

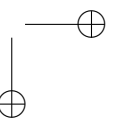
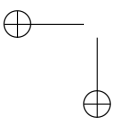
O FEMININO NAS LITERATURAS AFRICANAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

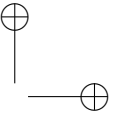
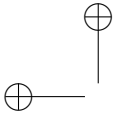


Fabio Mario da Silva
(organizador)

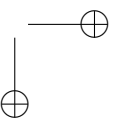
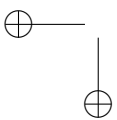


2





O Feminino nas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa





FICHA TÉCNICA

Título: *O Feminino nas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa*

Organizador: Fabio Mario da Silva

Imagem da capa: Mwana Pwo Mask. Escultura de madeira, ráfia e missangas pertencente ao The Minneapolis Institute of Arts. Imagem disponível em <http://www.davidrumsey.com/amica/amico264983-101358.html#record>

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

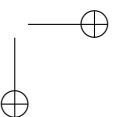
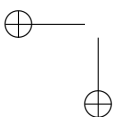
Revisão: Inês Felício e Luís da Cunha Pinheiro

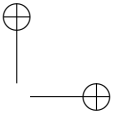
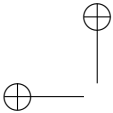
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, outubro de 2014

ISBN – 978-989-8577-38-2

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2014»





Fabio Mario da Silva
(organizador)

**O Feminino nas Literaturas
Africanas em Língua
Portuguesa**

CLEPUL

Lisboa

2014







CONSELHO EDITORIAL

Ana Paula Tavares
(CLEPUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

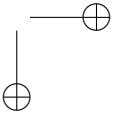
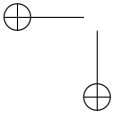
Elisabeth Battista
(Universidade do Estado de Mato Grosso)

Isabel Lousada
(Universidade Nova de Lisboa)

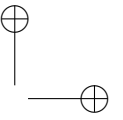
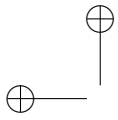
Moizeis Sobreira
(Universidade Estadual de Campinas)

Tânia Lima
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Tania Macedo
(Universidade de São Paulo)

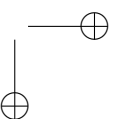
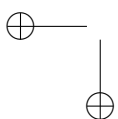






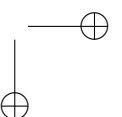
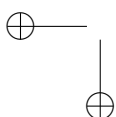
Índice

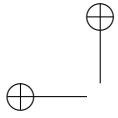
Fabio Mario da Silva	
Introdução	7
Ana Paula Tavares	
Poema	11
I Angola	13
Marilúcia Mendes Ramos	
Imagens de Angola nas representações do feminino em narrativas angolanas	15
Paulo Geovane e Silva	
Dar Corpo à Memória: a poesia de Paula Tavares e as encenações do feminino	37
II Cabo Verde	65
Maria Tavares	
Das margens e dos centros: uma leitura d'A Louca de Serrano de Dina Salústio	67
Ricardo Riso	
Carlota de Barros e Maria Helena Sato – poéticas afetivas da diáspora cabo-verdiana	101





III Guiné-Bissau	127
Moema Parente Augel	
Na voz do outro. A representação da mulher guineense pela perspectiva masculina	129
Carla Francisco	
Tiara de Filomena Embaló: África em busca de si mesma	165
IV Moçambique	179
Renata Díaz-Szmidt	
As imagens do feminino na obra de Lília Momplé	181
Tiago Aires	
Mia Couto: a escrita sobre a mulher, essa canoa, ilha, leoa e todo o resto	201
V São Tomé e Príncipe	219
Amarino Oliveira de Queiroz	
A Persistência da Palavra Poética Africana: Vozes Transnacionais em Conceição Lima, de São Tomé e Príncipe	221
Debora Leite David	
A representação da figura feminina nos versos de Costa Alegre	235



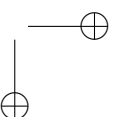
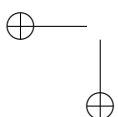


INTRODUÇÃO

Desde há algumas décadas (principalmente depois dos movimentos feministas), os estudiosos dos *gender studies* têm se preocupado, sobretudo no mundo ocidental euro-americano, em compreender a misoginia (isto quer dizer, a crença em volta de uma possível inferioridade da mulher) como um conceito sociocultural, o que vem também despertando o interesse psicossocial em relação a este tema. Contudo, tais tipos de estudos, no espaço africano, apesar de virem numa linha crescente de debates e desdobramentos, necessitam, tal como aponta a análise arguta e feminista de Oyèrónké Oyewùmí (2005, pp. 138-139)¹, de um olhar diferenciado, porque a relação do corpo com as mulheres no contexto africano teria uma outra dinâmica; por isso, aplicar as teorias europeias neste contexto seria um facto incongruente. Tais embates são ainda tão sensíveis que, por exemplo, Desiree Lewis chama a atenção para que as escritoras africanas tomem para si o seu discurso, com um propósito que venha ao encontro das causas feministas, como uma maneira de conscientização e luta das mulheres: “African women writers who deal with everyday lived experience disentangle the daily struggles around which African feminism needs to be articulated.” (2001, p. 7)².

¹ Oyèrónké Oyewùmí, “Visualizing the Body. Western Theories and African Subjects”, in Oyèrónké Oyewùmí (org.), *African Gender Studies. A Reader*. New York: Palgrave, 2005, pp. 137-151.

² Desiree Lewis, “African Feminisms”, in *Agenda*, no. 50, *African Feminisms One*, Agenda Feminist Media, 2001, pp. 4-10, disponível em “<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4066401?uid=37914&uid=3738880&uid=368665151&uid=2&uid>”



É exatamente no embate das teorias feministas que Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha acreditam, numa importante obra de referência para os estudos sobre a condição feminina no contexto africano, *A Mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*³, que é preciso ressignificar e compreender os embates travados nestes contextos: “a produção feminina vem pondo em xeque os mecanismos de que se vale a hegemonia de ordem epistémica, política, ética e estética” (2007, p. 13).

Contudo, é preciso ressaltar que, na presente obra, *O Feminino nas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa*, não temos por objetivo demonstrar o feminismo/ou feminino no contexto africano em língua portuguesa através de obras de autores e autoras, mas de perceber o modo como a ideia de feminino (e não apenas de mulher) está inserida na escrita de diversos países africanos lusófonos (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe). Nosso objetivo com a organização deste livro é o de continuar o debate em torno de um tema tão sensível, principalmente no mundo africano em língua portuguesa, no qual tais questionamentos ainda continuam bem ténues e necessitam de mais aprofundamentos. Repensamos aqui não só pontos de entendimento da trajetória feminina, mas também, por exemplo, o que as mulheres escreveram ou o modo como lemos os seus escritos, atendendo também ao modo como os próprios homens escritores fazem a sua leitura de um determinado perfil feminino. Lembremo-nos que a própria escolha da imagem da capa deste volume, a Máscara de Mwana Phwo, exibida durante ritos, demarcando, de certa forma, uma ordem social e valores da comunidade, é uma representação ancestral que encarna a ideia de beleza feminina, sendo quase sempre usada por um homem disfarçado de mulher em rituais executados para a comunidade, significando também autoridade e riqueza. É essa uma das múl-

=3&uid=67&uid=37912&uid=62&sid=21104493746647”, acesso em 24 de julho de 2014.

³ Inocência Mata; Laura Cavalcante Padilha, *A Mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Edições Colibri, 2007.



tiplas formas de, no contexto africano, se entender a mulher ou a ideia de feminino.

Ressaltamos também que os olhares aqui são diversos: nas perspectivas adotadas, plasma-se a experiência pessoal de cada pesquisador(a) que, não pertencendo necessariamente ao domínio dos estudos de gênero, traz a sua contribuição, por vezes de âmbito mais lato, e por vezes mais restrito; todos, a seu modo, contribuem para enriquecer o debate em torno dos autores/autoras e de suas obras selecionadas para análise, de maneira coesa, arguta e sensível. Não obstante, o texto que abre esta coletânea é um poema inédito que tem relação com o feminino e com as mulheres, da escritora angolana Ana Paula Tavares, a quem muito agradecemos por sua participação, abrindo assim caminho para as diversas leituras que giram em torno do feminino.

Fabio Mario da Silva⁴

⁴ Fabio Mario da Silva é pós-doutorando em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo e bolseiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. É doutor e mestre em Literatura pela Universidade de Évora. É pesquisador do CNPq, com um projeto intitulado “Figurações do feminino: Florbela Espanca *et alii*”, sediado na Universidade Federal de Sergipe, sob a orientação da Professora Doutora Maria Lúcia Dal Farra. Também é investigador integrado do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras) da Universidade de Lisboa, onde é o co-responsável pelo projeto “Diálogos no Feminino”, bem como é membro colaborador do CEL (Centro de Estudos em Letras), da Universidade de Évora. Já lecionou na Universidade de Varsóvia (Polónia), como Professor Convidado, temáticas que envolveram as disciplinas de Literatura Brasileira, Portuguesa e Africana em Língua Portuguesa. Atualmente aprofunda-se no estudo da teoria da poesia, da autoria feminina portuguesa, da literatura africana feminina em língua portuguesa e da literatura de cordel de Pernambuco. Atualmente dirige, em conjunto com a Professora Cláudia Pazos Alonso (Universidade de Oxford), as Obras Completas de Florbela Espanca publicadas pela Editora Estampa (Lisboa).





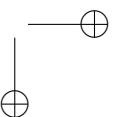
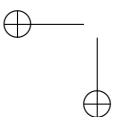


Poema

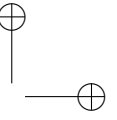
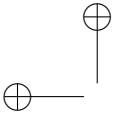
Abre-se o vale do colo
à largueza do mundo e seus rios
no rosto ainda se fixa o sorriso de leite para
a criança das costas
as mãos lavraram a terra
na espessura do canto
oh o silêncio da água
oh a distância do grito fechado
na garganta do tempo

Abre-se o vale do colo
E é para sempre a vida que se celebra
Entre nós e caminhos
No dobrar solene das folhas.

Ana Paula Tavares

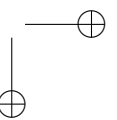
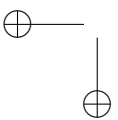






Parte I

Angola







Imagens de Angola nas representações do feminino em narrativas angolanas

Marilúcia Mendes Ramos¹

1. Pressupostos

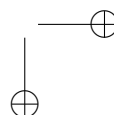
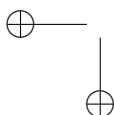
As transformações se realizam em um processo longo, por vezes difícil de ser apreendido. Assim ocorreu com a formação da literatura angolana “propriamente dita” e com a independência de Angola que, para além dos livros de História, pode ser compreendida através das páginas literárias, as quais permitem perceber que a resistência à dominação política portuguesa foi sendo construída primeiramente pelas contribuições individuais, por vezes solitárias, depois pelas de pequenos grupos que se vão conscientizando da diferença do “nós” e dos “outros”, até a consciência de que o “nós” é que precisava ser (re)conhecido e valorizado. Fatos históricos vão delineando os comportamentos sociais e as

¹ FLUFG.

Marilúcia Mendes RAMOS, Professora Doutora.

Departamento de Estudos Linguísticos e Literários. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (FLUFG).

Email: profamariluciaramos@gmail.com



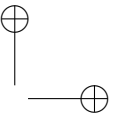
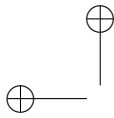


mudanças vão sendo captadas, ou mesmo promovidas, pelos intelectuais, como os escritores. Imagens de Angola antes da Conferência de Berlim e em meados do século XX, após Portugal começar a atender ao que esta determinava, os desdobramentos das políticas de ocupação, os conflitos, a luta pela Independência nas resistências cotidianas, a valorização do *proprium*, foram captadas pelo olhar atento de escritores, e a leitura de suas narrativas permite, hoje, compreender o processo independentista. O recorte para esta reflexão é o da presença feminina nesse cenário de transformações. Personagens femininas sobrevivendo a momentos de forte dominação colonial, resistindo como podiam e assim contribuindo para as grandes transformações em Angola são temas presentes nas narrativas de que trataremos seguidamente, de Alfredo Troni, Luandino Vieira e Uanhenga Xitu. Perscruta-se, neste artigo, considerando o contexto de produção em que se constroem representações da experiência humana, a visão de mundo de alguns prosadores que pelo texto literário é materializada revelando, como se pretende demonstrar, a mulher angolana como agente transformador dessa realidade.

2. De um natural período de “manifestações literárias” à “continuidade”

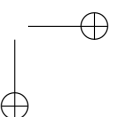
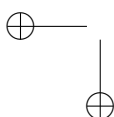
Conforme o pensamento do crítico literário brasileiro Antonio Candido, podem ocorrer produções literárias isoladas que não constituirão um sistema mas “manifestações literárias” (1961, p. 25). Um rápido olhar sobre a formação da literatura angolana permite perceber que desde as primeiras publicações, entre meados e final do século XIX até a metade do século XX ocorrem “manifestações literárias”, pois não há, de acordo com Candido, um fator preponderante para a constituição de uma “literatura propriamente dita”: a continuidade, a tradição.





Assim, mesmo que existam “elementos internos” (língua, temas e imagens partilhados) concorrendo em articulação com “elementos externos” (conjunto de produtores mais ou menos conscientes de seu papel; conjunto de receptores; mecanismo transmissor – ou, “de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos”), se não houver uma continuidade literária não há “literatura propriamente dita” (Candido, 1961, p. 25). Pode-se, pois, perceber em Angola, assim como ocorreu no Brasil, um largo período de “manifestações literárias” e não de literatura “propriamente dita”. Ainda em meados do século XIX alguns colonos registraram suas impressões sobre a terra africana a que chegavam, expressando frequentemente sua visão das paisagens e de seus habitantes como exóticos; porém, não tardou a haver publicações de mestiços, assim como a surgir produções endógenas, com a preocupação de revelar o *proprium* angolano. Para a formação de uma “literatura propriamente dita” em Angola algumas publicações e autores foram se destacando dentre as várias manifestações e se mantendo na historiografia da literatura angolana.

O ano de 1849 marca, segundo a crítica corrente, o início das manifestações literárias em Angola. José da Silva Maia Ferreira, filho de pai português e mãe angolana, publicou o livro de poesias *Espontaneidades da minha alma*, o qual dedicou às senhoras de sua terra. Em 1882, outra obra mereceu destaque: Alfredo Troni publicou a novela *Nga Muturi*. Em 1891, o livro de poesia *Delírios*, do angolano Joaquim Dias Cordeiro da Matta, já chamaria a atenção para esse importante nome da literatura e da história de Angola. Outro nome a se registrar é o do mestiço formado em Direito, em Portugal, Pedro Félix Machado que publicou, em 1892, *Cenas de África: romance íntimo*, tratando de costumes angolanos, porém, ainda em estilo europeu. Em 1927 surge o primeiro livro de outro autor que compõe a história da formação da literatura angolana: Óscar Ribas, *Nuvens que passam*, de poesia. Em 1935, António de Assis Júnior publica a instigante novela *O segredo da morta*. Como marca das iniciais “manifestações literárias”, no que concerne à autoria feminina, é de registrar que somente em 1944 uma



mulher angolana publicaria um livro, Lília da Fonseca, com *Panguila*, acompanhada, dez anos mais tarde, pela luandense Maria Joana Couto com *Braseiro ardente*.

A década de 50, porém, será decisiva para a independência de Angola e para a “continuidade” apontada por Candido como fundamental para a formação de uma “literatura propriamente dita” e alguns fatos de variada ordem serão decisivos. Conforme discutimos em nossa tese de doutorado apresentada à Universidade de São Paulo (cf. Ramos, 1996), a 5 de julho de 1932 António Salazar é nomeado para o cargo de presidente do Conselho de Ministros pelo regime militar instaurado em Portugal, representando os interesses de latifundiários, burguesia e clero. A política da metrópole desse período passou a incluir a “transfusão de população” para o Brasil – o Governo de Getúlio Vargas teve até de estabelecer limites para o grande número de navios que aportavam transportando imigrantes portugueses – e para Angola, com a finalidade de conter o desemprego e o excedente populacional, diminuindo, desse modo, a tensão social entre os portugueses. É nessa fase que Portugal estabelece políticas de ocupação de Angola, atendendo ao *ultimatum* da Conferência de Berlim (1885). Esses dados históricos possibilitam compreender o contexto histórico que se desencadearia na década de 50. Em 1930 havia em Angola 3 milhões de habitantes, dentre os quais 42800 homens brancos e mestiços (estes últimos em maioria), iniciando-se nesse ano o referido movimento migratório, alcançando a população portuguesa em Angola, em 1960, a marca de 172 mil pessoas (cf. Menezes, 1996, p. 75).

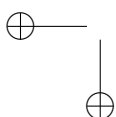
Ao término da Segunda Guerra Mundial, porém, com a opinião pública internacional contrária à manutenção dos sistemas coloniais, o Governo de Salazar preocupou-se em passar para o mundo a ideia de que era um país único, composto de províncias continentais e ultramarinas. Entretanto, para denunciar a falácia dessa ideia, de que em Angola não se praticava a discriminação racial e de que as diferenças entre brancos e negros eram concebidas apenas no âmbito cultural, e ainda para questionar o conceito de “lusotropicalismo” criado pelo so-



ciólogo brasileiro Gilberto Freyre, um grupo de intelectuais angolanos, formado em Lisboa, onde conviveram com outros africanos na Casa dos Estudantes do Império (CEI), incumbiu-se de conscientizar a população e assim preparar a luta pela libertação política, e também de propiciar a formação e consolidação de um novo contexto literário para Angola. Eram eles Amílcar Cabral, Agostinho Neto, António Jacinto, Mário de Andrade, Francisco Tenreiro, entre outros. Esses intelectuais, voltando a suas terras, organizariam as bases para a luta armada pela independência, que começaria em 1961 e se manteria até 1975 com a sua conquista.

Nessa decisiva década de 50 surgem movimentos culturais e intelectuais, mas também políticos, como a “Geração de 48” e seu movimento intelectual “Vamos descobrir Angola!”, importante instrumento na luta anticolonial que daria seus frutos na década de 60 – a Geração da *Cultura*, a da *Mensagem*, e o *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*. Nessa efervescência, a união dos escritores em volta de ideais culturais e políticos já estava fomentando a constituição da literatura angolana “propriamente dita” e a luta pela liberdade. Vários títulos são dados a público nessa década², criando a situação de “continuidade” referida por Candido: em 1953, Mário Pinto de Andrade organiza a *Antologia temática de poesia africana*; em 1954, o moçamedense Joaquim Pedro Arroja Júnior lança *Flores negras*. Em 1956 Cochat Osório escreve *Calema*, Mário António de Oliveira publica *Poesias* e Roberto Correia edita *Assim somos todos*. Em 1957, do Namibe, surge Clodoveu Gil, com *Temas eternos: poesia*, e Eugênio Ferreira, madeirense depois naturalizado angolano, publica *Feiras e presídios*, em 1958. Também em 1958 António A. M. Cristão, moçamedense, publica *Memórias de Angra do Negro: Moçâmedes*.

² Os dados sobre a breve história das publicações das décadas de 1950 a 1970 foram obtidos de modo preponderante do *ebook* organizado pelo escritor angolano Tomás Lima Coelho, em 2013, *Autores e escritores de Angola: naturalidade e bibliografia*. Acesso pelo link: www.minhasimagens.org.



Vários nomes surgem na década de 60 e muitos até hoje continuam construindo os rumos e consolidando a literatura angolana; outros já se foram, tendo cumprido seu importante papel: Arnaldo Santos, Costa Andrade, Henrique Abranches, Inácio Rebelo de Andrade, Luandino Vieira, Agostinho Neto (*Poemas*, 1961), Alexandre Dáskalos, António Jacinto (com *Poema*), Ernesto Lara Filho, Viriato da Cruz (*Poemas*), Henrique Guerra, Maria Helena de Figueiredo Lima, Maria Eugênia Lima (*Entre a parede e o espelho: poemas*), Maria José Pereira da Silva (*Labaredas em Prece*), Alda Lara, Jorge Macedo, David Mestre, Manuel Rui (*Poesia sem notícia*), Manuela Cerqueira (*Menina do deserto*). Consolidando o trabalho de luta contra o poder colonial pelas páginas literárias e expandindo o leque de escritores angolanos, surgem ainda outros nomes que se somam a esses na década de 70, muitos deles se afirmando como escritores pelas décadas seguintes: Carlos Ervedosa, Wanda Ramos e Honorinda Cerveira, João Abel, João Maria Vilanova, Domingos Van-Dúnem, Fragata de Moraes, Maria do Carmo Marcelino e Olga Gonçalves, Ruy Duarte de Carvalho, Aristides Van-Dúnem, Jofre Rocha, Leonor Correia de Matos, Pepetela, Adriano Botelho de Vasconcelos, Raul David, Uanhenga Xitu, Arlindo Barbeitos, Jorge Arrimar.

A literatura de militância – como ficou conhecida a produção literária empenhada na conquista da liberdade, escrita em sua maioria nas celas das prisões do Tarrafal, na década de 60 – preponderantemente denunciava e alertava aos naturais de Angola e aos estrangeiros sobre os rigores da colonização e sobre os conflitos socioculturais, enquanto valorizava aspectos dos povos e das tradições africanas. Reatava, assim, as pontas de um passado de tradições milenares do qual os angolanos tiveram de se afastar por imposição política, a um presente cujas configurações econômicas, históricas e sociais se encontravam inegavelmente alteradas pelo longo período de dominação colonial. Assim, a literatura como “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns”, conforme Candido afirma, se configura em Angola pela de militância desenvolvida da década de 50 até meados dos anos 80. De sorte



que após um período de manifestações literárias, dada a sua expansão e “continuidade” em meados do século XX, a literatura angolana passou a constituir-se como “literatura propriamente dita”, dentro de um “sistema literário”.

No período pré-independência existe uma preponderância de autores masculinos e são raros os nomes de escritoras, mas pudemos mencionar acima, no caso das manifestações literárias, os nomes de Lília da Fonseca e de Maria Joana Couto, além daquelas que foram surgindo nas décadas de 60 e 70. No pós-independência, entretanto, vão se afirmando várias outras e tratando de gêneros e temáticas diversos. A poesia e a prosa, contudo, frequentemente contemplaram a mulher angolana como protagonista, cujas representações legaram aos leitores imagens de Angola como um espaço de desafios na relação conflituosa com o colonizador, associada à força, resistência, trabalho, vitalidade e solidariedade, como se poderá notar nos textos cotejados de Troni, Luandino e Xitu.

3. “...em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia...”

A literatura de militância preocupou-se em conscientizar, fosse denunciando as práticas de opressão, fosse valorizando o *proprium* angolano, de tal modo que esses textos passaram a se constituir em registro literário de imagens de Angola em um importante período de sua história. Opressão e resistência são temas recorrentes e os sujeitos das ações são os angolanos. Por tratar-se de um período de lutas, é de se esperar que as imagens construídas literariamente sejam masculinas, revelando a força e determinação do homem angolano na conquista da liberdade do jugo colonial. De fato, é o que se verifica, porém, instiga ao leitor a marcante presença da mulher como protagonista de narrativas ou como destinatária de poemas. As imagens que a literatura





vai registrando delas é de força e resistência, seja travando lutas no microcosmo que a história oficial não registrou, seja como agente da manutenção de tradições e costumes. A narrativa curta trouxe espaços e temas ligados a Angola, Luanda e angolanos. Interessa-nos verificar na novela *Nga Muturi*, de Troni, que esteve vinculado à importante “Geração de 1880”, e em contos de Luandino Vieira e de Uanhenga Xitu, estes ligados à “Geração de 50” e a outros movimentos políticos e culturais de então, imagens de Angola construídas literariamente pelas representações do feminino, auxiliando-nos a compreender a ideia de “continuidade” e transformação por esse viés, assim como seu papel nas transformações sociais e políticas que a literatura registrou.

4. No caminho contrário do esquecimento e da incompreensão

Ainda outra argumentação de Antonio Candido contribui na urdidura deste artigo:

Se não lermos as obras que a compõem [a literatura brasileira/angolana], ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura européia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes [ex-colonizados], os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – dos quais se formaram os nossos. (Candido, 1961, p. 9)

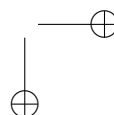
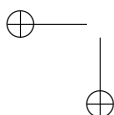
De fato, a ação de ler e reler textos paradigmáticos que compõem o rol de uma literatura, seja ela a brasileira, a angolana ou outra, pode promover a revisão da compreensão dos “sentimentos que experimentavam” seus autores então. É o caso da releitura da novela de Troni





(1882; 1973). Alfredo Troni nasceu em Coimbra, a 1845, e se formou em Direito pela Universidade dessa cidade em 1867. Em virtude de seus envolvimento com movimentos estudantis, foi desterrado para Angola em 1873. Lá chegando, fundou jornais em que mesclava a língua portuguesa a línguas nativas, e nos quais abria espaço aos angolanos para suas contribuições. A integração de Troni ao cotidiano luandense se verifica facilmente em seus artigos e na novela *Nga Muturi*, publicada em 1882 como folhetim no jornal português *Diário da Manhã*, e no angolano *Jornal das Colónias*. O contexto de Angola em que Troni se insere ficou conhecido como “Geração de 1880”, sendo caracterizada pela Imprensa Livre (1886-1923) em uma Luanda com poucos colonos e muitos angolanos de toda parte, com suas diferentes línguas e culturas, cenário esse que se transformaria aos poucos após a Conferência de Berlim (realizada depois de três anos da publicação da novela) e, mais profundamente, com a implantação da política salazarista de ocupação nos anos de 1930, como mencionado acima. Embora o número de colonizadores na década de 1880 em Angola fosse baixo, lutas silenciosas e solitárias foram travadas contra o colonizador (a maioria, então, comerciantes), como ocorreu com a personagem Nga Muturi (Senhora Viúva), que vai penetrando no mundo do outro, assimilando a cultura do dominador e encontrando meios de inserção e sobrevivência.

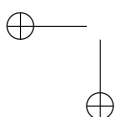
Essa novela traz o registro da sociedade angolana do século XIX em seu cotidiano repleto de costumes e tradições, no qual inúmeras personagens perpassam a narrativa, auxiliando o leitor na recriação do contexto e do espaço onde as ações se desenvolvem. O enredo mescla elementos das tradições africanas com o mundo do colonizador português. De acordo com as tradições, em virtude de prejuízos causados por um parente, o prejudicado teria de ser ressarcido, e assim, Nga Ndreza – nome oralizado da protagonista – é entregue a um comerciante como forma de acerto de contas. É submetida como sua amante e tem de ir para Luanda, tendo início aí seu processo de aculturação. Após a morte do amante fica com uma situação financeira boa e passa





a emprestar dinheiro a suas “amigas” brancas. Como tem a pele meio clara, reivindica sua linhagem branca junto delas que, de modo interesseiro, a consentem, franqueando que Nga Muturi frequentasse espaços sociais próprios aos colonizadores. Ela, porém, viverá uma situação de entre-lugar, pois não se desligará da sua língua nativa, ao mesmo tempo em que se expressará na língua portuguesa; não deixará o mundo das tradições e dos costumes, mesmo “numas terras muito longe, de onde a trouxeram quando era pequena” (Troni, 1882, p. 32) que (re)conhece bem (como a semba, o batuque, os feitiços), mas frequentará missas na cidade de Luanda, espaço tomado pelo dominador. Para sobreviver entre os dois mundos, assume uma postura dura, de dignidade e independência. As tradições africanas e o modo de vida do colonizador se chocam e se resolvem como era possível à época. Assim, em razão do desencadeamento dos acontecimentos que a foram inserindo na sociedade estrangeira, Nga Muturi vai adquirindo paulatinamente consciência do que era e do que deveria passar a parecer ser, como o desmanchar do penteado e o desfazer-se das vestes tradicionais simbolizam.

Embora esse breve comentário sobre o enredo passe a impressão de uma narrativa dramática, várias passagens são amenizadas pela ironia e pelo riso – traço do estilo de Troni – e a imagem da angolana forte, positiva, atenta e resistente é a que permanece na memória do leitor através de sutis passagens, como estas: “É muito considerada pelas boas famílias. Faz os seus presentes”, e “É uma boa cidadã, paga bem os impostos” (Troni, 1973, pp. 45-46). Trata-se, assim, de uma representação, como protagonista, da mulher angolana de fins do século XIX passando pelo processo de aculturação e adaptação ao contexto de dominação que se configurava, ainda bem menos rigoroso que aquele que se iniciaria nos anos 30, quando a política assimilacionista para as colônias portuguesas passa a ganhar contornos bem mais rigorosos, sendo criado no governo de Marcelo Caetano um quadro de “categorias de classificação colonial” (cf. Ramos, 1996, p. 4) que ía do indígena ao assimilado ou cidadão (“indígena em evolução, destribalizado, assimilado”).

