coletiva está presente também em *Ritos de passagem*. Num poema sem título e introduzido por um provérbio<sup>78</sup> cabinda, o eu lírico lamenta: “colonizámos a vida / plantando / cada um no mar do outro / as unhas da distância da palavra da loucura / enchendo de farpas a memória / preenchendo os dias de vazio” (RP: 61). Nestes versos, a imagem da colonização se desloca do histórico para o coletivo, já que *a vida é colonizada* na medida em que se invade *o mar do outro*. Este processo invasivo acontece quando a *distância*, a *palavra* e a *loucura* se fazem *unhas* cravadas no território alheio, enunciação de uma atitude traiçoeira que faz da memória farpas e, dos dias, apenas vazio.

No poema seguinte, a memória coletiva ressurge na voz de um eu lírico resignado. Mesmo que no início do poema afirme a simplicidade de todas as coisas, esse sujeito poético reconhece as incoerências da memória e, novamente, enuncia o seu lamento: “No fundo **a gente** vive / agora ou logo à tarde / **urdindo de memória** / a esperança violenta / de **construir a mar** // O nosso tempo” (RP: 63). A expressão *a gente* demarca a presença de uma coletividade na qual o eu lírico se inclui e sobre a qual também se lastima. Tal corpo coletivo, frente à simplicidade da vida, acaba por enganar-se ao *urdir a própria memória* com a esperança de *fazer história por meio do mar*, numa possível alusão às navegações portuguesas que terminaram na invasão – e *na esperança violenta* – de possuir novos territórios no continente africano, projeto de que Angola, tal como hoje é conhecida, foi objeto e vítima.

Por fim, vale agrupar algumas imagens e alusões à nação em *Como veias finas na terra*, primeiramente na sequência intitulada “Os novos cadernos de fabro”, um conjunto de oito poemas enumerados, primeiro, de I a VI e, a seguir, de I a II. Três desses poemas (pertencentes ao primeiro grupo), se considerados como um contínuo poético, encenam um território local a partir do advérbio “aqui”, com o qual cada poema é iniciado. Para se ter uma ideia do efeito de tal repetição, vale referir os primeiros versos de cada um desses três poemas:

III.

**Aqui** algumas árvores cobriram-se de flores

---

<sup>78</sup> “Chorar não chorar / A planície fica na mesma” (RP: 61).

para  
**impedir o choro e o canto das raízes** (219).

IV.  
**Aqui** a música pode ouvir-se na mão  
curvada  
**búzio**  
sobre  
o ouvido [...] (220).

V.  
**Aqui** as pedras já não são pedras. O  
sopro de vida que as  
habita é um resto da fala antiga (221).

Sugerindo uma espécie de insistência por parte do eu lírico, o advérbio *aqui* não apenas conecta esses três poemas como também mantém acesa a relação geoafetiva entre eles, revelando assim uma provável dimensão histórica desses versos: no primeiro excerto, uma *árvore se cobre de flores* para esconder *o choro e o canto* (isto é, o lamento) *das raízes*; no segundo excerto, aquilo que parece música é, na verdade, uma atitude de tapar ligeiramente o ouvido com a mão fechada em forma de concha e, assim, ouvir esse ruído entre os dedos e ensurdecer o restante barulho, inclusive “os sinos às / seis da tarde” (220), também referidos no poema; por fim, o terceiro excerto apresenta a petrificação da ancestralidade, *a fala antiga que habita as pedras*. Embora – novamente – seja difícil definir com clareza quais fatos e fatores históricos estão implícitos nesses versos, é interessante notar como alguns aspectos da história se insinuam num “aqui” angolano marcado, por exemplo, pelos búzios e pela ancestralidade – um fator que, como explicado no capítulo anterior, foi aqui considerado como parte do mosaico histórico dos países africanos de língua oficial portuguesa, em cujas culturas a ancestralidade faz parte da construção histórica (não necessariamente historiográfica).

Ao lado de um imaginário coletivo e coletivizante, o eu lírico tavariano surge também como país de si mesmo, cuja vida representa o seu próprio *locus* nacional: “**Agora que habito um país de silêncio / Recolhida** na cela fria e branca / De um certo momento da vida / Me entrego a recolher / A **memória do grito** / Os sorrisos alargados de antigas **fêmeas**” (242). Neste poema, o eu lírico declina o seu discurso no feminino (está *recolhida*) e, a seguir, conecta-se com as *fêmeas* cuja *memória do grito* também passa por um processo de recolha. Por isso, a recolha de si coincide com a recolha da voz ancestral – e atemporal – representada pelas *antigas fêmeas*, mulheres que, como ainda refere o poema, estão “[s]oltas das amarras dos gritos”

(242). Para dar territorialidade a esse processo de conexão entre mulheres, o eu lírico enxerga o seu corpo como um *pais de silêncio*, um território para habitar sem falar, para acolher no silêncio a enunciação das mulheres ancestrais.

Ao encenar um espaço nacional enunciado por uma mulher, este poema encaminha o movimento histórico da poesia de Paula Tavares para a sua dimensão simbólica e generificada. Até aqui, foi possível empreender, primeiramente, uma leitura geocrítica da poesia tavariana e, depois, a forma como a sua poesia se deixa movimentar por temáticas de cariz histórico – a partir de cruzamentos poéticos localizados entre o *aqui* territorial/linguístico, o coletivo e a atemporalidade ancestral. Agora, a última seção deste capítulo está dedicada a observar as mulheres angolanas evocadas na poesia de Paula Tavares, as suas construções sociais e generificadas, bem como a sua relação com um imaginário nacional.

### 3.5.3 Movimentos simbólicos: o *exato limite* das mulheres

As mulheres têm um lugar fundamental na poesia de Paula Tavares: elas constituem a base de muitos poemas que a escritora produziu e publicou ao longo dos anos. Mesmo nas obras não contempladas aqui, nota-se uma preocupação com o lugar social, a sexualidade e as opressões sofridas pelas mulheres. Na poesia tavariana, as mulheres estão por toda a parte. Em *Ritos de passagem* (1985), por exemplo, a autora metaforiza os recursos da natureza e, assim, cria “uma nova dicção poética que repensa a questão da sexualidade reprimida das mulheres” (Secco, 2002: s.p.). Exemplo disto é o caderno sugestivamente intitulado “De cheiro macio ao tacto”. Nele, aparecem, nesta ordem, a abóbora menina, o maboque, a anona, o mirangolo, a nocha, a nêspira, o mamão e a manga. Destas frutas, como já se sabe, surgem alegorias do corpo feminino: a abóbora menina, onde “desaguam todos os rapazes” (19); a anona e o seu “pequeno útero verde / da casa” (23); a nocha e a sua insistência em esconder “muito tímida / o cerne encantado” (27); a nêspira, “rapariguinha-de-brincos” cuja “pele / SABE A POUCO” (29); o mamão e a sua “[f]rágil vagina semeada” (31); a manga e o seu cheiro que “permanece / para que a encontrem / os meninos / pelo faro” (33). Em meio a estas imagens eróticas das mulheres, dois elementos representam o corpo masculino: o mirangolo, cuja forma lembra um “[t]estículo adolescente / purpurino”. Quando “submetido às trezentas e oitenta e duas

/ feitiçarias do fogo / transforma-se em geleia real: / ILUMINA A GENTE” (25); e, por fim, o matrindidi, o inseto comentado na seção anterior e que representa também a fertilidade: “cresce, multiplica-se, canta / ao fim da tarde” (35).

Nesse caderno, as vozes líricas de Paula Tavares promovem um passeio ao mesmo tempo cenográfico e erótico: apresentam as frutas e, a partir de tais referentes materiais, por assim dizer, estabelece uma linha que reconecta o ser humano à fauna e à flora a que genuinamente pertence. Contudo, essa conexão é subjetiva e também erótica, o que foi alvo de muitas críticas a Paula Tavares, já que a poeta lançou o seu poemário num tempo em que ainda pairavam no ar “[as] urgências históricas dadas nas lutas pelas independências” (Lugarinho, 2015: 190). A escritora também comenta este fato na entrevista com Doris Wieser:

O caderninho então publicado, *Ritos de passagem* (1985), provocou algumas inquietações, não em mim... Eu não fiquei nada preocupada, porque achei que aquilo era o fim dum ciclo: escrever, publicar e deixar. Mas houve pessoas que ficaram bastante indignadas. Achavam que o caderninho abria porta para as mulheres falarem de coisas que até aí tinham sido um universo exclusivamente masculino: “Mas como é que uma mulher se atreve a falar do corpo? Mas como é que uma mulher se atreve a expor esse mesmo corpo? Uma mulher se atreve a falar de traição, de dominação, de feminismo...?”. Houve pessoas que me trataram muito mal, mas isso a mim não me incomodou absolutamente nada. Tinha cumprido um ciclo e sabia que a minha escrita só poderia ser aquela (Wieser, 2021).

Como o próprio título sugere, *Ritos de passagem* é uma obra que gravita em torno da ritualidade, em cujo centro estão as mulheres e as funções sociais que devem (ou não) cumprir. Este seria, pois, uma organização tematólogica mais substancial na primeira obra tavariana: o ritual > as mulheres > as funções sociais. Ao lado destes elementos mais nucleares, a cenografia nacional de Paula Tavares apresenta certos componentes que, com alguma recorrência, integram a sua escrita poética. É este o caso do boi, animal que, como referido, tem uma sacralidade para algumas culturas angolanas – universo com o qual Paula Tavares teve algum contato (Costa, 2015; Wieser, 2021), tal como anteriormente foi comentado. Em “Rapariga”, o boi atravessa boa parte do poema e, assim, impõe-se como elemento de troca – material, social e identitária – no processo de alambamento:

Cresce comigo o **boi** com que me vão trocar  
Amarram-me às costas a **tábua Eylekessa**

Filha de Tembo  
organizo o milho

Trago nas pernas as pulseiras pesadas  
Dos dias que passaram...  
Sou do clã do **boi** –

Dos meus ancestrais ficou-me a paciência  
O sono profundo do deserto,  
a falta de limite...

Da mistura do **boi** e da **árvore**  
a efervescência  
o desejo  
a inquietude  
a proximidade  
do mar

Filha de Huco  
Com a sua primeira esposa  
Uma **vaca** sagrada  
concedeu-me  
o favor das suas tetas úberes (RP: 49).

A palavra *boi* aparece por três vezes no poema: primeiro, para estabelecer um paralelo temporal entre uma mulher a crescer e o animal que determinará o seu futuro e a sua vida social; depois, para demonstrar o reconhecimento do eu lírico frente ao ritual por que passará; e, por fim, esse animal é referido numa mistura simbólica com a *árvore*, como uma possível representação da ancestralidade. Depois do *boi*, a *vaca* também surge como uma força feminina zoomorfizada e, no final do poema-ritual, essa força é concedida ao eu lírico por meio do *favor das tetas úberes*. Todo o poema gira em torno de um ritual de iniciação simbolicamente demarcado pelas *pulseiras pesadas*, pelo *milho* e também pela *Eylekessa*, uma “tábua corretora que obrigava, nessa etnia [mumuíla], as meninas e moças a uma postura ereta, perfeita” (Secco, 2002: s.p.).

Em “Exacto limite”, por sua vez, o poema recupera a figura do *boi* como parte da “cerimônia da efundula, quando a menina torna-se mulher” (Bezerra, 1999: 53): “comi o *boi* / provei o sangue / fizeram-me a cabeleira / fecharam o cinto: / Madrugada / Porta / EXACTO LIMITE” (RP: 51). Este ritual de iniciação acontece dentro do *eumbo*, onde uma sacerdotisa – *Okatwandolo* – solta *gritos de alegria* enquanto o eu lírico faz a sua passagem à vida adulta. Na cerimônia, essa mulher ritualizada vai sentindo uma série de restrições geoafetivas (a *cerca do Eumbo*, a *árvore*) e corporais (o *cinto fechado*, a *porta* e, por fim, o *exato limite*). Assim, a cenografia nacional destes dois poemas coincide quando, no plano simbólico, faz com

que confluem uma dimensão étnica – encenando rituais mumúilas – e outra simbólica, já que, em meio a este rito, o eu lírico fala a partir de um lugar restritivo que, por isto mesmo, não deixa de ser também um lugar de gênero.

A poética de Paula Tavares elabora cenografias angolanas por meio de mulheres marcadas e demarcadas pela ritualidade. Se, por um lado, alguns poemas destacam a passagem da adolescência à vida adulta e a consequente entrada no casamento, outros elaboram a continuidade dessa saga das mulheres, pensando questões como a maternidade e a submissão. É este o caso de uma mulher servil e resignada frente ao seu estatuto de posse do homem, consciente inclusive da rede poligâmica em que se encontra: “**Sou tua, meu senhor / À segunda, terça, quarta, quinta, sexta-feira / E também preparo funje aos sábados / Não não me peças o domingo / Todos os deuses descansam / E sei também das concubinas / O horário de serviço**” (CVFT: 243). Noutro poema, a união matrimonial é representada pela mulher que, submissa, assume a voz poética para entregar-se ao amado: “**Dou-me à luz de coração limpo / E agora aberto / Eu te me entrego / Minha vida meu corpo / Minha fala e meu lugar**” (CVFT: 237).

Ao lado das enunciações poéticas em primeira pessoa, o eu lírico tavariano, com certa distância, por vezes observa as mulheres com quem pretende falar, abrindo-lhes os olhos: “*Toda a tua vida / É um ciclo de espera / Uma criança às costas / E uma em cada mão*” (CVFT: 241). Nestes versos, o jogo entre as pessoas do discurso gera, em primeiro lugar, um desdobramento de subjetividades: há, de um lado, um eu lírico que fala e, próxima a ele, uma mulher a ser observada; em segundo lugar, essa dinâmica de vozes cria também uma atmosfera de cumplicidade: um eu lírico vê uma mulher marcada pelo – e encerrada no – ciclo da maternidade, com três filhos sem a figura de um pai ou de qualquer outro sujeito tutelar. É importante destacar que, no poema acima, essa interlocutora silenciosa alegoriza um espaço de carga vital e de continuidade angustiante (pelo menos para o eu lírico): ao trazer consigo três crianças, a mulher representa um corpo encerrado pela responsabilidade da função materna. De fato, o eu lírico parece falar com ela de frente, já que os outros lados dessa mulher-mãe estão ocupados pelas crianças: *uma em cada mão e outra às costas* – daí a interpretação da maternidade como “encerramento”.