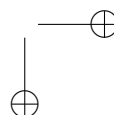
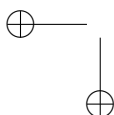




Ora, essa personagem feminina cria um novo e solitário mundo, posto sua condição singular naquele contexto. Nga Muturi vê-se despojada de seu penteado, de suas vestes, crenças, costumes, família, sendo retirada de sua mãe, vendida, levada de um lugar para outro como um objeto e, em Luanda, é manipulada pelas “amigas” brancas e por outros, resistindo à total coisificação pelo uso do dinheiro para sua integração. Mas não só. Cada vez que é ludibriada, Nga Muturi conhece as artimanhas do colonizador e vai aprendendo a viver no mundo do outro, enquanto as práticas sórdidas de colonos vão sendo denunciadas. Ao final da narrativa o leitor percebe que em razão dos golpes que sofreu, já não confia em mais ninguém, porém ganhou mais do que dinheiro – aprendeu a conviver no mundo do outro e a imagem que fica para o leitor é a de uma mulher segura, que até solta um palavrão na Junta da Fazenda quando foi cobrada de uma dívida que pensava ter sido paga: “[sundu] ia maiena” (Troni, 1973, p. 63). A novela de Troni trata, destarte, da assimilação cultural meio século antes do autoritarismo de Salazar chegar a Angola, o qual desencadearia a forte resistência angolana – tanto armada quanto literária –, que levaria à guerra nos anos 60 e à independência em 1975, como se verifica em contos de Luandino Vieira.

5. Da “Geração de 1880” para a “Geração de 50”

As representações do feminino são significativas na contística de meados do século XX, com várias personagens marcantes, que por vezes nomeiam contos ou livros. O leitor poderia esperar que na literatura do período de guerra pela independência as personagens femininas fossem representadas como amedrontadas, desprotegidas, abandonadas à própria sorte; porém, é surpreendido por outras imagens a cada nova leitura dos textos angolanos sobre esse período. O contexto em que Luandino escreve é de forte presença do colonizador em Luanda, pro-



blemática presente em vários de seus textos. Assim como Troni, Luandino é português de nascimento, tendo crescido nos musseques, mas se insere muito bem na sociedade angolana, da qual faz uma leitura atenta, principalmente do cotidiano em Luanda e do momento decisivo da década de 50, traduzindo a utopia de liberdade. *A cidade e a infância* é o primeiro livro do escritor e seus dez contos foram escritos durante a década de 1950, mais precisamente entre 1954 e 1957, tendo sido publicados em 1957 e republicados em 1960 com acréscimo de alguns contos. Em 1959 é preso pela PIDE, acusado de ligações ao movimento independentista (o chamado “Processo dos 50”), mas libertado pouco tempo depois. Em 1961 volta a ser detido, e novamente em 1964, sendo condenado a catorze anos de prisão no Tarrafal, só regressando a Portugal em 1972, em liberdade condicional.

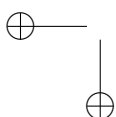
Na prisão, embora a dificuldade em conseguir papel ou lápis – muitas vezes junto a cipaios – os militantes produzem poemas e narrativas curtas que, após a independência, serão publicados como memória da luta e como ideologia dos novos tempos que terão início, uma vez que ações de conscientização individual e coletiva estão representadas nesses textos como fundamentais na construção da libertação. É o caso das narrativas de Luandino até 1962, incluídas em *Vidas*, publicado somente em 1975. Na prisão do Tarrafal, trocando conhecimento sobre o que escrevia, Luandino sentiu-se instigado em saber como é que o companheiro de prisão, Uanhenga Xitu (Agostinho André Mendes de Carvalho), conseguia passar para a escrita a oralidade angolana. De modo estilizado Luandino passará ao exercício de incorporar a oralidade angolana em seus textos, conforme comenta em entrevistas. A oralidade que para Xitu era um dado de sua herança cultural, fruto da vivência com *griots* e mais-velhos, para Luandino foi uma conquista e passou a constituir um estilo único entre os escritores angolanos a partir de *Luuanda* (1964; 1982). É então, em registros bem próximos da fala dos angolanos, que comporá contos como “Estória da galinha e do ovo”, de *Luuanda*, escrito em 1963 e publicado em 1964. Imagens da mulher angolana como protagonista de novos tempos, em um cená-



rio de luta e resistência, são delineadas sem pressa, bem ao modo dos contadores de histórias africanos, inclusive com as falas dos *griots* no início e fim de cada uma.

Da leitura dos contos desse livro nota-se a representação do nascimento da consciência entre as mulheres de que, apesar das diferenças e rusgas, a ideia de pertencimento a um grupo afluía, assim como a necessidade de assumir um papel de protagonismo naquele cenário opressor. A cada tentativa de solução sobre a posse do ovo vai ficando evidenciada para elas a diferença de visão de mundo dos que analisam e julgam o motivo da contenda. Os instrumentos utilizados para esse fim não são africanos e, portanto, não convencem nem resolvem. As mulheres estão sem seus maridos e os homens que restaram na sanzala estão afastados de suas origens e sem força vital, seja pelos longos anos de trabalho burocrático no mundo dos colonizadores, seja pelos vícios e decepções. De um ambiente aparentemente de assimilados arruinados segue-se a paciente construção da consciência de pertencimento, que se dá desde o início da *maka* até sua resolução, quando os monandengues – alegoria do futuro homem livre de Angola – usam os conhecimentos tradicionais transmitidos pelo avô para salvar a galinha do poder colonial e ajudar as mulheres a lembrar da tradição de solidariedade e de socialização – seus traços identitários.

A necessidade de afrontamento dos referenciais masculinos, personificados ou pelos angolanos que se renderam à assimilação ou pelos colonizadores, vai criando situações de conscientização de que os meios utilizados por eles para resolver a *maka* não são ideais e os antigos paradigmas são aos poucos trazidos para a cena, seja pela velha, seja pelos meninos, convencendo as mulheres sobre a validade da solução encontrada por elas mesmas. As personagens desse conto poderiam representar a mulher angolana como desvalida, já que elas são a velha (Vavó Bebeca), a mulher grávida sem a presença do marido, a mulher com os filhos pequenos e sem o marido, a mulher prostituta com um marido agora sem valor no grupo. Entretanto, a cada linha que segue o leitor vai percebendo a força dessas mulheres ressurgindo; do mo-

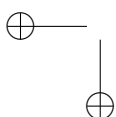




vimento para fora, com as vozes alteradas e sobrepostas e corrigidas pela velha, o conto caminha para um silenciamento desse vozerio, ganhando força os olhares, que revelam a resistência pela conscientização e cumplicidade das mulheres.

Diferentemente de outro conto do livro, “Vavó xixi e seu Neto Zeca Santos”, em que a velha é aceita como detentora de conhecimento e sua voz é ouvida, como no mundo das tradições, no conto “Estória da galinha e o ovo” a velha é inicialmente questionada e não raras vezes as duas mulheres em contenda a interrompem e não aceitam suas ponderações. O que é sinal de esquecimento da tradição, pois no mundo ancestral isso jamais poderia acontecer, posto que os mais-velhos nas sociedades tradicionais são respeitados e vistos como arquivos vivos dos conhecimentos. Mas é também marca da resistência dessas mulheres aparentemente fragilizadas pela ausência da força do homem. Vavó Bebeca, porém, tal qual a imagem da galinha quando assustada, vai atentando para as manipulações do poder colonial e conduzindo a *maka* para o entendimento. Depois de recuperada a sabedoria, as duas mulheres passam a ouvir a velha – e não mais os homens do poder colonial – e observam atentas à ação dos meninos inspirados pelos ensinamentos do velho avô. Por fim, todas se sentem convencidas de que os conhecimentos ancestrais, aliados à astúcia dos jovens, são a melhor forma de resolução dos conflitos e, com imagens alegóricas de um novo tempo de liberdade, a narrativa se encerra ao modo africano de contar. Nos dois contos, velhos e crianças, elos de um passado ancestral e de um futuro vislumbrado, figuram como bases sobre as quais uma nova Angola surgirá.

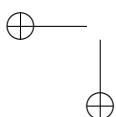
A resistência será construída a partir da conscientização da aculturação sofrida e será tratada por Luandino por meio das personagens femininas, destacando o importante papel das mulheres na continuidade das tradições na transição para Angola livre. O leitor vê-se em meio a tensão e riso, pois nota a gravidade da situação, porém, como nas narrativas orais, essa tensão é técnica para prender o ouvinte/leitor. O motivo torpe da grande discussão é ainda mais risível pelos que são





convidados a ajudar a resolver a contenda, representantes que são do poder colonial (igreja e chefe do Posto), e que por fim figuram como tolos. O discurso destes é embasado na legislação e expresso em bom português, repleto de jargões e frases feitas, assim como o do antigo funcionário angolano do governo, destoando do motivo banal da *maka* e das falas das mulheres que insistem na argumentação e na decisão sobre a posse do ovo e, do modo de resolver as problemáticas, vai se delineando a quase imperceptível subversão. Esse modo de contar de Luandino, atenuando ou acentuando o dramático pela inserção do risível, é próprio das narrativas orais africanas que ele apreendeu tão bem, e tem a finalidade de auxiliar o ouvinte na memorização da história. Note-se que esse conto é do livro *Luuanda*, escrito cerca de dois anos após o início da luta armada. A utopia de uma Angola livre vai sendo construída e evidenciada pelas transformações das ações das mulheres e das crianças que vivem nos musseques de Luanda, já que os homens estão na luta ou em distantes lavras. O resultado da luta inicial é a vitória da solidariedade entre angolanos, representados pela insubmissão, ou pela subversão, de crianças, mulheres e mais-velha.

Uanhenga Xitu comunga, nos anos de 50, 60 e 70 dos mesmos ideais independentistas de Luandino e ambos participaram da Associação dos Naturais de Angola e estiveram presos no Tarrafal no mesmo período por suas ações e ligação com o MPLA. Embora tenha publicado textos esparsos antes, Xitu dá a conhecer o que escreve na prisão apenas na década de 70, após ser libertado, como ocorreu com outros escritores. Nas celas da prisão do Tarrafal, sentado em cócoras na cama, escasso papel nos joelhos, de estômago vazio, conforme revela em uma entrevista a nós concedida (cf. Ramos, 1996, Anexo I), é que Xitu recupera da memória as imagens de sua Angola. Nelas não há lugar para o protagonismo do colonizador, pois as personagens principais de suas narrativas são os angolanos; as variadas paisagens e os lugares para onde suas lembranças o levam são as sanzalas afastadas de Luanda, locais distantes da capital ocupada pelo dominador que o prendera.





Assim, enquanto Luanda é eleita em fins dos anos 50 e início dos 60 como espaço literário de luta e resistência por Luandino e vários contemporâneos, Xitu, angolano ligado às tradições africanas, contribui para a construção das imagens de Angola do período afastando seu olhar de Luanda e do mar, preferindo voltá-lo para o interior, para os bairros mais afastados da capital e para o interior de Angola, locais que conhece bem, seja por fazer parte do mundo das tradições, seja por ter sido enfermeiro. De modo que o espaço eletivo de Xitu para suas representações literárias é onde vive o angolano ainda mantendo tradições e costumes, como discutiremos.

6. Imagens de uma Angola profunda pelas personagens femininas de Uanhenga Xitu

Em decorrência dessa opção ideológica, nos textos de Xitu as personagens femininas serão representadas, em sua maior parte, a viver conflitos inerentes a suas sanzalas e menos em confronto com o colonizador, o que se evidencia como percurso inverso de Nga Muturi, que é levada de seus matos para Luanda, onde se acultura por sobrevivência ao penetrar no mundo do colonizador. Se o angolano é estrangeiro em Luanda, no interior ele está em seu espaço. Xitu leva para o papel as imagens e vozes dos angolanos a viverem em comunidade seus cotidianos. É assim que ao modo de narrar africano, embasado na oralidade, os narradores de Xitu vão colocando em cena jovens, pais, velhos, crianças, moças, mães, *quimbandas*, *sobas*. As personagens femininas são tão presentes e fortes que alguns de seus livros levam o nome delas – é o caso de *Manana* (1978) e *Maka na sanzala (Mafuta)* (1979), e mesmo quando não figuram já no título, são marcantes, como a jovem e bela Saki, de *Vozes na sanzala (Kahitu)*, de 1976. As imagens de Angola que Xitu busca na memória enquanto na prisão vão recuperando as práticas tradicionais cotidianizadas e, nesse cenário, vão surgindo





histórias de mulheres exercendo papéis fundamentais para a manutenção de seu *modus vivendi*. Essa opção do escritor pelo campo como contexto auxilia-nos na reflexão sobre as imagens de Angola nas representações da mulher angolana em situações de menor contato com o colonizador, uma vez que nas narrativas de Troni e Luandino, que trouxemos para estas reflexões, as imagens criadas da angolana em Luanda serão de perda de valores e em situação de conflito com o outro.

A vivência de Xitu entre os mais-velhos e sua ligação com as tradições africanas de várias regiões delineia seu estilo de narrar, de tal modo que tanto a narrativa sobre Mafuta e Kalutula (*Maka na sanzala*), como sobre Kahitu e Saki (*Vozes na sanzala*), foram contadas como um *griot* o faria – seguindo a sucessão de acontecimentos desde antes do nascimento. Assim, a história do livro *Maka na sanzala (Mafuta)* trata de dar a conhecer a trajetória de vida de Mafuta. O narrador informa que seu nome prenuncia as confusões em torno da sua pessoa desde seu nascimento. Seu pai, um *quimbanda*, lhe atribui esse nome no momento em que está para ser condenado no tribunal dos *sobas* por um crime de feitiço e recebe a notícia de que a filha nascera. A nomeação causa grande reboliço e o velho Toko se livra da punição, mas a filha passa a ter uma vida conturbada desde os primeiros dias, dona que era de uma beleza intrigante: “Mafuta [...]: complicações, violências, contendas, desaires, calemas, remoinhos e mais e mais alguma coisa que fica por dizer...; Mafuta – é recontro. Mafuta – é briga. Mafuta – é remoinho. Mafuta – é ciclone. Mafuta – é abismo” (Xitu, 1979, p. 100-138). Assim, à medida que as confusões em torno dessa moça vão sendo narradas, a história vai se desenvolvendo, de tal sorte que todos os episódios encontram-se ligados à protagonista. O mundo das tradições ancestrais, por vezes com sua rigidez, vai sendo apresentado ao leitor, como nesta passagem de uma *maka*:

– Tu és o Toko, “aparas” (intrujas) os das margens do Cuanza, onde mataste mãe e filho, no mesmo dia. E aí foste enxovalhado, amarrado no soba Ngimbi. E agora queres pagar a dívida da tua façanha com o corpo da tua filha! O crime de assassinato queres



pagá-lo com a Mafuta. Queres vender a Mafuta ao Soba Ngimbi para saldar aquela vergonha. (Xitu, 1979, p. 84)

As práticas tradicionais, os costumes, o cotidiano de um grupo ainda embasado nas tradições, assim como as atividades das mulheres compõem a urdidura do texto, revelando a força da mulher angolana.

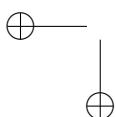
Já nas narrativas sobre Manana e Saki, embora o foco seja direcionado novamente para as tradições africanas, através das quais o narrador dá a conhecer a rigidez de algumas práticas, já se nota a problemática do conflito entre a manutenção de tradições e a incontornável colonização portuguesa. Manana traz a história do malandro Felito e sua paixão por essa jovem, em cenários mais profundos de Angola. Xitu recupera na memória espaços bem marcados, como os Dembos, no Cuanza Norte, a Funda no interior de Angola, e principalmente os bairros afastados do centro de Luanda, como os bairros do Rangel e de Sambizanga e ainda o de Maianga, um pouco mais próximo da Baixa. À medida que Felito se desloca, o narrador elabora, como que em um exercício de não esquecimento, seu mapeamento desses espaços, revelando as peculiaridades geográficas e as riquezas culturais, inclusive alimentares de cada local. Diferentemente de Nga Muturi ou das personagens femininas daquelas narrativas de Luandino, Xitu retratará em *Manana* a resistência de uma sanzala distante de Luanda às imposições da política assimilacionista portuguesa. Como forma de resistência cultural, os moradores dessa sanzala nem mesmo permitem a entrada a angolanos de outros bairros ou grupos étnicos sem permissão.

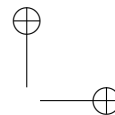
A estória secundária é a que permanece para o leitor ao final do texto. Felito encanta-se por Manana em uma festa em casa de um velho mestre artesão e, embora já casado, vale-se dos costumes tradicionais para tentar casar-se também com Manana. A jovem está sendo preparada para tornar-se *quimbanda*, conforme a tradição de sua linhagem, como o narrador vai aos poucos revelando. Os costumes, os trabalhos das mais-velhas para reproduzir os ritos de passagem, a submissão da moça aos costumes da terra e o papel que assumirá junto ao grupo após sua iniciação são detalhadamente descritos, aproximando



o leitor das tradições africanas e desmistificando conceitos prévios. A imersão no mundo das tradições é detalhadamente retratada, principalmente no momento em que a jovem tem seus cabelos tratados no ritual. As mulheres do conto são fortes, atuantes e conscientes de seu papel no equilíbrio de seu grupo. Os dados culturais do colonizador figuram como pano de fundo, a exemplo do gramofone e da música, das gasosas, da marcenaria, no modo de festejar, enunciando certa inserção do colonizador mesmo nas sanzalas mais distantes e rígidas. Manana vive o conflito de manter as tradições – iniciando-se como *quimbanda* – e aderir à assimilação – como Felito sem bases lhe oferece. Porém, no contexto de início de recrudescimento da política assimilacionista, só lhe resta manter-se onde está.

Essa narrativa também é de base oral, oscilando entre o dramático e o risível, o que se verifica igualmente em Kahitu, mas com menos razões para o riso. Na narrativa *Vozes na sanzala (Kahitu)*, a bela e jovem Saki é cobiçada por todos os rapazes por sua beleza e força vital, mas ela não se interessa por nenhum. Entretanto, passa a frequentar a escola de civismo de Kahitu, um velho que nascera sem capacidade de locomoção em virtude do pai não ter cumprido os ritos de agradecimento à divindade da água que poupou a vida de sua avó, mãe de sua mãe, e a divindade cobrou pelo abandono da tradição, bastante lembrada pela mãe de Kahitu ao pai, sem êxito. Em sua escola de civismo, Kahitu, que conhecera e bem as coisas dos dois mundos, o das tradições e o do europeu, ensina para rapazes e moças, separadamente, fatos sobre a vida prática, como o modo de as moças se comportarem com o marido após o casamento. Ao descrever uma das alunas dele, a bela Saki, o narrador ressalta sua jovialidade, disposição, energia e essa força também se nota na mãe dela e nas velhas com as quais Saki se encontra na lavra. Trata-se de uma sociedade matrilinear, onde as mulheres e seus parentes é que são responsáveis, por exemplo, por descobrir o nome do pai da criança que Saki espera. A presença forte de Saki, de sua mãe, da amiga, da velha adivinha, equilibra o conto com o universo feminino, ao narrar a história da vida e trágica morte de Kahitu. Assim, pode-se



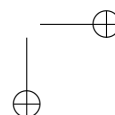


dizer que Saki rouba a cena a Kahitu, pois o velho que desde menino lutara para aprender cada vez mais e mais dos dois mundos, sucumbira à beleza de Saki, valendo-se desses mesmos conhecimentos para levar vantagem em razão de sua incapacidade física parcial.

Constatam-se, assim, imagens de uma Angola vibrante, porém ignorada pelo colonizador, que vão surgindo à medida que as personagens femininas são retratadas em seus cotidianos como dinâmicas, trabalhando nas lavras ou pilando os cereais nas sanzalas, cozinhando, arrumando as casas, exercendo os ofícios de parteiras, cumprindo seu papel na manutenção das tradições ou cuidando do equilíbrio da sociedade. Com essas imagens, o escritor e mais-velho Uanhenga Xitu contribui para a formação de um pensamento crítico da sociedade sobre seu próprio tempo e sobre o passado, jogando luz sobre personagens não visíveis que contribuíram para a transformação de Angola colonial em país independente. De modo que enquanto em *Nga Muturi* e nos contos de Luandino citados é tematizado o problema da imposição da assimilação cultural europeia ao angolano e os conflitos gerados nesse encontro, o que desencadeou a conscientização da necessidade de resistência, em narrativas de Xitu o foco está nas tradições, enunciando a resistência pela conscientização da identidade entre angolanos e angolanas como sujeitos fortes, imagem que se contrapõe à do período, de que se tratavam de pessoas fracas e dominadas.

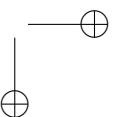
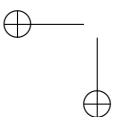
7. Transformações de Angola nas imagens literárias do feminino

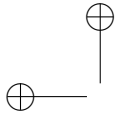
Desde Troni, passando por Luandino e Xitu, as personagens femininas sobre as quais lançam luz são memória de uma transformação que se operava no cotidiano, fosse no interior de Angola, fosse em Luanda, ou nas distantes sanzalas. E as mulheres dessas narrativas são agentes dessa transformação, de dentro para fora, revertendo o sentimento de submissão e resignação. Destarte, e retomando as ideias de





Candido à guisa de conclusão, Troni, Luandino e Xitu, no contexto histórico e literário de fins do século XIX e meados do XX, expressaram os “sentimentos que experimentavam” nesses períodos de liberdade de imprensa e de sua censura na luta pela Independência por vieses distintos, mas legaram para os leitores de Angola ou de além-mar suas leituras daqueles dias que seriam os últimos de Angola colonial. Cada leitura crítica que o leitor empreende é uma forma de “dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes” (Candido, 1961, p. 9), é um modo de compreender as experiências expressas literariamente.





Referências Bibliográficas

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira. (1750-1836). Momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1961. v. 1.

COELHO, Tomás Lima. *Autores e escritores de Angola: naturalidade e bibliografia*. 2013. Disponível em: <www.minhasimagens.org>. Acesso em: 14 de janeiro de 2014.

MENEZES, S. S. *Dinâmica da transição de uma economia dependente colonial para economia centralmente planejada e sua inflexão recente para economia de mercado*. Tese (Doutorado em Economia). Faculdade Economia e Administração, Universidade de São Paulo, 1996.

RAMOS, Marilúcia M. *Entre dois contares: o espaço da tradição na escrita de Uanhenga Xitu*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

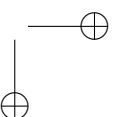
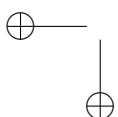
TRONI, Alfredo. *Nga Muturi*. Cenas de Luanda. Lisboa: Edições 70, 1973.

VIEIRA, Luandino. *Luuanda: estórias*. São Paulo: Ática, 1982.

XITU, Uanhenga. *Manana*. 2.^a ed. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1978 [1.^a ed., Luanda, 1974].

_____. Vozes na Sanzala (Kahitu). In: “*Mestre*” *Tamoda e Kahitu*. Contos. São Paulo: Ática, 1984. pp. 25-110 (Coleção de Autores Africanos; 22). [1.^a ed., Lobito: Cadernos Capricórnio, 1976].

_____. *Maka na Sanzala (Mafuta)*. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1979.





Dar Corpo à Memória: a poesia de Paula Tavares e as encenações do feminino

Paulo Geovane e Silva¹

“O tempo pode medir-se
No corpo.”

Paula Tavares (2003, p. 13)

1. Introdução. Mulheres e escrita em África pós-colonial: breves apontamentos

Ao ser absorvido pelos Estudos Culturais o termo pós-colonial deixou de evocar uma simples referência temporal para trazer consigo uma

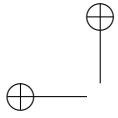
¹ Universidade de Coimbra.

Paulo SILVA, mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Coimbra e doutorando em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela mesma universidade portuguesa. Membro em formação do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra (CLP-UC) e do Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (CEALE-FAE/UFMG). Email: paulogeovanesilva@gmail.com



série de novos debates correlacionados com os efeitos que a colonização infligiu sobre os países então recém independentes. O centro desse debate, como não poderia deixar de ser, debruça-se sobre as realidades das minorias étnicas, sexuais, culturais e sociais. Pós-colonialismo refere-se, então, a “todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas, e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo, obviamente, a época colonial” (Leite, 2003, p. 11). O eu que se configura no discurso pós-colonial, quer em literatura, quer em teoria ou crítica, não se limita a retratar o colonizador – identificado, primeiro, a partir de fronteiras políticas e, depois, através de diferenças culturais –, mas em seu posicionamento ideológico inclui também todas as vozes que, agora, se levantam contra a hegemonia e a segregação das minorias. No caso dos países africanos de língua oficial portuguesa – cujo contexto e produção literária constituirão o foco deste texto – esses debates colocaram em cena novos paradigmas para pensar essa produção literária: se ontem existia uma literatura colonial produzida por homens brancos, hoje se vê, claramente, a significativa existência de literaturas escritas por sujeitos dupla ou triplamente marginalizados, cujo exemplo singular está nas mulheres africanas que escrevem em língua portuguesa. Nesse contexto sociocultural, a produção literária de autoria feminina surge como “empreendimento de saúde” (Deleuze, 2000, p. 14), pois dá vida àquelas que, ontem, se viam debilitadas e caladas pela imponência da voz imperial, branca, masculina e sexista. A produção e promoção de vida que surgem no âmbito dessa nova escrita literária incluem o gênero no conjunto de forças determinantes para o desenvolvimento e institucionalização da literatura, o que vem a ser uma das características basilares da produção literária pós-colonial africana em língua portuguesa.

Ana Paula Tavares, angolana natural de Huíla (1952), é um exemplo paradigmático de como o feminino é, hoje, um elemento intrínseco ao trabalho de delinear uma literatura angolana. Sua lírica, que aqui será objeto de reflexão, é composta por livros lançados tanto em An-

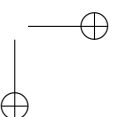
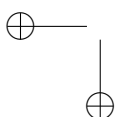


gola – *Ritos de passagem* (1.^a edição: 1985) – quanto em Portugal² – *O lago da Lua* (1999); *Diz-me coisas amargas como os frutos* (2001); *Ex-votos* (2003); *Manual para amantes desesperados* (2006) e *Como veias finas na terra* (2010). Os versos de Paula Tavares contêm sopros de Angola: fazem com que o leitor consiga sentir o cheiro da anona, o **frio sabor**³ da nocha e a maciez da manga; retomam a paisagem angolana, sua natureza e seus animais, bem como suas tradições, projetando sobre essa realidade um olhar marcadamente feminino, transgressor e vanguardista, olhar que quer ir “para o sul saltar o cercado” (Tavares, 2007a, p. 54). Novamente na perspectiva de Gilles Deleuze, Ana Paula Tavares traz, em seus poemas, a máxima potência do devir-mulher, cujo processo é uma das tantas demandas do discurso literário em contexto pós-colonial, que, por sua vez, também se inscreve num natural processo de devir, num trabalho *ad aeternum*

Fala-se em contexto pós-colonial e literatura, sendo profícuo, por isso, reforçar o fato de que a escrita de mulheres é um dos elementos constituintes e fundantes da interseção entre essas duas esferas. As formulações pós-coloniais são inerentes às literaturas africanas de língua portuguesa, nomeadamente a angolana, porque a memória e a história daqueles povos conformaram o início deste percurso literário, e este fato se projeta também para a emergência da autoria feminina naquele contexto. Neste caso, e como também afirmou Simone de Beauvoir (2008, p. 13), para quem ninguém nasce mulher mas torna-se tal, o devir acima referido por Deleuze relaciona-se não necessariamente com a fatalidade do gênero (o nascer mulher ou homem, sem que se possa escolher), mas sim com uma conformação identitária do sexo feminino no sujeito e na sociedade, processo que se dá no tempo e no espaço e que, pela literatura, se faz ouvir.

² Além destes títulos, poéticos, Paula Tavares assina outros, em prosa, publicados quer em Angola – *O sangue da buganvília* (1998) – quer em Portugal – *A cabeça de Salomé* (2004) e *Os olhos do homem que chorava no rio* (2005), este último escrito em coautoria com Manuel Jorge Marmelo.

³ Realce meu.