Contudo, toda essa composição das mulheres servis deixa ver também uma voz poética que começa a tomar consciência de algumas condições: “*Anseias por chegar a casa / Dizes / Ali onde conheces de cor / O lugar dos potes / A mesa / os*

lençóis lavados / o pão fresco das manhãs” (CVFT: 246). Numa primeira leitura, o poema apresenta uma mulher a cumprir uma função social esperada pelo homem, possivelmente o seu companheiro: ter a casa organizada (*com cada pote em seu lugar*), *a mesa e os lençóis lavados e o pão recém-preparado*. Contudo, uma análise mais atenta permite perceber no eu lírico alguma insatisfação: *o pão fresco da manhã* revela um homem que passou a noite fora e, portanto, uma mulher que, por sua vez, esteve à sua espera. Partindo deste quadro interpretativo, um retorno ao primeiro verso do poema deixa ver não uma acolhida, mas sim uma indignação, como se o sujeito poético desmascarasse um discurso afetivo do homem que *diz estar ansioso para chegar a casa*, mas que, ao contrário do que fala, ele chega apenas pela manhã – o que talvez revelaria uma circunstância de poligamia.

A consciência das mulheres na poesia de Paula Tavares cresce entre os versos temporalmente longínquos de *Ritos de passagem* e *Como veias finas na terra*. Como foi possível observar, em “Rapariga” e “Exacto limite”, as mulheres, encenando símbolos da memória cultural angolana, falam com certa resignação de quem aceita *as tetas úberes da filha de Huco* ou acata e cumpre o dever de *fechar o cinto*, respectivamente. Entretanto, o poema “Desossaste-me”, do título ao último verso, traz a mulher que nega *colocar o cinto*: “Hoje levantei-me cedo / pinte de tacula e água fria / o corpo aceso / não bato a manteiga / **não ponho o cinto** / VOU / para o sul saltar o cercado” (RP: 55). Esse *vou* em maiúsculas ressalta a fala enfática da mulher que, através do corpo, nega os símbolos de um ritual também ele corporal, também ele carregado de elementos generificados e organizadores de certa percepção nacional angolana.

Essa mulher que encena a fuga retorna em CVFT, mais especificamente em um poema no qual o provérbio burkinabe, em epígrafe, dá o tom da intenção transgressora da voz poética:

O facto de dormirmos na mesma esteira  
Não significa que temos os mesmos sonhos  
PROVÉRBIO BURKINABE

Um dia eu posso chegar demanhãzinha  
**já de frutos colhidos e ovos frescos**  
afastar as cortinas de sombra da tua **testa forte**  
**fazer-te as tranças** e devolver-te as sandálias  
para que possas voltar aos bois e às amadas  
que deixaste a sul com os seus filhos os bois e as cabras

Arranjo-te o saco de couro

o leite azedo os braceletes  
a catana do avô com a bainha trançada  
**Um dia, meu amor, um dia** (CVFT: 235).

Este poema apresenta uma profunda ironia: da mesma forma que as mulheres de *Ritos de passagem* têm o futuro marcado por rituais inscritos no corpo, o eu lírico acima planeja uma espécie de separação conjugal e, para isso, tenciona fazer com que o homem também passe por um ritual corporal: primeiramente, ela chega em casa com a sua tarefa cumprida (*frutos colhidos e ovos frescos*); depois, as cortinas são afastadas da *testa forte* de seu companheiro; a seguir, a mulher *faz-lhe as tranças e devolve-lhe aos pés os seus sapatos*. Imaginado este “microrritual” situado entre a despedida e a revanche, o eu lírico vê-se entregando o companheiro à rede poligâmica *das amadas, filhos/as, bois e cabras* deixadas no *sul*. Depois de conceber esse cenário (mantido para si em segredo), o sujeito poético antecipa um sentimento que mescla paciência e sensação de liberdade: “Um dia, meu amor, um dia”.

Outrora responsáveis por encenar, na poesia tavariana, o ritual de passagem das mulheres, alguns elementos presentes no poema acima operam uma espécie de “desritualização” que inverte papéis de gênero, na medida em que, agora, há um homem a ser ritualizado pela mulher: a memória das *pulseiras pesados* de “Rapariga” (RP: 49) surge aqui na imagem do *bracelete que o eu lírico entrega ao companheiro*; os *bois* que – também em “Rapariga” (RP: 49) – crescem com a mulher e determinam o seu valor simbólico passam a ser aqui o destino desse homem, o seu ponto de retorno (como se o eu lírico enviasse o cônjuge para o momento antes do alambamento, momento em que a mulher fora “comprada”). Da mesma forma, a *cabeleira preparada para o ritual* do eu lírico de “Exacto limite” (RP: 50) encontra um paralelo nas *tranças* que a mulher imagina fazer em seu companheiro antes de sua partida. Por outras palavras, é como se, antes da despedida, a mulher devolvesse todos os objetos rituais – signos da memória cultural – que fizeram dela uma esposa.

O provérbio que epigrafa o poema não apenas evoca a oralidade como uma das marcas fortes da poesia de Paula Tavares – e também das culturas angolanas (Silva, 2014b) –, mas também serve para antecipar o sentimento que faz desse eu lírico uma mulher que deseja a separação: ela, assumindo a voz lírica no poema, deseja entregar o marido às outras amadas, isto é, às relações poligâmicas subentendidas no poema – daí uma epígrafe a denunciar que, mesmo *dormindo na mesma esteira*, um casal nem sempre *tem os mesmos sonhos*.

Os padrões de gênero que compõem a angolanidade de Paula Tavares são diversos, embora comentados aqui de forma breve: passam pela fauna e a flora, por aspectos rituais e de oralidade. Passam também pela consciência de mulheres que agem com certo servilismo, captam o *exato limite* de sua existência, percebem-se eróticas e, por fim, desejam ir “pelos passos das crianças gritar num sul mais / novo” (CVFT: 218), *saltar os cercados do eumbo* e preparar o ritual de despedida de um sistema patriarcal em que se veem forçadas a entrar. Por isso mesmo, a angolanidade de Paula Tavares constrói peças para o mosaico da angolanidade arquitópica na medida em que, por um lado, resgata a “existência coletiva das [de algumas] comunidades étnicas angolanas” (Kandjimbo, 2015: 268) e, por outro, faz da literatura uma parte pensante – e pulsante – dessa totalidade plural chamada Angola, para usar também uma referência de Luís Kandjimbo (2015).

## **Conclusão**

No intuito de responder à proposta de trabalho aqui colocada, esta tese foi subdividida em três capítulos, sendo o primeiro deles composto por uma abordagem teórica e os outros dois dedicados à análise literária. O capítulo 1 apresentou e articulou os conceitos orientadores deste trabalho – a memória (individual e coletiva) e a macronacionalidade (com os seus fatores de identificação) – e estabeleceu algumas aproximações interseccionais entre corpo, identidade nacional e as muitas linhas do feminismo, incluindo as principais correntes africanas.

O segundo capítulo apresentou uma análise comparada entre dez obras literárias assinadas por cinco escritoras, buscando identificar nessas escritas poéticas as tendências representacionais em torno de uma categoria identitária aqui definida como “macronacionalidade africana”. Como referido, esse estudo está organizado a partir de três movimentos conceituais definidos na metodologia: o geoafetivo, o histórico e o simbólico. O capítulo 3 também seguiu esta metodologia comparatista, mas, desta vez, desenvolveu aproximações entre duas obras de uma mesma poeta, analisando nesses trabalhos literários a maneira como, individualmente, cada autora encena (tensiona, distende, repensa) as identidades nacionais angolana, cabo-verdiana, guineense, moçambicana e são-tomense.

Em conjunto, os dois capítulos dão a ver as preferências e contradições de que essas mulheres se valem no momento de fazer com que respirem – às vezes ao mesmo tempo – a África a que se sentem conectadas e a nação que também pulsa na poesia que escrevem. Essa “respiração concomitante” – entre uma macronacionalidade africana e as identidades nacionais de cada poeta – ocupa o centro da hipótese adotada nesta investigação, como referido algumas vezes. Com o objetivo de perceber melhor tais relações, esta conclusão busca sintetizar os resultados das análises a fim de confirmar a hipótese apresentada ainda nas primeiras páginas desta dissertação de doutoramento. Para isso, estas últimas palavras seguem uma estruturação tripla e complementar: primeiramente, estão comentadas as principais imagens e representações da macronacionalidade africana e, depois, as cenografias da identidade nacional mais recorrentes de uma autora para outra, de uma obra para outra – tomando como base os movimentos conceituais determinados na metodologia; por fim, apresentam-se algumas tensões entre as cenografias macronacionais e nacionais, no

intuito de ratificar a hipótese de trabalho e com base na ordenação estabelecida pela metodologia.

Pareceu pertinente começar estas análises conclusivas com uma constatação importante e talvez sintomática: das cinco escritoras aqui convocadas, apenas duas elaboram representações de África por meio do movimento geoafetivo: Olinda Beja e Vera Duarte. Coincidentemente ou não, as únicas duas escritoras que o fazem são insulares, o que poderia demonstrar uma tendência de compensação subjacente às obras poéticas que assinam. Se São Tomé e Príncipe e Cabo Verde apresentam singularidades nas relações de identificação com o território continental, este poderia ser o motivo – consciente ou não – por que as autoras em questão enfatizam um pertencimento africano por meio de elaborações geoafetivas (territoriais, cartográficas e emocionais), compensando assim essa africanidade não continental (ou tardia). Partindo desta constatação, pode-se inferir também que Olinda Beja não logra construir esse pertencimento quando identifica África com o território nacional são-tomense, como ficou demonstrado no capítulo passado. Por outro lado, é de ressaltar também que ambas as autoras elaboram uma geoafetividade de denúncia (em que África surge como *terra mártir e território explorado*) e de humanidade, com uma forte presença de crianças (em Vera Duarte) e de componentes biográficos (sobretudo em Olinda Beja). Quanto às três autoras que não elaboram substancialmente um sentimento de africanidade por meio de referências geoafetivas, pode-se dizer que, de tão evidente, o pertencimento africano dessas mulheres não precisa ser tematizado (ou explorado) geograficamente. Trata-se antes de especificar, localmente, regionalmente, essa africanidade implícita, não dita. Por outro lado, surge aqui uma hipótese não menos importante: tal tendência talvez seja também uma hesitação estética frente à dificuldade de efetivamente condensar uma geografia tão vasta em apenas uma ou outra imagem. Com efeito, qualquer representação geoafetiva de África acaba por ser, no mínimo, genérica, excludente e espectral – traços que, em partes, podem ser observados na poesia de Olinda Beja e, em menor dimensão, na de Vera Duarte.

Já o movimento histórico apresentou mais convergências entre as autoras. A ancestralidade, por exemplo, é um dos temas que inegavelmente atravessa todo o *corpus*. Na construção de um imaginário ancestral como fator histórico (e não necessariamente historiográfico), Olinda Beja e Vera Duarte enfatizam as muitas metáforas sobre a raiz e a ancestralidade como tempo compartilhado/coletivo (o que também ocorre mais timidamente em Paula Tavares). Enquanto isso, Odete Semedo e

Lica Sebastião abrem espaço às imagens de consanguinidade enquanto estranhamento (para a guineense) e inevitabilidade (para a moçambicana), embora Odete Semedo também recorra muito ao imaginário ancestral e atemporal. Estas concepções rizomáticas do tempo ancestral não surgem em Paula Tavares, que tende a encenar a ancestralidade por meio de metáforas como a fonte ou através de referências ao tempo circular e à oralidade. Se comparada à poeta angolana, as obras de Lica Sebastião apresentam um fator ancestral não demarcado pela oralidade, mas a ideia de conexão com o longínquo e o antigo também emergem na escrita da moçambicana.

Do ponto de vista da historiografia, o tempo ancestral coexiste com eventos e circunstâncias históricas mais pontuais: Vera Duarte, Olinda Beja e Odete Semedo abordam de forma direta as consequências da colonização e das guerras de libertação nacional (ainda que as duas primeiras pertençam a países onde não houve guerra efetiva). Em função de circunstâncias a princípio vincadas nas realidades nacionais de que fazem parte, uma memória comum – com as devidas ressalvas – fez com que estas três escritoras imaginassem um espaço continental africano que clama por justiça. A escravidão, por sua vez, ganha mais força na poesia de Olinda Beja, que, ao lado de Odete Semedo, aproveita para ironizar o lugar da Europa como o exemplo de mundo civilizado. A propósito, a Europa vez e outra aparece como um espaço paralelo às elaborações historiográficas destas mulheres: seja pela colonização ou mesmo pela guerra civil, o mundo europeu tende a ser uma sombra de múltiplas faces: pode ser a origem do mal, o espaço do desterro (sobretudo no caso de Olinda Beja) e a pretensão civilizatória.

O movimento simbólico também se insinua no *corpus* com algumas particularidades. Para começar, Lica Sebastião e Odete Semedo não lançam mão de uma representação generificada da africanidade, silenciando por completo essa dimensão em suas obras. Quanto às outras autoras, os livros analisados mostram um imaginário que oscila entre o materno e o não materno, para além de uma preponderante presença dos homens como heróis coletivos (principalmente em Vera Duarte). Na poesia de Olinda Beja, por exemplo, coexistem uma África excessivamente maternalizada e associações não maternas (e não menos sexistas) entre as mulheres e a abundância. Ao lado destas imagens, a são-tomense busca imprimir subjetividade às mulheres por meio de figuras eróticas como o *corpo africano*, de *pólen gostoso* e repleto de *fertilidade*. Contudo, os homens são os seres que Olinda Beja privilegia para a função de sujeitos sociais: enquanto as mulheres

têm no corpo a força materna ou erótica, os homens tendem a ter nome, contexto e alteridade próprias.