Tendo em vista a leitura de uma literatura produzida por mulheres num contexto pós-colonial, o olhar que aqui será lançado sobre a obra poética de Ana Paula Tavares buscará ver e – retomando Manoel de Barros (2004) – transver⁴ a forma pela qual essa *poiesis* apresenta e representa o feminino. Nesse sentido, o corpo e a memória serão aqui retomados como denominadores simbólicos comuns da escrita feminina (cf. Kristeva, 1993, p. 298) e, assim, constituirão duas categorias de leitura para uma análise mais direcionada das representações da mulher na poesia de Paula Tavares. De fato, tanto o corpo quanto a memória determinam sobremaneira a escrita de mulheres em contexto pós-colonial pois são símbolos-agentes dessa escrita. Por outras palavras, a dimensão corpórea representa-se metonimicamente na escrita, é continuidade e substância dessa arte literária, escreve-se (pel) o corpo e inscreve-se na linguagem dessa literatura, ao passo que a memória, por sua vez, exerce também um poder simbólico, tanto sobre o corpo que escreve, quanto sobre aquele que é inscrito na e pela autoria feminina. Isto é o que afirma e justifica Isabel Allegro de Magalhães, para quem “a invenção e a criação, literária ou outra, não se processam como se tudo se passasse, por assim dizer, fora do sujeito ou fora do mundo”⁵ (2005, p. 15). O pensamento de Magalhães faz supor o se-

⁴ Em seu *Livro sobre nada* (2004), Manoel de Barros convida o leitor a (re)ler o mundo sob a ótica da imaginação, transformando-o a partir desse olhar imaginativo: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. / É preciso transver o mundo”. (Barros, 2004: 75).

⁵ Mais adiante, Magalhães reforça o seu argumento, dizendo que “Naturalmente, não há quem escreva sem a presença do corpo ou «fora do corpo», mas o que os textos de autoria feminina parece revelarem é a inscrição de uma outra proximidade entre corpo e linguagem, relativamente ao que conhecemos. A noção de *body-writing* (anglo-americana) ou de *corps-en-écriture* (Hélène Cixous) pretende assinalar esse modo próprio de incorporação do corpo na escrita e suas figurações: a experiência de uma escrita feita a partir do corpo, que liga de um modo vital escrita-vida-leitura” (Magalhães, 2005, p. 19). A par das mais recorrentes discussões a respeito de a escrita literária ser um objeto estético sexuado ou assexuado, o que se pretende aqui é apenas retomar o corpo como mote de uma mundividência feminina, o que, através da memória, terá forte impacto no estudo das literaturas produzidas por mulheres.



guinte: se o sujeito (escritor ou não) tem uma identidade delineada por corpo e memória, estes dois vetores certamente marcarão e conformarão a literatura produzida por uma voz que, a propósito, é marginalizada exatamente no corpo e na memória (tanto individual quanto coletiva).

Fala-se também de identidade, pois a literatura é uma das mais sublimes formas de desenhá-la, e esse desenho é feito a partir de traços singularmente influenciados pelo peso do corpo e da memória. Trata-se, aqui, de identidades que se encenam no silêncio das entre-falas, dos entre-discursos, do entre-lugar (cf. Bhabha, 2007, p. 20), ou seja, da fronteira, de que a poesia de Paula Tavares também é exemplo cabal, como adiante se verá. Há, nesses textos, uma identidade a se enunciar e a se construir na e pela linguagem, paradigma linguístico já apontado por Bakhtin (2006), mas também nas intermitências dessa fala, isto é, nos (breves e quase imperceptíveis) silêncios históricos que são retomados e transformados em linguagem literária na obra dessa tão singular escritora angolana. Mulher escrevente que (re)produz e representa mulheres, Paula Tavares evoca-se a si mesma e (sobretudo) a outras, cumprindo com o que afirma ainda Gilles Deleuze a respeito de uma das determinações sociolinguísticas da literatura: “Embora remeta sempre a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação” (Deleuze, 2000, pp. 14-15).

Tendo em vista, portanto, alguns dos referenciais ideológicos produzidos pelo discurso pós-colonial, este trabalho tenciona fazer um “passeio” pela obra poética produzida por Ana Paula Tavares, a fim de conhecer melhor o corpo da mulher no poema e o corpo do poema na mulher, procurando perceber em que medida a memória serve de substância fixadora dessas duas matérias – corpo e texto, carne feminina e linguagem literária –, conformando uma escrita pelo corpo e, por fim, uma “escrita mulher”. Para tal análise, parte-se do pressuposto de que, através da memória, a presença do corpo convoca dois tipos de representação do feminino nos textos dessa poeta: feminino representado pela tradição, e feminino como representante da transgressão. Este trabalho será feito com base em Maurice Halbwachs (1990), para





quem a memória é construída socialmente (Halbwachs, 1990), e Le Goff (1990), para quem é seletiva e constituinte do sentimento de identidade. Não se trata de reduzir a obra da autora a problemáticas de gênero e de História, mas sim de propor uma perspectiva de leitura que tem-se mostrado bastante produtiva, tal como é possível ver em outros tantos ensaios que, sob diversas perspectivas, têm-se debruçado sobre o trabalho poético dessa tão singular mulher angolana. Portanto, a principal meta deste trabalho é compreender em que medida as representações do corpo e as figurações da memória dão à poesia de Ana Paula Tavares o estatuto de uma escritura singularmente feminina.

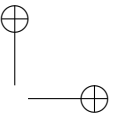
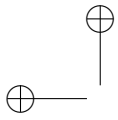
2. Poética da vida e da morte: o corpo feminino como símbolo da tradição e *locus* da memória

Já apontada por Laura Cavalcante Padilha, a presença do corpo na poesia de Paula Tavares dá a ver uma intrínseca relação entre a criação poética dessa escritora e as representações do feminino que emergem em seus textos. A este propósito, Padilha destaca duas singulares maneiras pelas quais o corpo feminino aparece na obra poética de Tavares:

Voltando aos corpos de mulheres que se sucedem nas duas primeiras obras poéticas, pode-se afirmar que eles vão surgindo, na festa linguajeira, aos olhos do leitor deslumbrado, desdobrando-se em mitos, ritos, provérbios epigráficos ou mesmo versificados, símbolos e metáforas, como se dá com os vegetais, na primeira parte dos *Ritos*. (Padilha, 2006, p. 304)

Depois, e lançando um olhar bem genérico sobre toda a obra poética de Paula Tavares, Padilha destaca a segunda forma pela qual o corpo figura nessa obra lírica, afirmando que “Outras vezes o surgimento dos

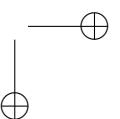
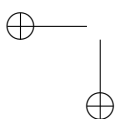




corpos se dá de forma mais enigmática, espalhando-se em significâncias obscuras, bem ao gosto do jogo da sabedoria e da iniciação” (Padilha, 2006, p. 304). De fato, *Ritos de passagem* (1985⁶), o primeiro livro de poemas publicado por Ana Paula, evoca bem essa representação do feminino através dos elementos da natureza que, associados às figurações do corpo de mulher, têm em si alguma feminilidade, como é possível ver no poema “Cerimônia de passagem”, o primeiro da coletânea: “a zebra feriu-se na pedra / a pedra produziu lume” (Tavares, 2007b, p. 14). Marcada por um profundo erotismo, a imagem presente nesses versos dá a ver um corpo de mulher – representado pela zebra – ferido por um objeto fálico – a pedra, que, por sua vez, “produziu lume”, o que é uma clara alusão ao orgasmo masculino como ato que fere o corpo feminino. A esta representação somam-se outras delineadas pela presença de frutas, como a nocha, a nêspera, o mamão, a manga e o mirangolo, elementos comestíveis que alegorizam o corpo da mulher através de conotações sexuais associadas ao alimento, o que implica a crítica a uma perspectiva sexista que enxerga o corpo feminino como algo que existe apenas “para comer”, ou seja, para deleite e prazer sexual. Por outro lado, e ainda conforme as proposições de Padilha, os poemas de Paula Tavares evocam o corpo feminino através de representações menos óbvias e mais enigmáticas, nas quais a mulher é corporificada, por exemplo, como “um tear vertical”, “uma floresta fechada” (Tavares, 2001, p. 14), *locus* no qual os amantes renascem após a morte dos próprios corpos (cf. Tavares, 2007a, p. 12).

Os apontamentos de Laura Padilha a respeito das manifestações do corpo em Paula Tavares convocam uma importante observação a respeito da poética *tavariana*: todas essas aparições e representações do corpo da mulher, que refletem a esteticização da corporalidade feminina, vêm a propósito de um vetor sócioideológico que não pode ser esquecido – a memória. É sempre esta faculdade mental que desenha, nos poemas de Paula, o corpo feminino, o qual, nesta seção, será analisado como elemento de conformação (e, ao mesmo tempo, denúncia)

⁶ Data da primeira edição.



de uma tradição que “pesa sobre a condição da mulher, obrigada, hoje, ainda, a desdobrar-se em fêmea, progenitora, educadora, doméstica e figura pública, entre tantos outros “papéis” sociais (funções na cadeia de re/produção)” (Laranjeira, 2007, p. 527). Num breve olhar sobre a organização taxionômica do conceito de memória, é possível inferir que, em Paula Tavares, muitas manifestações memorialísticas concorrem entre si, desde aquelas propostas por Leroi-Gohan (*apud* Le Goff, 1990, p. 425), para quem há três tipos de memória – específica, étnica e artificial – até aquela analisada por Maurice Halbwachs (1990), de acordo com o qual a memória é entendida também “como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (Halbwachs *apud* Pollak, 1992, p. 201), proposição que, como referido, dialoga também com o pensamento de Le Goff.

Mimese de uma realidade situada num tempo e espaço outros (cf. Florès *apud* Le Goff, 1990, p. 425), a memória torna-se coletiva quando é construída por muitas vozes, quando é estabelecida por discursos em eco, reproduzida por muitas gerações⁷, e, claro, marcada por uma consciência comum. No caso da escrita feminina, em especial a de Paula Tavares, a memória é delineada por uma consciência partilhada entre-tempos, cuja partilha se dá naturalmente pelo gênero e pelas imposições que o patriarcalismo impôs ao “segundo sexo”⁸. A propósito dessa realidade, Isabel Allegro Magalhães afirma que “Essa «escrita feminina» supõe a consciência das mulheres quanto à supressão simbólica do corpo, do desejo, da própria subjetividade, nos textos escritos por homens e até nos de algumas mulheres” (2005, p. 16). Se marginalizadas no corpo e na memória, é através dessas duas dimensões da existência humana que Paula Tavares, porta-voz (cf. Mata, 2007a, p.

⁷ Sobre o sentido de memória enquanto repetição de ideologias coletivas e práticas sociais e culturais que se mantêm vivas no decorrer do tempo veja-se: Pollak (1992), Le Goff (1990), Halbwachs (1990), Schmidt e Mahfoud (1993), entre outros.

⁸ Recorre-se aqui à expressão que dá título ao livro de Simone de Beauvoir (2008), cuja discussão principal tenciona demonstrar os motivos pelos quais a mulher é vista como sujeito secundário com relação ao homem e à sua suposta primazia.



421) de muitas mulheres de seu tempo e de tempos outros, produzirá uma poesia singularmente marcada pelo corpo feminino enquanto lugar da memória e da tradição. Em vários pontos de sua obra poética, a poeta evoca o corpo da mulher como um lugar, um espaço no qual, de fato, a tradição acontece, como se tal não fosse possível fora do mesmo. Nesse sentido, e retomando sempre as tradições angolanas de iniciação sexual e organização social da família e da terra, o corpo feminino é marcado por cicatrizes dessa mesma tradição, inscrevendo, por isso, uma memória imutável, com marcas indelévels de um discurso que coloca em segundo plano o feminino e o sujeito que o representa, rasurando-o conforme os preceitos de uma sociedade patriarcal:

“Alfabeto”

Dactilas-me o corpo
de A a Z
e reconstróis
asas
seda
puro espanto
por debaixo das mãos
enquanto abertas
aparecem, pequenas
as cicatrizes. (Tavares, 2007a, p. 58)

As mulheres aqui retratadas, claramente vivificadas por uma memória coletiva da tradição opressora, têm toda a sua existência escrita “de A a Z” por uma cultura que não as representa, e cuja escrita produz as cicatrizes que ainda estão abertas sob as mãos do eu poético e diante do outro que se lhe opõe, o homem, subliminarmente representado como opressor. Sob o signo da escrita, o corpo feminino, papel em branco exilado da escrita de sua própria história, é preenchido através da dor, e vê-se animalizado pela tradição patriarcal que desumaniza o corpo e a identidade de mulher: “Cresce comigo o boi com que me vão trocar [...] / Sou do clã do boi” (Tavares, 2007a, p. 48).



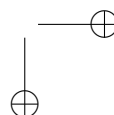


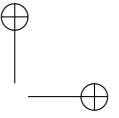
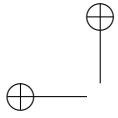
Essa representação animalesca da mulher e essa dor que se inscreve no corpo feminino emergem em virtude de um discurso patriarcal e também pelas vicissitudes da maternidade, apanágio da mulher – “Um soluço quieto / desce / a lentíssima garganta / (rói-lhe as entranhas / um novo pedaço de vida)” (Tavares, 1999, p. 32). Aqui, a memória também retoma a anulação identitária da mulher, vista apenas como mãe, como “sombra”, como “outra” e como “louca” (cf. Tavares, 2007a, p. 24). Essa tradição opressora tolheu a possibilidade de existência e desenvolvimento identitário do sujeito feminino, e Paula Tavares delineia, no corpo, essa consciência memorial de anulação: “Que avezinha posso ser eu / agora que me cortaram as asas” (Tavares, 2001, p. 31). Sob essa opressão cultural habita uma mulher que teme, e cujo temor é expresso através das reticências do corpo, um corpo que está à margem da própria existência, “à sombra da distância” (Tavares, 2007a, p. 40), como é possível ler e sentir em *O lago*, poema presente no livro *O lago da Lua* (1999):

“O lago”

Tão manso é o lago dos teus olhos
Que temo avançar a mão
Contar as águas
E semear o espanto
Na descoberta
Da minha sede antiga. (Tavares, 1999, p. 19)

Neste poema, como em tantos outros de Paula Tavares, há vozes de mulheres que, silenciadas por uma tradição patriarcal, tornaram-se inertes, com receio de qualquer movimento que denuncie a “sede antiga” (Tavares, 1999, p. 19). Se a memória inscreve no corpo feminino as marcas de uma tradição opressora que vê a mulher como objeto, é justamente esse corpo que será representado e representante dessa tradição, o que, em boa parte da obra poética de Paula Tavares, ocorre por meio de profundas alegorias associadas à sexualidade e à “função

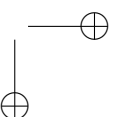
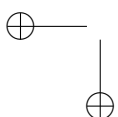


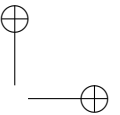


social” (leia-se patriarcal) da mulher. Em “A abóbora menina” (*Ritos de passagem*, 2007b, p. 18) o corpo feminino, associado à fruta referida no título, alegoriza a fase de maturação sexual da mulher, ainda menina – “folhinhas verdes / flor amarela / ventre redondo” –, que, depois, tem o seu destino social traçado segundo a cultura angolana (e, em termos gerais, africana, sexista, machista): “depois é só esperar / nela desaguam todos os rapazes” (Tavares, 2007b, p. 18).

Delineando o homem como o único fim da mulher, sujeito provido de direito universal sobre o sexo oposto, essa representação do feminino enquanto recipiente do e para o masculino está presente também noutro poema de *O lago da Lua*, no qual a mulher, enxergando-se como um “país” sempre à disposição de acolher o amado, abriu as portas da sua vida para um homem cujo mundo ela desconhece: “Nada me disse o meu amado / Chegou / Mora no meu país não sei por quanto tempo” (Tavares, 1999, p. 21). Essa mesma imagem é retomada noutro poema do mesmo livro, em que a mulher é “o vaso de forma estranha / aberto / fresco / preparado” (Tavares, 1999, p. 26), sempre pronto para acolher o homem, que “Planta árvores de seiva e folhas / Dorme sobre o cansaço” (Tavares, 1999, p. 19).

Se na poética *tavariana* o corpo feminino é representado como receptáculo do homem, liberdade e espaço aberto ao amado, para a mulher este mesmo corpo (isto é, espaço) será visto como prisão, como limitação, pois, com as “mãos feridas d’espinhos” (Tavares, 2001, p. 21) e com “As marcas da morte” (Tavares, 2001, p. 37) inscritas na própria pele, ela já não se sente habitante de um corpo próprio, que lhe pertence, mas sim de um corpo perdido, uma “propriedade” (leia-se identidade) usurpada: “Sou a esperança cansada da vida / que bebes devagar / no corpo que era meu” (Tavares, 2001, p. 27). Esse domínio representacional do não corpo (ou do não eu) é muito forte noutros poemas de Paula Tavares, e projeta-se também para a dimensão do corpo feminino enquanto prisão. *Ex-votos* (2003) traz um poema paradigmá-





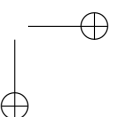
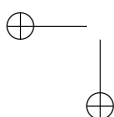
tico da condição de aprisionamento identitário da mulher com relação ao próprio corpo:

Estou selada na ilha do meu corpo
Deito-me no chão
A terra fala por mim
O tempo de acontecer a vida.

Estou selada na ilha do meu corpo
Deito-me no chão
Comprei o pão da véspera
E as carícias. (Tavares, 2003, p. 25)

Deitado no chão da própria inexistência e ilhado em seu próprio corpo, o eu poético que aí se enuncia evoca a perda da própria identidade, o exílio de si próprio, já que, não podendo falar por si, não podendo fazer acontecer a vida e ocupando a posição de sujeição, passividade e subserviência – “Deito-me no chão” –, tem a consciência de que teve a memória usurpada por essa terra que fala em nome da mulher, por essas águas ideológicas que cerceiam a mulher-ilha, impossibilitada de qualquer movimento e autonomia. Para além de ser representado como *locus* da opressão, do servilismo e da memória rasureada pelo sexismo, o feminino, também por meio de alusões à tradição patriarcal, retoma e é representado pelas alegorias da maternidade – representações que conduzem o leitor a ver no corpo-mulher a cicatriz (física e ideológica) de muitos partos: “O risco na pele / acende a noite / enquanto a lua / [por ironia] / ilumina o esgoto / anuncia o canto dos gatos / De quantos partos se vive / para quantos partos se morre” (Tavares, 1999, p. 33).

Se em *O lago da lua* (1999) a maternidade incita sobre o corpo feminino as marcas e dores do parto e, pior, a dor de um sujeito que é reificado por seu papel reprodutor, a memória da mágoa materna, também inscrita no corpo, passa tanto pela presença ofensiva do homem – que fere a zebra (cf. Tavares, 2007b, p. 14) e que, com o seu corpo, faz doer no corpo da mulher “A pele / As escarificações / As cicatrizes / [...]”





a noite de laços e espuma” (Tavares, 2007, p. 26) – quanto pela dupla sensação de perda evocada pela mulher que, tendo as mãos “abertas de dor” (Tavares, 2001, p. 42), perde os filhos e a própria autonomia. O poema “Mukai (3)” é exemplar desse percurso de dor maternal, cujas marcas gravam no corpo da mulher uma dor incessante, que vai da gestação, passando pelo parto, chegando à perda dos filhos:

“Mukai (3)”

(Mulher à noite)

Um soluço quieto
desce
a lentíssima garganta
(rói-lhe as entranhas
um novo pedaço de vida)
os cordões do tempo
atravessam-lhe as pernas
e fazem a ligação terra.

Estranha árvore de filhos
uns mortos e tantos por morrer
que de corpo ao alto
navega de tristeza
as horas. (Tavares, 1999, p. 32)

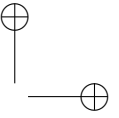
Reduzindo significativamente o romantismo e a beleza comumente associados ao dom da maternidade “Mukai (3)” dá voz a uma dor dupla e indubitavelmente feminina, retratando um corpo no qual se inscrevem as feridas do parto e, por contiguidade, o luto atemporal, em honra de todos os filhos mortos ou por morrer. A cada estrofe, a maternidade é ressignificada: primeiramente, através do filho que nasce, “um novo pedaço de vida” que fere as entranhas da mãe (considerada, acima de tudo, como mulher); depois, através da figura dos filhos que morrem. Desse percurso cíclico de ressignificação – que vai do nascimento à



morte do filho – é possível inferir que, neste caso, a representação do feminino tende mais para uma visão antipatriarcal da realidade materna, já que toda o senso comum associado ao universo materno é derrubado pela força discursiva e pelas imagens de mãe que emergem do poema acima.

À medida que, por um lado, o feminino *tavariano* é desenhado pela dor associada às vicissitudes maternas, por outro, há um significativo destaque dado também à fertilidade da mulher, à sua capacidade de geração de vida, donde provêm algumas metáforas e alegorias agrárias que reforçam a profunda fertilidade deste “chão-mulher”. Essa dimensão vital do corpo feminino começa por ser abordado a partir das referências aos ciclos menstruais, como é possível flagrar nos poemas “Colheitas” (*Ritos de passagem*), “O lago da lua” (*O lago da lua*) e “As viúvas” (*Diz-me coisas amargas sobre os frutos*), versos nos quais Paula delinea o cíclico como um vetor intrínseco à mulher, em quem os sangues renovadores renascem “de vinte e oito / em / vinte e oito dias” (Tavares, 2007b, p. 52). Não se trata, contudo, de reforçar uma visão patriarcal ou não: o que Paula Tavares faz em boa parte de sua obra é colocar o feminino perante o espelho, isto é, diante da realidade de si, intrínseca ao corpo feminino, fazendo com que ele se veja e, ao mesmo tempo, evitando que essa visão – aquela “refletida” no espelho – seja simples fruto ou ratificação do discurso patriarcal.

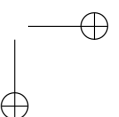
As muitas frutas presentes em *Ritos de passagem* (2007b), apesar de também alegorizarem a fertilidade da mulher, dão mais atenção ao percurso da constituição do feminino, isto é, da formação e conformação total da mulher (seu corpo e, sob a perspectiva patriarcal, sua função social), cumprindo com o que Simone de Beauvoir (2008), a partir de uma posição mais lúcida e sensível, vai dizer a respeito da formação da identidade feminina, como já referido. Para a filósofa francesa, a mulher não é mulher porque nasceu sob a égide do sexo feminino, mas antes porque, através de determinadas conformações físicas, sociais e culturais vincadas no tempo e no espaço, se tornou mulher (cf. Beauvoir, 2008). Com o feminino representado nos frutos, parece acontecer



o mesmo: a anona ou o mirangolo, tal como a mulher, não nascem frutos, mas, passando por diversos processos de maturação e adaptação ao meio, se tornam fruto. Essa noção de feminino em *continuum* é imprescindível para a compreensão da poética de Paula Tavares, tão marcada pela dimensão processual do ser-mulher, conforme referido a respeito do devir *deleuziano*.

Retomando a questão das metáforas agrárias, a série de poemas “Mukai”, já referida e presente em *O lago da lua* (1999), traz a imagem do “corpo já lavrado” (Tavares, 1999, p. 30), no qual habita “O ventre semeado” e onde “desagua cada ano / os frutos tenros” (Tavares, 1999, p. 31). Funcionando como uma espécie de memória de si, em que a voz poética reconhece (e até parece aceitar) o sempre da própria condição social de mulher, estas encenações da fertilidade são propostas de percepção do corpo feminino, a partir das quais é possível percebê-lo pela beleza da terra fértil, corpo que, como a terra, é “lavrado” para o cultivo e produção de vida. O ventre, obviamente semeado pelo homem, é o lugar onde a mulher nasce e faz nascer “a manteiga / a casa / o penteado / o gesto / acorda a alma / a voz” (Tavares, 1999, p. 31). De dentro para fora, a mulher nasce em seu todo, fazendo emergir em si uma voz que olha para o próprio silêncio (cf. Tavares, 1999, p. 31), que capta, no e pelo discurso, a não representação da sua existência.

Em *Como veias finas na terra*, obra publicada em 2010, a autora também propõe uma encenação do feminino através da associação mulher vs natureza, num poema em que é possível flagrar referências ao corpo em sua relação com a memória: “O corpo ficou fechado para as estações / na carne viva do tempo. / Partiu o silêncio em dois / vermelho e branco / vida e morte” (Tavares, 2010, p. 23). Corpo, silêncio e tempo: três elementos que, na poética de Paula Tavares, dão a ver a significativa relação entre a identidade feminina e a conformação de um corpo-mulher através da memória. O silêncio, apesar de partido e subdividido em vida e morte, parece ser apanágio de um ser que, agora, está fechado às mudanças, aos ciclos – “O corpo ficou fechado para as estações” (Tavares 2010, p. 23) –, cuja imagem faz uma indubitável





alusão à condição da mulher africana/angolana, um sujeito social que tem a sua identidade estaticizada pelo discurso sexista, o qual enxerga na mulher apenas a possibilidade de reprodução, prazer e organização do espaço familiar. Essa imagem da mulher enquanto um corpo fechado também está presente em “Tecidos”, um dos 27 poemas que compõem o livro *Diz-me coisas amargas como os frutos* (2001). Nesse poema, há uma voz feminina que, desenhando com palavras o próprio corpo, enuncia-se àquele que a domina:

Meu corpo
é um tear vertical
onde deixaste cruzadas
as cores da tua vida: duas faixas em losango
marcas da peste.

Meu corpo
é uma floresta fechada
onde escolheste o caminho.

Depois te de perderes
Guardaste a chave e o provérbio. (Tavares, 2001, p. 14).

O poema, que permite muitas e substanciais leituras, chama a atenção para o corpo a ser enunciado e definido por ele mesmo, e cuja voz critica uma interferência outra, dominadora, masculina. Enquanto tear vertical, a mulher vê, aqui, a presença das cores de uma vida outra, estrangeira, habitante de uma memória e de uma identidade que, por sua vez, são ratificadas e evocadas pela sentença “Meu corpo é”. Enquanto floresta fechada, cuja imagem também se associa à presente nos poemas de *Como veias finas na terra* (2010), a mulher vê que, em si, o homem entrou e escolheu o próprio caminho, como se o corpo feminino fosse um território a ser explorado e habitado por ele, e não propriamente por ela.

Até aqui foi possível perceber um pouco a forma pela qual, em Paula Tavares, o feminino é representado através da relação entre memória e corpo – a primeira é a substância utilizada para escrever no





segundo as mazelas da tradição, seja através de imagens fixas do corpo marcado de tacula e cicatrizes, seja pelas dores sociais de mulheres que sofrem tanto para se integrarem socialmente quanto para exercerem o papel de mães, marcado pela dupla dor de vida e de morte dos filhos. Ao enxergar na carne as marcas de uma tradição patriarcal, a poética *tavariana* materializa, no corpo feminino, a condição histórica e social da mulher angolana, dando corpo à memória esquecida e questionando as marcas nela deixadas (e, por conseguinte, no corpo) pelo tempo imutável de uma tradição patriarcal.

3. Encenações do feminino: transgressão, autonomia e fuga no corpo-mulher

Após analisar as representações do corpo feminino como *locus* da tradição, paradigma construído pela conformação de um corpo através da memória individual e social da mulher (cf. Le Goff, 1990), pretende-se, agora, fazer outro passeio pela poética de Tavares, jornada na qual o corpo da mulher será analisado a partir de outra perspectiva: a transgressão, também muito presente na poesia dessa angolana. Objeto a ser lido pelas “mãos cegas” (Tavares, 2007, p. 15), o corpo feminino, latente de amor pelo amado (cf. Tavares, 1999, pp. 19-20 e 26), está sempre prestes a ser decodificado pelo homem, oferecendo-o “vales / curvas e rios / óleos” (Tavares, 2007a, p. 15), isto é, prazer. Por isso, e apesar de ver-se, ainda, como objeto a ser ofertado ao homem, esse corpo toma formas transgressoras: se, outrora, ele servia apenas para produzir filhos e sofrer as dores do parto, passa a ser visto, agora, como fonte de prazer e sedução, sentimentos que parecem ter, na mulher, uma vontade própria. Mais transgressor é ainda esse corpo feminino quando, nos poemas de Paula Tavares, ele é presentificado pela voz da mulher que quer fugir e pensar por si mesma, conforme se verá nesta seção.



No prefácio de *Ritos de passagem* (2007b), Inocência Mata cita o poema “Desossaste-me” como um texto singular no que diz respeito à consciência do discurso feminista em Paula Tavares, cuja voz denuncia cada ato de silenciamento imposto pela sociedade patriarcal:

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

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

VOU

para o sul saltar o cercado. (Tavares, 2007b, p. 54)

Dentre os tantos elementos significativos e passíveis de destaque no poema acima transcrito, o corpo figura, novamente, como representação do universo feminino através da memória. Nesse sentido, basta notar que, verso a verso, há, de fato, uma memória de mulher a ser retomada, memória no (e sobre o) corpo feminino, desossado e fragmentado para se ajustar às imposições da cultura patriarcal (cf. Mata, 2007b, p. 11). A mulher que aí se enuncia, dando voz também a tantas



outras mulheres, lê, no próprio corpo, as feridas da memória coletiva, do corpo destruído, da identidade anulada, o que está diretamente associado a uma atitude de transgressão, já que, agora, a mulher enuncia-se sobre si mesma, sem a necessidade de um intermediário. Ao contrário, esse universo masculino, que por muito tempo fez o papel de ponte entre a mulher e o mundo, é descartado e, ao mesmo tempo, denunciado no poema, entregue a olhos nus, abandonado. Seguindo os ritos de preparação – “Hoje levantei-me cedo / pinte de tucala e água fria / o corpo aceso” (Tavares, 2007b, p. 54), a mulher se prepara, agora, para si mesma, para ir ao sul e pular o cercado, não mais batendo a manteiga e colocando o cinto da sociedade patriarcal em que está inserida, mas antes recuperando o pulmão que respira fora dela, o qual vive numa sociedade que reifica a identidade feminina. Querer respirar por si só é, também, um gesto de transgressão, que implica uma quebra de vínculos culturais entre a mulher e o mundo patriarcal que a silencia.

O grito profundamente feminista “VOU” é retomado em *O lago da lua* (1999), num poema que retrata um rito de iniciação masculina muito comum entre os Quiocos. Personificada em “Mwana Pwo”⁹ a voz poética feminina convida o seu interlocutor – o homem, mas não só – para rumar ao sul: “vem atravessar o espelho em dois sentidos / depois, podemos, rumo ao sul / navegar / as horas / desembrulhar a espuma desta / lentíssima noite” (Tavares, 1999, p. 25). Essas referências ao ir e atravessar, bem como a própria ideia de depois, projetadas na imagem do “sul”, são componentes semânticas que constroem o teor da transgressão presente nesse poema. *Como veias finas na terra* (2010) também retoma a alegoria do sul como destino de transgressão, num poema em que, referindo-se à dura condição social das crianças

⁹ “Entre os Quiocos (ou Chokwe, povos do Zaire e de Angola), dançarinos mascarados apresentam-se nas aldeias durante o período de iniciação, quando os meninos recém-circuncidados são isolados do convívio para receberem seu novo aprendizado. Os dançarinos usam a máscara Mwana Pwo, que significa «mulher jovem». Ela representa um ancestral feminino que morreu cedo, e, assim, é uma lembrança do tema «morte», o qual é parte da experiência de iniciação, de morte e renascimento” (cf. Azevedo, s.d., s.p.).





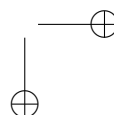
angolanas e retomando o futuro tão incerto desse grupo social, o eu poético diz:

Vou pelos passos das crianças gritar num sul mais
novo. Se demorar espere por mim.
Aqui as crianças estão escondidas e espreitam
o dia
com seus pezinhos de lã.
Amanhã preparo o corpo
De perfume e água fria
e vou
rumo ao sul no rasto delas.
Talvez entretanto no pátio dos olhos tenha
Nascido a buganvília. (Tavares, 2010, p. 10)

Ao reinventar a fase da infância como forma de enxergar a vida, o poema acima faz ouvir uma voz que, novamente, retrata a mulher que se prepara para o encontro consigo mesma antes de ingressar nessa jornada de ser. A figura da buganvília, também referida nas crônicas de Paula Tavares¹⁰, “forte na sua estrutura retorcida, de metal, e resiste, podendo mesmo transformar-se em tecido fino aéreo se a isso o tempo a obrigar” (Tavares, 1998, p. 34), traz à tona não apenas a capacidade de resiliência social por parte da mulher quanto à própria identidade e memória, mas, também, a possibilidade de esperança, isto é, de que a vida floresça no “pátio dos olhos” da mulher, fazendo com que surja nela uma nova visão de si mesma com relação ao mundo que a cerca e envolve.

No mesmo livro, o poema “A cabeça de Nefertiti” convoca a autonomia da mulher, cuja força está, como era de se esperar, inscrita no corpo, sendo mais especificamente representada através das diferentes funções de cada parte da cabeça – voz, olhar, nariz, etc. Retomando a figura paradigmática de Nefertiti – rainha do Antigo Egito cujo busto,

¹⁰ Trata-se de um conjunto de crônicas radiofônicas publicadas em 1998 (cf. Chaves, 2000, p. 159).





deteriorado pelo tempo, foi encontrado já sem um olho em Amarna (Arábia Saudita), no ano de 1912 –, o poema de Paula Tavares promove um intenso fluxo discursivo entre a voz histórica da antiga rainha e a voz subalterna das mulheres angolanas, que tiveram a “cabeça cortada” pelas imposições patriarcais:

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 eu respiro
o barro dos antigos
[...]
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 (Tavares, 2010, p. 21).

Os versos acima enunciam uma identidade da mulher através do corpo, cujo processo é novamente conformado pela memória, mas, desta vez, representando o feminino a partir de sua autonomia singular e evocando, assim, a mulher como ser dinâmico, vivente, que tem cabeça, e por isso pensa; que tem olhos, e por isso vê a partir de uma perspectiva própria, vincada no gênero sexual; que tem nariz, pelo que





consegue sentir o cheiro da memória, seu presente e passado; que tem linguagem, e por isso fala e exerce poder, declarando, portanto, ter autoridade sobre si mesma; que tem voz, isto é, discurso próprio, não necessariamente atrelado à voz do homem, o seu Outro. Por isso, em Paula Tavares, a linguagem da mulher é tão forte que, se fosse estrangeira, faria encher o coração com os ecos do mais antigo som; se fosse música, faria voar os pássaros de dentro do peito; se fosse dança, faria com que o corpo soubesse a dobra do vime (cf. Tavares, 2010, p. 31). Nos poemas aqui referidos – e em tantos outros escritos pela autora –, a força impactante dessa linguagem é o que move os discursos de transgressão feminina presentes nessa poética, e a imagem faraônica de Nefertiti foi propositalmente retomada na evocação da potencialidade discursiva presente e latente na voz feminina. De fato, há, nesses textos, uma violação de discursos sexistas fixos, que se dá no e pelo corpo feminino em sua relação com a memória social das mulheres, configurando sistemas de transgressão que, como referido, se manifestam melhor através das representações da mulher. O trabalho literário de Paula Tavares demonstra a intrínseca necessidade de retomar a materialidade desses sujeitos – seu corpo físico e social – para, assim, questionar as estruturas culturais que, deixando no corpo-mulher as marcas da reificação sexual, corporificam a memória do silenciamento e da opressão identitária.

4. Paula Tavares e a poética do corpo e da memória

A obra poética de Paula Tavares, ao ser vista em seu conjunto, possibilita, além de um indubitável deleite literário, muitas perspectivas de análise e possibilidades de olhar quando o assunto é a representação do feminino. Destarte, cabe tecer aqui algumas observações breves, que pretendem ser nada mais do que um contributo aos muitos e bons estudos já feitos a respeito da literatura dessa tão insigne angolana, a





fim de compreender melhor a medida pela qual, nessa literatura, o feminino é representado através da corporificação da memória. Assim, é preciso referir, antes de mais, que a poética de Paula Tavares dá voz ao feminino enquanto sujeito subalterno (cf. Nolasco, 2010, p. 52), não apenas pelo fato de a autora ser mulher mas, também, porque a sua poesia retoma materialmente a realidade feminina, marcada no corpo e na memória pela tradição patriarcal que silencia e ultraja a identidade da mulher angolana.

Nesse sentido, Paula Tavares confere voz às subalternas não por ter vivido a tradição na pele, mas antes por partilhar de uma memória coletiva que também coloca a autora no âmbito da subalternidade étnica e de gênero. Não se trata, pois, da influência de experiências vividas por mulheres outras, mas sim de vivências dialéticas que se dão por contiguidade, de modo que, na poesia dessa autora, “a Mulher se humaniza e se fragiliza perante a força destruidora dos acontecimentos (guerra, fome, aniquilamento das relações afectivas e seus corolários)”, não mais sendo aquela que, outrora, construía uma “feminilidade sempre ligada, na poesia nacionalista, à fecundidade, à prole e ao exercício [...] de uma coletividade” (Mata, 2007a, p. 433). A poética de Paula provoca os discursos e sistemas patriarcais angolanos e, num sentido mais amplo, africanos, devolvendo à mulher a autonomia que lhe é de direito e vice-versa. Se, por um lado, a voz subalterna é evocada nas figuras da zebra ferida (cf. Tavares, 2007b, p. 14), da mulher-ilha (cf. Tavares, 2003, p. 25) ou da mãe que sofre as dores da vida e da morte (cf. Tavares, 1999, p. 33), ela também é retratada como a flamingo – e vale notar que o poema “O amor impossível” (Tavares, 2007b, p. 40) traz o animal no feminino – que vai atrás do peixe, seu amor impossível, ou como a abelha que, lúcida, suicida-se no pólen, bem como a mulher que se prepara, agora, para si mesma, para ir ao sul, para fugir desse sistema que a anula, pois não mais se vê obrigada às preparações de recepção do homem (cf. Tavares, 2007b, p. 54).

Considerando que, em Paula Tavares, através da memória, o corpo conforma dois macrotipos de representação do feminino – pela tradi-





ção e pela transgressão –, é possível ver a maneira pela qual o corpo da mulher se constitui, nessa poética, como um entre-lugar (cf. Babha, 2007, p. 20) da memória, em que o sujeito feminino, vendo na própria carne a inscrição do seu ontem e os sonhos e questionamentos do seu amanhã, encontra, nessas reminiscências corporais, a substância da própria voz, a possibilidade de exigir da sociedade o seu lugar e de reclamar as mazelas de uma tradição sexista e opressora. No primeiro e último livro da autora, como que em um ciclo, o corpo é visto enquanto lugar de inscrição da memória: primeiramente, em *Ritos de passagem* (2007b), o poema “Alfabeto” dá voz a uma mulher cujo corpo é dactilografado de A a Z pelo homem, termo que abrange tanto o sujeito quanto a sociedade; depois, em *Ex-votos* (2003), o poema “Ex-voto” retrata o corpo como relógio da vida e ponto máximo da cristalização da memória: “O tempo pode medir-se / No corpo” (Tavares, 2003, p. 13). Essa realidade singularmente marcada pelo ciclo, que parece abrir e acompanhar toda a obra poética de Paula Tavares, além de demonstrar um *corpus* lírico tão cíclico quanto o corpo feminino – no sentido do que afirma Isabel Allegro Magalhães (cf. 2005, p. 19) para quem a escrita literária passa inevitavelmente pelo corpo –, evidencia também a representação desse universo por vias da relação dialética e diatópica entre corpo e memória. Enquanto o primeiro recebe as marcas da vida no feminino por relações de contiguidade, a segunda vai, com o tempo, desenhando uma espécie de cartografia do corpo-mulher, cujos traços são produzidos tanto com as lembranças das dores físicas e identitárias, dos silenciamentos e repressões, quanto através da evocação de um corpo movente, que vai para o sul, que retoma a própria autonomia, que foge da cultura patriarcal através dos caminhos abertos pela catana da própria enunciação poética.

No profundo sentido do que até aqui vem sendo dito, a poética de Paula Tavares cumpre, de fato, com o que disse Inocência Mata, referindo-se-lhe:

[...] se vão entrevedo outros *loci*, por exemplo, o da expressão da subjetividade feminina – da mulher enquanto ser humano

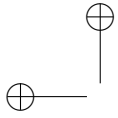




em primeiro lugar e, como tal, com os seus desejos (espirituais, afectivos, culturais, sexuais), e frustrações, as suas aspirações e sonos, as suas alegrias, admirações, dores, sensações – de que a alma da mulher, com os seus juízos subjectivos, toma consciência de si enquanto mulher e enquanto ser humano. (Mata, 2007b, p. 13)

Por isso, vale ressaltar que existe, de fato, um feminino *tavariano* primordialmente memorialístico-corporal, que “olha p’ra dentro do silêncio milenar” (Tavares, 1999, p. 31) da mulher e que mira identidades perdidas – “Sou a esperança cansada da vida / que bebes devagar / no corpo que era meu” (Tavares, 2001, p. 27) –, memórias rasuradas, tendo, no corpo, um lugar de consolidação da história social de muitas mulheres esquecidas. Esta singularidade estética dá a ver, no corpo feminino – papel feito de carne –, a escritura dos sofrimentos que acompanharam o percurso de ser mulher em contexto africano e, em particular, angolano. As reflexões feitas até aqui permitem inferir que a lírica de Paula Tavares traz, de forma tão intensa e singular, uma inegável *poiesis* do corpo e da memória, cujos vetores produzem uma interseção na qual o feminino, encenado em seus vários contornos da inerência, confronta o “ser mulher” com o carácter de devir que é intrínseco à identidade feminina, dando, assim, corpo à memória da mulher e, ao mesmo tempo, destaque à autonomia de gênero por meio dessa materialização memorialística.





Referências Bibliográficas

AZEVEDO, E. História e Cultura: Mwana Pwo. *Ritos de Angola*, s.d. Disponível em: <http://www.ritosdeangola.com.br/?page_id=71>. Acesso em: 07 de julho de 2013.

BARROS, Manoel de *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. 12.^a ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. 2. v. Lisboa: Quetzal, 2008.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana de Lima Pires e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

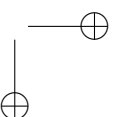
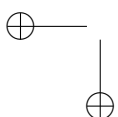
CHAVES, R. A palavra enraizada de Paula Tavares. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, v. 4 n. 4, 2000. pp. 158-167.

DELEUZE, G. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Lisboa: Edições Século XXI, 2000. pp. 11-17

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

KRISTEVA, J. Le temps des femme. In: _____ (Org.). *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris: Fayard, 1993. pp. 297-331.

LARANJEIRA, P. O feminino da escrita: espinhoso marfim. In: MATA, I.; PADILHA, L. (Orgs.). *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri; Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2007. pp. 527-534.



LEITE, A. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

LE GOFF, J. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

MAGALHÃES, I. Diferenças sexuais na escrita: ao contrário de Diotima. In: MINGOCHO, M. T. D. (Org.) *Actas do Colóquio “Escrita de Mulheres”*, I, 2005 Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: Minerva, 2005. pp. 9-23.

MATA, I. Mulheres de África no Espaço da Escrita: a inscrição da mulher na sua diferença. In: MATA, I.; PADILHA, L. (Orgs.). *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri; Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2007a. pp. 421-440.

_____. (Prefácio). In: TAVARES, Paula. *Ritos de passagem*. Lisboa: Caminho, 2007b. pp. 7-13.

NOLASCO, E. Teorias da subalternidade. In: _____. *Babel local: lugares das miúdas culturas*. Campo Grande: Life, 2010. pp. 49-82.

PADILHA, L. Paula Tavares: e a semeadura das palavras. In: CAMPOS, Maria do Carmo *et al.* *África e Brasil: letras e laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006. pp. 299-315.

POLLAK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro v. 5, n. 10, 1992. pp. 200-212.

SCHMIDT, M. L. S.; MAHFOUD, M. Halbwachs: memória coletiva e experiência. In *Revista Psicologia USP*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993. pp. 285-298.

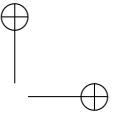
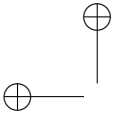
TAVARES, P. *O sangue da buganvília*. Praia – Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

_____. *O lago da Lua. Poesia*. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *Diz-me coisas amargas como os frutos. Poesia*. Lisboa: Editorial Nzila, 2001.

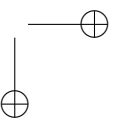
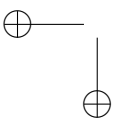
_____. *Ex-votos. Poesia*. Lisboa: Caminho, 2003.

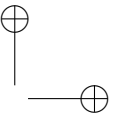
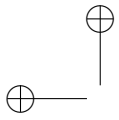
_____. *Manual para amantes desesperados. Poesia*. Lisboa: Caminho, 2007a [2006].



_____. *Ritos de passagem. Poesia.* Lisboa: Caminho, 2007b [1985].

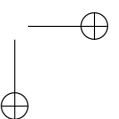
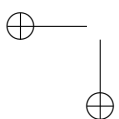
_____. *Como veias finas na terra. Poesia.* Lisboa: Caminho, 2010.





Parte II

Cabo Verde







Das margens e dos centros: uma leitura d'A *Louca de Serrano* de Dina Salústio

Maria Tavares¹

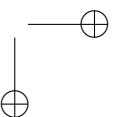
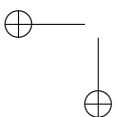
What is certain is that “normality” cannot be separated from the hierarchization of identities. The great hegemonic, rational, political-philosophical mechanisms are precisely what fabricate normality, with the consent of the group concerned.

Etienne Balibar (1997, p. 777)

¹ **QUB. MARIA TAVARES**, Lecturer.

Spanish and Portuguese Department, School of Modern Languages, Queen's University Belfast. E-mail: m.tavares@qub.ac.uk

Os seus interesses de investigação situam-se nas áreas das Literaturas Africanas, dos Estudos Pós-coloniais, dos Estudos de Género e dos Estudos Comparatistas. Completou o programa de doutoramento na Universidade de Manchester (Reino Unido) e o seu trabalho consistiu num estudo comparado entre as obras literárias das três autoras africanas Dina Salústio (Cabo Verde), Paulina Chiziane (Moçambique) e Rosária da Silva (Angola), intitulado *Mulheres que parem mundos: três olhares femininos sobre a nação africana lusófona pós-colonial*. Atualmente dedica-se ao estudo dos processos de construção e de representação do heroísmo feminino nos contextos específicos do Zimbabwe e de Moçambique.



Dina Salústio é uma autora cabo-verdiana que tem contribuído enormemente para o estabelecimento de um espaço feminino no cânone literário do arquipélago que é, por sua vez, predominantemente dominado por homens. Poeta, ensaísta e escritora de ficção, ela não só publicou uma grande variedade de textos em diferentes gêneros, mas também foi a primeira escritora cabo-verdiana a produzir um romance. Este estudo irá prover uma análise da obra *A Louca de Serrano* (1998), romance que procura recuperar as mulheres das margens da história e da cultura cabo-verdianas através da sua releitura a partir de uma perspectiva feminina. Ao colocar a tónica neste universo das mulheres – as suas experiências da nação, as suas ansiedades e as suas lutas –, a autora retrata e discute a conceptualização do masculino e do feminino no contexto de Cabo Verde, simultaneamente revelando a importância da tradição na definição de papéis culturais e propondo estratégias de renegociação dos elementos que constituem a identidade de um dado grupo. Como tal, este estudo irá focar o esforço empreendido por Salústio no sentido de resgatar vozes femininas das margens silenciosas da nação oficial pela recuperação e legitimação das suas micro-histórias, que perturbam a estabilidade da macro-história nacional.

Considerando a ênfase dada pela autora à examinação do processo de construção de uma identidade cultural, bem como à definição dos papéis específicos a serem representados pelos membros de uma “comunidade imaginada”, o presente estudo tentará comprovar que a obra literária em análise procura desconstruir e renegociar a identidade nacional cabo-verdiana através da exploração do impacto da herança cultural na construção da caboverdianidade e da observação do espaço das mulheres no seio da família nacional. Partindo, pois, da conceptualização de nação proposta por Benedict Anderson, segundo o qual esta é uma “comunidade imaginada” que “has to be understood by aligning it, not with self-consciously held political ideologies, but with the large cultural systems that preceded it, out of which – as well as against which – it came into being” (Anderson, 1991, p. 12), este estudo pretende refletir acerca da emergência e da consolidação da identidade nacional

cabo-verdiana (cf. Anderson, 1991, p. 12). A discussão será informada por dados históricos relevantes que observam a herança colonial de miscigenação cultural e racial, a extensão da influência da ideologia luso-tropical, o impacto dos discursos de africanização emergentes ao longo da luta anticolonial, a conceptualização ideológica socialista de nacionalismo surgida no período pós-independência e a revitalização pós-socialista da crioulezão num contexto de multipartidarismo democrático. Ela irá, igualmente, lembrar a evolução dos papéis das mulheres na sociedade cabo-verdiana ao longo dos períodos colonial, anticolonial e pós-colonial, com vista a prover um melhor entendimento de como a identidade feminina veio a ser construída culturalmente como subalterna.

Esta análise da construção da identidade cabo-verdiana, e em particular da identidade de género, será informada pela teorização dos conceitos de género e de nacionalismo propostos por Anne McClintock (1995). Para esta investigadora, o discurso nacional dita estruturas de poder que se materializam na construção de categorias socioculturais tais como género, classe e raça, que emergem interligados e, por consequência, devem forçosamente ser estudados em conjunto, no seu contexto específico de emergência (cf. McClintock, 1995). Como tal, o estudo dará enfoque à forma como a autora capta cenas do dia a dia, de modo a retratar não só hábitos, comportamentos e tradições culturais, mas também concepções de género – em particular o masculino cabo-verdiano e o mito dos “supermachos” –, que são consideradas componentes elementares da identidade nacional. Por fim, este estudo explorará o lugar das mulheres na família nacional cabo-verdiana pela análise simultânea do desenvolvimento diacrónico do seu estatuto social, em geral, do retrato do género feminino proposto por Salústio e das estratégias de renegociação e alternativas avançadas pela escritora.

A obra *A Louca de Serrano* encontra-se dividida em 23 capítulos e conta a história de Serrano, uma vila de um país não identificado cujo nome advém de uma mulher louca. No capítulo introdutório, o narrador apresenta o cenário onde a história se desenrola e fornece o



contexto histórico que permitirá uma melhor compreensão do próprio lugar, dos seus habitantes e dos comportamentos destes. Embora em nenhum momento sejam feitas referências diretas a Cabo Verde – característica essa que concede um caráter universal à obra –, é possível reconhecer determinados elementos culturais que, de alguma forma, conduzem a uma associação entre Serrano e este país; elementos esses que passarão a ser explanados adiante².

Com base na teorização de Anderson, segundo a qual, como já referido, a nação é uma “comunidade imaginada” que emerge de sistemas culturais específicos nos quais é repetidamente negociada, torna-se possível afirmar que a partilha de uma imaginação nacional permite o surgimento de um paralelo entre os mundos ficcional e real-histórico (cf. Anderson, 1991, pp. 6-30). Assim sendo, “[there is] no need to specify this community by name: it is already there” (Anderson, 1991, p. 32). A autora propõe, desta feita, o revisitar da história da nação cabo-verdiana, enquanto “comunidade imaginada”, de um ponto de vista feminino. As primeiras referências feitas a Serrano retratam o lugar como sendo uma vila isolada, peculiar, rudimentar e esquecida na periferia de uma capital não identificada.

Serrano, **esquecida da civilização**, comprimia-se entre os caminhos remotos que levavam a uma **longínqua saída para a capital** e a região selvagem que se estendia até se perder as vistas, **imersa num mundo povoado de seres de estranhos costumes** [...]. (Salústio, 1998, p. 14) [destaques meus]

Se, por um lado, esta descrição remete para o isolamento de Serrano, que lembra a insularidade de Cabo Verde, por outro expõe o hiato existente entre a vila e a capital, sendo que aquela é representada como um espaço “não-civilizado”, por oposição à civilizada capital. A ênfase dada à natureza estática de Serrano, da qual só é possível escapar fugindo para a capital, sugere duas formas opostas de experienciar a

² Veja-se Gomes (2000) e Correia (2004).

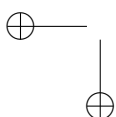




comunidade cabo-verdiana: uma rural e uma urbana. O facto de a comunidade rural aparecer conotada negativamente como sendo obscura e obsoleta invoca, inevitavelmente, a memória dos discursos socialistas de modernidade do PAIGC/PAICV que, por sua vez, nos dirigem, tal como se verificará adiante, para as experiências do dia a dia da vida no arquipélago.

No seguimento do fornecimento destas referências introdutórias, o narrador conta a lenda da criação de Serrano, uma história que une a vila ao destino de uma velha que era um gigante de pedra e que havia sido atirada ao mar. Num dado momento da sua existência, esta velha mulher deitou fora pedaços do seu próprio corpo; pedaços esses que se tornaram pequenas ilhas espalhadas pelo mundo. Esta referência invoca, claramente, a mítica história da criação das ilhas de Cabo Verde. Segundo Correia, a lenda conta que após ter criado a Terra, Deus “limpou as mãos uma na outra” e os pequenos pedaços de pedra que Ele largou caíram no mar, tornando-se no arquipélago de Cabo Verde (cf. Correia, 2004, p. 139). Todavia, o facto de a autora ter escolhido recriar o mito recorrendo ao indispensável contributo do corpo de uma velha mulher para fundar Serrano revela importantes características deste local específico, concomitantemente sugerindo uma relação analógica entre Serrano e Cabo Verde. Primeiramente, indica a vigência de um sistema de autoridade tradicional com base na matriarca, uma vez que a mais alta autoridade de Serrano é uma mulher – a Parteira. Em segundo lugar, sublinha o facto de que neste contexto dominado pelas mulheres elas aparecem como seres fragmentados, visto que a formação da comunidade depende do desmembramento dos seus corpos. Surge, então, um paradoxo: as mulheres são representadas como sendo poderosas devido às suas capacidades reprodutivas, mas o seu encapsulamento nos limites dessa representação inibe o real acesso ao poder na sociedade.

A narrativa procede revelando aspetos de Serrano, que é descrita quase como uma entidade viva: “Serrano abraçava-se sobre si mesma, deixava-se perder no entrelaçar das árvores e das pedras e respirava





tranquila, quase bela, quase mulher, quase homem” (Salústio, 1998, p. 15). A vila aparece como sendo fechada sobre si mesma, autossustentável e quase ignorante de tudo aquilo que está para além dos seus limites. Tal como Correia observa no seu estudo, este isolamento invoca a insularidade que é normalmente associada àqueles que vivem em ilhas – e, necessariamente, aos cabo-verdianos – e que têm, por vezes, dificuldades no acesso a outros mundos (Correia, 2004, p. 142). Serrano é, contudo, “um pedaço de terra forte” (Salústio, 1998, p. 15), com raízes fortes e um código cultural muito rigoroso, que define tradições, comportamentos e crenças. Se é verdade que há uma referência clara ao instinto de sobrevivência que a comunidade de Serrano parece ter, também é verdade que há uma implicação da sua incapacidade de examinar a vila em si mesma, com os seus defeitos³. A Louca e Gremiana, uma moça rebelde que se recusa a aceitar viver na falsa imagem de perfeição projetada pela comunidade, parecem ser as duas exceções neste panorama de cegueira consensual que afeta toda a população, dada a sua capacidade de ver além e da sua recusa em viver atrás de máscaras.

Neste momento da narrativa somos encaminhados a recordar alguns factos históricos relativos à sociedade cabo-verdiana e à luta progressiva para consolidar a sua identidade, factos esses que poderão iluminar o retrato que aqui se traça. Localizado na costa do Senegal, Cabo Verde é um arquipélago composto por dez ilhas e treze ilhotas desabitadas. Desde o início da sua ocupação, na segunda metade do século XV, é composto por uma população crioula – isto é, a maioria da população é mestiça e a cultura resulta de tradições europeias e africanas⁴.

³ “Era um pedaço de terra forte, sim, e não era qualquer ato de menos fôlego que a deitava abaixo, e os seus pontos fracos, tinha-os como todo o mundo, ninguém por muito prevenido que estivesse se apercebia deles, nem do que lhe ia debaixo da pele lamacenta, ou no fundo da alma rochosa” (Salústio, 1998, p. 15).

⁴ Mário Pinto de Andrade define as sociedades crioulas da seguinte forma: “Afigura-se-nos que as sociedades crioulas se caracterizam como ambientes sociais, produto de amalgamento biocultural num espaço de relativa exiguidade, com uma língua própria de comunicação, em tudo emergentes de um processo de transculturação. Existe a tendência de considerar crioulo todo o nativo africano portador





A excepcionalidade desta sociedade e as especificidades geográficas e económicas deste arquipélago reforçaram a peculiaridade da colonização implementada pelos portugueses: a singularidade de Cabo Verde foi usada pelo Estado Novo no seu discurso justificativo para a manutenção das colónias no período posterior à Segunda Guerra Mundial. Segundo Cláudia Castelo, na sua interpretação da teoria cultural do pós-tropicalismo de Gilberto Freyre, o estado ditatorial apropriou-se da realidade da mestiçagem biológica para divulgar o mito do carácter distintivo da colonização portuguesa:

As teses de Gilberto Freyre – o tradicional não racismo dos portugueses, a sua capacidade de adaptação aos trópicos, a unidade de sentimento e de cultura que caracterizaria o “mundo que o português criou” servem, melhor do que quaisquer outras, os interesses político-ideológicos da política externa portuguesa. (Castelo, 1999, p. 61)

Castelo observa que a ideologia do luso-tropicalismo foi bem recebida, na primeira metade do século XX, pelos intelectuais cabo-verdianos, que a assumiram como prova científica da sua individualidade e se debruçaram sobre si mesmos e sobre a realidade sociocultural do seu arquipélago (cf. Castelo, 1999, pp. 83-84). Apesar do impacto do discurso de crioulandização no imaginário da identidade nacional crioula, é importante observar a sua evolução nos diferentes momentos históricos do estado-nação.