Vera Duarte, por sua vez, lança mão de uma África personificada em mulheres que são, ao mesmo tempo, *sol fecundo e corpo violado, hino revolucionário e uma carne leve e diáfana*. Ao lado destas imagens, impressiona o privilégio que os homens têm como promotores de uma coletividade africana. Ao pensar a África como um corpo, Vera Duarte destaca ainda a SIDA e a fome, a destruição e, na esteira de Odete Semedo e Olinda Beja, reforça as imagens de uma África-mãe.

Pouco conectada com o imaginário da maternidade, as elaborações simbólicas de Paula Tavares privilegiam mais a ancestralidade como uma força sexual feminina. Esta potência é subjetivada, por exemplo, na imagem de Nefertiti, figura histórica que a poeta angolana toma como mote para construir um imaginário ancestral mais generificado. Enquanto Paula Tavares privilegia as mulheres como figuras históricas na elaboração de um sentimento de africanidade, três das cinco poetisas acabam por dar forma a uma certa constelação temática: se Olinda Beja e Vera Duarte ainda estão presas às construções maternas da africanidade, as obras destas três poetisas ainda assim se aproximam na medida em que, num momento ou noutro, dão espaço às mulheres enquanto sujeitos sociais erotizados (no caso de Olinda Beja e Vera Duarte) e históricos (no caso de Paula Tavares). Resguardadas as suas especificidades, é importante referir também esse esforço de, numa mesma obra literária, encenar uma africanidade marcada por mulheres de carne e osso (e não apenas de simbologia maternal, por um lado, ou erótica, por outro). Contudo, a são-tomense e a cabo-verdiana constroem essas imagens para pensar a identidade nacional, e não tanto o pertencimento africano, como está comentado mais adiante.

Nesse sentido, parece oportuno referir agora os pontos de destaque relativamente às identidades nacionais elaboradas por cada autora. Todas as mulheres aqui convocadas trazem em sua escrita referências mais claras aos ambientes nacionais, o que vai de acordo com uma poesia minimamente preocupada em revelar algo do país em que é produzida. A começar pela perspectiva geoafetiva, Vera Duarte é a única escritora que não privilegia em sua poesia a flora e a fauna da nação. As outras quatro poetisas lançam mão de flores, frutos, árvores e animais que, em conjunto, desenham ambientações nacionais em cada obra analisada. Outro padrão recorrente em todo o *corpus* é o mapeamento cartográfico do espaço nacional por meio de referências territoriais. Todas as autoras referem pontos geográficos de seus

países e, a partir deles, constroem percepções afetivas. Lica Sebastião, neste ponto, apresenta uma particularidade: a sua poesia privilegia locais de Maputo para, por vezes, discutir questões nacionais (como a política, a pobreza e a diversidade cultural).

Seja como for, as cinco poetas aqui presentes convocam para os seus versos partes do país em que nasceram, compondo assim uma forma peculiar (embora não muito nova) de expressão da identidade nacional. A peculiaridade dessa expressão surge nos adornos com que as poetas encenam espaços identificáveis no mapa: quase todas elas trazem para a cena geoafetiva os elementos da fauna e da flora, como sublinhado acima, e traços das dinâmicas climáticas – as altas temperaturas, o vento que sopra e a chuva (ou a ausência dela) –, determinando, por exemplo, as diferenças geoafetivas entre os territórios continentais e insulares. A propósito, o signo da ilha ganha inegável destaque na poesia de Olinda Beja (surgindo em relação ao mar, aos ciclos e às diversas formas de vida) e de Vera Duarte (que pensa a insularidade como exílio e, por outro lado, como poesia, como espaço de vida).

De maneira mais singular, alguns fatores culturais compõem e complementam as cenografias geoafetivas de algumas poetas: Olinda Beja recorre às imagens da gastronomia, às danças e comidas típicas de seu país. Lica Sebastião, por sua vez, enfatiza os cheiros e a mescla de cores (com que o eu lírico pinta as geografias urbanas de Maputo). Além destes fatores, a anatomia urbana completa algumas representações geoafetivas que acabam por encenar identidades nacionais: Odete Semedo refere e dá plasticidade coletiva à *moransa* e à *tabanca*, Lica Sebastião representa na *casa 93* a estética dos bairros de lata em Maputo e Olinda Beja não deixa de referir a roça e o seu horizonte *riscado de fumo*. Vistos em conjunto, estes tópicos constroem uma organização geoafetiva também ela capaz de representar a identidade nacional – sem necessariamente nomeá-la de forma explícita ou reduzi-la a qualquer formato monolítico.

A análise do movimento histórico também permitiu identificar alguns padrões entre as escritoras. De forma notória, a coletividade é um tópico que, de uma maneira ou outra, atravessa todo o *corpus* de análise. As cinco poetas encenam o corpo coletivo por meio de críticas à hegemonia da língua colonial (Odete Semedo, Paula Tavares e Lica Sebastião) ou através da infiltração do crioulo, como o faz Odete Semedo e, além dela, de forma mais tímida, Vera Duarte e Olinda Beja – em cujos versos o crioulo é uma infiltração pouco questionada pelos sujeitos poéticos.

Além da língua, o fator ancestral foi um padrão de coletividade encontrado não apenas nas elaborações da macronacionalidade africana, mas também nos imaginários nacionais das obras analisadas: Vera Duarte, por um lado, trata de uma ancestralidade mais orientada para temáticas como a escravidão e o sofrimento do povo negro (construção ainda muito voltada para uma perspectiva continental africana). Paula Tavares coloca as mulheres como símbolo de uma ritualidade ancestral, enquanto Odete Semedo privilegia a cosmogonia guineense por meio de figuras como os *irans* e os *djorsons*. Lica Sebastião tende a conectar a ancestralidade em relação ao corpo social do presente e ao futuro determinado por *novos saberes*. Olinda Beja, por fim, reforça construções ancestrais idealizadas ao mesclar os espaços africano e nacional como um lugar de retorno impossível (característica retomada mais adiante) e ao conceber a nação como *destino ignorado* e, ainda assim, repleto de memórias saudosistas. Essa idealização também não passa despercebida na poesia de Vera Duarte, que por vezes encena a nação através de palavras carregadas de grandiloquência e relacionadas ao sentido de abundância telúrica.

Como ocorreu nas elaborações da macronacionalidade africana, os sujeitos sociais também compõem o imaginário nacional de algumas poetisas: as constantes menções a crianças e jovens repetem o clichê da infância como futuro da nação, nomeadamente na poesia de Odete Semedo e, menos incisivamente, em Vera Duarte, cujas imagens enfatizam uma filiação mais africana que nacional. Além disso, boa parte dessa presença das crianças esconde um ideário materno da nação: a figura da mãe-terra surge implícita em representações como *a terra dos meninos* e *os filhos da moransa* ou *da terra* (Odete Semedo), *o filho púbere* (Lica Sebastião) ou *os filhos diletos de um povo herói* (Vera Duarte). Além destas figurações, foi possível ver em Olinda Beja a aproximação entre ancestralidade e coletividade na figura histórica de Amador Vieira, representado como símbolo de superioridade em relação à Europa e como sinal de força coletiva.

Poucos foram os poemas que pensam a identidade nacional recorrendo a um imaginário materno mais explícito: Odete Semedo o faz por meio da infância, de maneira indireta, como acima ficou referido, ou também através de metáforas telúricas. As outras autoras reservam essa representação maternal para as cenografias da macronacionalidade africana, o que revela também uma tensão representacional: de forma tácita, o conjunto das obras analisadas sugere que o continente exerce a função

de “mátria” e a nação, a de “pátria” – esta é, inclusive, uma outra hipótese de trabalho gerada pelos resultados desta investigação.

Do ponto de vista historiográfico, vale observar que, para além da já referida figura histórica de Amador Vieira, Olinda Beja retoma também o Massacre de Batepá (1953) e apresenta muitas referências – vagas, em sua maioria – à guerra e aos homens que a lutaram, o que novamente associa o ideário nacional à sexualidade masculina. Odete Semedo evoca o Massacre de Pidjiguiti (1959) como mote poético e, ao lado deste, a figura do ex-combatente (insistindo, pois, num ideário nacional masculino). Vera Duarte fala dos sujeitos engajados na luta de libertação e, possivelmente influenciada pelo seu trabalho nos Direitos Humanos, tende a ver e representar a História como um impulso positivo, uma força que guia a coletividade nacional ao futuro – idealizado – de paz e harmonia. Paula Tavares, por sua vez, intui a nação fora de um quadro historiográfico muito evidente, como o faz também a moçambicana Lica Sebastião. Contudo, a dimensão histórica destas duas poetisas encena um espaço nacional mais implícito, valendo-se de imagens como o *país de silêncio* e o *país de si mesmo* (Paula Tavares) ou, ainda, nas evocações do espaço nacional como *locus* de misturas e cruzamentos (Lica Sebastião).

De forma mais ou menos explícita, algumas poetisas encenam também uma crítica à colonização e ao mundo eurocentrado que indagam e negam. Como comentado, Lica Sebastião e Odete Semedo levam a cabo esse projeto quando questionam as línguas europeias. Olinda Beja, por sua vez, usa a figura do gandu (tubarão) como forma de expor a dimensão necrófila do colonialismo, além de projetar a nação como espaço de exploração colonial, o que é feito também por Vera Duarte (embora com mais ênfase na dimensão continental africana). Por outro lado, parece pertinente sublinhar que poucas escritoras empreendem uma crítica voltada para o interior da estrutura nacional. Incluem-se neste caso apenas um questionamento direto à política moçambicana, em Lica Sebastião, e a emergência de *uma nação que deve olhar para dentro de si mesma*, imagem mais vaga construída por Vera Duarte.

Lica Sebastião e Olinda Beja pensam os seus respectivos países por meio de personalidades socialmente reconhecidas, o que demonstra um projeto literário preocupado também com o capital cultural do país. A poeta moçambicana traça esse percurso ao trazer para os seus poemas referências a múltiplos artistas; a são-tomense, por seu lado, prefere referências a personagens e figurações populares, representantes do povo local. Vera Duarte também usa essa estratégia, mas – outra vez – com ênfase

na macronacionalidade e não tanto numa expressão da identidade nacional: por isso mesmo ela oferece poemas a nomes como Eugénio de Andrade, Édouard Maunick, Nelson Mandela ou, ainda, às *crianças africanas* e aos *condenados da terra*. Paula Tavares não aparece tanto aqui porque a sua representação da identidade nacional angolana é menos histórica/historiográfica e mais geoafetiva e simbólica. Ainda assim, vale frisar brevemente que o tempo histórico tavariano tende a ser mais fundamentado nas dimensões da ancestralidade e da oralidade enquanto fator constitutivo de um nacionalismo angolano mais étnico.

O movimento simbólico foi o que mais apresentou tensões e contrastes marcantes nas cenografias nacionais estampadas ao longo do *corpus*. A princípio, é de se esperar que a maternidade surja com alguma predileção em todas as obras, considerando que o fator materno tem uma importância singular nas culturas africanas e também em algumas correntes feministas que atravessam o continente. Contudo, saltou à vista as diferentes representações da maternidade, por vezes tensionadas não apenas entre distintas poetisas, mas também dentro de uma mesma obra ou entre duas obras de uma mesma escritora.

De forma exaustiva, os clichês da maternidade atravessam os livros de Olinda Beja, nomeadamente nas alegorias da terra-mãe (símbolo de origem e de saudade) e nas imagens telúricas associadas ao espaço insular. A poeta são-tomense apresenta não menos que 12 poemas em que, por vezes de maneira muito idealizada, associa a maternidade à identidade nacional através de referências ao cuidado, à ausência (entre filha e mãe) e à fertilidade telúrica. Odete Semedo também reforça esse ideário materno ao encenar a identidade guineense, partilhando com Olinda Beja essa noção de origem e, por outro lado, enfatizando uma encenação lírica mais associada a um sentimento de orfandade materna – em cujas representações por vezes aparece também o elemento telúrico. Vera Duarte, por sua vez, retoma a função materna para representar a memória nacional, nomeadamente quando coloca uma mulher-mãe para lembrar da chuva, um tema caro à vida cabo-verdiana.

Paula Tavares e Lica Sebastião também retomam imagens da maternidade. Porém, ambas recorrem a esta temática com mais pragmatismo e, ao que parece, esforçam-se por evitar idealizações. A poeta e pintora moçambicana associa a maternidade não à terra, à fecundidade ou ao cuidado, mas sim a uma *doação* (inevitável) *aos seus descendentes* e ao estupro. Paula Tavares, por sua vez, situa a maternidade no quadro dos rituais por que as mulheres devem passar. Noutro

momento, a figura da *mãe com três filhos* emerge sem idealismos nacionalistas: a sua figura ao mesmo tempo esconde e mostra uma consequência negativa, já que se trata de um sujeito marcado pela restrição, o encerramento das mulheres e a responsabilidade praticamente irrevogável em relação às crianças – tudo isto sem uma menção direta à maternidade ou à identidade nacional angolana.