Gabriel Fernandes, no seu estudo sobre as condições da emergência do imaginário nacional cabo-verdiano, conclui que não se encon-

de valores induzidos pelo encontro simbiótico da cultura da comunidade étnica de origem com a ocidental portuguesa. [...] Não resta dúvida de que fatores históricos e económicos análogos presidiram à formação de Cabo Verde e São Tomé, arquipélagos estreitados, como demonstrou Francisco José Tenreiro, pela sua “forte cor africana”. Mas à homogeneização progressiva da matriz crioula do primeiro, correspondeu, a partir do século XIX, com a introdução do café e do cacau no segundo, um ritmo periclitante da sociedade daquele tipo evoluindo para uma «mestiçagem interafricana»” (Andrade, 1997, p. 23).



tram elementos em Cabo Verde que suportem a existência de um nacionalismo *strictu sensu*, nem de um nacionalismo que combine cultura e política (cf. Fernandes, 2006, pp. 243-244). Para Fernandes, tal justifica-se com as condições estruturais da sociedade cabo-verdiana, das quais destaca a crioulação (que tornou impossível a mobilização política com base na etnicidade), a educação (que facultou ao povo indígena os meios culturais para validar o seu *status* social e circular no universo colonial português, consequentemente facilitando a emergência de uma consciência crioula própria), a diáspora (que impele a nação a ultrapassar os seus limites geográficos) e as concepções políticas e ideológicas (que dificultaram o surgimento de uma subjetividade nacionalista crioula ao mesmo tempo que facilitaram a sua trajetória transnacional) (cf. Fernandes, 2006, pp. 55-239). No entanto, continua Fernandes, não se pode negar a existência de uma nação cabo-verdiana *sui generis* definida maioritariamente pela crioulação (cf. Fernandes, 2006, p. 245). Assim, o crítico parte das intervenções políticas e culturais das elites cabo-verdianas para identificar três momentos cruciais de esforço nacionalista.

O primeiro momento, designado de “A era da desconstrução simbólico-cultural”, vai ao encontro do que foi anteriormente observado por Castelo: desde o início do século XX até à década de 1950, os intelectuais “nativistas” e “claridosos” iniciaram uma luta cultural simbólica, a partir do interior do sistema colonial, na qual “a luta pela superação do quadro de dominação e pela alteração da correlação de forças dentro da nação obedece a uma estratégia de integração, e não de confrontação” (Fernandes, 2006, p. 248)⁵.

⁵ Com referência à geração “nativista” (representada na obra pelo escritor Eugénio Tavares), Brito-Semedo defende que estes intelectuais partilhavam um interesse comum “(i) na defesa dos interesses dos filhos das Ilhas, (ii) da exclusão das leis de discriminação entre os filhos da Metrópole e os filhos da terra, (iii) da afirmação da autonomia de Cabo Verde, e (iv) da confirmação de um grande amor à Pátria Portuguesa” (Brito-Semedo, 2006, p. 258). Relativamente ao grupo de intelectuais que se formou em torno da importante revista de Artes e Humanidades intitulada *Claridade* (do qual o autor destaca o escritor Baltazar Lopes), Brito-Semedo afirma que estes



O segundo momento, “A era da confrontação político-militar”, que remete ao período da luta anticolonial, i.e., de meados de 1950 até 1974, substituiu a luta simbólica por um conflito [político e militar] baseado no princípio de que todos os povos têm o direito à autonomia fora das limitações impostas pelo colonialismo (cf. Fernandes, 2006, pp. 248-249). Assim, o discurso de africanização que caracterizou esta luta implicou a recusa nos discursos de comunidade portugueses e cabo-verdianos: a cultura crioula era demasiado flexível para se adequar às intenções do nacionalismo essencialista (cf. Fernandes, 2006, p. 249). Por conseguinte, a partir de 1956, através da formação do movimento de libertação que uniu a Guiné-Bissau e Cabo Verde sob a liderança do PAIGC (Partido Africano da Independência da Guiné e de Cabo Verde) na luta pela independência, a Guiné-Bissau tornou-se na referência identitária simbólica por ser a que melhor se adequava às intenções nacionalistas cabo-verdianas, o que se traduziu numa “suspensão” de um imaginário nacional baseado na cultura crioula:

No caso cabo-verdiano, ela [a luta anticolonial] terá funcionado como uma faca de dois gumes: por um lado, tendo contribuído para a remoção do colonialismo, ela revelou-se fundamental à consecução da independência política e, por consequência, à afirmação da nação cabo-verdiana; por outro lado, no seu próprio transcurso, ela teria postergado e omitido essa nação. Ou seja, contraditoriamente, a mesma luta viria a destacar-se como uma das mais seguras condições de possibilidade da nação cabo-verdiana, também teria sido, por um certo período e sob certos condicionalismos, sua principal condição de impossibilidade.

geralmente “propunham-se, ainda que de forma não expressa, alcançar os seguintes objetivos: (i) exprimir, literariamente, a situação e a movimentação do homem cabo-verdiano; (ii) inventariar e estudar os elementos que integram a cultura cabo-verdiana (cultura no sentido etnológico do termo) e (iii) estudar os “processos” de formação social das ilhas crioulas” (Brito-Semedo, 1963, p. 319). Para uma análise histórica dos diferentes números da revista e da forma como estes refletem estratégias distintas de renegociação da identidade cabo-verdiana, veja-se Sapega (2002, pp. 159-170).



De resto, uma situação a todos os títulos atípica já que, por todo esse período, os ditos nacionalistas crioulos terão lutado por uma nação cujos contornos ignoravam, por jamais explicitados. (Fernandes, 2006, pp. 249-250)

Por fim, o terceiro momento nomeado por Fernandes, “A era da (re)construção ideológico-discursiva”, que corresponde ao período pós-colonial, identifica duas direções distintas do esforço nacionalista: primeiramente pela afirmação do africanismo e, posteriormente, pela reafirmação da caboverdianidade (cf. Fernandes, 2006, p. 250). Após a conquista da independência em 1975, a agenda política do PAIGC levou o partido a relançar um imaginário de nação baseado na união entre Cabo Verde e a Guiné-Bissau, dando assim ênfase a uma orientação cultural africanista em detrimento de uma crioula (cf. Fernandes, 2006, p. 250). Entretanto, a separação política entre Guiné e Cabo Verde, em novembro de 1980, seguida pela criação do PAICV (Partido Africano da Independência de Cabo Verde), iniciaram um novo capítulo para o desenvolvimento da identidade nacional, marcado por uma “acentuada desideologização da cultura” (Fernandes, 2006, p. 251), na qual a caboverdianidade foi reanimada. No entanto, é importante destacar que o recentemente criado PAICV reinstalou a adoção do regime político monopartidário, evidenciando a concepção de uma nação baseada no centralismo e na unidade. Além disso, a sua ideologia tinha fortes bases marxistas-leninistas e o próprio partido mantinha importantes ligações com o bloco socialista⁶. Todavia, considerando as particularidades do arquipélago crioulo, este partido teve o cuidado de ajustar as políticas socialistas ao contexto específico de Cabo Verde. Tudo isto leva a que Elisa Andrade afirme que:

Though officially socialist, Cape Verde was in practice governed by what Aristides Lima called “an administrative and paternalist system of power” – that is essentially a pragmatic state in which the government ruled with the consent of the majority of

⁶ Veja-se Lopes (2002) e Foy (1988).



the population – as expressed in one-party legislative elections. He writes: “... the national revolutionary democracy, as it is understood in the constitution, embodies both a political and social dimension. As a national democracy, it aims to consolidate the nation. As a revolutionary democracy, it seeks to establish a society free of exploitation, especially as the hitherto powerless social strata have now been brought into power. (Andrade, 2002, pp. 268-269)

1990 foi o ano que marcou o final do regime monopartidário em Cabo Verde. Segundo Patrick Chabal, esta mudança surgiu não por causa do partido em si – uma vez que o PAICV foi, de uma forma geral, bem sucedido no seu plano de melhoria das condições de vida das populações –, mas pelo que este representava: uma ideologia obsoleta e, conseqüentemente, “not flexible and open enough” (Chabal, 2002, p. 94). Desta forma, surgiu a necessidade de Cabo Verde modernizar a sua nação, política e socialmente, através da implementação de um sistema multipartidário, que permitiu ao MPD (Movimento para a Democracia) chegar ao poder, em 1991. Humberto Cardoso, comissário do MPD, é mais rígido na sua análise da sociedade civil cabo-verdiana durante os quinze anos de poder do regime monopartidário (cf. Cardoso, 1993, pp. 181-230). Cardoso realça as continuidades ideológicas e estruturais coloniais no período pós-independência e argumenta que a postura autoritária e monolítica do PAIGC/PAICV, legitimada por uma luta armada que teve lugar fora dos limites geográficos da nação-estado, alienou e inibiu a sociedade civil cabo-verdiana. Acrescenta:

Uma violenta crise de valores instalou-se, criando o espaço para o alcoolismo endémico, o consumo público de drogas e o sexo indiscriminado. As crianças, particularmente, são objecto de assalto, não se lhes deixando espaço para realmente viverem a sua infância sem os constrangimentos de se submeterem ao exercício da vaidade dos pais e ao sexismo adoptado pela sociedade adulta. (Cardoso, 1993, p. 191)



De facto, Fernandes nota que o MPD pretendia revogar esta alienação ao permitir aos cabo-verdianos encontrarem-se a si mesmos novamente. Contudo, o comportamento do partido político perante este debate conduziu, mais uma vez, à promoção de um imaginário de caboverdianidade, desta vez não autorreferencial mas sim tendo a África e a Europa como referências culturais (cf. Fernandes, 2006, pp. 251-252). Esta orientação translocal da identidade nacional cabo-verdiana (cf. Fernandes, 2006, p. 255), significativamente condicionada por fatores históricos e socioeconómicos, não inviabiliza a caboverdianidade porque, como recorda Andrade, os cabo-verdianos têm uma “relatively homogeneous Creole culture” (Andrade, 2002, p. 265). Fernandes salienta que, considerando o histórico potencial dos cabo-verdianos para uma criouliização cosmopolita, esta translocação poderá bem ser uma interessante arena para a contínua renegociação da identidade cabo-verdiana no contexto contemporâneo (cf. Fernandes, 2006, pp. 263-272). Esta recusa da aceitação de conceções unívocas de identidade e esta ânsia de evoluir, que são geralmente expressas pela sociedade cabo-verdiana, podem ser reconhecidas nas personagens femininas da Louca e de Gremiana, que desafiam abertamente a ordem estabelecida em *A Louca*.

Neste contexto, torna-se importante notar a evolução histórica do papel da mulher na sociedade cabo-verdiana. Numa obra publicada recentemente acerca da participação da mulher cabo-verdiana na vida social, Marisa Carvalho evidencia que desde o início da colonização a mulher africana teve um papel fundamental, embora discreto, como substituta da mulher branca (que raramente viajava para as ilhas) – e, por consequência, como a grande responsável pela reprodução social e física –, e como escrava também (cf. Carvalho, 2010, p. 66). Carvalho continua explanando que após a abolição da escravatura o ambiente privado permaneceu como sendo o domínio das mulheres, que continuaram a cuidar da vida doméstica, em particular das crianças que, muitas vezes, não chegavam a conhecer os pais (cf. Carvalho, 2010, p. 66). Aqui a autora nomeia estes factos como marcas de uma poligamia não



oficial mas socialmente aceite, que influenciaria significativamente as sociedades futuras. Tendo em conta as calamidades (seca e fome) que afetaram o arquipélago ao longo dos tempos, a mulher cabo-verdiana foi forçada a encarar dificuldades extremas e, muitas vezes, a enfrentá-las sozinha, como chefe de família, dado que os homens emigravam frequentemente em busca de uma vida melhor (cf. Carvalho, 2010, pp. 66-70). A luta pela libertação empreendida pelo PAIGC contestaria o papel estacionário da mulher ao insistir na sua participação ativa no esforço nacionalista, numa lógica de emancipação socialista que visava a sua libertação, ao lado da dos homens, das constrações coloniais (cf. Foy, 1988, pp. 91-98). Nas palavras de Amílcar Cabral, fundador do PAIGC:

The freedom of our people also means the liberation of women [...]. [The party must] defend women's rights, respect and require respect for women... but convince women of our land that their liberation must come about through their own efforts, by their work, dedication to the party, respect for themselves and first and foremost resistance against all affronts to their dignity. (Cabral *apud* Foy, 1988, p. 92)

Eurídice Monteiro defende que a luta pelos direitos das mulheres teve um forte impulso durante a luta de libertação nacional e alcançou, durante os quinze anos que se seguiram à independência, vários objetivos que visavam a melhoria das vidas das mulheres (cf. Monteiro, 2009, pp. 77-84). A criação da OMCV (Organização das Mulheres de Cabo Verde) em 1981 é um dos pontos altos desta luta durante a governação monopartidária do PAIGC. Esta organização foi bem sucedida na promoção da mulher e na inauguração do debate sobre a construção sexual opressiva da mulher (cf. Monteiro, 2009, pp. 84-86). A partir da década de 90 e perante um contexto político multipartidário, a OMCV tornou-se numa ONG e foram criadas muitas outras instituições ao serviço da emergência de uma sociedade igualitária (cf. Monteiro, 2009,



pp. 87-89)⁷. Apesar desta significativa evolução, Monteiro sustenta que a subordinação da mulher ainda existe na sociedade contemporânea cabo-verdiana. Se, por um lado, as agressões físicas e psicológicas a mulheres por parte dos homens no seu seio familiar são ainda muito comuns, por outro lado, as mulheres continuam sobrecarregadas, acumulando as tarefas domésticas e as públicas (cf. Monteiro, 2009, pp. 101-102)⁸. Monteiro reforça que apesar da evolução geral e do acesso da população à educação e ao trabalho, a percentagem de mulheres analfabetas ultrapassa de forma expressiva o número de homens analfabetos. Além disso, as mulheres continuam a sacrificar as suas carreiras pela família, ganham menos do que os homens, muitas continuam a depender financeiramente dos maridos, e têm limitadas opções de carreira em cargos públicos ou governamentais, que são claramente dominados pelos homens (cf. Monteiro, 2009, pp. 102-105). Por fim, Monteiro mostra a existência de estruturas de poder no próprio sexo feminino que refutam a homogeneidade desta categoria:

Para além de as relações de poder entre os sexos, fundamentadas pelas leis patriarcais, são visíveis as relações de poder entre as próprias mulheres, marcadas sobretudo pelas desigualdades sociais, confirmando assim a ideia de que as mulheres cabo-verdianas não fazem parte de uma categoria social homogénea, mas pertencem a um colectivo social composto por múltiplas identidades. (Monteiro, 2009, p. 105)

Uma vez mais, a proposta de Salústio de examinar a representação dos papéis históricos da mulher cabo-verdiana, na interseção de elementos sociais tais como o género, a classe e a raça, parece almejar a complexificar a abrangência da sua interpretação num enquadramento mais realista, o que nos faz regressar à análise de *A Louca*.

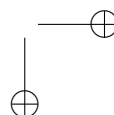
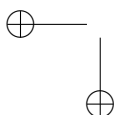
⁷ Vale a pena referir a criação da instituição pública ICIEG (Instituto Cabo-Verdiano para a Igualdade e Equidade de Género, que inicialmente se chamava INC – Instituto da Condição Feminina) em 1991 e da ONG MORABI (Associação de Apoio à Auto-Promoção da Mulher no Desenvolvimento) em 1992.

⁸ Veja-se também Salústio (1999).



A chegada de cinco forasteiros à calma e pacífica Serrano altera totalmente o quotidiano desta vila peculiar. Estes forasteiros, que não pertencem ao meio e, por esta razão, olham com arrogância para os habitantes da vila, interferem inapropriadamente na rotina da população ao imporem as suas diferentes abordagens metodológicas ao mundo⁹. Ao forçarem a população da vila a viver num sistema arbitrário que lhe é pouco familiar, os forasteiros da capital aprisionam os habitantes da vila numa espécie de esfera colonial, que poderá ser interpretada de diferentes formas. Uma imediata leitura pós-colonial invoca o passado colonial de Cabo Verde. A forma como Salústio retrata o comportamento dos cinco homens poderá ser interpretada como uma referência ao colonialismo português que, inicialmente, era quase inexistente e apenas se efetivou durante o século XX (dada a possibilidade de perda das colónias). Inicialmente, os “fiéis servidores do reino” (p. 20) teriam chegado para apenas se assegurarem de que o território teria um nome e para analisarem o seu potencial. Duzentos anos depois voltam com uma ideologia e atitudes imperialistas: “[...] quando voltou nova missão, desta vez com forte proteção militar, ficaram a saber que aquele local tinha sido destinado a obras de importância vital para o desenvolvimento da zona e para a segurança do país” (Salústio, 1998, pp. 20-21). Este comportamento parece corresponder àquele que adviria da implementação do Acto Colonial (1930), segundo o qual “os domínios ultramarinos de Portugal denominam-se colónias e constituem o Império Colonial Português” (3.º artigo do Acto Colonial *apud* Castelo, 1999, p. 46). Invoca, igualmente, o discurso oficial luso-tropicalista que o Estado Novo apresentou ao mundo, através do qual

⁹ Com relação a este aspeto particular, tornam-se relevantes os termos utilizados pelo narrador com referência a estes estrangeiros: “o estrangeiro” (p. 17), “os forasteiros” (p. 17), “funcionários públicos da cidade” (p. 17), “desconhecidos” (p. 18), “os intrusos” (p. 19). Tal seleção terminológica enfatiza a distinção entre os habitantes da vila e os estrangeiros. Além disso, verifica-se uma gradual dilatação dessa diferenciação através dos vocábulos selecionados em cada momento particular da história, sugerindo classificações que emergem progressivamente organizadas em termos de intensidade.



se estabelecia que “Portugal constitui uma comunidade multirracial, composta por parcelas territoriais geograficamente distantes, habitadas por populações de origens étnicas diversas, unidas pelo mesmo sentimento e pela mesma cultura” (3.º artigo do Acto Colonial *apud* Castelo, 1999, p. 97). Não obstante, este episódio na obra revela a impossibilidade de tal discurso, uma vez que os habitantes da vila não conseguem identificar-se de todo com os forasteiros.¹⁰ Não existe reciprocidade cultural: existe apenas uma cultura dominante que força uma outra a assimilá-la, e um discurso ilusório manipulado para servir os interesses dos colonizadores.

No entanto, uma segunda leitura sugere tensões interculturais em Cabo Verde. A ênfase dada ao regresso do autoritarismo colonial duzentos anos mais tarde gera um paralelismo entre o colonial e pós-colonial. Não obstante o esforço do governo socialista monopartidário pós-independente em salientar a necessidade de unir toda a nação numa única língua cultural para a fortalecer, na obra de Salústio esta força unificadora poderá ser interpretada como castradora. Tendo em conta que a maioria dos líderes do PAIGC era cabo-verdiana, mas o imaginário da nação tinha a Guiné-Bissau como referência, este episódio pode representar o choque entre as ideias socialistas defendidas por estes intelectuais e a situação real da população. Embora o senso comum aponte que não há muitas diferenças entre o povo cabo-verdiano (cf. Chabal, 2002, p. 92) – pelo menos, não tão óbvias como em outras ex-colónias, como Angola e Moçambique – a verdade é que cada ilha tem as suas particularidades socioculturais. Além disso, e remontando à supracitada descrição de abertura de Serrano, na qual a oposição binária entre os cenários urbano e rural é sublinhada, esta discrepância pode ser interpretada como um reflexo da alienação que o discurso revolu-

¹⁰ “A palavra país não lhes dizia nada e, no seu modo de pensar, os homens que os obrigaram a dar um nome à sua terra eram tão estrangeiros como as gentes que possivelmente moravam no outro lado do mundo. Não tinham nada em comum e, mesmo a língua, eles não a compreendiam muito bem e continuavam a pensar que para todos os efeitos, quanto mais afastados se mantivessem de outros povos, tanto melhor para o sossego do seu pedaço de chão” (Salústio, 1998, p. 21).



cionário impõe à sociedade civil e às suas referências culturais. Assumindo que o espaço nacional foi fundado sobre a memória do espaço colonial, esta reconfiguração espacial pós-colonial, que claramente implica um exercício cartográfico de remapeamento e renomeação, é, de certa forma, incutida de fundamentalismo e autoridade. O espaço da cidade – na obra, a cidade capital –, que emerge historicamente ligado ao poder colonial, é retratado como sendo o conhecido ponto de partida para o reconhecimento e a ocupação do selvagem desconhecido – “a região selvagem que se estendia até se perder as vistas” (Salústio, 1998, p. 14) –, o espaço ocupado pelos outros. Desvalorizar determinados comportamentos culturais e catalogá-los como bárbaros por não pertencerem à elite cultural é um ato colonial, ainda que levado a cabo em nome do ideal de uma nação única pós-independente. A sugestão deste paralelismo pode, assim, aludir a continuidades coloniais no imaginário pós-colonial da nação.

O posicionamento forçado da comunidade leva-a a uma consciencialização de uma identidade nacional, que emerge da criação de um nome para a vila:

A palavra que se ouvia pela primeira vez vibrou ponderosa na cabeça dos camponeses que levaram as mãos ao peito, onde o sangue bate mais forte, e por largas horas, a montanha, as serras, o vento, a ribeira, e os animais da terra, do ar e das águas, as folhas das árvores, as fontes e a fonte repetiram Serrano para que o nome da povoação ficasse gravado em tudo que tivesse vida e igualmente em tudo que não a tivesse. (Salústio, 1998, p. 19)

A Parteira, ou chefe da comunidade, é responsabilizada pela escolha do nome da vila e, nesta que demonstra ser uma tarefa exaustiva, ela é assistida pela Louca. Ao dar o nome da Louca à vila, a velha mulher une os seus dois destinos, como verificaremos mais tarde. O aspeto mais importante a sublinhar aqui é a (re)nomeação da vila: se, por um lado, origina a sensação de uma identidade cultural partilhada, por outro lado reinterpreta a história da comunidade de modo a torná-la



adequada aos objetivos de uma historicidade ditada pelo discurso revolucionário da nação. Desta feita, a outra historicidade da comunidade é quebrada e suspensa, antevendo-se, assim, em última instância, o fim da comunidade cultural como existia até então. Todavia, aquela sensação de uma identidade comunitária recém-nascida não é estranhada pela população, uma vez que até mesmo a Louca é aceite, ainda que por cinco dias apenas. Segundo Anderson, apesar de a “comunidade imaginária” ser sempre uma concepção partilhada, ela também se define pelo estabelecimento de limites, barreiras e margens (cf. Anderson, 1991, pp. 6-7). Não obstante aceitar a Louca como parte desta nação, a população confina-a às margens.

Considerando, a esta altura, que os únicos membros da vila a serem ostracizados foram a Louca e Gremiana, entendemos este comportamento como sendo um que perpetua a hostilidade sexual. Tal gesto sugere que, embora a sociedade seja matriarcal, a elaboração de uma nação imaginária é dominada pelos homens. Como McClintock salienta, os discursos nacionais projetam papéis específicos para ambos os géneros e, ao fazê-lo, “[they] limit and legitimize people’s access to their sources of the nation-state” (McClintock, 1999, p. 353). Sendo que ao longo da história o acesso à esfera pública foi continuamente proibido às mulheres, elas foram imaginadas como “symbolic bearers of the nation” (McClintock, 1999, p. 354) – aquelas que garantem a sua continuidade, mas permanecem social e politicamente impotentes. Se, segundo McClintock relembra, as identidades de género devem ser compreendidas no projeto de nação específico a partir do qual emerge, a escolha do discurso oficial cultural comum de manter as mulheres numa concepção estagnada apresenta-se como sendo deliberada e estratégica, visto a sensação de continuidade cultural ser conseguida através da manutenção das identidades de género convencionais (cf. McClintock, 1999, p. 354). Assim, a clausura ininterrupta da mulher no seu corpo colonizado revela que os limites da nação são definidos no e pelo corpo feminino.



Porém, esta projeção de feminilidade só pode ser interpretada quando confrontada com a construção da masculinidade. Dado que foram sempre dominantes, quer no meio privado, quer no público, os homens foram responsáveis pela elaboração dos discursos nacionais – e foram também construídos por estes. Deste modo, as estruturas de poder baseadas no género podem apenas ser entendidas no seu todo quando inseridas num contexto particular em que outras categorias também interferem. Na sua análise, McClintock parte da convicção de que a manutenção do imperialismo foi sustentada por construções específicas de género, classe e raça, que surgiram como categorias interdependentes e que, por consequência, teriam de ser analisadas em relação umas às outras (cf. McClintock, 1999, pp. 6-7). No capítulo três observamos como essas categorias interagem no meio social, começando este por salientar uma característica social muito importante: a diferenciação de classe. Somos apresentados à família San Martin, uma família tradicional da cidade-capital que sobrevive aos difíceis tempos de mudança graças à sua habilidade de adaptação e manutenção da sua supremacia financeira. Um dos hábitos das mulheres desta família é o de promover a caridade juntamente com a Igreja para ajudar a população pobre da capital. Este exercício de generosidade é, na verdade, a via para manter o fosso social entre ricos e pobres. Nos seus atos sociais, as mulheres ricas são apoiadas pela Igreja, através da figura do padre, que as defende publicamente de comentários invejosos e das ações dos pobres. Tendo ele mesmo sido, no passado, um objeto de caridade, recorre ao discurso católico para persuadir os pobres a aceitarem a sua condição, assim fomentando a diferenciação social. Apesar da importância da luta de classes, a questão da raça surge aqui relacionada com ela quando percebemos que o maior medo de Joana San Martin é o de a sua filha Genoveva estar apaixonada por Roberto, um jovem desportista que, apesar de todas as suas qualidades, não assenta no perfil que as famílias procuram para potenciais pretendentes:

Normalmente um nome sonante e, sobretudo, um respeitável património. Encantada, a mocinha jurava que ele era o homem da



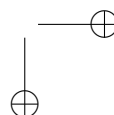


sua vida e fazia contas aos anos que faltavam para o casamento, ignorando as recomendações da mãe que, inconformada, acusava o desportista de **pobre, negro e ignorante**. (Salústio, 1998, p. 46) [destaques meus]

Por fim, a questão do género é também contemplada, uma vez que é através do controlo do corpo feminino – um controlo asseverado pela linhagem feminina – que as estruturas de classe e a ordem racial são mantidas. Somos, mais uma vez, confrontados com a semelhança entre a realidade social ficcional da cidade-capital – representativa do discurso oficial de nação – e os factos históricos da realidade social cabo-verdiana. Independentemente do impacto do idealismo utópico do luso-tropicalismo de Freyre, anteriormente referido (cf. Castelo, 1999, p. 61), na nomeação de Cabo Verde como sendo o local onde a mistura biológica e cultural é perfeita e a diferenciação racial é inexistente, a verdade é que a estratificação social existe no arquipélago e emerge segundo a cor e o grau de miscigenação do indivíduo. Historicamente, o facto de a população de Cabo Verde ser maioritariamente mestiça limitou as tensões raciais na sociedade. No entanto, e tal como Russel Hamilton relembra, isto não significa que estas tensões não existam:

[...] indeed a homogeneous, mixed-blood population in the upper stratum has helped to assuage traditional racial antipathies, although the legacy of distinctions determined by color and the presence of a black population, mostly lower class, still serve to maintain race consciousness. Cape Verde does not have the visceral racism and tensions of other multiracial societies, but traditional attitudes and socioeconomic factors do make color an important consideration throughout the archipelago. (Hamilton, 1975, p. 236)

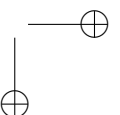
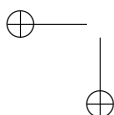
O estudo de 2002 de Maria Manuela Afonso acerca da educação e das classes sociais em Cabo Verde também contribui para este debate. Afonso defende que na sociedade cabo-verdiana contemporânea a diferenciação racial, assim como as diferenciações entre ilhas, as oposições





urbanas e rurais, ou as diferenças religiosas, embora existam, não têm tanto impacto na diferenciação social como a classe (cf. Afonso, 2002, p. 67). Afonso conclui que desde a era colonial as classes sociais estavam no centro da dinâmica estrutural da sociedade cabo-verdiana. Embora a estrutura de classes tenha sido significativamente alterada desde a independência devido à ampliação das oportunidades de educação, a investigadora defende que “o acesso não é suficientemente democratizado para disfarçar o seu papel de classe. A importância da educação como símbolo de mobilidade social é acentuada mas também o é a realidade do seu papel como reproduzidor de desigualdades” (Afonso, 2002, p. 211). Afonso sustenta, pois, que a educação e o sistema educacional privilegiam as classes sociais pertencentes a uma “petite bourgeoisie” relacionada com a entidade governamental (cf. Afonso, 2002, 207-212).