Tal como ocorre noutros movimentos conceituais, as construções simbólicas encontradas no *corpus* não deixam de abrir espaço para as mulheres mais individualizadas, sujeitos cujas subjetividades se localizam nos mais diversos contextos e dinâmicas de ação. Existe, por exemplo, uma tendência à representação das mulheres anciãs como sujeitos da sabedoria, seja pela representação caricatural de Odete Semedo e de sua Velha Mumoa, seja pela referência à Mamá Velha, uma vendedora de peixes que Olinda Beja cria para dar voz às mulheres abandonadas e que, portanto, aprendem por meio da dor. Aos poucos, estas representações sugerem um esforço literário por evitar a maternidade como única forma de pensar o papel das mulheres na formação das identidades nacionais, embora a maioria das escritoras não consiga ou não queira se afastar completamente de tal paradigma. Nestes esforços, algumas poetisas lançam mão de figuras como as palaiês (Olinda Beja), as mamas e as carpideiras (Lica Sebastião). É importante dizer que estas mulheres aparecem nos poemas para fazer o mesmo que os homens: dinamizar os ambientes nacionais.

Num nível ainda mais lírico, a identidade nacional ganha corpo através das relações entre as mulheres e o espaço urbano. Em *No fundo do canto*, por um lado, muitos são os poemas em que Bissau surge representada nas figuras da mulher-cidade e, conseqüentemente, de corpo violentado, destruído, cansado (representações que passam tanto pela circunstância historiográfica da guerra civil quanto por elaborações generificadas aí subentendidas). Por outro lado, a poesia de Vera Duarte demonstra como a cidade oprime as mulheres, seja pela pobreza, pela violência ou pela velhice. Já em Lica Sebastião, a já comentada menção ao estupro faz do bairro um microcosmos urbano de perigo para as mulheres: ali, as mães aparecem como seres preocupados e sob risco.

A transgressão e a resistência (ou a falta delas) são temáticas que também atravessam o *corpus* de trabalho. De *Ritos de passagem* a *Como veias finas na terra*, a poesia de Paula Tavares revela um movimento que situa as mulheres entre a resignação e a transgressão: se, em sua obra de estreia, as mulheres aparecem à mercê dos rituais e dos papéis de gênero a eles associados (ainda que sintam o desejo de

fugir para um *sul*), o último poemário da escritora angolana apresenta uma mulher que, despindo-se do rito, acaba por ritualizar o homem de quem idealmente pretende se separar. Essa necessidade de resistir à rede de privilégios que beneficia os homens e oprime as mulheres é flagrante também em Lica Sebastião. Em *Poemas sem véu*, a autora escreveu um poema para encenar um doloroso momento de contrastes: numa estrofe, homens *vibram ao timo de violas e tambores* e, noutra, *mulheres teimam em viver, embora de braços caídos*.

Já para Vera Duarte, a transgressão toma forma na imagem da *mulher-pássaro* vestida de *hino revolucionário*. Em Olinda Beja nota-se mais a tendência para evocar mulheres erotizadas, cujas representações, entretanto, acabam por manter os homens no lugar de sujeitos do desejo e as mulheres no lugar de objetos. O contrário é feito por Paula Tavares, que elabora o erotismo do corpo sexual feminino por meio das frutas angolanas e sem a necessidade da presença masculina. Trata-se, portanto, de dois paradigmas de gênero radicalmente diferentes.

Impressiona a forma como Vera Duarte e Olinda Beja compactuam com um paradigma patriarcal nas elaborações de suas respectivas identidades nacionais: Olinda Beja oscila entre a maternidade e as mulheres racializadas (com *seios de canela*) ou com voz social limitada; Vera Duarte – embora imprima nas mulheres algum engajamento – dá uma notória preferência aos homens como sujeitos da glória nacional. Esse imaginário masculino da nação faz com que mesmo uma mulher combatente seja virilizada – na característica de *indócil* – e maternalizada, já que morre pela nação e, ao mesmo tempo, dá a vida para *multiplicá-la*. Noutro momento da poesia de Vera Duarte, o sonho nacional é fecundado por um guerrilheiro (não pode haver aqui uma metáfora mais sexista) e a mulher está representada como *sol fecundo* que recebe esse *companheiro cansado*.

Por fim, esta conclusão também se compromete a ponderar algumas relações de convergência e divergência entre as formas da macronacionalidade africana e das identidades nacionais construídas por cada uma das cinco mulheres em questão. Antes de mais nada, este estudo comparado permitiu estabelecer uma diferença muito marcante entre as categorias de *nacionalismo* e de *identidade nacional*: enquanto o primeiro tende a ser composto por discursos literários de engajamento e revisionismo histórico, a segunda parece estar mais voltada para o desejo de expressar as múltiplas formas de pertencimento – nem sempre enunciáveis de maneira direta e enfática como costuma ocorrer nos poemas de teor mais nacionalista. Obviamente, estas distinções

têm como base epistêmica a perspectiva teórica aqui adotada (nomeadamente em torno da ideia de “tema” na literatura) e a metodologia que orientou esta tese de doutoramento. Fora destes quadros, os conceitos de *nacionalismo* e *identidade nacional* são muito mais porosos e complexos.

Em linhas gerais, pode-se dizer que, em Paula Tavares, tanto a africanidade quanto a identidade nacional angolana são duas substâncias intuídas, sobretudo porque se nota na poesia tavariana esse esforço camaleônico (Amaral e Ramalho, 1997) referido na introdução: elaborar máscaras poéticas que mostram enquanto escondem e falam enquanto se calam. Além disso, das cinco poetisas, Paula Tavares mostrou-se a mais radical no que diz respeito às representações de gênero. Ao contrário, Vera Duarte reitera as associações simbólicas entre os homens e as identidades nacional e africana, reforçando a ideia de que as mulheres participam de outras glórias e dinâmicas sociais, mas não das lutas coletivas. Olinda Beja, por sua vez, afasta-se de qualquer imaginário transgressor: seja a nível geoafetivo, histórico ou – sobretudo – simbólico, seja nas representações macronacionais ou nacionais, as mulheres surgem insistentemente associadas à maternidade. Esta característica da poeta são-tomense pode estar relacionada a algumas correntes do feminismo africano, em que a maternidade participa do capital simbólico e cultural de determinados grupos – outra hipótese de trabalho surge a partir desta constatação. Em Lica Sebastião e em Vera Duarte, os homens aparecem notoriamente mais que as mulheres.

Como brevemente referido no decorrer das análises, esta investigação concluiu também que, tanto no imaginário macronacional quanto no nacional, as representações da maternidade costumam ser definidas por um imaginário telúrico. Por outro lado, quando não se trata de representar a africanidade ou a nacionalidade pelo fator materno, alguns poemas ignoram a encenação telúrica e se voltam para um imaginário mais aquoso. Isto mostra que as representações generificadas insistem em recorrer a elementos da natureza, de onde as autoras retiraram dois marcadores de gênero básicos: a terra e a água. Pelo menos até agora, não foi encontrada nenhuma representação não materna que recorra às metáforas e alegorias telúricas ou imagens maternas construídas à volta da água.

Como discutido no primeiro capítulo, Nira Yuval-Davis (1997) reorientou o debate sobre as relações entre identidade nacional e papéis de gênero, demonstrando que os nacionalismos tendem a ser projetos machistas e, portanto, opressores para as mulheres. Observou-se também que estas desigualdades surgem com muito mais

força e impacto nas construções das identidades nacionais que nas elaborações da africanidade – talvez porque seja esteticamente mais viável representar as mulheres em circunstâncias nacionais, já que os contextos africanos são múltiplos, difusos e não homogêneos, além de dependerem exatamente dos espaços nacionais – étnicos, tribais etc. – em que se inscrevem. Este fato confirma um importante argumento de Stuart Hall (2006), para quem a África é uma presença ausente, uma abstração muitas vezes idealizada e recorrentemente desarticulada das transformações por que o continente passou. Para o sociólogo, “A ‘África’ original já não existe”, porque esse universo múltiplo e metamorfoseado não constitui um ponto de retorno “a que poderíamos, num qualquer sentido final ou literal, regressar” (2006: 29). Isto explica o fato de a abordagem geocrítica não ter sido evocada claramente no capítulo 2. Efetivamente, as análises do capítulo 3 mostraram que, em partes, as construções das identidades nacionais percorrem espaços locais, fazendo deles pontos de retorno (ou presença) mais concretos que qualquer “lugar africano” – cujos espaços tendem a ser mais abstratos e idealizados.

O conjunto do *corpus* analisado no decorrer desta tese permitiu tecer muitas conclusões em distintos níveis de precisão qualitativa e, por vezes, quantitativa (perspectiva a qual, desde o início, não esteve no alvo desta tese). Contudo, o resultado apresentado no parágrafo anterior parece evidente: a maioria das representações literárias macronacionais tende a pensar uma África virtual e cristalizada num tempo outro, conforme argumenta Stuart Hall. As múltiplas metáforas da raiz são outro exemplo inegável desta tendência. Já as representações das identidades nacionais, ao contrário, recorrem muito mais ao mundo concreto e, assim, elaboram construções literárias mais verossímeis e sensíveis.

Ainda neste sentido, há poetas que não se preocupam tanto com uma suposta necessidade de falar ou representar objetivamente o continente africano. As obras inscritas neste caso são marcadas por um duplo: evitam reforçar idealizações macronacionais e, ainda que pareça, não escrevem desconectadas de uma intersubjetividade, por assim dizer, africana – o que confirma, por exemplo, as colocações teóricas de Carlos Gadea, para quem a africanidade é um “[e]spaço de elaboração discursiva e política que pretende sintetizar a pertença coletiva de um grupo humano a uma comunidade presumivelmente fundamentada em determinadas especificidades históricas e culturais referenciadas no continente africano” (2013: 223). Embora não mencionem a palavra “África” e os seus correlatos mais gastos, é

possível ler estas mulheres sondando em suas obras os ares, as intuições e memórias que das mais diversas maneiras atravessam o continente africano. Ao lado desta componente emocional estão também as identidades nacionais e as suas múltiplas formas. Estas representações variam muito de autora para autora, o que atesta também a existência de um enquadramento da memória na escrita das mulheres. Se, como comentado no capítulo 1, esse fenômeno consiste numa “adaptação e readaptação memorial a partir de interesses específicos” (Pollak, 1992: 205), o *corpus* mostrou que esse enquadramento nem sempre busca a adaptação ou a readaptação, mas também tende à manutenção de memórias partilhadas, sobretudo no caso das poetisas que repetem certos paradigmas e imaginários nacionais patriarcais.

Este percurso investigativo permitiu, em primeiro lugar, estabelecer alguns panoramas teóricos imprescindíveis: por um lado, e a partir de uma bibliografia diversificada, foi possível verticalizar as discussões a respeito das relações entre escrita de mulheres e a construção das identidades macronacionais africanas e nacionais; por outro, esta tese buscou atualizar o panorama das correntes feministas africanas e negro-diaspóricas, articulando-as ao *corpus* na medida do possível e do necessário. Relativamente às análises dos dez poemários selecionados, este trabalho contribuiu para repensar o lugar das mulheres nas historiografias literárias de seus respectivos países. Além disso, foi possível retomar também a importância de ler as literaturas africanas de língua portuguesa a partir de outras categorias que não apenas a historiográfica, daí a abertura metodológica a mais eixos temáticos, como a geoafetividade e as construções de gênero. As análises literárias feitas nos dois últimos capítulos tentaram, por um lado, complementar o trabalho analítico feito em outras investigações que se debruçaram sobre as mesmas autoras ou o sobre mesmo *corpus* e, por outro, ampliar as leituras literárias a respeito de vozes como a de Lica Sebastião, uma escritora pouco conhecida no campo da crítica literária e muito importante para pensar os novos caminhos da literatura moçambicana.

Esta tese de doutoramento termina aqui com a mesma consciência enunciada na introdução: a hipótese de trabalho, a metodologia, a base teórica e o *corpus* literário adotados têm fronteiras, contornos e limites claros, de modo que esta investigação está longe de apresentar leituras totalizantes ou conclusões categóricas de qualquer ordem. Pelo contrário, os resultados obtidos até aqui geram mais perguntas e novas hipóteses de trabalho às futuras investigações no campo das literaturas africanas de língua portuguesa. Por isto mesmo, o contributo parcelar desta

tese junta-se às tantas investigações passadas e também às futuras, soma-se à constante necessidade de articular a produção literária das mulheres à formação de africanidades e nacionalidades – identidades culturais de que as escritoras participam como sujeitos não apenas constituídos, mas sobretudo constituintes.

## Referências bibliográficas

- ABDALA JUNIOR, Benjamin (1989), *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2015), *Todos devemos ser feministas (inclui o conto Casamenteiros)*. Alfragide: Dom Quixote. Tradução de Simão Sampaio.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2018), *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras. Tradução de Christina Baum.
- AKOTIRENE, Carla (2019), *Interseccionalidade. Coleção Feminismos Plurais*. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen.
- ALMADA, David Hopffer (2006), *Pela cultura e pela identidade: em defesa da caboverdianidade*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- ALMADA, José Luis Hopffer Cordeiro (2011), “Que caminhos para a poesia caboverdiana? Antigos e recentes debates e controvérsias sobre a identidade literária caboverdiana”, *Navegações*, 4(1), 92-106. Consultado a 10.04.2022, em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/9446/6545>.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (2012), “A África na diáspora; figurações do trânsito e cartografias de gênero em narrativas contemporâneas”, in Maria Nazareth Soares Fonseca; Maria Zilda Cury (orgs.), *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 233-250.
- AMARAL, Ilídio do (1964), *Santiago de Cabo Verde: a terra e os homens*. Tese de doutoramento. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- AMÂNCIO, Iris Maria da Costa (2014), *Entrançamentos discursivos na literatura angolana do pós-independência*. Belo Horizonte: Nandyala.
- ANDERSON, Benedict (2008 [1983]), *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ANDERSON, Benedict (1989), *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (2009 [1962]), *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record [64ª ed.].
- ANDRADE, Mário Pinto de (1975), *Antologia temática de poesia africana: na noite grávida de punhais*. Lisboa: Sá da Costa.
- APIIAH, Kwame Anthony (1997), *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto. Tradução de Vera Ribeiro.

- ARAÚJO, Gabriel Antunes de; HAGEMEIJER, Tjerk (2013), *Dicionário livre santome/português*. São Paulo: Hedra. Consultado a 07.05.2022, em <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/31028/1/Araujo%26Hagemeijer2013.pdf>.
- ARENDT, Hannah (2018 [1969]), *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- ARNDT, Susan (2002), *The Dynamics of African Feminism. Defining and Classifying African Feminist Literatures*. Trenton: Africa World Press.
- ASSIS, Machado de (1973 [1873]), “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, in Machado de Assis, *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 801-809 [3ª ed.].
- ASSMANN, Aleida (2018 [1999]), *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp. Tradução e coordenação de Paulo Soethe.
- ASSMANN, Jan (2016 [2008]), “Memória comunicativa e memória cultural”, *História oral*, 19(1), 115-127. Consultado a 29.05.2019, em <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642/pdf>. Tradução de Méri Frotscher.
- AUGEL, Moema Parente (2005), *O desafio do escombro: a literatura guineense e a narração da nação*. Tese de doutoramento. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Consultado a 12.03.2022, em <https://dokumen.site/download/moemao-desafio-do-escombro-a-literatura-guineense-a5b39f06d495a4>.
- AUGEL, Moema Parente (2007), *O desafio do escombro: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond.
- AUGEL, Moema Parente (2010), “Vozes que não se calaram. Heroização, ufanismo e guineidade”, *Scripta*, 14(27), 13-27. Consultado a 27.03.2022, em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4324>.
- BAILLY, Anatole (2000 [1894]), *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette.
- BAKARE-YUSUF, Bibi (2011), “‘Los Yoruba no hacen género’: una revisión crítica de ‘La invención de la mujer: haciendo un sentido africano de los discursos occidentales de género’, de Oyewumi Oyeronke”, *Africaneando*, 5(3), 25-53. Consultado a 09.08.2021, em <https://www.ozebap.org/africaneando/africaneando-05.pdf>.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch (2013 [1963]), *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Tradução de Paulo Bezerra [5ª ed.].

BALANDIER, Georges (1993 [1955]), “A noção de situação colonial”, *Cadernos de campo. Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia da USP*, 3(3), 107-131. Consultado a 07.03.2019, em <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50605/54721>. Tradução de Nicolás Nyimi Campanário.

BAMISILE, Sunday Adetunji (2012), *Questões de gênero e da escrita no feminino na literatura africana contemporânea e da diáspora africana*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

BAUMAN, Zygmunt (2005), *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Tradução de Carlos Alberto Medeiros.

BEJA, Olinda (2009), *Aromas de cajamanga*. São Paulo: Escrituras Editora.

BENVENISTE, Émile (1988 [1966]), *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Editora da UNICAMP. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri.

BEZERRA, Kátia da Costa (1999), “Paula Tavares: uma voz em tensão na poesia angolana dos anos oitenta”, *Estudos portugueses e africanos*, 33(34), 49-57. Consultado a 22.03.2022, em <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5379>.

BEZERRA, Rosilda Alves; NEGREIRO, Carlos Alberto de (2017), “Moçambicanidade musical na lírica de Lica Sebastião e Tânia Tomé: identidade e gênero”, *Anais do V Encontro Internacional de Literaturas, Histórias e Culturas Afro-brasileiras e Africanas – África Brasil*, 1-13. Consultado a 07.04.2022, em <https://nepa.uespi.br/africabrasil/2017/upload/anais/MTc0.pdf?010928>.

BOCQUET, Gilbert; DERRON, Jacques (1975), “Les Erythrina de la République de São Tomé et Príncipe”, *Berichte der Schweizerischen Botanischen Gesellschaft/Bulletin de la Société Botanique Suisse*, 85(4), 298-302. Consultado a 19.02.2022, em <http://doi.org/10.5169/seals-60186>.

BOIA, Andreia Fragata Oliveira (2021), *Secreto é o ruído dos corpos: feminino e erotismo na poesia de Judith Teixeira, Maria Teresa Horta, Yolanda Morazzo e Paula Tavares*. Tese de doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Consultado a 05.03.2022, em

[https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/96378/1/TESE-vers%20final\\_Andreia%20Oliveira%20Boia.pdf](https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/96378/1/TESE-vers%20final_Andreia%20Oliveira%20Boia.pdf).

BORGES, Claudino (2014), *Uma proposta de valorização para o Museu da Resistência do Tarrafal – Santiago de Cabo Verde*. Tese de mestrado. Évora: Escola de Ciências Sociais da Universidade de Évora. Consultado a 14.04.2022, em <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/12328/1/Tese%20Mestrado%20-%20Claudino%20Borges.pdf>.

BOSI, Alfredo (2000), *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.

BOSI, Ecléa (1994), *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras.

BURKE, Peter (2000), “História como memória social”, in Peter Burke, *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 67-90.

CALADO, Karina de Almeida; FONSECA, Maria Nazareth Soares (2013), “Identidade, subjetividade e nação guineense na poesia de Odete Semedo”, *Grau zero. Revista de crítica cultural*, 1(1), 203-223. Consultado a 12.06.2022, em <https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/2226>.

CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; Salgado, Maria Teresa; Secco, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (2000), *África & Brasil: letras em laços*, 1. São Caetano do Sul: Yendis Editora.

CASIMIRO, Isabel (2004), “Feminismo e direitos humanos das mulheres”, *Mulher e lei na África Austral (WLSA)*, 6. Consultado a 03.07.2016, em <http://www.wlsa.org.mz/artigo/feminismo-e-direitos-humanos-das-mulheres/>.

CASIMIRO, Isabel (2005), “Samora Machel e as relações de gênero”, *Estudos Moçambicanos*, 21, 55-84. Consultado a 12.02.2022, em [https://mozambiquehistory.net/periodicals/estud\\_moc/21/20050900\\_smm\\_e\\_relacoes\\_de\\_genero.pdf](https://mozambiquehistory.net/periodicals/estud_moc/21/20050900_smm_e_relacoes_de_genero.pdf).

CASIMIRO, Isabel (2014 [2004]), ‘Paz na terra, guerra em casa’. *Feminismo e organizações de mulheres em Moçambique*. Série Brasil & África. Recife: Editora UFPE.

CECCARELLI, Paulo Roberto (2011), “Uma breve história do corpo”, in Elaine Soares Neves Lange; Leila Salomão de La Plata Cury Tardivo (orgs.), *Corpo, alteridade e sintoma: diversidade e compreensão*. São Paulo: Vetor, 15-34.

CHOMSKY, Noam (1998 [1968]), *Linguagem e mente: pensamentos atuais sobre antigos problemas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. Tradução de Lúcia Lobato.

- CORRÊA, Cláudia Maria Fernandes (2014), *Encontros meridionais, histórias transnacionais: quando a voz feminina (re)nasce pela poesia*. Tese de doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo. Consultado a 10.02.2022, em <https://pdfs.semanticscholar.org/4354/182ecf76599c467d93755ca308edee892ec9.pdf>.
- COSME, J. A. D. (2006), “Moçambicanidade vs. africanidade: a construção de nacionalidades literárias nos mundos anglófono e lusófono”, *Veredas*, 7, 177-192. Consultado a 12.09.2021, em <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/161/160>.
- COSTA, Fernanda Antunes Gomes da (2015), *Paula Tavares e a poética dos sentidos*. Tese de doutoramento. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ. Consultado a 25.04.2022, em <http://objdig.ufrj.br/25/teses/831955.pdf>.
- CRAVEIRINHA, José (1980), *Karingana ua Karingana*. Lisboa: Edições 70.
- CRENSHAW, Kimberlé (1989), “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *University of Chicago Legal Forum*, (4)1, 138-167. Consultado a 12.06.2021, em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>.
- CRENSHAW, Kimberlé (2002), “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”, *Estudos feministas*, 10(1), 171-188. Consultado a 12.06.2021, em <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?lang=pt&format=pdf>.
- CRUZ, Viriato da (2013 [1961]), *Poemas*. Vila Nova de Cerveira: Editora Nóssomos.
- CUCHE, Denys (1999 [1996]), *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. Lisboa: Fim de Século.
- CUPERSCHMID, Ethel Mizrahy (2011), *Muito além das cinzas: narrativas de Auschwitz*. São Paulo: Editora Blucher.
- DANIEL, Mary L. (1996), “A Woman for All Seasons: Mãe in Modern Lusophone African Poetry”, *Luso-Brazilian Review*, 33(1), 81-98. Consultado a 12.10.2019, em <https://www.jstor.org/stable/3513729>.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2011 [1980]), *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, 1. São Paulo: Editora 34. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.
- DUARTE, Vera (1993), *Amanhã amadrugada*. Lisboa: Veja/ICLD.

DUARTE, Vera (2005), *Preces e súplicas ou Os cânticos da desesperança*. Lisboa: Instituto Piaget.

ELUNGU, Alphonse Elungu Pene (2014 [1976]), *O despertar filosófico em África*. Mangualde/Luanda: Edições Pedagogo/Edições Mulemba.

FANON, Frantz (2008 [1952]), *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA. Tradução de Renato da Silveira.

FERNANDES, Margarida (2002), “Os textos e os contextos – as literaturas africanas de língua portuguesa entre a ficção e a realidade”, in António Custódio Gonçalves (org.), *Multiculturalismo, poderes e etnicidades na África Subsaariana. Atas de colóquio*. Porto: Universidade do Porto, 39-44.

FERREIRA, Manuel (1989), *O discurso no percurso africano*. Lisboa: Plátano Editora.

FERREIRA, Manuel (1997), *No Reino de Caliban I: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. Lisboa: Plátano Editora.

FERREIRA, Vera Lúcia da Silva Sales (2011), *Lembrar e carpir: estratégias de construção de poemas escritos por mulheres nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Tese de doutoramento. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Consultado a 10.04.2022, em: [http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras\\_FerreiraVLS\\_1.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_FerreiraVLS_1.pdf).

FONSECA, Maria Nazareth Soares (2000), “O corpo feminino da nação”, *Scripta*, 4(6), 225-236. Consultado a 12.10.2021, em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10365/8467>.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (2015), “Poemas africanos de autoria feminina: corpos em transformação”, in Maria Nazareth Soares Fonseca, *Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos*. Belo Horizonte: Nandyala, 27-33.

FOUCAULT, Michael (1999 [1975-76]), *Em defesa da sociedade. Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes. Tradução de Maria Ermantina Galvão.

FREITAS, Henrique (2013), “Dez-a-fios epistemológicos para as literaturas africanas no Brasil”, in José Henrique de Freitas Santos; Ricardo Riso (orgs.), *Afro-Rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*. Rio de Janeiro: Kitabu. Consultado a 20.01.2022, em

[https://www.academia.edu/25068045/Afro\\_rizomas\\_na\\_di%C3%A1spora\\_negra\\_as\\_literaturas\\_africanas\\_na\\_encruzilhada\\_brasileira](https://www.academia.edu/25068045/Afro_rizomas_na_di%C3%A1spora_negra_as_literaturas_africanas_na_encruzilhada_brasileira).

FREUDENTHAL, Aida (2014 [1996]), *Antologias de poesia da Casa dos Estudantes do Império: 1951-1963. Angola. São Tomé e Príncipe*, 1. Lisboa: UCCLA.

GADEA, Carlos Alfredo (2013), “O significante ‘negro’ e a pós-africanidade: a diáspora haitiana em Miami”, *Sociologias*, 15(34), 220-245. Consultado a 14.06.2021, em

<https://www.scielo.br/j/soc/a/qLKdryGLT58DVNPz3PpV7dz/?format=pdf&lang=pt>.

GARCÍA, Xosé Lois (1998), *Antologia da poesia feminina dos PALOP (países africanos de língua oficial portuguesa)*. Galiza: Edicións Laiovento.

GEERTZ, Clifford (1989), *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara.

GIKANDI, Simon (2000), “African Literature and the Colonial Factor”, in Abiola Irele; Simon Gikandi (eds.), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 379-397.

GOMES, Simone Caputo (1998), “Cabo Verde: mulher, cultura e literatura”, *Pré-textos*, 1, 27-35.

GOMES, Simone Caputo (2009), “Cabo Verde, da árvore da vida à árvore das palavras”, *Revista Mulemba*, 1(1), 36-44. Consultado a 11.04.2021, em <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/issue/viewIssue/413/741>.

GONDAR, Josaida (2005), “Quatro proposições sobre memória social”, in Jô Gondar; Vera Dodebei (orgs.), *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Unirio, 11-26.

GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.

GUIMARÃES-SILVA, Pâmela; PILAR, Olívia (2020), “A potencialidade do conceito de interseccionalidade”, in Juliana Teixeira Esteves *et al.* (orgs.), *Feminismo & dívida/Feminismo & dívida*. Nápoles: La Città del Sole, 53-70. Consultado a 17.07.2021, em

[https://www.academia.edu/44638404/A\\_potencialidade\\_do\\_conceito\\_de\\_interseccionalidade](https://www.academia.edu/44638404/A_potencialidade_do_conceito_de_interseccionalidade).

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo (2003), “Como trabalhar com ‘raça’ em Sociologia”, *Educação e pesquisa*, 29(1), 93-108. Consultado a 09.08.2016, em <https://www.scielo.br/j/ep/a/DYxSGJgkwVyFJ8jft8wxWxC/?format=pdf&lang=pt>.

HALBWACHS, Maurice (2013 [1925]), *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro. Tradução de Beatriz Sidou [2ª ed.].