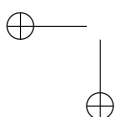
Assim sendo, como Roberto vem de um grupo de cabo-verdianos negros que constituem a classe social mais baixa, não lhe é permitida a ascensão de classe, o que faz com que ele seja visto como não sendo merecedor de Genoveva: é um processo circular de independência entre classe e raça. Logo, todos os preconceitos raciais geralmente ligados aos negros – preguiçosos, ignorantes, tolos – surgem da sua condição de pobreza. Além disso, o corpo da mulher surge como o centro de toda a dinâmica: Genoveva está destinada a casar com um pretendente tido pelos pais como sendo adequado à sua condição social, de modo a que se mantenha a ordem na sociedade. Mais uma vez, Salústio faz uso da capacidade que a comunidade tem de se auto-imaginar como estratégia para provocar reconhecimento e discussão (cf. Anderson, 1991, p. 30). Ao retratar a natureza estanque destas dinâmicas sociais, que fazem eco de estruturas coloniais, a autora promove a interseção entre a realidade ficcional e a realidade histórica, conseqüentemente questionando a identidade nacional. Em simultâneo, renegoceia estes elementos ao construir personagens que não se identificam com a ordem estabelecida e, por isso, apresentam comportamentos subversivos que a desmistificam.





Como McClintock reforça, “there is no single narrative of the nation” (McClintock, 1995, p. 360). Assim, cada indivíduo e/ou grupo específico de que se compõe a nação experiencia-na de forma distinta. Isto significa que o nacionalismo é inventado por um grupo dominante que, num dado momento da história, escolhe elementos simbólicos e culturais para construir uma estrutura de poder na qual tem um papel dominante (cf. Yuval-Davis, 1997, p. 4). Porém, o discurso nacional nunca é um discurso fechado, para ser continuamente renegociado. Retomando o momento de consciencialização identitária por parte da comunidade de Serrano, encontramos uma clara sugestão de que ela é elaborada por e para homens, o que não só subentende que o indivíduo – mulher ou homem – se imagina conforme uma identidade de género predefinida, mas também que o género feminino é sacrificado para assegurar que a ordem social se mantém patriarcal. A conceitualização de género, é certamente, iluminada ao longo de *A Louca*. Desde o início da obra verificamos que apesar de todo o dinamismo da mulher na organização e manutenção da estrutura social, todas as ações são tomadas para suportar a dominância social do homem. Por oposição ao dinamismo da mulher, o homem é sempre retratado como um ser passivo. De tal forma que, por vezes, as personagens masculinas parecem alienadas, vivendo numa realidade muito própria, que é totalmente distante do que se passa à volta delas. Apesar de serem oficialmente dominantes na estrutura de poder, os homens de Serrano são afastados dele pela sua incapacidade de assegurar a reprodução física e, consequentemente, social da comunidade. São, de facto, marginais a estes processos, embora sustentem a mentira que permite que permaneçam como sendo socialmente dominantes. Pela exposição desta realidade, ambos – mulheres e homens – têm a oportunidade de reescrever as suas próprias identidades.

Uma vez que as distintas construções de género implicam diferentes posições e expectativas nestes cenários – vila e capital –, o género masculino é construído culturalmente para projetar o ideal do supermacho, uma imagem com a qual é suposto que todos os homens se



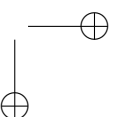
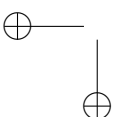


identifiquem. Esta visão é primariamente projetada no campo reprodutivo – o mais importante nesta sociedade: ainda que os homens de Serrano ignorem a sua infertilidade, sabem que existe algo de errado relativamente à reprodução na vila. Preferem não pensar muito neste tema, o que, na verdade, é uma das suas mais usadas estratégias perante o mundo à sua volta: ignorância deliberada e aceitação cega de tudo o que garantir a manutenção de uma identidade masculina estável e contínua. Sendo a reprodução uma obrigação social, outra estratégia para rejeitar qualquer questão relacionada com a sua virilidade é culpar as mulheres:

Sim, porque nas suas poucas falas, os homens de Serrano diziam que as mulheres é que podiam falhar na procriação, porque os **machos**, estes, nada tinham a ver com tal tarefa e bastava ver o mecanismo visível da sua sexualidade que, de cada vez que enchia e desenchia, um filho poderia nascer; dezenas, centenas, milhões de filhos poderiam nascer. A terra é que pode ser fértil ou não e **terra eram as fêmeas** e os seus úteros que às vezes não passavam de terra seca – afirmavam, frustrados, quando os descendentes demoravam a aparecer, para aceitarem com normalidade, quase com orgulho, os filhos que um dia acabavam por chegar. (Salústio, 1998, p. 63) [destaques meus]

Torna-se claro que:

- estes homens vivem de acordo com uma imagem falsamente projetada de si mesmos;
- e não questionar nem reconhecer são a garantia da continuidade da supremacia masculina. Por esta razão a Louca é chamada de louca e mantida à margem da comunidade. Mais ainda, Gremiana – a única mulher que se atreve a falar abertamente sobre o facto de as mulheres de Serrano engravidarem de outros homens que não os seus maridos para assegurarem a procriação biológica e cultural – tem de morrer. Ela é uma ameaça para a ordem

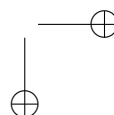
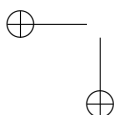




social e, portanto, para a comunidade, claramente criada por e para homens. Na cidade capital a situação repete-se. Percebemos através da família San Martin que não podem ter mais filhos porque o patriarca se tornou estéril quando apanhou uma doença venérea de uma mulher desconhecida. Contudo, a versão oficial deste infortúnio é a de que a esposa teve complicações durante uma gravidez passada e, por isso, não pode ter mais filhos.

Em *A Louca* é também evidente que é imposto à mulher identificar-se com uma conceitualização feminina pré-estabelecida que, a dado momento, é igualmente desconstruída. A primeira imagem do texto é a da Parteira, a mulher mais sábia da vila. Da pequena janela da sua conhecida casa atualiza a contagem do número de habitantes de Serrano.¹¹ Nesta fase do texto deparamo-nos com duas das mais importantes características desta comunidade: a primeira é a de que em termos de estrutura de poder, uma mulher é a autoridade máxima e é também ela quem toma as maiores decisões sociais; a segunda é que a reprodução é muito importante, pois esta poderosa mulher é a parteira da vila, aquela que assegura a sua continuidade. Quanto mais sabemos sobre a Parteira, mais nos apercebemos do seu poder: ela não só ajuda as mulheres a darem à luz, mas também inicia a vida sexual dos rapazes, cura as disfunções sexuais dos homens, ajuda as mulheres a engravidarem e tem poder de decisão sobre os enterros dos mortos. No entanto, esta mulher, que é “dona da única porta mágica do povoado e arredores que parecia alargar quando as dimensões do corpo que entrava ou saía o exigiam, ou quando ela assim o decidia” (Salústio, 1998, p. 14), é também a pessoa mais solitária. Tendo sido escolhida para a posição, ela dedica a sua vida ao serviço da vila, anulando a sua individualidade para manter o seu papel de Parteira e, deste modo, liderar a comunidade. A sobrevivência de Serrano depende, então, da

¹¹ “[...] uma povoação de cento e noventa e três habitantes incluindo uma jovem louca, as crianças recém-nascidas e as três outras por nascer, duas delas gémeas, conforme a Parteira descortinou de uma frincha da janela da sua casa na sombra da mulher que passava no outro lado do largo [...]” (Salústio, 1998, p. 67).





performance dos papéis tradicionais das mulheres, inteiramente representados por esta mulher. Porém, todas as parteiras de Serrano acabam por morrer em circunstâncias bizarras, que se assemelham a suicídios: a primeira morre porque bebe demasiada água (no entanto, a Louca afirma que teria bebido *grogue*¹²); a segunda fica presa entre a grande porta de sua casa e o cesto que carrega, acabando, também, por morrer; e, por fim, a terceira desaparece pouco antes de Serrano ser destruída pelas águas. Tais mortes poderão sugerir a inevitabilidade do desaparecimento da conceção feminina nestes termos ou, no mínimo, a necessidade de esta morrer para que a identidade feminina seja (re)imaginada fora das barreiras desse simbolismo.

Esta dominância da maternidade implica que as mulheres tenham a responsabilidade de garantir a sobrevivência de Serrano, tarefa particularmente difícil neste contexto particular. Como tal, têm de adotar estratégias para se ajustarem às expectativas de género da comunidade. Mulheres que não possam conceber não são consideradas mulheres completas, como acontece com Maninha. Apesar da autoridade da Parteira, o único poder que as mulheres possuem nesta sociedade está relacionado com a reprodução. Daí que Maninha seja completamente desvalorizada e, conseqüentemente, se torne alvo de chacota na comunidade. Ela é desprezada por homens e mulheres: os primeiros rejeitam-na por não conseguir reforçar a virilidade de Jerónimo e as últimas tratam-na como sendo menos mulher:

Maninha atravessava uma crise aguda de neurastenia depressiva e somente as famosas ervas locais conseguiam animá-la a fazer as lides da casa e a conviver com as mulheres da vizinhança que, maldosamente, conduziam as falas para gravidezes, partos e coisas estéreis. (Salústio, 1998, p. 56)

Embora ela saiba que todas as mulheres de Serrano deram à luz crianças de outros homens que não os seus maridos, toda a comunidade

¹² Uma bebida alcoólica produzida em Cabo Verde que se assemelha ao rum e é feita a partir da cana do açúcar.





é conivente na manutenção das tradições e dos segredos da vila, de forma a garantir a sua continuidade e a conservação da ordem social. Basil Davidson, no seu estudo de 1988, alude a essa

[...] ferida profunda dentro desta sociedade. A garantia da sua continuidade depende sempre das mulheres. Mas, no dia-a-dia, elas dependem dos caprichos dos homens e da sua vontade. [...] Aqui as mulheres são duplamente vítimas: vítimas do desgoverno colonial e ruína do arquipélago e vítimas do domínio do homem, um machismo áspero e desgastante que mesmo agora, quando as coisas começam a ser diferentes, se encontra a cada passo. (Davidson, 1988, p. 199)

Durante uma entrevista com Joana Fonseca Modesto, secretária local da Organização das Mulheres (OM) na ilha de Santo Antão, Davidson constata que na tradição cabo-verdiana apenas as mulheres que têm um homem e, também, filhos podem ser respeitadas – ainda que esse homem possa não ser seu marido, ou queira assumir socialmente a paternidade da criança. Existe, pois, uma “liberdade sexual” consensual que desresponsabiliza os homens e prende as mulheres (Modesto *apud* Davidson, 1988, p. 200). Modesto conclui que independentemente das tentativas de alterar esta situação, esta é uma tarefa muito difícil devido às fortes raízes das crenças culturais, religiosas e sociais. Por outro lado, Maria das Dores (porta-voz da OM) afirmou a Davidson que várias medidas estariam a ser tomadas em termos de uma legislação defensiva dos direitos das mulheres. O maior problema encontrado, segundo a porta-voz, foi a aplicação destas leis entre a população feminina, visto que a maioria das mulheres tinha de aprender a mudar a sua atitude para aceitar estas mudanças (cf. Davidson, 1988, p. 202).

O destaque dado por Salústio ao tema da reprodução, partindo de uma perspetiva feminina, dá-lhe uma nova dimensão. Ele demonstra que numa sociedade patriarcal como esta, a reprodução é historicamente o domínio da realização masculina: a identidade dos homens





é definida pela sua habilidade de procriar. Para corroborar esta afirmação podemos mencionar uma história recordada por Davidson:

Num dos meus “passeios” pelo interior das ilhas acabei por visitar o tio de um dirigente do Partido, um emigrante que, habitualmente, vive na Europa e vem passar as férias com a família. [...] Acabo por ficar a saber que o nosso anfitrião tem vinte e um filhos vivos. “Ou talvez mais”, diz ele com satisfação. “Nem sempre é possível contá-los”. Já o seu pai tinha tido sessenta e três filhos, “mas também é possível que fossem mais”. [...] Mais tarde perguntei ao sobrinho: “Como é que ele sustenta tantos filhos?”. “Sustenta alguns. Os outros são sustentados pelas mães”. (Davidson, 1988, p. 199)

Independentemente do poder que atribui às mulheres noutros aspetos, a existência sociocultural do arquipélago no pós-independência permanece patriarcal – facto para o qual contribuiu a herança colonial. Por outras palavras, o corpo das mulheres continua a sustentar a comunidade. Não obstante, neste cenário de Serrano, no qual todos os homens são estéreis, as mulheres viabilizam a reinterpretação da reprodução, expondo o seu papel decisivo na continuidade física e social da comunidade. Não são mais apenas úteros passivos que aguardam ser fertilizados: têm o poder de decisão sobre o destino da comunidade. Por um lado, esta perceção demonstra a discrepância entre o discurso oficial patriarcal da comunidade e a prática do mesmo, uma vez que as mulheres subvertem as estruturas de poder na reprodução. Por outro lado, a opção de não se manifestarem para não perturbarem a ordem prevaiente releva a sua convívência com a cristalização das identidades de género convencionais. Embora as mulheres de Serrano aparentem ser mais inteligentes do que os homens, elas não tentam transpor os limites estipulados para a sua intervenção social – que está confinada à reprodução passiva – e reforçam, assim, a superioridade social dos homens. Este comportamento passivo das mulheres culmina na condenação e morte de Gremiana: “o remorso de não terem movido

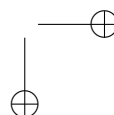
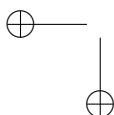




uma palavra ou um gesto para a defender e salvar. Para se defenderem também” (Salústio, 1998, p. 74).

As personagens Fernanda/Genoveva e, mais tarde, Filipa apresentam, neste contexto, comportamentos dissonantes. A primeira frustra as expectativas do seu papel ao dormir com Roberto e engravidar dele, contra a vontade da sua família. Depois, ao provar que a sua capacidade de dar à luz não faz dela uma mãe, Fernanda/Genoveva revela que um pai dedicado também pode educar uma criança. Além disso, o seu distanciamento social de Serrano (devido à sua alienação mental) apresenta-lhe novas oportunidades como, por exemplo, a capacidade de dar à luz sem recorrer à Parteira ou à ajuda de qualquer outra mulher. Quanto a Filipa, ela sempre mostra que pode pensar por si mesma e fazer as suas próprias escolhas. Apesar de ter tido inúmeras famílias ao longo dos anos – famílias que sempre a abandonaram –, não consegue desistir de procurar as suas próprias voz e independência. Os vários problemas que emergiram após o seu nascimento e durante o seu crescimento – foi abandonada pela mãe, que nunca conheceu; foi enviada por Jerónimo para a capital para viver com a família da mãe, que a rejeitou; conheceu apenas famílias disfuncionais – condicionaram a possibilidade de se imaginar fora deste retrato. Todavia, ela não se identifica com nenhuma construção sociocultural ou predefinição de género.

Progressivamente, a autora desconstrói também o ideal de homens como “supermachos”, neste contexto, ao mostrar a falsidade deste conceito e os defeitos que os homens insistem em ocultar. O único homem que parece ser capaz de apresentar uma alternativa neste cenário é Jerónimo. Embora ele tente seguir o ideal de masculinidade projetado pela “comunidade imaginária”, enfrenta extremas dificuldades para o fazer. Depois de cumprir o serviço militar, sonha com uma vida diferente na capital. Porém, sacrifica o seu sonho de liberdade pela continuidade de Serrano. Com grande esforço torna-se, gradualmente, escravo dos hábitos da comunidade e evita sequer pensar para não sofrer pela traição que leva a cabo contra si mesmo. O único aspeto que Jerónimo não





consegue cumprir é comum a todos os homens de Serrano: não poder dar filhos à sua esposa, Maninha. Naturalmente, a comunidade inteira e a própria Maninha não o culpabilizam por isto, acreditando ser ela a fonte do problema. A possibilidade é confirmada mais tarde, quando Jerónimo traz uma rapariga grávida para a vila. Genoveva San Martin, de catorze anos, é uma rapariga amnésica que Jerónimo encontra a deambular pelos campos, no seguimento de um acidente de avião. Desconhecendo a sua verdadeira identidade, chama-lhe Fernanda e cuida dela. Embora a criança que ela carrega não seja dele, esta falsa verdade (que ele opta por manter) torna-o, aos olhos da comunidade, no primeiro homem de Serrano a conseguir reproduzir. Após dar à luz a Filipa, Fernanda/Genoveva parte para outra cidade próxima da capital, abandonando Jerónimo e a bebé, que é criada por Jerónimo como sua própria filha.

Aqui, é relevante salientar como Jerónimo se tornou num homem diferente. Ainda que tente constantemente seguir as “leis” de sobrevivência de Serrano, sente que é extremamente difícil fazê-lo. Além disso, é o primeiro homem de Serrano a ter o seu filho e a cuidar da criança mesmo na ausência de Fernanda/Genoveva. Finalmente: “Jerónimo era um homem respeitado na povoação, embora tivesse sido mais, se depois do trabalho ou durante a pesca, como os outros, falasse das intimidades da companheira, da Fernanda e das outras mulheres” (Salústio, 1998, p. 101). Ele não se identifica com a projeção de masculino idealizada pela comunidade – é, de facto, um “serranês falhado” (Salústio, 1998, p. 95). Tal comprova-se quando Serrano é destruída para a construção de uma barragem. Ele parte para a capital para se tornar mecânico, como sempre tinha sonhado. Torna-se também no único personagem masculino capaz de reconhecer e verbalizar oficialmente a sua incapacidade de procriar, assim assumindo o seu papel marginal na reprodução biológica. No entanto, nunca desiste de procurar Filipa, assim reafirmando o seu novo papel central na reprodução cultural. Desta feita, ele consegue afastar-se de Serrano – e das suas representações – e renegociar a sua própria identidade.





No que respeita à contribuição masculina para a reformulação das identidades de género, é importante mencionar o papel subversivo da personagem Roberto. Embora não conheçamos muitos detalhes sobre ele, sabemos que devido à sua condição socioeconómica e, portanto, racial, é considerado menos homem pela família de Genoveva. Como explicámos anteriormente, ele não cumpre o ideal de masculinidade instituído pela sociedade da capital. Não obstante, é a única personagem da obra que sabemos ser fértil e engravida Genoveva. Roberto representa, assim, uma nova masculinidade, que surge da perturbação das ordens socioculturais institucionalizadas. Como tal, é o único homem merecedor de procriar e biologicamente contribuir para o surgimento de um novo imaginário de nação.

Por fim, é essencial analisar a Louca, a mulher que dá nome à obra:

[A] mulher que baptizou Serrano, conhecedora de todos os segredos do vale, origem desta breve narração. . . **uma jovem que não encontrou homem, mulher, bandido ou animal que fosse, que a tivesse chamado filha, que a tivesse feito mulher** e por isso, para se vingar, amaldiçoava as criaturas do lugar que, por cumplicidade, tinham torcido o seu destino e a conheciam por Louca de Serrano. Ciclicamente, aparecia no povoado por artes desconhecidas, para desaparecer do mundo visível dos vivos quando completava os trinta e três anos e já tivesse visto tudo o que tinha para ver, e ouvido tudo o que tinha para ouvir. Depois voltava a aparecer, filha de gente nenhuma, de lugar e tempo nenhuns, criança, mulher. (Salústio, 1998, p. 26) [destaque meu]

Desde o início, ela representa uma voz dissonante que surge neste cenário social e, ao mesmo tempo, dissociada do mesmo, pois não é construída pela “comunidade imaginada”. Ela tem um comportamento desviante e é, por essa razão, incapaz de se ajustar a um perfil preconcebido. Como tal, é chamada de Louca e deixada à margem da “nação”. O facto de ela morrer e renascer a cada trinta e três anos concede-lhe um tom messiânico, e como mencionado acima, o seu destino é ligado





ao destino da vila quando a Parteira decide atribuir o seu nome ao local. Este ato pode ser interpretado como a condenação de Serrano (e de tudo o que representa) ao desaparecimento e o seu posterior renascimento com uma nova identidade. Na realidade, quando Jerónimo, Genoveva/Fernanda e Filipa se juntam como uma família, o destino da Louca é concretizado: uma nova família emerge das margens para recriar a identidade nacional. Trata-se de uma família disfuncional e desconhecemos se sobreviverá no futuro, mas o facto de estes três personagens errantes, que sempre estiveram à margem do discurso da comunidade, conseguirem ser bem sucedidos fora dela e, finalmente, se encontrarem e se juntarem, prova o potencial dos discursos alternativos. Eles reescrevem as suas identidades no imaginário da comunidade e, assim, revelam um mundo de novas possibilidades para a sociedade.

O trabalho desenvolvido por Dina Salústio em *A Louca de Serrano* é, indubitavelmente, revisionista. Através da analogia, a autora promove a análise de características históricas, geográficas, sociológicas e culturais que se cruzam para criar a conceção de Cabo Verde como nação. Primeiramente, abre uma janela que lança um olhar sobre o arquipélago como uma “comunidade imaginada”, de modo a possibilitar um melhor entendimento da sua construção. Depois, através de uma seleção e tratamento de temas nos quais as construções de género, raça e classe se interligam, Salústio conduz o leitor a uma reflexão sobre as continuidades coloniais num cenário pós-independente, no qual estruturas de discriminação social são mantidas na base do imaginário nacional. Por fim, pela proposta de ações e comportamentos que divergem do discurso nacional estabelecido, não só o questiona como também alarga os horizontes da representação nacional. Tal como a Louca que lhe dá nome, a obra comprova o potencial da subversão como espaço de resistência e de criatividade.





Referências Bibliográficas

AFONSO, M. M. *Educação e classes sociais em Cabo Verde*. Praia: Spleen, 2002.

ANDERSON, B. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London; New York: Verso, 1991.

ANDRADE, E. Cape Verde. In: CHABAL, P. *et al.* (Ed.) *A history of postcolonial lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 2002. pp. 268-269.

ANDRADE, M. *Origens do nacionalismo africano*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

BALIBAR, E. Globalisation/civilisation. Part 1 – interview: Etienne Balibar, Catherine David, Nadia Tazi, Jean-François Chevrier. In: DAVID, C.; CHEVRIER, J.-F. (Ed.). *Politics, Poetics: Documenta X – The Book*. Ostfildern: Cantz-Verlag, 1997. pp. 774-785 [p. 777].

BRITO-SEMEDO, M. *A construção da identidade nacional: análise da imprensa entre 1877 e 1975*. Praia: IBNL, 2006.

CARDOSO, H. *O partido único em Cabo Verde: um assalto à esperança*. Praia: INCV, 1993.

CARVALHO, M. *A participação da mulher na vida de Cabo Verde*. Ermesinde: Edições Ecopy, 2010.

CASTELO, C. *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.



CHABAL, P. Lusophone Africa in historical and comparative perspective. In: _____ et al. (Ed.) *A history of postcolonial lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 2002. pp. 1-134.

CORREIA, F. *Marcas da insularidade no romance cabo-verdiano "A louca de Serrano", de Dina Salústio*. 2004. (Tese de Mestrado em Estudos Portugueses – Literaturas e Culturas Africanas de Expressão Portuguesa). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004.

DAVIDSON, B. *As ilhas afortunadas: um estudo sobre a África em transformação*. Lisboa: Caminho, 1988.

FERNANDES, G. *Em busca da nação: notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*. Florianópolis; Praia: UFSC; IBNL, 2006.

FOY, C. *Cape Verde: politics, economics and society*. London; New York: Pinter Publishers, 1988.

GOMES, S. Mulher com paisagem ao fundo: Dina Salústio apresenta Cabo Verde. In: SEPÚLVEDA, M. C.; SALGADO, M. T. (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. São Paulo: Atlântica Editora, 2000. pp. 113-132.

HAMILTON, R. *Voices from an empire: a history of afro-portuguese literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975.

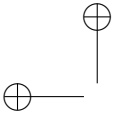
LOPES, J. *Cabo Verde: os bastidores da independência*. Praia: Spleen, 2002.

MCCLINTOCK, A. *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*. London; New York: Routledge, 1995.

MONTEIRO, E. *Mulheres, democracia e desafios pós-coloniais: uma análise da participação política das mulheres em Cabo Verde*. Praia: INCV, 2009.

PARTIDO AFRICANO DA INDEPENDÊNCIA DA GUINÉ E DE CABO VERDE. *História: a Guiné e as ilhas de Cabo Verde*. Porto: Afrontamento, 1974.

SALÚSTIO, D. *A louca de Serrano*. S. Vicente: Edições Spleen,

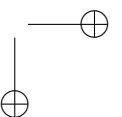
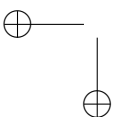


1998.

_____, *Violência contra as mulheres*. Praia: ICF, 1999.

SAPEGA, E. Notes on the historical context of 'claridade' in *Cape Verde: language, literature & music*. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, University of Massachusetts Dartmouth, n. 8, Spring 2002. pp. 159-170.

YUVAL-DAVIS, N. *Gender & Nation*. London: Sage, 1997.





Carlota de Barros e Maria Helena Sato – poéticas afetivas da diáspora cabo-verdiana

Ricardo Riso¹

1. Introdução

A literatura cabo-verdiana de língua portuguesa é constituída por um cânone de primazia masculina, tendo o seu auge na revista *Claridade* (1936-1960) – com destaque para escritores como Baltasar Lopes (ou

¹ (CEFET/RJ).

Ricardo RISO pseudônimo de Ricardo Silva Ramos de Souza 1974. Mestrando do Programa de Relações Etnicorraciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca – CEFET/RJ. Professor dos cursos de pós-graduação *lato sensu* “Cultura Afro-Brasileira e Indígena” e “Literaturas de Línguas Portuguesa” da Universidade Católica de Petrópolis – UCP / Instituto de Pesquisa Tecnológica – IPETEC. Integrante do grupo de pesquisa como pesquisador do GELITE/UEMA e do Estudos cabo-verdianos: literatura e cultura — Universidade de São Paulo (USP); estudante do grupo de pesquisa Afro-brasileiros, Discurso, Estudos Literários e Culturais — CEFET/RJ. Em 2011 organizou duas antologias de poesia – para Cabo Verde e para Moçambique –, publicadas na revista digital *África e Africanidades*. Co-organizador do livro de ensaios *Afro-Rizomas na Diáspora Negra: as Literaturas Africanas na Encruzilhada Brasileira* (Kitabu Editora, 2013). É autor do blog “Riso - sonhos não envelhecem” – ricardoriso.blogspot.com; E-mail: risoatelite@gmail.com



Osvaldo Alcântara, seu pseudônimo poético), Manuel Lopes e Jorge Barbosa –, publicação na qual não encontramos autoria feminina em nenhuma das suas nove edições, constando apenas a presença de cantigas de Nha Ana Procópio como objeto de análise em texto de Félix Monteiro, no seu número derradeiro (Monteiro, 2013, p. 2). A ausência de gênero² é notada não apenas na literatura cabo-verdiana, mas nas literaturas africanas de língua portuguesa de modo geral, fato assinalado pela ensaísta brasileira Laura Cavalcante Padilha quando questiona “até que ponto o cânone «consagrado» por outras vozes que não as africanas, submeteu-se aos mesmos mecanismos de dominação e poder que sempre tiveram como meta elidir as diferenças, sobretudo se o objeto recortado são as questões como as de gênero e raça” (Padilha, 2002, p. 164). A ensaísta utiliza como objeto a antologia do crítico literário e escritor Manuel Ferreira, *No reino de Caliban* (1975) – constatando nesta a presença de apenas uma mulher, Yolanda Morazzo, entre os trinta e seis escritores cabo-verdianos selecionados – e a publicação *Encontro com escritores – Cabo Verde* (1991), do ensaísta Michel Laban – que apresenta apenas Orlanda Amarilis entre os vinte e cinco cabo-verdianos entrevistados (cf. Padilha, 2002, pp. 165-167). Ou seja, a realidade da literatura cabo-verdiana de língua portuguesa ilustra bem o que acontece nas outras literaturas africanas de língua portuguesa, apesar de a autoria feminina ser marcante na afirmação destas e do “importante papel desempenhado pelas mulheres na luta de libertação de seus países, como força organizadora de resistência” (Macêdo, 2003, p. 155).

No caso cabo-verdiano em específico, a literatura de autoria feminina encontra momentos essenciais, ainda que o quantitativo seja pequeno na sua história. Ilustraremos, brevemente, alguns nomes que merecem o nosso destaque, como é o caso de Antónia Gertrudes Pusich (São Nicolau, 1805-1883), “que foi a primeira pessoa de origem

² Apesar de considerarmos de importância extrema a ausência da categoria “raça” no cânone das literaturas africanas de língua portuguesa, não aprofundaremos esta questão neste artigo.



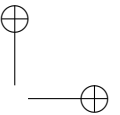
cabo-verdiana e africana a colaborar nos almanaques de lembranças³, tendo sido também autora da primeira obra literária publicada de autoria cabo-verdiana, em 1841, e a primeira cabo-verdiana a fundar e dirigir jornais” (Monteiro, 2013 p. 2). Orlanda Amarilis surge entre os escritores participantes da revista *Certeza* (1944), como prosadora que destaca a personagem feminina em Cabo Verde e no estrangeiro, e em seus contos “problematiza a questão da emigração cabo-verdiana, ultrapassando a visão simplificada com que os seus contemporâneos da revista *Claridade* focalizaram o assunto” (Macêdo, 2003, p. 161). Yolanda Morazzo aparece no único número de *Suplemento Cultural* (1958) – publicação que no entender de Manuel Ferreira seria uma síntese das revistas *Claridade* e *Certeza* (cf. Ferreira, 1985, p. 157) – apresentando um sujeito lírico que já insinua um olhar concreto sobre a experiência feminina. Maria Margarida Mascarenhas é o nome a ser destacado em *Seló – página dos novíssimos* (1962)⁴, e “apresenta a mulher e as relações familiares, tanto no espaço insular (de seca e fome) quanto na diáspora” (Gomes, 2008, p. 180).

Acima, destacamos algumas escritoras essenciais para a escrita feminina em Cabo Verde. Com a independência do país, em 1975, novas autoras despontam e intensificam esse panorama com olhares críticos a respeito da situação da mulher na sociedade cabo-verdiana – problemas até então silenciados ou abordados por uma ótica masculina passam a ser revistos e analisados pela perspectiva de gênero e da contribuição da mulher na cultura e na economia, entre outros aspectos. Entretanto, elas enfatizam as relações desiguais e situações típicas do universo feminino, como a violência doméstica, a prostituição, a gravidez na adolescência, o abandono, etc. Todo esse manancial temático e da mundivivência da mulher aparece nas contribuições para antologias como *Mirabilis – de veias ao sol*, organizada por José Luis Hopffer Almada. Hoje, com escritas diversas entre si, assinalam o importante papel que escritoras como Fátima Bettencourt, Ondina Ferreira, Dina Salústio e

³ *Almanach de lembranças luso-brasileiro* (1851-1932), publicação portuguesa.

⁴ Tendo sido publicados apenas dois números.





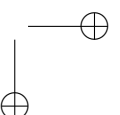
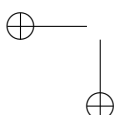
Vera Duarte vêm desempenhando na consolidação desse processo, no trânsito por diversos gêneros e nas especificidades do cotidiano cabo-verdiano, tanto nas ilhas quanto na vasta diáspora. As escritoras atuais caracterizam-se por esse olhar ampliado assim como pela quantidade de publicações individuais, de carreiras sedimentadas no meio literário. Outra característica das escritoras contemporâneas é o compromisso com práticas sociais e em prol dos direitos da mulher. Contudo, para este artigo, concentrar-nos-emos em duas escritoras cabo-verdianas que constroem suas trajetórias literárias na diáspora cabo-verdiana – são os casos de Carlota de Barros e Maria Helena Sato, autoras dos livros *Sonho sonhado* (2010) e *Areias e ramas* (2006), respectivamente, objetos de análise para este artigo.

2. A Emigração e a Evasão na Literatura

Emigrar é uma condição comum aos cabo-verdianos que estão espalhados por diferentes lugares do mundo. A diáspora cabo-verdiana é uma realidade essencial para a economia do arquipélago, uma vez que são esses emigrantes que muitas vezes auxiliam no sustento de suas famílias com remessas de dinheiro, utensílios domésticos, roupas etc. Evidencia-se que a emigração possui diferentes motivos, a maioria em razão das condições climáticas adversas como sejam os fortes períodos de seca, assim como os assinalados pelo pesquisador cabo-verdiano João Lopes Filho:

- a) – REPULSÃO – problemas relacionados com frequentes e prolongadas crises de falta de chuvas, por vezes com consequências catastróficas: economia débil e de subsistência; elevado crescimento demográfico; desequilíbrios socioeconómicos;
- b) – ATRACÇÃO – oferta de melhores condições de vida pelos países hospedeiros: necessidade de abundante mão-de-obra barata por parte dos países desenvolvidos; espírito de aventura dos ilhéus; perspectivas de melhoria das condições de vida;

www.clepul.eu





c) – COMUNICAÇÃO – o peso da tradição (emigração histórica): informações veiculadas pelos emigrantes de “torna-viagem”; o estatuto económico que os emigrantes bem sucedidos são portadores no regresso à terra de origem; reportagens apresentadas pela comunicação social sobre os países mais desenvolvidos (Lopes Filho, s.p.)

Como o arquipélago foi usado durante a colonização portuguesa como entreposto de escravos e posteriormente conheceu grande fluxo de comércio em seus portos, o cabo-verdiano passou a vislumbrar a terra-longe e a ser atraído por ela. Eugénio Tavares, destacado artista de mornas, também poeta e cronista, demonstra a sedução da emigração cabo-verdiana como “elemento de riqueza e civilização”:

[...] o jornalista bravense destaca que o homem cabo-verdiano, em tipos de emigração como as da ilha do Fogo e da Brava para a América, vai quase sempre sem instrução, com apenas aquela educação que bebeu na pobre e honesta atmosfera em que nasceu. Quando volta, porém, ele, que tinha ido um pária, chega um cidadão. Traz dinheiro, traz uma definida concepção moral, vem fazendo uma ideia aproximada do direito, do dever, da justiça; de modo que a sua casa progride, a sua prole educa-se, a sua existência dignifica-se. E os seus descendentes, ele mesmo, jamais poderão ser os servos que engraxam as botas e lisonjeiam as vaidades dos senhores. Os resultados da emigração cabo-verdiana podem-se ver no Fogo e na Brava, onde ela tem frutificado. Em nenhuma das outras ilhas há, ainda, uma emigração regulada, estabelecida e com resultados evidentes, incontestáveis, que se ofereçam como provas contra o oco farelório dos coloniais. (Tavares *apud* Sobrinho, 2010, pp. 34-35)⁵

Outro ciclo migratório, entretanto, de tristeza extrema, foi o que motivou a ida para as lavouras de São Tomé e Príncipe após as graves

⁵ Crônica “Questões económicas: a emigração cabo-verdiana é um elemento de riqueza e de civilização” (*A Voz de Cabo Verde*, Ano III, n. 101, 21 de julho de 1913).





secas da década de 1940. O ensaísta Mário Pinto de Andrade aponta a situação abominável:

Das periferias urbanas ou das sanzalas para as roças e para as minas, o caminho do contratado foi testemunho vivo e sangrento do quotidiano da colonização portuguesa. O trabalho forçado constitui, sem dúvida, o flagelo mais tangível que atingiu o corpo social das terras do continente e das ilhas. Por isso, os poetas conscientes desta vasta empresa de coisificação encontraram o estilo adequado para exprimir o horror dos factos e tirar o significado último das revoltas emergentes. (Andrade, 1977, p. 12)

O caminho do contrato trilhado pelo ilhéu cabo-verdiano também apresentou suas dificuldades que passam a ser tema recorrente na poesia de contestação social. O poeta cabo-verdiano Ovídio Martins versa sobre o tema, comum na década de 1950 – seu sujeito lírico manifesta a gravidade da situação, do terra-longismo, a emigração forçada, das falsas promessas dos contratantes, a dor:

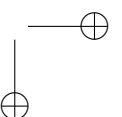
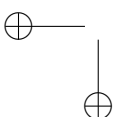
Caminho longe...

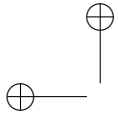
Caminho obrigado
caminho trilhado
nos braços da fome

Caminho sem nome
caminho de mar
um violão a chorar

Caminho traidor
caminho da dor
ó lenta agonia

Caminho sem dia
caminho sem fé





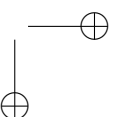
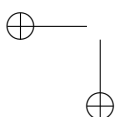
Roças de São Tomé

Caminho longe... (Martins *apud* Andrade, 1977, p. 233)

Contudo, antes dessa poética mais incisiva, a poesia cabo-verdiana conheceu o sentimento de evasão aliado ao telurismo propalado pelos “claridosos”, que é “a primeira manifestação intelectual da elite crioula, traçando uma divisória entre a poética tributária do modelo português e o mergulho nas raízes locais, passando pela leitura do modernismo brasileiro” (Gomes, 2008, p. 165). Ou seja, é a partir dos “claridosos” que a denúncia à repressão colonial cria corpo nas letras do arquipélago. Com esses poetas – Osvaldo Alcântara, Jorge Barbosa e Manuel Lopes – a poesia identifica-se com a terra, surge o sentimento de “cabo-verdianidade”, de identificação plena com o chão do arquipélago, “temas como o martírio da terra-mãe, a aridez, a seca, a fome são constantes do olhar cabo-verdiano para dentro, assim como os temas da insularidade como drama geográfico e da emigração ou evasão como saídas possíveis para essa problemática” (Gomes, 2008, p. 133). Os “claridosos” visualizavam no exemplo dos modernistas brasileiros uma vertente para pensar o arquipélago, suas contradições e seus dilemas, distanciando-se da metrópole portuguesa. Surge nos intelectuais desse período – pois a *Claridade* não era uma revista apenas de literatura e abarcava outras áreas do saber – um olhar aprofundando dos problemas sociais do país, ou como afirma Manuel Ferreira: “Os modernos textos brasileiros andaram de mão em mão no momento em que os jovens intelectuais cabo-verdianos descobriam a urgência de rigorosa objectividade sócio-literária” (Ferreira, 1985, p. 261).

Baltasar Lopes, um dos idealizadores dessa proposta, assim narra a recepção aos textos dos modernistas brasileiros:

Há pouco mais de vinte anos eu e um grupo de reduzidos amigos começámos a pensar no nosso problema, isto é, no problema de Cabo Verde. Precisávamos de certezas sistemáticas que só nos podiam vir, como auxílio metodológico e como investigação, de outras latitudes. Ora aconteceu que por aquelas alturas



nos caíram nas mãos fraternalmente juntas, em sistema de empréstimo, alguns livros que consideramos essenciais *pro domo nostra*. Na ficção, o José Lins do Rego d’*O menino de engenho* e do *Bangüê*, o Jorge Amado do *Jubiabá* e *Mar Morto*; o Amândio Fontes d’*Os Corumbas*, o Marques Rabelo d’*O caso da mentira*, que conhecemos por Ribeiro Couto. Em poesia foi um “alumbramento” a *Evocação do Recife*, de Manuel Bandeira, que, salvo um ou outro pormenor, eu visualizava com as suas figuras dramáticas, na minha vila da Ribeira Brava. (Lopes *apud* Santos, 1989, p. 43)

O romance regionalista brasileiro tem presença marcante com Jorge Amado, principalmente no que diz respeito aos costumes e às similitudes da cidade de Salvador com Cabo Verde, o que podemos inferir no depoimento do escritor e ensaísta cabo-verdiano Gabriel Mariano:

Em 1947 comecei a conhecer os contos admiráveis do Marques Rebelo [...]. Bom, o Jorge Amado em 48. O primeiro livro que li do Jorge Amado foi *Terras do sem fim*. . . Aquela passagem “Eram três marias numa casa de putas pobres”. Nessa altura eu tinha. . . 20 anos, foi quando conheci o Jorge Amado e o modernismo brasileiro. [...] Foi um alumbramento porque eu lia um Jorge Amado e estava em Cabo Verde, o Quincas Berro d’Água, quando eu o li pela primeira vez, a personagem, as características psicológicas da personagem, a reacção das pessoas, quando souberam da morte de Quincas Berro d’Água, eu li isso tudo e eu estava a ver a Ilha de São Vicente, Cabo Verde [...] Estava a ver a Rua de Passá Sabe. . . (Mariano *apud* Laban, pp. 331-332)

Para além dos romances regionalistas, acrescentamos o impacto causado pela poesia de Manuel Bandeira na geração “claridosa” e “as reverberações do tema de *Pasárgada* colhido da poesia de Manuel Bandeira, alçaram-no a matriz poética do arquipélago, tendo como seu principal cultor o poeta Osvaldo Alcântara (Baltasar Lopes) que o legou entusiasticamente a outros escritores” (Gomes, 2008, p. 115). Dessa



maneira, Osvaldo Alcântara, e também Jorge Barbosa, entre outros escritores cabo-verdianos, seguem o verso de Bandeira: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação” (Bandeira, 1976, pp. 63-64), e incorporam o “pasargadismo”, inspirador do desejo de evasão para outro espaço, conotado à justiça social e ao poder libertador da palavra poética. Contudo, o recrudescimento da política de repressão da ditadura salazarista nas colônias fez com que surgissem críticas à postura dos “claridosos”, considerada amena pelas gerações seguintes que negaram as motivações poéticas do grupo pautadas na dicotomia emigração/evasão.

Na década seguinte ao lançamento de *Claridade*, os ideais da negritude se espalham pelo mundo, assim como as ideias marxistas. Surge a revista *Certeza* (1944) e, a partir daí, os poetas bradam “o ficar para resistir”. A ensaísta brasileira Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ) comenta esse momento:

[...] cuja proposta literária era fazer a denúncia político-social da miséria reinante no Arquipélago, houve a dignificação do crioulo e da *morabeza* como traços caracterizadores da alma cabo-verdiana. [...] a literatura, [...] começou a criticar essa ideologia de que o cabo-verdiano era um ser destinado a emigrar e as gerações seguintes propuseram, então, “o ficar para resistir”. O mar, que era concebido como meio de evasão, encapelou-se e suas águas revoltas passaram a conotar a necessidade da ação política, do mergulho nas raízes cabo-verdianas. (Secco, 1999, pp. 11-13)

Sendo assim, para combater a emigração e o evasionismo dos “claridosos”, no caso específico de Osvaldo Alcântara e seu *Itinerário de Pasárgada*, metapoeticamente, “seja para parafraseá-lo seja para recusá-lo ideologicamente” (Gomes, 2008, p. 167), Ovídio Martins propõe, em furiosos versos, a “Anti-evasão”:

Pedirei
Suplicarei
Chorarei





Não vou para Pasárgada

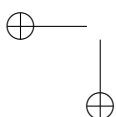
Atirar-me-ei ao chão
E prenderei nas mãos convulsas
Ervas e pedras de sangue

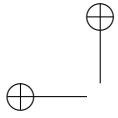
Não vou para Pasárgada

Gritarei
Berrarei
Matarei

Não vou para Pasárgada (Martins *apud* Andrade, 1977, p. 48)

Contudo, apesar das polêmicas do “pasargadismo” ao longo do século XX, trazemos o evasionismo e o telurismo do “claridoso” Jorge Barbosa (1902-1971), pois a sua referência é basilar quando analisamos as obras de Carlota de Barros e Maria Helena Sato. Jorge Barbosa é o escritor que melhor soube traduzir o que a insularidade representa para o ilhéu e transformá-la em linguagem poética. A insularidade, segundo Elsa Rodrigues dos Santos, é “o sentimento de solidão, de nostalgia, que o ilhéu experimenta face ao isolamento e aos limites da fronteira líquida que o separam do resto do mundo, criando-lhe um estado de angústia e de ansiedade que o levam a sonhar com outros horizontes para lá do mar” (Santos, 1989, p. 59). A insuficiência pluvial e a tragédia que provoca no arquipélago, o espaço exíguo das ilhas cercado pelo gigantismo do mar são motivos que fortalecem o desejo de evasão, do “desespero de querer partir e ter de ficar”, que “não é mais, afinal, do que a atitude intelectual compensadora do sentimento da insularidade ou a rebelião contra ele, isto é, contra um espaço sem dinâmica” (Santos, 1989, p. 61). Por isto, a viagem, seja física ou onírica, é primordial na obra de Jorge Barbosa – o evasionismo, em sua obra, é uma opção estética e uma maneira de combater a insularidade.

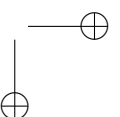
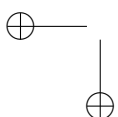




3. As autoras Carlota de Barros e Maria Helena Sato

Carlota de Barros Fermino Arreal Alves nasceu na ilha do Fogo, Cabo Verde, a 24 de julho de 1942. Viveu nas ilhas do Fogo, Brava, São Nicolau e São Vicente. Em 1949, mudou-se com a família para Moçambique onde permaneceu até 1957, ano em que partiu para Lisboa. Ficou na capital portuguesa até 1966 quando acompanhou o marido para uma breve estada em Angola, onde percorreu grande parte do sul do país. No fim desse ano regressou a Cabo Verde e lá ficou até 1974. Nesse período atuou como professora nas ilhas de São Nicolau e São Vicente. Regressou a Lisboa em 1974, onde continuou a lecionar e retomou seus estudos na Faculdade de Letras concluindo a sua Licenciatura em Filologia Germânica. Desde então tem vivido e trabalhado em Portugal e revisitado Cabo Verde com frequência. Colabora no jornal *Artiletra* e na revista *Pré-Textos*. De sua lavra poética são os livros *A ternura da água* (2000), *A minha alma corre em silêncio* (2003), e *Sonho sonhado*, editado em 2007 e reeditado em 2010 como edição trilingue (crioulo, português e inglês). Participou em antologias como *Cabo Verde: antologia de poesia contemporânea* (organizada por Ricardo Riso, 2011).

Maria Helena Caldeira Marques de Moraes **Sato** nasceu em São Vicente, mas há muitos anos vive no Brasil. É mestre em Comunicação; bacharel em Letras, fez pós-graduação em Comunicação Social, Literatura e Comunicação Empresarial Internacional, na especialização de Recursos Humanos e em Gestão do Conhecimento. É mestre em Gestão Empresarial, tradutora pública e intérprete comercial (de inglês, francês e espanhol). Atua profissionalmente nas áreas de comunicação empresarial e de responsabilidade social corporativa. Publicou em poesia, dentre outros, *Camaleoa – poesia da cidade (450 anos de São Paulo)* (2004), *Cristais* (2005) e *Areias e ramos* (2006); em prosa, *Caleidoscópio* (2009); organizou com o escritor e ensaísta Luís Romano, *António Januário Leite – O poeta além-vale*; e fez a tradução de



As sete biorotas da saúde, bem-estar e longevidade (de J. Represas). Integra antologias como a já referida *Cabo Verde: antologia de poesia contemporânea*.

O livro de poesia de Carlota de Barros *Sonho sonhado* destaca-se sobretudo por ser a primeira publicação trilingue da literatura cabo-verdiana. Este formato é uma reedição ampliada da lançada em 2007. Trata-se de uma publicação com 55 poemas, prefácio de Teobaldo Virgínio, tradução para a língua materna de Viriato de Barros e de Maria Sedovem Kemp para o inglês. Em *Sonho sonhado* aprofunda-se sua escrita de fina melancolia, sensível, terna, com um olhar diaspórico saudoso da terra-mãe, mas ainda assim crítico às injustiças sociais não solucionadas do passado e aos problemas da contemporaneidade, no qual o sujeito lírico, distante por anos de exílio, deambula por lugares de sua memória afetiva agora contaminados pelos dramas do presente. Muitas vezes, o retorno é doloroso, composto por um passado de tristes lembranças das longas estiagens, da seca e de seus flagelos. Entretanto, seu olhar se torna terno, pleno de água cabo-verdiana, na poetisa que se emociona, na vasta diáspora, com a notícia das chuvas no arquipélago, motivadoras de recordações afetivas do bem que virá. Encontra-se o afeto expandido às mulheres e às influências literárias e culturais do país. *Sonho sonhado* é um livro de poesia de ternura, de afeto pelo seu povo e suas ilhas, e por outro lado, de palavra contestatária e de denúncia social, mas, sobretudo, de sonho, de sonho sonhado... Talvez por isso as constantes referências ao azul, cor do céu, do mar, do infinito, por fim e ao cabo, da sensibilidade desmesurada, do lirismo afetivo, da fraternidade poética a insistir em um sonho possível. A um Cabo Verde pleno em riqueza e felicidade.

Maria Helena Sato lança, em 2006, *Areias e ramas*. Em suas 130 páginas espalham-se 94 poemas, com apresentação da própria poetisa e texto de contracapa a cargo do também cabo-verdiano e radicado no Brasil Luís Romano (autor de *Famintos*), que sobre o livro afirma: “pela raridade temática e alcance espontâneo, resultou eclética poesia, viva até alcançar tecedura de singular contexto lírico, sem sacrifício da



harmonia em si” (Romano in Sato, 2006, texto de contracapa). Acompanhando os apontamentos de Romano, percebemos em Maria Helena Sato uma *poiesis* madura, de amplo domínio da versificação livre, da brevidade dos versos, das formas curtas como o *haikai* e as quadras, assim como do soneto clássico e da poesia em prosa. Diversidade a serviço da recriação de temáticas consagradas na literatura cabo-verdiana por uma pena diaspórica que a partir da distância, da sua insularidade, recorre à memória das ilhas para transformá-la em poesia. Seus poemas revelam laborioso trabalho com a memória que se apresenta dorida, por vezes, saudosa e festiva, às vezes familiar, ainda literária e assim mesmo afetiva por celebrar suas referências, e memória também do espaço de seu passado em São Vicente. *Areias e ramas* surpreende pela lírica leve e afetuosa com que Maria Helena Sato trata a sua poesia, de intensa celebração da memória das ilhas nos mais diferentes aspectos de sua vivência, recriação estimulada por quem “sabe que os limites que impõe / o olhar são limites fingidos, facilmente transgredidos” (Sato, 2006, p. 64). Características que a posicionam ao lado de vozes femininas contemporâneas de Cabo Verde, tais como Vera Duarte e Dina Salústio.

Após as sintéticas apresentações dos livros *Sonho sonhado*, de Carlota de Barros, e de *Areias e ramas*, de Maria Helena Sato, tentaremos demonstrar como as duas poetisas desenvolvem olhares em que a condição da diáspora atua sobre a percepção de Cabo Verde, trilhando caminhos temáticos transversais à obra do “claridoso” Jorge Barbosa, tais como a viagem, seja ela física (emigração) ou mental (evasão), o regresso, o onírico, o telurismo, a observação arguta das condições climáticas adversas – estiagem e seca –, suas consequências para o ilhéu e como são transfigurados para a poesia. Também abordaremos nas duas poetisas o intenso trabalho de memória das ilhas, plena em afetividade sendo desmembrada em diferentes aspectos como o literário e o emocional, este no que diz respeito aos lugares do outrora.





4. Olhares líricos para Cabo Verde

Começamos com o tema do regresso ao arquipélago, o ilhéu que volta à sua terra e se depara com as mudanças entretanto ocorridas. Esse olhar distanciado busca marcas do passado, mas sente-se desolado com as transformações do seu espaço afetivo. Assim versa o sujeito lírico de Carlota de Barros em “Regresso à terra”:

Estás só [...] camiões *hiaces*
vendedores
mandjacos e chineses
raparigas e rapazes ociosos
olham-te curiosos

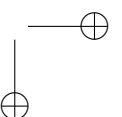
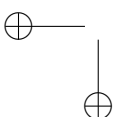
ninguém te conhece
não conheces ninguém

entras no Terreiro desolado
a velha Sé degradada
a estátua do Dr. Júlio
a Praça a Escola Central
saúdam-te

alguém toca-te
um abraço familiar
uma gargalhada sonora

a tua alma alegra-se
nada mais te dói
a terra acolhe-te
sorri-te hospitaleira (Barros, 2010, pp. 96-97)

A solidão que o sujeito lírico sente dilui-se a partir do encontro com o amigo que acolhe, assim reconhece-se na terra tão mudada pela





presença estrangeira, mas que começa a ser lembrada quando se depara com os lugares de seu passado e com o amigo, metáfora da terra-mãe. Esse olhar diaspórico permanece no poema “Seca”, neste com maior profundidade e melancolia diante da situação permanente da estiagem que, muitas vezes, parece imutável:

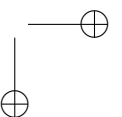
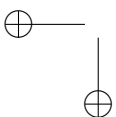
[...]
Não gostaria de ter visto
as velhas mangueiras
tão magras de fome
limoeiros e laranjeiras
a morrer de sede e de pó

mas vi

[...]
Não gostaria de ter visto
os altivos coqueiros de pé
a morrer sem um gemido
o esplendor das árvores
a murchar em silêncio

Não gostaria de ter visto
mas vi (Barros, 2010, pp. 103-104)

A dimensão do olhar diaspórico percebe a paisagem com toda a rigidez que a seca pode oferecer. Da terra-longe para a terra-mãe, os versos traduzem a dureza daquilo que o sujeito lírico desejaria que mudasse, mas que, infelizmente, não acontece: “Não gostaria de ter visto / mas vi” (Barros, 2010, p. 104). É a dura constatação do olhar, seco como a terra. Jorge Barbosa contempla o drama da seca em diversos poemas – sua poética não foge às agruras da realidade que se apresenta crua, rija, forte para denunciar o abandono das ilhas como no poema





“Paisagem”, do livro *Ambiente* (1941):

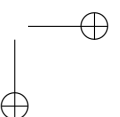
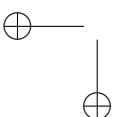
Malditos
estes anos de seca!

Metede dó
o silêncio triste
da terra abandonada
esmagada
sob o peso
do sol penetrante!

Há quanto tempo não rodam
as pedras dos moinhos!
Há quanto não se ouve
o som monótono e madrugador
dos pilões cochindo. . .
– Que é desse ruído anunciador
das refeições do povo?
[. . .]
Em tudo
o cenário dolorosíssimo
da estiagem
– da fome! (Barbosa *apud* França; Santos, 2002, pp. 59-60)

O poema de Barbosa é cru na sua visão da realidade, de assinalar uma estrutura econômica paralisada, da fome com a ausência da batida de pilão anunciando a comida que poderia vir, a falta de trabalho, tudo parado diante da força maior que é a seca.

Outro aspecto das poéticas que ora pretendemos apresentar é o caráter onírico presente nas obras. Em Carlota de Barros há um desenvolvimento escapista contrário ao esfacelamento do cotidiano e a tentativa poética de regenerar o real no poema, tal como em “Se o mar fosse mi-





lho”:

[...]

se o mar fosse milho
e os pássaros trouxessem as chuvas
das nuvens por onde passam

nossas ilhas seriam ricas

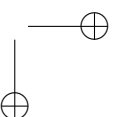
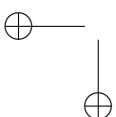
Se eu pudesse
também meus versos
seriam chuva
e se o mar fosse milho

a nossa terra seria rica (Barros, 2010, p. 109)

Carlota de Barros capta bem o sentimento da insularidade asfíxiante do ilhéu que encerra os seus limites físicos, mas que são ilimitados na evasão poética. A consciência da insularidade contribui para a expansão dos sentidos, para aumento da percepção frente à realidade que cerca o ilhéu. Jorge Barbosa faz da condição insular um dos *leitmotiv* para sua poesia, pois o pequeno espaço das ilhas o conduz para a amplidão dos sonhos:

– Ai o mar
que nos dilata sonhos e nos sufoca desejos!

– Ai a cinta do mar
que detém ímpetos
ao nosso arrebatamento
e insinua
horizontes para lá
do nosso isolamento! (Barbosa *apud* França; Santos, 2002, p. 47)





Maria Helena Sato também revela o mar como expansão para a libertação poética. Sua escrita, terna e suave, desvela a imensidão do indivíduo evasioneiro e de referência pasargadista, diante do mar no soneto “Limites”:

[...]

De tão longe aportei... ou foi mero sonhar?

Profundo, o mar ressoa – é mar confidente.
Meu mundo, mais que mar, é um eterno buscar.
Parto: sem velas, um sopro me leva em frente,
só persigo um porto... tampouco sei remar!