- HALL, Stuart (1999 [1992]), *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro.
- HALL, Stuart (2006), “Identidade cultural e diáspora”, *Comunicação & cultura*, 1, 21-35. Consultado a 20.04.2022, em <https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/article/view/10360/10020>.
- HAMA, Boubou; KI-ZERBO, Joseph (2010), “Lugar da história na sociedade africana”, in Joseph Ki-Zerbo (org.), *História geral da África I: metodologia e Pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 23-36 [2ª ed.]. Consultado a 20.02.2022, em <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190249por.pdf>.
- HAMILTON, Russell G. (1981 [1975]), *Literatura africana, literatura necessária I – Angola*. Lisboa: Edições 70.
- HAMILTON, Russell G. (1984 [1975]), *Literatura africana, literatura necessária II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70.
- HAMILTON, Russell G. (1999), “A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial”, *Via Atlântica*, 3, 12-23. Consultado a 08.12.2019, em <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48809>.
- HARTMAN, Geoffrey H. (1991), *Minor Prophecies. The Literary Essay in the Culture Wars*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- HIRSCH, Marianne (2006), “Immagini che sopravvivono: le fotografie dell’Olocausto e la post-memoria”, in Marina Cattaruzza et al. (orgs.), *Storia della Shoah. La crisi dell’Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, 3. Torino: UTET, 384-421.
- HIRSCH, Marianne (2008), “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, 29(1), 103-128. Consultado a 21.03.2022, em <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.
- hooks, bell (1981), *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.
- HUDSON-WEEMS, Clenora (1994), *Africana Womanism: Reclaiming Ourselves*. Troy: Bedford [2ª ed.].
- HUDSON-WEEMS, Clenora (1998), “Africana Womanism”, in Obioma Nnaemeka (ed.), *Sisterhood, Feminism and Power (From Africa to the Diaspora)*. Trenton: Africa World Press, 153-155.
- JELIN, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

- KANDJIMBO, Luis Domingos Francisco e (2015), *O estatuto disciplinar da literatura angolana: contributo para uma epistemologia dos estudos literários africanos*. Tese de doutoramento. Consultado a 10.03.2022, em <https://run.unl.pt/handle/10362/17172>.
- KIRMAYER, Laurence (1996), “Landscapes of Memory: Trauma, Narrative, and Dissociation”, in Paul Antze; Michael Lambek (orgs.), *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. New York: Routledge, 173 -198.
- KRISTEVA, Julia (2005), *Introdução à semianálise*. São Paulo: Perspectiva.
- LANG, Jürgen (2001), “Breve esboço da gramática do crioulo da ilha de Santiago”, *Santa Barbara Portuguese Studies*, 5, 228-254.
- LARANJEIRA, Pires (1992), *De letra em riste. Identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S.Tomé e Príncipe*. Porto: Edições Afrontamento.
- LARANJEIRA, Pires (1995a), “África”, in José Augusto Cardoso Bernardes *et al.* (orgs.), *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, 1. Lisboa: Verbo, 77-80.
- LARANJEIRA, Pires (1995b), *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Afrontamento.
- LARANJEIRA, Pires (2001), *Ensaaios afro-literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- LARANJEIRA, Pires *et al.* (orgs.) (2007), *Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações. Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- LARANJEIRA, Pires (2015), “Pós-colonialismo e pós-modernismo em contexto pré-moderno e moderno – o local e o nacional nas literaturas dos cinco e as ilusões da literatura-mundo”, *Revista de Estudos Literários do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra*, 5, 17-47.
- LE GOFF, Jacques (2013 [1977]), *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp.
- LEITE, Ana Mafalda (2003), *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri [2ª ed.].
- LEITE, Joaquim Eduardo Bessa da Costa (2014), *A literatura guineense: contribuição para a identidade da nação*. Tese de doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Consultado a 08.06.22, em <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/26316/1/A%20Literatura%20Guineense.pdf>.

LOPES, Carlos (1985), “Concepção de poder e identidade nacional”, in Benjamin Abdala Junior et al. (orgs.), *Les Littératures africaines de langue portugaise: à la recherche de l'identité individuelle et nationale: actes du colloque international*. Paris: Centre Culturel Portugais/Fondation Calouste Gulbenkian, 343-346.

LUGARINHO, Mário César (2015), “João Melo: identidade nacional e masculinidades em crise”, *Revista de Estudos Literários do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra*, 5, 189-219. Consultado a 31.07.2022, em [https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X\\_5\\_7/3703](https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_5_7/3703).

LUGONES, María (2008), “Colonialidad y género”, *Tabula Rasa*, 9, 73-101. Consultado a 18.07.2019, em <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>.

MACEDO, Fernando de (2000), *Teatro do imaginário angolano*. Coimbra: Cena Lusófona.

MACEDO, Lurdes; MARQUES, Jorge Adolfo (2010), “‘A lusofonia é uma ave migratória’ – entrevista a Olinda Beja, escritora e poetisa são-tomense”, *Anuário internacional de comunicação lusófona*, 283-292. Consultado a 15.01.2022, em <https://core.ac.uk/download/pdf/55636935.pdf>.

MACÊDO, Tania (2008), *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo/Luanda: Editora UNESP/Nzila.

MACHEL, Samora (1979 [1973]), *A libertação da mulher é uma necessidade da revolução, garantia da sua continuidade, condição do seu triunfo*. Maputo: Spanos Gráfica. Consultado a 12.08.2021, em [https://www.mozambiquehistory.net/politics/frelimo/\\_estudos\\_e\\_orientacoes/est\\_orient\\_n\\_04.pdf](https://www.mozambiquehistory.net/politics/frelimo/_estudos_e_orientacoes/est_orient_n_04.pdf).

MACUÁCUA, Albino (2014), “Entre o concreto e o abstrato: a memória como imagem em ‘Poemas sem véu’, de Lica Sebastião, e ‘Memória Corporal’, de Roberto Pontes, in José dos Remédios; Nelson Manhisse (orgs.), *O cruzamento de linhas paralelas: ensaios*. Maputo: Livanningo, 47-59.

MAFEJE, Archibald Monwabisi (2019 [2000]), “Africanidade: uma ontologia combativa”, *AbeÁfrica. Revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos*, 3(3). 315-326. Consultado a 26.09.2021, em <https://revistas.ufrj.br/index.php/abeafrica/article/view/36475>. Tradução de Paulo Ricardo Müller.

- MAIOR, Dionísio Vila (2001), *Literatura em discurso(s): Saramago, Pessoa, cinema e identidade*. Coimbra: Pé de Página Editores.
- MARTINS, Catarina (2011), “‘La Noire de...’ tem nome e tem voz. A narrativa de mulheres africanas anglófonas e francófonas para lá da Mãe África, dos nacionalismos anticoloniais e de outras ocupações”, *e-cadernos CES*, 12, 119-144. Consultado a 08.08.2019, em <http://journals.openedition.org/eces/711>.
- MARTINS, Catarina (2018), “O lugar do ‘afro’: feminismos negros vs feminismos africanos”, *Revista Feminismos*, 6(2), 4-18. Consultado a 10.08.2021, em <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30383/17905>.
- MATA, Inocência (1995), “A literatura da Guiné-Bissau”, in Pires Laranjeira (colab.: Elsa Rodrigues dos Santos; Inocência Mata), *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 353-364.
- MATA, Inocência (2004a), *A suave pátria: reflexões político-culturais sobre a sociedade são-tomense*. Lisboa: Colibri.
- MATA, Inocência (2004b), “Manuela Margarido: uma poetisa lírica entre o cânone e a margem”, *Scripta*, 8(15), 240-252. Consultado a 15.04.2022, em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12583>.
- MATA, Inocência (2010a), *Polifonias insulares: cultura e literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Colibri.
- MATA, Inocência (org.) (2010b), *Francisco José Tenreiro: as múltiplas faces de um intelectual*. Lisboa: Colibri.
- MATA, Inocência (2014), “Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas”, *Civitas*, 14(1), 27-42. Consultado a 18.04.2020, em [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1519-60892014000100003&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1519-60892014000100003&script=sci_arttext).
- MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (orgs.) (2007), *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri.
- MBEMBE, Achile (2014), *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona. Tradução de Marta Lança.
- MCFADDEN, Patricia (2007), “African Feminist Perspectives of Post-Coloniality”, *The Black Scholar*, 37(1), 36-42.
- MEKGWE, Pinkie (2006), “Theorizing African Feminism(s). The ‘Colonial’ Question”, *Quest. An African Journal of Philosophy*, 20(1-2), 11-22. Consultado a 26.08.2021, em [http://wvyw.quest-journal.net/volXX/Quest\\_XX\\_Megwe.pdf](http://wvyw.quest-journal.net/volXX/Quest_XX_Megwe.pdf).

MENDONÇA, Fátima (1989), *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane.

MORELATO, Adrienne Kátia Savazoni (2017), *As vestes do corpo e da melancolia na poesia de autoria feminina: Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa*. Tese de doutoramento. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Consultado a 12.06.2022, em [https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos\\_literarios/4284.pdf](https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/4284.pdf).

MUNANGA, Kabengele (2003), “Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia”, *Discurso proferido no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação - PENESB-RJ*. (s.p.). Consultado a 26.05.2016, em <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoos-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf>.

MUNANGA, Kabengele (2015), *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica [3ª ed.].

NETO, Agostinho (1988 [1974]), *Sagrada esperança*. Luanda: UEA [10ª ed.].

NEVES, Lucília de Almeida (2006), *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica.

NGOENHA, Severino Elias (1992), “A história vista da periferia do mundo”, in Severino Elias Ngoenha, *Por uma dimensão moçambicana da consciência histórica*. Porto: Edições Salesianas, 9-33.

NNAEMEKA, Obioma (2004), “Nego-Feminism: Theorizing, Practicing, and Pruning Africa’s Way”, *Signs*, 29(2), 357-385. Consultado a 07.08.2021, em <https://www.jstor.org/stable/10.1086/378553>.

OBIANUJU ACHOLONU, Catherine (1995), *Motherism. The Afrocentric Alternative to Feminism*. Owerri: Afa Publications.

OGUNDIPE-LESLIE, Omolara (1994), *Re-creating Ourselves: African Women and Critical Transformations*. Trenton: Africa World Press.

OGUNYEMI, Chikwenye Okonjo (1985), “Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English”, *Signs*, 11(1), 63-80. Consultado a 20.08.2021, em <http://www.jstor.org/stable/3174287>.

OGUNYEMI, Chikwenye Okonjo (1988), *Women and Nigeria in Literatura: Perspective on Nigerian Literature*. Lagos: Evardian Books.

OLIVEIRA, Adriano Messias de (s.d.), “Caminhos e descaminhos da intersubjetividade: os laços sociais e a construção da identidade”, *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*, s.p. Consultado a 12.08.2021, em <http://bocc.ubi.pt/pag/oliveira-adriano-intersubjetividade.html>.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ (1999), “Abiyamo: Theorizing African Motherhood”, *Jenda: A Journal of Culture and African Women Studies*, 4, 11-18. Consultado a 07.08.2021, em <https://www.africaknowledgeproject.org/index.php/jenda/article/view/79>.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ (2002), “Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the Challenge of African Epistemologies”, *Jenda: A Journal of Culture and African Woman Studies*, 2(1), 1-9. Consultado a 11.08.2021,

em [https://www.usherbrooke.ca/philosophie/fileadmin/sites/philosophie/espace-etudiant/Feminisme\\_et\\_philosophie/Oyewumi\\_2002\\_Conceptualizing\\_Gender\\_The\\_Eurocentric\\_Foundations\\_Of\\_Feminist\\_Concepts\\_And\\_The\\_Challenge\\_Of\\_African\\_Epistemologies.pdf](https://www.usherbrooke.ca/philosophie/fileadmin/sites/philosophie/espace-etudiant/Feminisme_et_philosophie/Oyewumi_2002_Conceptualizing_Gender_The_Eurocentric_Foundations_Of_Feminist_Concepts_And_The_Challenge_Of_African_Epistemologies.pdf).

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ (2003), *African Woman and Feminism: Reflecting on the Politics of Sisterhood*. Trenton: Africa World Press.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ (2021 [1997]), *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

PADILHA, Laura Cavalcante (2015), “Poesia, terra natal da resistencia”, *Revista de Estudos Literários do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra*, 5, 459-474. Consultado a 18.10.2019, em [https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X\\_5\\_18](https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_5_18).

PATRAQUIM, Luís Carlos (2008), *O osso côncavo e outros poemas*. São Paulo: Escrituras.

PEREIRA, Érica Antunes (2013), *De missangas a catanas: a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, mocambicanos e são-tomenses*. São Paulo: Annablume.

PÉREZ RUIZ, Bibian (2012), *Lo lejano y lo bello. Feminismos y maternidades africanas a través de su literatura*. Madri: Editorial Fundamentos.

PINKER, Steven (2004 [1994]), *O instinto da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes.

POLLAK, Michael (1989), “Memória, esquecimento, silêncio”, *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15. Consultado a 25.08.2019, em [http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf).

POLLAK, Michael (1992), “Memória e identidade social”, *Revista Estudos Históricos FGV*, 5(10), 200-215. Consultado a 25.08.2019, em <http://www.pgdef.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>.

RABELLO, Rosana Baú (2021), “Cotidiano e história na perspectiva das mulheres retratadas pela poesia de Ana Paula Tavares”, *Via Atlântica*, 39, 359-390. Consultado a 26.04.2021, em <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/180957/175947>.

RIAMBAU, Vanessa (2020), “A emancipação do corpo feminino na poesia de Lica Sebastião, Sónia Sultuane, Melita Matsinhe, Deusa D’áfrica e Rinkel”, in Sávio Roberto de Freitas; Vanessa Riambau Pinheiro (orgs.), *Dos percursos pelas Áfricas: a literatura de Moçambique*. João Pessoa: Editora UFPB, 293-315. Consultado a 07.04.2022, em <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/download/813/890/7115-1?inline=1>.

RIBEIRO, António Sousa; RIBEIRO, Margarida Calafate (2013), “Os netos que Salazar não teve: Guerra Colonial e memória de segunda geração”, *Abril. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, 5(11), 25-36. Consultado a 12.04.2020, em <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/43865/1/Os%20Netos%20que%20Salazar%20n%c3%a3o%20teve.pdf>.

RICŒUR, Paul (2007 [2000]), *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp. Tradução de Alain François *et al.*

SANT’ANA, Denize Bernuzzi de (1995), “Apresentação”, in Denize Bernuzzi de Sant’Ana (org.), *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 11-20.

SANTIAGO, Ana Rita (2020), *Águas: moradas de memórias*. Cruz das Almas: Editora da UFRB.

SANTILLI, Maria Aparecida (2007), “Poesia feminina: Vera Duarte”, in Maria Aparecida Santili, *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas. Cabo Verde: ilhas do atlântico em prosa e verso*. São Paulo: Arte & Ciência, 193-198.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa; AMARAL, Ana Luísa (1997), “Sobre a ‘escrita feminina’”, *Oficina do CES*, 90. Consultado a 12.10.19, em <https://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/90.pdf>.

SARTRE, Jean-Paul (1973), *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard.

SCHUCMAN, Lia Vainer (2010), “Racismo e antirracismo: a categoria raça em questão”, *Revista Psicologia Política*, 10(19), 41-55. Consultado a 24.10.19, em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpp/v10n19/v10n19a05.pdf>.

SEBASTIÃO, Lica (2011), *Poemas sem véu*. Maputo: Alcance Editores.

SEBASTIÃO, Lica (2015), *Ciclos da minha alma: cidade, sol e vento*. Lisboa: Chiado Editora.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (2002), “Ruminações do tempo e da memória na poesia de Paula Tavares”, *União dos Escritores Angolanos*. Luanda: UEA, s.p. Consultado a 12.04.2022, em [https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/105-ruminacoes-do-tempo-e-da-memoria-na-poesia-de-paula-tavares%20\(pesquisa](https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/105-ruminacoes-do-tempo-e-da-memoria-na-poesia-de-paula-tavares%20(pesquisa).

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (2012), “De afetos, memórias e esquecimentos: alguns rumos da poesia angolana e moçambicana, hoje”, in Maria Nazareth Soares Fonseca; Maria Zilda Cury (orgs.), *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 345-361.

SEMEDO, Odete (1996), *Entre o ser e o amar*. Guiné-Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa.

SEMEDO, Odete (2003), *No fundo do canto*. Viana do Castelo: Câmara Municipal.

SEMEDO, Odete Costa (2011), *Guiné-Bissau: história, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nandyala.

SILVA, Fabio Mario da (2014a), *O feminino nas literaturas africanas em língua portuguesa*. Lisboa: CLEPUL/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Consultado a 22.04.2020, em [http://www.lusosofia.net/textos/20141130-silva\\_fabio\\_mario\\_da\\_o\\_feminino\\_nas\\_literaturas\\_africanas\\_em\\_lingua\\_portuguesa.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/20141130-silva_fabio_mario_da_o_feminino_nas_literaturas_africanas_em_lingua_portuguesa.pdf).

SILVA, Fabio Mario da (2014b), “O sentimento amoroso na poética de Antônio Jacinto”, *Signótica*, 26(1), 31-44. Consultado a 31.07.2022, em <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6322985.pdf>.

SILVA, Manoel de Souza (1996), *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*. São Paulo: EDUSP.

SILVA, Paulo Geovane e (2016), “Lica Sebastião: uma nova voz literária em Moçambique”, *Todas as musas*, 8(1), 32-40. Consultado a 07.04.2022, em [https://www.todasasmusas.com.br/15Paulo\\_Geovane.pdf](https://www.todasasmusas.com.br/15Paulo_Geovane.pdf).

SILVA, Paulo Geovane e (2017), “Entrevista com Lica Sebastião”, *Interfacis* 3(1), 130-132 [ver Anexo I].

SILVA, Paulo Victor Alves Lima da; WIESER, Doris (2021), “‘O monopólio da cabo-verdianidade’: *A morte do ouvidor* (2010), de Germano Almeida, e o desafio de recontar o passado”, *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, 35, 71-87. Consultado a 11.04.2022, em <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/669>.

SOUSA SANTOS, Boaventura de (1995), *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez Editora.

SOUSA SANTOS, Boaventura de (2007), “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes”, *Novos Estudos CEBRAP*, 79, 71-94. Consultado a 16.02.2021, em [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000300004](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004).

SOUSA, Noémia de (2001), *Sangue negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos.

SOUZA, Ubiratã (2017), *Entre palavras e armas: literatura e guerra civil em Moçambique*. São Bernardo do Campo: Editora UFABC. Consultado a 07.04.2022, em <https://books.scielo.org/id/4vbw2/pdf/souza-9788568576922.pdf>.

STEADY, Filomena Chioma (1985 [1981]), “The BlackWoman Cross-Culturally, An Overview”, in Filomena Chioma Steady (ed.) *The BlackWoman Cross-Culturally*. Rochester: Schenkman Books, 7-42.

TACUSSEL, Patrick (1998), “Comunidade e sociedade: a partilha intersubjetiva do sentido”, *GERAES. Revista de Comunicação Social*, 49, 3-12.

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

TOPA, Francisco (2017), “A literatura angolana na FLUP”, in Francisco Topa (org.), *40 anos de literaturas africanas na FLUP: da preia à baixa-mar?*. Porto: Sombra Pela Cintura, 21-31. Consultado a 31.07.2022, em <http://web.letras.up.pt/ftopa/Organiza%C3%A7%C3%A3o%20de%20Atas/40%20anos%20de%20literaturas%20africanas%20na%20FLUP.pdf>.

TORRÃO, Maria Manuel Ferraz (2013), “Doces grãos e líquido espiritualizante: cana, açúcar e aguardente nas ilhas de Cabo Verde: ideias feitas e realidades documentais”, in Ana Cristina Roque *et al.* (orgs.), *Atas do colóquio internacional Cabo Verde e Guiné-Bissau: percursos do saber e da ciência*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical. Consultado a 12.04.2022, em [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/42047/1/p01c06\\_Maria%20Manuel%20Torr%C3%A3o.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/42047/1/p01c06_Maria%20Manuel%20Torr%C3%A3o.pdf).

TORRES, Alexandre Pinheiro (1990), *Ensaios escolhidos II: estudos sobre as literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Caminho.

UMEUGU, Bonachristus (1996), *Principis of Logic*. Onitsha: Mid-Field Publishers.

WALDMAN, Maurício (1997), “Africanidade, espaço e tradição: a topologia do imaginário espacial tradicional africano na fala ‘griot’ sobre Sundjata Keita do Mali”, *África. Revista do Centro de Estudos Africanos USP*, 20-21, 219-268. Consultado a 12.01.2022, em <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/75248/78749>.

WALKER, Alice (1983), *In Search of Our Mother's Garden: Womanist Prose*. San Diego: Harcourt Brace Janovich.

WESTPHAL, Bertrand (2000), *La géocritique: mode d'emploi*. Limoges: Pulim.

WESTPHAL, Bertrand (2007), *La géocritique: réel, fiction, espace*. Paris: Minuit.

WESTPHAL, Bertrand (2015), “Aportes para un enfoque geocrítico de los textos”, in Mariano García *et al.*, (orgs.), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las Literaturas Comparadas*. Buenos Aires: Miño y Dávila/Universidad Católica Argentina, 27-57.

WIESER, Doris (no prelo), “Nação e gênero: a integração de mulheres na narrativa da nação e a literatura escrita por mulheres”, in Inocência Mata *et al.* (orgs.), *Le litterature africaine in lingua portoghese. Temi, percorsi e prospettive*. Milão: Hoepli.

WIESER, Doris; MOREIRA, Luciana (2017), “O passado por dentro do presente: Guerra Colonial portuguesa e as reescritas da memória cultural”, *Configurações*, 19, 89-103. Consultado a 16.02.2021, em <http://configuracoes.revues.org/4022>.

WIESER, Doris (2021), “‘Só consigo escrever quando me relaciono com uma alma angolana’, entrevista a Ana Paula Tavares”, *Revista Buala*. Consultado a 18.02.2022, em <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/so-consigo-escrever-quando-me-relaciono-com-uma-alma-angolana-entrevista-a-ana-paula-tav>.

WIESER, Doris; FALCONI, Jessica (orgs.) (2022), *Declinações: género e nação nas literaturas e culturas africanas de língua portuguesa*. Coimbra: CES/Edições Almedina.

WILLIAMS, Raymond (1976), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana.

YUVAL-DAVIS, Nira (1997), *Gender & Nation*. London: Sage Publications.

## Anexos

### Anexo I: Entrevista com Lica Sebastião

SILVA, Paulo Geovane e (2017), “Entrevista com Lica Sebastião”, *Interfacis* 3(1), 130-132.

#### Entrevista com Lica Sebastião (Moçambique)

*Nascida em 1963 na cidade de Maputo, capital moçambicana, Lica Sebastião formou-se em Ensino de Português pela atual Universidade Pedagógica (Moçambique), a partir do que produziu livros didáticos para os 11o e 12o anos. Ao lado da atividade docente, Lica também tem uma carreira de pintora à qual se dedica desde 2006, de cuja atividade se destacam a realização de algumas exposições individuais e coletivas, além da participação no Núcleo de Arte em Maputo e na Loweld Arts Association, em Nelspruit (África do Sul), instituições das quais Lica é membro. Em consonância com a atividade docente e as artes plásticas, Lica lança-se também na poesia, estreando-se em 2011 com Poemas sem véu.*

Entrevistada via e-mail por Paulo Geovane e Silva (FACISABH/Universidade de Coimbra).

**RI:** Lica, em primeiro lugar, receba os meus agradecimentos em nome da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Belo Horizonte (FACISABH). Para começar, falemos sobre história: como é já sabido, o colonialismo português deixou marcas indeléveis na cultura moçambicana. Como a sua literatura estabelece relações com esses resquícios coloniais/culturais?

**LS:** Fiz o ensino primário com professores portugueses e em pleno período colonial. Como professora de Português ainda faço questão de seguir de perto o que penso que seja a norma do Português. Talvez sejam estes factores que acabam por influenciar a minha escrita. Além disso, o que li de poesia foi inicialmente de poetas portugueses. Gosto de Eugénio de Andrade, António Gedeão, Sophia de Mello e de alguns outros. Só comecei a ler poesia de Moçambique mais tarde, por força da profissão e dos

programas de ensino. Hoje conheço um pouco da poesia de Craveirinha, de Noémia de Sousa, de Rui Knopfly e de outros mais jovens.

**RI:** Em alguns de seus poemas, é visível que você estabelece uma relação entre a pintura e a literatura. Como você produz essas relações ou, por outras palavras, como a poesia e a pintura dialogam dentro de seus poemas?

**LS:** Sim, admito que isso acontece. Muitas vezes parece que uma emoção pode ser descrita por uma técnica a óleo ou a acrílico. Mas a maior parte das vezes em que isso ocorre são as cores que me ajudam a definir ou a falar sobre uma sensação ou uma emoção. Houve casos em que escrevi textos na tela. Não sei porquê. Não sou a única a fazer isso. Gemo já fez isso, Bono Mandlate também, Valter Zandamenla também qualquer coisa gráfica em muitos dos seus trabalhos. Enfim, a palavra deve ser um vício entranhado ou um apoio visual. Não sei.

**RI:** Como escritora num país em que a literatura ainda é dominada por nomes de homens, como você avalia a autoria feminina moçambicana? Qual é o perfil dessa literatura e quais são as dificuldades enfrentadas pelas mulheres que desejam publicar seus livros?

**LS:** Primeiro somos pouquíssimas mulheres com livros publicados, especialmente poesia. Muitas pensam que é necessário ter dotes especiais para fazer literatura. Noto que a poesia escrita por mulheres versa em comum o tema do amor (ou do desamor) e faz uma leitura ao mundo que rodeia a autora. A análise social engajada e a política não são temas prediletos. Percebo também que não há uma “escola” em torno da qual as mulheres partilhem uma estética ou temáticas conscientemente comuns. Cada uma está a seguir a sua voz interior e a gozar de grande liberdade na escrita. Há um grupo de mulheres que escreve poesia mas não tem livro publicado; são as jovens que frequentam as noites de poesia do ICMA. Penso que ali a poesia toma várias direcções.

As dificuldades na edição de livros são as mesmas para qualquer autor, homem ou mulher. Posso dizer que as dificuldades são as mesmas que as artistas plásticas enfrentam. Se não és conhecido, não há patrocínios, não há sala. É sempre o mesmo.

Mas se tens talento e és obstinado de certeza que alguém vai olhar para ti, cedo ou tarde.

**RI:** Justamente por, às vezes, fazer menção ao corpo, seria possível dizer que o erotismo é um elemento presente em sua produção literária?

**LS:** Tenho medo da palavra erotismo. O tabu, sabe...

**RI:** Você, enquanto poetisa, acredita que a sua escrita é feita a partir do ser mulher? Se sim, como isso ocorre em seus poemas?

**LS:** Bom, não posso fugir a isso... mas penso que, por exemplo, em *De terra, Vento e Fogo* o tema do amor não é o de uma mulher para um homem. É o conceito de amar por amar que eu quero passar. E quando tenho um olhar para as questões sociais também não se descobre o género. Sabe, eu acho que ser mulher é ser mulher e não pretendo mudar de sexo, mas refugiar-se nessa condição pode representar um grande fardo para a própria mulher. Eu gosto de ser pessoa, eu preciso de ser mulher também, eu preciso de ser cidadã. Não há nada de condenável em uma mulher que escreve assumir-se como mulher o tempo todo, mas eu preciso de ser mais do que isso. Se consigo ou não, é outra história.

**RI:** Lica, muito obrigado pela entrevista.

**Anexo II: Tabela tematólogica**

<b>TEMA/OBRA</b>	<b>RP</b>	<b>CVFT</b>	<b>PSV</b>	<b>CMA</b>	<b>BT</b>	<b>LL</b>	<b>ESA</b>	<b>NFC</b>	<b>AA</b>	<b>PS</b>
África/espaco continental		215-216.			14-15, 18, 28, 35, 36, 37, 45.  18, 48.  União: 17, 29.  Distância e saudade: 46, 48  Origem: 39, 48, 29.	Mãe: 61, 69, 70,  Corpo: 80. Corpo de mulher: 52.  Filhos da terra: 56.  Grito: 80.  Colonização: 87.  Origem: 56, 61, 52, 54, 60, 74.  Raiz: 52.	Tantã: 27.  Fauna: 37.  Clima: 89.	Esteira: 16.  Lusofonia: 52.	Sahel: 35-36.  Fundo do mato: 36.  Distância e saudade: 51-52.  Raiz e descendência: 51-52.  África cativa: 68.  Referências internacionais africanas: 73.  Escravidão: 76, 94.  Guerra/homem: 97.	Mãe: 52.  Coletividade: 51-53.  Escravidão: 57-59, 70.  Colonização: 71.  Pobreza: 72, 76, 85.  Mulheres erotizadas: 76.  Referências internacionais africanas: 83-84, 89, 101.

TEMA/OBRA	RP	CVFT	PSV	CMA	BT	LL	ESA	NFC	AA	PS
Nação	<p>Fauna e flora: 35, 41, 43, 45, 49, 67.</p> <p>Referências geográficas: 45,</p> <p>Rituais e mulheres: 49, 51, 55, 67.</p> <p>Memória coletiva: 61 e 63.</p>	<p>História e ciclo: 232.</p> <p>Poligamia: 235.</p> <p>Ritual e matrimônio: 237, 243.</p> <p>Crianças: 238.</p> <p>Mãe: 241.</p> <p>País de silêncio: 242.</p> <p>Imagens urbano-afetivas: 245, 248, 258.</p> <p>Mulher, servidão, silêncios: 243, 246.</p>	<p>Língua: 28, 34.</p> <p>Artistas: 39, 43, 49</p> <p>Memória olfativa: 45.</p> <p>Mulher carpideira: 51.</p> <p>Homens e mulheres: 53.</p> <p>Estupro: 54.</p> <p>Diversidade nacional: 55.</p>	<p>Fauna e flora: 41.</p> <p>Cidade: 7, 9, 13, 17, 21, 25, 27, 29, 31.</p> <p>Mulheres mamas: 17.</p> <p>Infância: 29.</p> <p>Pobreza: 19.</p> <p>Clima: 41, 61.</p>	<p>Fauna e flora: 14, 15.</p> <p>Diversidade nacional: 19.</p> <p>Mãe: 24, 27, 34, 38, 43, 44, 45, 22, 43.</p> <p>Mar: 15-17.</p> <p>Descoberta: 19.</p> <p>Memória afetiva: 21.</p> <p>Mapeamento geoafetivo: 20, 21, 25, 26, 35</p> <p>Referências históricas: 14, 26.</p> <p>Mulher: 44.</p>	<p>Fauna e flora: 62, 63.</p> <p>Destino: 63.</p> <p>Mãe: 52, 53, 68, 78.</p> <p>Mapeamento geoafetivo: 53, 54, 59, 67, 78, 79, 81.</p> <p>Referências históricas: 85.</p> <p>Coletividade: 58.</p> <p>Leve, leve: 62.</p> <p>Personagens locais: 66, 70,</p> <p>Gênero: 68, 72, 76.</p>	<p>Fauna e flora: 23.</p> <p>Chão: 31.</p> <p>Coletividade: 39.</p> <p>Mulher: 39.</p>	<p>Fauna e flora: 104-105, 149.</p> <p>Língua: 75.</p> <p>Construção: 33.</p> <p>Desastre: 101, 154.</p> <p>Mulher: 34-36, 86, 96-98, 104, 106-108.</p> <p>Mãe/filhos/as: 61, 66, 57, 66, 74, 97-99, 105, 106, 111, 115, 126, 153-157, 161, 162.</p> <p>Idealização: 41-42.</p> <p>Referências históricas: 101.</p> <p>Guerra: 83.</p> <p>Imagens urbano-afetivas: 52.</p> <p>Coletividade: 53, 61, 76, 90,</p>	<p>Língua: 70.</p> <p>Mar: 49, 61.</p> <p>Idealização: 51, 70, 99</p> <p>Mulher: 61.</p> <p>Colonização: 67, 68, 94.</p> <p>Coletividade: 67, 98</p> <p>Guerra: 68.</p> <p>Referências geográficas: 70</p> <p>Homens e nação: 97, 98</p> <p>Nação e gênero: 104.</p>	<p>Ilha: 101, 102, 103.</p> <p>Idealização: 63</p> <p>Mulher: 93, 95.</p> <p>Colonização: 73.</p> <p>Coletividade: 73</p> <p>Nação e gênero: 75.</p> <p>História: 77.</p>

								125, 131, 135, 149, 158-160, 161, 162-166.  Terra deixada: 59-60.  Pós-memória: 61.  Colonização e gênero: 65, 71, 77, 106-108.  Irans: 79, 83, 88-89, 160.  Moransa: 115  Urdumunho: 150, 151, 160.		
--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--

<b>TEMA/OBRA</b>	<b>RP</b>	<b>CVFT</b>	<b>PSV</b>	<b>CMA</b>	<b>BT</b>	<b>LL</b>	<b>ESA</b>	<b>NFC</b>	<b>AA</b>	<b>PS</b>
Ilha					20 26 26 27 30 31 11 19 15 21 44	53 58 62 69 78 82 86 65	27 63	Sem nome: 52. Terra: 61.	57 69 73 84	101 102 103

<b>TEMA/OBRA</b>	<b>RP</b>	<b>CVFT</b>	<b>PSV</b>	<b>CMA</b>	<b>BT</b>	<b>LL</b>	<b>ESA</b>	<b>NFC</b>	<b>AA</b>	<b>PS</b>
Raiz Origem Pertença		Ancestralidade: e: 215  Antigas fontes de beber: 217.  memória ancestral: 221  Memória ancestral (o clã antigo): 231  Voltar à casa do pai: 249  Mulher de palavras antigas, árvore dos velhos (raiz): 255			Raiz africana: 17  Irmão negro: 24  Esperança: 28  Pertença e deslocamento: 31  Miscigenação: 32  Mulheres e nação: 44  Desejo de retorno: 45	Raiz arrancada: 52  Nossa terra: 55  Quem somos: 58  Ritmo selvagem e primitivo: 60  Raízes distantes de uma história: 62  Mulher e África: 80		Poema-raiz: 25.  Mufunesa: 61.  Terra sem chão, minha terra, minha guiné, nação: 71.  Família/raiz, raiz distante, volta à origem:124.  Esperança: 149.  Busca: 156.	Flor x raiz: 52  Sangue e corpo negro: 71.  África como pulsão (de origem): 79.  Vida inutilizada desde a raiz: 84.  Filhos diletos: 98.	Terra natal: 51  Tempos idos: 57  Terra e sensibilidade: 63.  Ancestralidade e dor: 82.  Herança (“trago comigo”): 84.  Mulheres, corpo e gênero: 94.

<b>TEMA/OBRA</b>	<b>RP</b>	<b>CVFT</b>	<b>PSV</b>	<b>CMA</b>	<b>BT</b>	<b>LL</b>	<b>ESA</b>	<b>NFC</b>	<b>AA</b>	<b>PS</b>
País		220 221 242			46: continente.	Miscigenação: 56.	Moçambique menina e moça: 59.	Guiné e Bissau: 50, 65, 66, 68.	Viagem imaginada ao interior do meu país: 51.  Homens e nação: 98.	



<b>TEMA/OBRA</b>	<b>RP</b>	<b>CVFT</b>	<b>PSV</b>	<b>CMA</b>	<b>BT</b>	<b>LL</b>	<b>ESA</b>	<b>NFC</b>	<b>AA</b>	<b>PS</b>
Mãe		<p>As mãos das mães acendem a candeia antiga do óleo de palma: 215.</p> <p>Chuva: 238.</p> <p>Despe a pele das casas: 257.</p>		<p>Serve almoço: 15.</p>			<p>Terra-mãe: 79.</p>	<p>Filho/irmãos: 43, 61, 65, 74, 97-99, 106, 111, 115, 153-157, 161-162.</p> <p>Lembrança: 115, 121, 135.</p> <p>Memória curta: 156.</p> <p>História da terra: 161.</p>		<p>Matos cerrados da África-mãe: 52.</p> <p>Criança nos braços a morrer de fome: 56.</p> <p>África-mãe: 57.</p> <p>Filhos cativos: 59.</p>

<b>TEMA/OBRA</b>	<b>RP</b>	<b>CVFT</b>	<b>PSV</b>	<b>CMA</b>	<b>BT</b>	<b>LL</b>	<b>ESA</b>	<b>NFC</b>	<b>AA</b>	<b>PS</b>
Memória		<p>Ancestralidade e: 215</p> <p>Antigas fontes de beber: 217.</p> <p>memória ancestral: 221</p> <p>Memória ancestral (o clã antigo): 231</p> <p>Voltar à casa do pai: 249</p> <p>Mulher de palavras antigas, árvore dos velhos (raiz): 255</p>	<p>Ternura: 9.</p> <p>Paredes de nós mesmos: 21.</p> <p>Cumplicidade: 37.</p> <p>Infância: 38.</p> <p>Memória olfativa: 45.</p>	<p>Infância: 17, 29.</p> <p>Sinestésica: 17, 25.</p> <p>Memória e corpo: 31</p> <p>Memória colonial: 31.</p>	<p>Colonial: 20, 36, 37, 38, 39, 45, 48, 44, 47.</p> <p>Da terra: 29, 38, 39.</p> <p>De mulher e mulheres: 34, 43, 45, 47, 48.</p>	<p>Colonial: 58, 60, 62, 63, 69, 53, 56, 70, 72, 78, 85.</p> <p>Da terra: 58</p> <p>De mulher e mulheres: 61.</p>	<p>Recordações que surgem: 39.</p>	<p>Mufunesa: 18, 39.</p> <p>Esquecimento: 40, 156.</p> <p>Memória histórica e colonial: 52, 58, 147, 161.</p> <p>Herdeiros: 72.</p> <p>Abandono: 73.</p> <p>Mágoa: 78.</p> <p>Bissau doente: 95.</p> <p>Lembrança: 115, 121, 135.</p>	<p>Memória não vivida: 39.</p> <p>Memória da colonização e da escravidão: 67.</p> <p>Tempo de luta: 68, 93</p> <p>Memória do colonialismo: 94, 96, 97.</p> <p>Memória coletiva dos homens que construíram a pátria nova: 98.</p>	<p>Memória do colonialismo: 58, 73, 82, 84, 104.</p> <p>Revolução e luta anticoloniais: 59, 67, 68, 69.</p> <p>Eugénio de Andrade: 65.</p> <p>Revisionismo histórico: 77.</p> <p>Mulher e a nostalgia de séculos subterrâneos: 94.</p> <p>Esquecimento: 102.</p>

<b>TEMA/OBRA</b>	<b>RP</b>	<b>CVFT</b>	<b>PSV</b>	<b>CMA</b>	<b>BT</b>	<b>LL</b>	<b>ESA</b>	<b>NFC</b>	<b>AA</b>	<b>PS</b>
Corpo		218	9		18	61	23	42	33	79
		224	19		48	63	27	24	38	80
		231	48		27	27	29	65	39	84
		239	53		52	52	35	65-66	42-49	98
		253	54		54	54	37	70	50	97
					55	55	49	71	71	96
					78	78	63	72	75	
					81	81	77	104	76	
					82	82	87	83	77	
							93	71	83	
								120	87	
								150	100	

<b>TEMA/OBRA</b>	<b>RP</b>	<b>CVFT</b>	<b>PSV</b>	<b>CMA</b>	<b>BT</b>	<b>LL</b>	<b>ESA</b>	<b>NFC</b>	<b>AA</b>	<b>PS</b>
Locais/geoafet	Planalto: 27. Sobre o matridindi: 35 Lubito: 41. Huíla: 45 Planície: 65.	Sul: 218.	Deserto ventoso: 9. Cidade: 12, 16, 54. Moçambique: 17, 21, 28, 45, 50, 52. Pessoas: 39, 43, 49.		Serra alta, defronte, compacta: 28.				Sahel: 35. Namíbia e Zimbabué; capitais dos impérios: 73.	Povos da Guiné e Cabo Verde. 59.

<b>TEMA/OBRA</b>	<b>RP</b>	<b>CVFT</b>	<b>PSV</b>	<b>CMA</b>	<b>BT</b>	<b>LL</b>	<b>ESA</b>	<b>NFC</b>	<b>AA</b>	<b>PS</b>
Ancestralidade	Sou do clã do boi: 49.	Veias finas da terra: 215, 234.  Memória antiga, tempo mítico: 221, 238, 255  Nefertiti: 228  Clã antigo: 231.  Língua: 239.  Antigas fêmeas: 242.  Mãe: 257.	Genealogia: 31.  Gestos antigos: 34.		O negro conta a história: 39.	Raízes: 52.  Eco africano: 60.	O devir ancestral e língua: 11.  Tempo mítico: 27.	Antepassados: 20.  Herança e devir: 72, 162.  162 herdeiros, devir genealógico e ou ancestral  Katanderas, mulheres: 84  Raiz: 124.	A ancestralidade geradora: 39.  Raízes: 52.  O negro, escravo: 76.	Sofrimento antigo: 79.

<b>TEMA/OBRA</b>	<b>RP</b>	<b>CVFT</b>	<b>PSV</b>	<b>CMA</b>	<b>BT</b>	<b>LL</b>	<b>ESA</b>	<b>NFC</b>	<b>AA</b>	<b>PS</b>
Língua			25		15 23 29-30 31 45	76 82	11 37 55 107	18 22 23 32 37 66 75 99 131	70 67	104