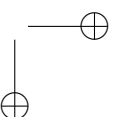
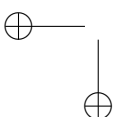
E há quem confesse ser *doce morrer no mar*...
E quem sinta no mar só lonjura e sofrer...
Então é dele a culpa, por ser tão imenso,

Do insano penar que abriga um amor intenso?
Não! O mar junto às praias tem o seu limite,
o peito do ser humano... esse... é infinito! (Sato, 2006, p. 96)

É esse olhar desmesurado resgatado por Maria Helena Sato, também presente em Jorge Barbosa, que abre o poeta para outras paragens, outras ilhas, outras cidades, sem jamais concretizá-las, como em “Nostalgia”, poema de Barbosa:

Vejo às vezes os barcos passando...

E fico por instantes
construindo
fantasiando
cidades
terras distantes
que apenas sei existirem
por aquilo que se diz...





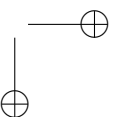
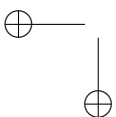
Fico mais triste pensando
nessa Viagem que não fiz ... (Barbosa *apud* França; Santos,
2002, p. 55)

Apesar da melancolia por estar preso às ilhas, o poeta expande-se no seu sonho. Dessa maneira, a evasão também surge na poesia de Maria Helena Sato de forma um tanto melancólica perante a sua condição diaspórica. Distante das ilhas, o sujeito lírico demonstra-se conciso, breve como a pequenez das dez ilhas perdidas no meio do mar. O poema “Arquipélago” ilustra o pertencimento do sujeito lírico como cabo-verdiano e a dor da distância:

Dez lágrimas,
únicas,
transbordam.
As demais
cabem nos mapas. (Sato, 2006, p. 69)

Maria Helena Sato compreende bem os pressupostos da geração da *Claridade*, sobretudo o evasionismo da poética de Jorge Barbosa, o que a estimula a recriar um dos lemas dos “claridosos”, “ter que partir / mas querer ficar” com memorável labor no poema “Ilha do Sal”:

Também pode ser
lamento
de alma oceânica,
esse sal derretido
nas rochas,
essas lavas fundidas
na areia...
Alma de
vento, rocha, lava e mar,
que busca nos quatro
elementos
razão
para ficar... (Sato, 2006, p. 68)





A poetisa transfigura os quatro elementos da natureza – água, ar, fogo e terra – para a identidade cabo-verdiana simbolizando-os em “vento, rocha, lava e mar”, e a partir dessa identificação busca condições para permanecer no arquipélago. No caso de Maria Helena Sato, a viagem concretiza-se em seus poemas, o que difere da condição de Jorge Barbosa, pois neste o desejo intenso de realizar a viagem é tratado de forma efêmera quando o sujeito lírico se recorda das necessidades do cotidiano e dos seus delírios poéticos enfatiza-se o Rio de Janeiro, moradia do poeta brasileiro Manuel Bandeira:

Lembro as viagens que fazia nos paquetes da *Blue Star*
quando escalavam o porto da ilha de São Vicente.
Eram viagens que não passavam nunca do cais
mas punham um alvoroço bem grande no meu coração.

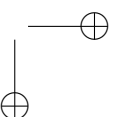
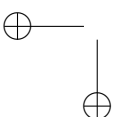
Ora seguia rumo à Europa,
Hamburgo, Paris, Londres. . .
Ora para Cuba, México, Argentina. . .

Mas para o Rio de Janeiro é que ia sempre de preferência.

[. . .]
Mas retrocedia logo
porque então me lembrava
de que no dia seguinte tinha que pôr a assinatura
no livro do ponto da repartição.

Foi afinal o livro do ponto [. . .]
que fez com que todas as minhas viagens
nunca passassem do cais da ilha de S. Vicente. . . (Bandeira *apud*
França; Santos, 2002, p. 121)

Outra condição que envolve o pensamento do ilhéu, como também do emigrante, é a saudade bipartida na hora da despedida, a *hora di bai*, situação comum nos portos do arquipélago. Mais uma vez, Maria





Helena Sato desenvolve com grande destreza esse momento comum aos cabo-verdianos no poema “Viagens”:

Também
o encontro na ilha
prenuncia
partida.
Porque,
nas ilhas,
onde nem tudo
fica,
até quem fica se aparta,
quando um navio
apita
e parte. (Sato, 2006, p. 63)

Poetas das sete partidas, em feliz expressão de Manuel Ferreira (1975), Carlota de Barros e Maria Helena Sato apresentam múltiplos recursos estético-formais nos seus poemas, navegam pela versificação livre, pela forma fixa do soneto, pela poesia em prosa, etc. Também não escondem as suas influências e veneram os poetas que as inspiraram. Essa memória afetivo-literária é celebrada pelas duas em poemas constantes nos dois livros aqui analisados. Maria Helena Sato, por sua vivência no Brasil, possui grande conhecimento da literatura deste país, e dedica poemas aos escritores brasileiros Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Ascendino Leite, assim como ao poeta “pré-claridoso” António Januário Leite, e como é admiradora confessa e praticante do *haikai*, oferece um poema a essa celebrada forma poética e ao seu mestre, Matsuo Bashô – “Haikai”, poema híbrido, apresenta uma curiosa relação de Bashô com Cabo Verde:

Certamente, o poeta Bashô encontraria no arquipélago de Cabo Verde motivos para inspiração. Afinal, tudo quanto ele escreveu brotou dentro de outro arquipélago, o Japão. E o nome que



adotou, “Bashô”, significa “bananeira”, pois o sábio poeta vivia numa pequena choupana, ao lado de uma bananeira. Bashô caboverdiano? (Sato, 2006, pp. 64-65)

Maria Helena Sato dedica um poema, também de estilo híbrido, com uma parte narrativa e depois a versificação livre, ao canonizado cabo-verdiano Jorge Barbosa, no qual ilustra sua admiração pelo poeta, que conhecia desde a infância na ilha de São Vicente, de quando brincava na rua por onde o poeta passava:

E eu nem sabia
do mar,
não aquele que
banha ilhas e litorais,
mas este outro,
que invade
o refúgio de poetas
e peregrinos. (Sato, 2006, p. 82-83)

Já Carlota de Barros demonstra seu apreço a um nome histórico da literatura cabo-verdiana, Ovídio Martins, ao utilizá-lo como epígrafe e dedicando-lhe um poema. A presença da literatura portuguesa chega de Sophia de Mello Andresen e a sua grande paixão literária, Eugénio de Andrade, ao qual dedicou três poemas, sendo dois deles os únicos em prosa de *Sonho sonhado*. Em “Pensamentos feridos para um poeta muito amado”, a poetisa desvela todo o seu apreço, admiração e afetividade com o seu inspirador diante do seu estado precário de saúde:

Sofro por ti, meu poeta amado. A ti devo todas as sílabas dos meus versos, toda a música, a luz, o oiro, o ardor dos meus simples poemas. A ti devo este amor solar pela poesia, esta ternura de orvalho pelos búzios, pelas pedras, pela respiração do vento, pela música sublime das estrelas. (Barros, 2010, p. 111)

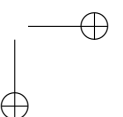
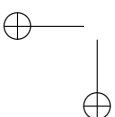
Sobre essa relação de rara e explícita devoção na poesia, o ensaísta e poeta José Luis Hopffer Almada afirma que para a obra de Carlota de



Barros:

Creio residir na força inspiradora desse estilo e da sua escrita enxuta, plasmada na força elementar dos sentimentos, na transparente essência das coisas primordiais, na sua (ir)reflectida palpação nos seres e nas cores solares do dia o que de mais positivo Carlota de Barros quis tomar emprestado ao seu poeta amado (como, aliás, ocorre, de forma quase idêntica porque em menor medida, com o algo que também toma de Sophia de Melo Breyner Andresen) para o transfigurar com a suave força da sua palavra sensível na mais autêntica amorabilidade, certamente bafejada também pela lira de Eugénio Tavares. (Almada, 2011, s.p.)

Vimos nesta breve amostragem da poesia de Carlota de Barros e Maria Helena Sato como temáticas fundadoras da moderna poesia cabo-verdiana são reapropriadas na diáspora, valendo-se do olhar terno, suave, por vezes melancólico dessas duas poetisas que dominam o fazer literário e o reconfiguram de acordo com a pertinência das tendências da literatura contemporânea. O lirismo encantador, a ternura comovente, o telurismo de raiz claridoso são características assinaláveis dessas duas autoras que da diáspora não deixam o sentimento de amor e pertencimento à terra cabo-verdiana diluir-se, pelo contrário, antes o fortalecendo pela reformulação intensa da linguagem poética, e prestam excelente tributo à poética de Jorge Barbosa, fonte inesgotável, dentre outras assinaladas anteriormente. Do fecundo manancial de cada uma delas, da ininterrupta renovação e consolidação da poesia em autoria feminina de Cabo Verde, Carlota de Barros e Maria Helena Sato são duas autoras que merecem figurar no que de mais interessante tem sido produzido na poesia cabo-verdiana deste século XXI.





Referências Bibliográficas

AAVV. *Claridade* – revista de arte e letras. Publicação comemorativa do seu cinquentenário. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1986.

AAVV. *Certeza* – Fôlha da Academia. São Vicente: Sociedade de Tipografia e Publicidade Ltda., 1944.

ALMADA, J. L. H. Uma poesia de melancolia radicada na diáspora *Expresso das Ilhas*, Praia, 2011. Disponível em: <<http://expressodasilhas.jcle.pt/pt/noticias/go/uma-poesia-de-melancolia-radicada-na-diaspora-6>>. Acesso em: 21 de junho de 2011.

_____. *Mirabilis – de veias ao sol. Antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos*. Lisboa: Caminho, 1999.

ANDRADE, M. *Antologia temática de poesia africana: na noite grávida de punhais*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1977.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*. 8.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

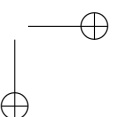
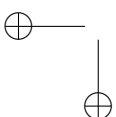
BARROS, C. *Sonhu sunhadu – Sonho sonhado – Dreamt dream*. Tradução de Viriato de Barros e Maria Sedvem Kemp. Prefácio de Teobaldo Virgínio. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2010 [2007].

_____. *A minha alma corre em silêncio*. Lisboa: Edição da Autora, 2003.

_____. *A ternura da água*. Lisboa: Edição da Autora, 2000.

FERREIRA, M. *Aventura crioula*. Lisboa: Plátano, 1985.

_____. *No reino de Caliban*. Seara Nova, 1975.



FRANÇA, A.; SANTOS, E. (Org.). *Obra poética por Jorge Barbosa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002 (Escritores dos países de língua portuguesa).

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

LABAN, M. Encontro com Escritores – Cabo Verde. [Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992. V. 2. pp. 331-332. *Apud*: GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde e Brasil: um amor pleno e correspondido*.] In: GOMES, S. *Cabo Verde – literatura em chão de cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

LOPES FILHO, J. As migrações de cabo-verdianos. *LOPES FILHO, João*. Disponível em: <<http://www.lopesfilho.com/?ID=4&cod=8B6CD4A5508A03241EA>>. Acesso em: 04 de novembro de 2011.

MACÊDO, T. Estas mulheres cheias de prosa: a narrativa feminina na África de língua oficial portuguesa. In: LEÃO, Â. *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Editora da PUC Minas, 2003. pp. 155-168.

MARTINS, R.; ALFAMA, J. M.; OSÓRIO, O. (Orgs.) *Seló – Página dos Novíssimos*. n.º 1. In: *Notícias de Cabo Verde*. n.º 321. 25 de maio de 1962.

_____. *Seló – Página dos Novíssimos*. n.º 2. In: *Notícias de Cabo Verde*. n.º 323. 28 de agosto de 1962.

MONTEIRO, E. Ler as mulheres das ilhas: Línguas, Identidades e Poderes nas Margens do Mar de Poesia – Da Aventura à Tragédia. IN: SANTOS, J. H. F.; RISO, R. (Orgs.). *Afro-Rizomas na Diáspora Negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.

PADILHA, L. A diferença interroga o cânone. In: _____. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. pp. 163-170.

RISO, Ricardo (Org.). Cabo Verde: antologia de poesia contemporânea. In: *Revista África e Africanidades – Ano IV – n.º 13 – maio de*

2011 – ISSN 1983-2354. Disponível em: <<http://www.africaeafrikanidades.com.br/documentos/ANTOLOGIA-CABO-VERDE.pdf>> Acesso em: 20 de novembro de 2013.

ROMANO, L.; SATO, M. H. *Antônio Januário Leite – o poeta além-vale*. Campinas: Komedi, 2005

SANTOS, E. *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana*. Lisboa: Caminho, 1989.

SANTOS, J. H. F.; RISO, R. (Orgs.). *Afro-Rizomas na Diáspora Negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.

SATO, M. H. *Areias e ramos*. Apresentação de Luís Romano. Juiz de Fora: Edições Subiaco, 2006.

_____. *Camaleoa – poesia da cidade (450 anos de São Paulo)*. São Paulo: Arx, 2004.

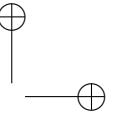
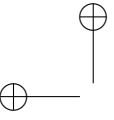
_____. *Cristais*. Campinas: Komedi, 2005.

_____. *Caleidoscópio*. Juiz de Fora: Mosteiro de São Bento, 2009.

SECCO, C. (Org.). *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX: Cabo Verde*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. v. 2.

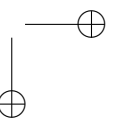
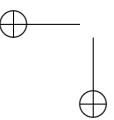
TAVARES, E. Eugénio Tavares – pelos jornais. . . . Recolha, organização e prefácio de F. Monteiro. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1997. pp. 90-91. In: SOBRINHO, G. *Eugénio Tavares: retratos de Cabo Verde em prosa e poesia*. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

VIRGÍNIO, T. Prefácio. In: BARROS, C. *Sonhu sunhadu – Sonho sonhado – Dreamt dream*. Tradução de Viriato de Barros e Maria Sed-ven Kemp. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2010.

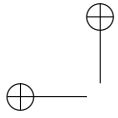


Parte III

Guiné-Bissau







Na voz do outro. A representação da mulher guineense pela perspectiva masculina

Moema Parente Augel¹

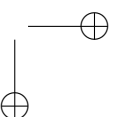
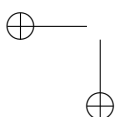
*Mindjer di no tera
firkidja di no bambaram²*

Nelson Medina.

O objetivo deste artigo é detectar alguns aspectos da representação da mulher guineense pela perspectiva masculina, a partir de exemplos retirados de obras diversas da literatura guineense contemporânea.

¹ Professora aposentada, encarregada de cursos de Português (língua e culturas) nas Universidades de Bielefeld e de Hamburgo. E-mail: moema03@yahoo.de

² Esses versos na língua guineense, com ricas metáforas, são simples de traduzir para o português: “Mulher de nossa terra / fundamento de nossa pátria”. Sobre o termo guineense *firkidja*, cf. ainda nota 21.



1. Escrita feminina

É patente e indiscutível a predominância das vozes masculinas nas diferentes literaturas nacionais, sejam elas brasileira, latino-americana ou africana, sejam literaturas ocidentais ou do mundo oriental. Vêm sendo cada vez mais numerosos os estudos de gênero, pondo em relevo a imensa produção literária de mulheres escritoras em todo o mundo, incluindo estudos analíticos sobre essa produção, oferecendo novas perspectivas e novas luzes sobre a presença de vozes femininas nas literaturas. E são, felizmente, muitas as publicações abordando aspectos crítico-literários da produção de mulheres africanas, criando um espaço de reflexão sobre a questão do feminino na África³.

Até o final do século XX, muito poucos foram os vultos femininos no panorama literário da Guiné-Bissau. Abstraindo as participantes das primeiras antologias poéticas guineenses, ainda na década de setenta⁴, registram-se apenas os nomes de Domingas Samy e Odete da Costa Semedo. Domingas Samy se destaca por ter sido a primeira mulher na Guiné-Bissau a exibir uma publicação individual, *A escola*, com três contos, editada na capital guineense (Bissau, 1993), e onde diversos aspectos da condição feminina são focalizados. Odete Semedo foi a primeira mulher a lançar um livro individual de poemas, *Entre o ser e o amar* (Bissau, 1996) e tem continuado a escrever e a publicar. Em 2001, lançou dois volumes em prosa, *Sonéa e Djénia*, ambos com o subtítulo *Histórias e passadas que ouvi contar* (Bissau,

³ Somente a título de exemplo, lembro entre outros, P. Herzberger-Fofana (2000); na área anglófona, diferentes artigos p. ex. in B. M. Greene; F. Beauford (orgs.; 2008). E para a área das literaturas africanas de expressão portuguesa, I. Mata; L. Padilha (orgs.; 2007). Cf. referências completas no final deste artigo.

⁴ Nas quatro antologias poéticas, caracterizadas com a marca da juventude e do pioneirismo, são bem poucos os poemas assinados por mulheres. Essas autoras não continuaram a faina de escrever; e tais amostras, a meu ver, não passaram de mero, embora louvável, exercício juvenil.

2001a e 2001b), reeditados em 2003, em um único volume, em Viana do Castelo, Portugal, juntamente com o memorável *No fundo do canto*, poesia, que teve uma segunda edição em Belo Horizonte, Brasil, em 2007. A tese de doutoramento de Odete Semedo, defendida em 2010 e ainda não publicada em sua totalidade, versa sobre as *mandjuandadi*, grupos sobretudo de mulheres que se reúnem para convívio nas mais diversas ocasiões; resgatando cantigas de mulheres e suas performances, a autora procede à sua tradução e análise, apresentando-as como expressão da vida social e da criação poética. Traça, deste modo, um precioso quadro dos usos e costumes das famílias guineenses, das sociedades locais, destacando a posição da mulher, em todas as faixas etárias, dando relevo ao relacionamento entre os sexos.

Ao se passar em revista a produção literária guineense contemporânea, em especial a do século XXI, tem-se a grata surpresa de se verificar uma presença mais expressiva de publicações literárias de autoria feminina.

Registre-se a voz nova de Saliatu da Costa, bissauense, autora de dois livros de poesia, ambos publicados em Bissau: *Bendita loucura* (Editora Escolar, 2008) e *Entre a roseira e a pólvora, o capim!* (edição independente, 2011). Saliatu é profissional de Comunicação Social, vive em Portugal; no passado estagiou em vários órgãos de comunicação, tendo feito uma formação na Rádio Renascença em Lisboa. Além da publicação de seus dois livros, tem poemas e ensaios em vários jornais e na rede eletrônica.

Acrescento ainda Filomena Embaló, nascida em Luanda, radicada em Paris e que assume entretanto, a meu ver, um lugar especial entre os escritores aqui arrolados. Embora não tenha nascido na Guiné-Bissau e ali não ter passado senão alguns anos, foi esse tempo, no seu entender, tão decisivo que se considera “guineense de coração e por opção”. Destaca-se seu romance *Tiara* “que levanta o véu do delicado tema da integração familiar e social no seio da própria sociedade africana”, como ela própria se expressa (Embaló, 2004, s. p.). Publicado em 1999, a esse romance seguiram-se uma coletânea de contos, *Carta*



aberta, e uma de poemas com o título *Coração cativo* (ambos publicados em 2005).

Ainda cabe aqui anunciar o lançamento de mais um livro de autoria feminina, que teve lugar no Brasil no final de julho do corrente ano, da jurista Antonieta Rosa Gomes, *Retratos de Mulher*. Tendo se formado em Direito pela Universidade de São Paulo, Antonieta fez esse primeiro lançamento naquela cidade, apoiada pela Associação dos Antigos Alunos da FDUSP.

2. O olhar masculino

Entretanto, o que vai nos interessar neste artigo não será propriamente a literatura de autoria feminina. Vamos ocupar-nos com “o olhar do outro”, isto é, vamos percorrer, sem exaustão, a poesia e a prosa de alguns escritores guineenses, enfocando uma pluralidade de aspectos que oferece ao leitores um quadro diferenciado de múltiplas faces da mulher guineense contemporânea a partir dessa visão masculina. Tomaremos exemplos de canções de José Carlos Schwarz, de poemas de Tony Tcheka, Félix Sigá, de Huco Monteiro, Nelson Medina e Carlos Edmilson Vieira, assim como da prosa de Abdulai Sila. Será possível acompanhar registros de certas transformações que vêm ocorrendo nas sociedades locais, sobressaindo os esforços de autoafirmação da mulher africana na vida real, confrontada com a tradição e buscando sua própria realização individual.

Muito já se escreveu sobre o assunto dentro das diversas literaturas nacionais, mas na Guiné-Bissau conhecemos apenas o ensaio de Miguel de Barros, *Percepções sobre a intimidade e o corpo feminino na literatura poética da Guiné-Bissau* (2013), disponibilizado na *internet* e onde o autor percorre a produção de poetas e poetisas guineenses, ali





detectando diferentes matizes de sensualidade, amor, paixão e erotismo, como ele mesmo se expressa:

Não obstante o tardio surgimento da literatura escrita, a mulher, o quotidiano doméstico e familiar no qual ela assumia protagonismos diversos, estiveram sempre representados nos textos poéticos dos autores guineenses. Entretanto, é sobretudo na década de noventa que começa a surgir um timbre poético mais intimista, com retratos de amor, paixão. Nos últimos dez anos, com expressividades textuais e ilustrativas no campo do corpo e da sexualidade (Barros, 2013, p. 131).⁵

Helena Parente Cunha, estudiosa de assuntos de gênero (e não só), é autora de uma obra em dois volumes com o título *Mulheres inventadas*, nos quais procede a uma *leitura psicanalítica e interdisciplinar de textos na voz masculina*, tratando da *ambiguidade da imagem da mulher, onde essas criações [...] se revelam ora num aspecto altamente positivo, ora de modo depreciativo ou amedrontador* (Cunha, 1997b, p. 15). Seriam *invenções masculinas*, uma dimensão imaginária e idealizada da feminilidade, oscilando entre o desejo e a rejeição, mas sempre na perspectiva da mulher como objeto.

3. *Mindjer i ka flur*: José Carlos Schwarz, o primeiro griot

José Carlos Schwarz, o inesquecível *griot* guineense, é um exemplo bastante eloquente do espírito que dominava os inícios da pós-independência, quando surgiram vozes quase adolescentes ainda cantando o entusiasmo libertário e o empenho de *kumpu tera*, de construir o recém libertado país.

⁵ O artigo de Miguel de Barros foi publicado primeiro na *internet* e republicado em Santos; Riso (orgs.; 2013). Cf. as referências no final deste artigo.



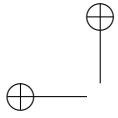
Ao lado de suas conhecidas canções de cunho patriótico-mobilizador, como *Ora di kanta tchiga*, *Tera na tchora pena*, *Kombersa kurtu ku Tamba* ou crítico, tais como *Nau, no ka na sta*, *Mininu di kriason*, *Si bu sta diante na luta*, entre tantas outras, suas declarações de amor às diferentes namoradas continuam igualmente na boca do povo, como por exemplo a canção Muskuta: *Muskuta, ai ña Muskuta / n misti bibi na bu udjus / ki sabura ki n ta odja na elis, oh // [...] Bin toman / bu leban bu ba ninan / si bu ka ninan / ai, midjor pa n muri* (Muskuta, in Schwarz *apud* Augel, 1997, pp. 50-51)⁶, ou a sua eterna Djenabu ou Noutcha (*Kada ora di ña bida / son ku medi di bu negan / kada folgu di ña pitu / son speransa di bu setan // Kada ora di ña bida / n ta pidi Deus pa i dan bo, kada folgu di ña pitu / i ña sangi ki na tchomau* (Djenabu, *ibidem*, pp. 94-95)⁷; ou ainda “I son sodade”, escrita quando preso na Ilha das Galinhas: “*Tudo ke n ta lembra / i son sodade / di ña cabesa na kentura di bu pitu / i son sodade // di bu korpu ki ta trimi ora ku n barsau / i son sodade*” (*ibidem*, pp. 110-111)⁸. O tom desses versos denota o amado evocando ou dirigindo-se à amada no estilo contido e “bem educado” dos amantes românticos face a mulher idealizada, atento às regras moralizantes da sua época histórica e seu meio social, no caso a Guiné-Bissau crioulezada ou aculturada, obediente às lições recebidas e internalizados do colonizador.

Nas novas nações africanas, fazendo parte do programa de construção nacional, sobressaiu o interesse por uma revisão do papel da mulher na sociedade. O poeta e compositor José Carlos Schwarz questionou o tratamento dispensado à mulher em suas canções e muitos dos seus

⁶ Sobre José Carlos Schwarz, cf. Augel, 1997. Eis a tradução em português: Muskuta, quero beber nos teus olhos, oh / as delícias que descobro neles! [...] Vem abraçar-me/ leva-me contigo, acarinha-me/ Se não me acarinhas ai, prefiro morrer.

⁷ Passo cada hora da minha vida / só com medo que me rejeites / em cada alento do meu peito / só a esperança que me aceites // A cada hora da minha vida / peço a Deus que sejas minha / cada suspiro que o meu peito solta / é o meu sangue que te chama.

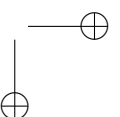
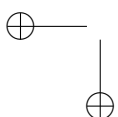
⁸ Tudo de que me lembro / é só saudade. / Da minha cabeça no calor do teu peito / é só saudade // [...] Do teu corpo que treme quando te abraço / é só saudade.



versos funcionaram como verdadeira tomada de consciência e de redirecionamento de comportamentos e atitudes, como no texto em que o poeta-cantor adverte: *Mindjer i ka flur / nin i ka garafa di biñu. / I kumpañer di balur* (A mulher não é nenhuma flor / nem é garrafa de vinho, é companheira de valor, *ibidem*, p. 132). Ou tomando a heroína das lutas da libertação nacional, Titina Silá, como um exemplo a ser seguido: nesse poema-canção expressa seu repúdio face ao comportamento passivo por parte de muitas mulheres. Se elas pudessem seguir o mesmo caminho de Titina, reivindicariam seus próprios direitos: *Si mindjeris setaba ntindi / suma ku bu ntinti Titina! / Se diritu i ka tras di omi / ma ombra ku ombra na luta // Si mindjeris setaba ntindi / suma ku bu ntindi Titina! / ka ten tarbadju matchu ka ten femia / pa no povo son kil ke bali* (Titina, *ibidem*, pp. 98-99)⁹.

No seu afã de contribuir para o crescimento da nova nação guineense, e sempre preocupado com a posição da mulher na sociedade, José Carlos Schwarz criticou também os bravos combatentes, acomodados depois da vitória, e que se tornaram emproados e vaidosos, esquecidos de certos ideais, trocando as companheiras de luta por novos amores. Uma das canções mais expressivas, e também das mais incômodas, que ainda está em todas as bocas, é Apili (*ibidem*, pp. 92-93): Apili, a mulher valente que estava na guerrilha sempre “perto do seu homem, macho, macho, macho grande”, isto é, homem corajoso, “combatente do povo”. O marido de Apili também deixou a mata e entrou na capital, quando os “tugas” foram expulsos. Aprendendo os modos refinados da cidade, o marido de Apili, envergonhando-se da simplicidade da esposa, que não tinha a educação urbana, foi procurar outra mulher mais bem apresentada, que soubesse comportar-se em sociedade, “que sabe entrar, que sabe sair...” Apili ficou no campo, sozinha “com a lembrança da canseira”, isto é, do sofrimento, “a fome e da aflição”.

⁹ Se as mulheres tivessem a tua compreensão, Titina! / Não se trata de ficar atrás dos homens / mas ombreá-los na luta. / Se as mulheres tivessem a tua compreensão, Titina! / Não há trabalho de homem ou de mulher. / Para o nosso povo só vale quem tem valor (Titina, *ibidem*, pp. 98-99).



Aliu Bari compôs em contrapartida uma outra canção, *Badjuda preta fina* (*ibidem*, p. 55), ironizando as “pretas finas” da pequena burguesia, uma “raça” nova que estava surgindo, moças que entravam em todos os carros e se apressavam em frequentar todas as boas famílias da sociedade.

As jovens que se prostituíam ou de outro algum modo se desviavam das normas morais então vingentes, por exemplo, praticando o aborto, mereceram uma canção de alerta do poeta-*griot* que se servia sempre de mensagens metaforizadas: *No odjau bu sibi / suma lua cheia na se u/ dinti di bu garasa na lumia / No odjau bu na ria / suma lua nobu ke tchiga / bu larma i serenu na noti sukuru // Bu sirbi ku bu rebes / bu gasta bu kurpu, bu pirdi bu tempu / bu sirbi ku bu tadju / bu gasta kil ki sobra / bu kabanta bu folgu // Flur bonitu ki bu lanta / flur bonitu ki na murtcha / amaña, bu na mati amaña. / Ma, kal koldadi di amaña, Maria? (Kal koldadi di amaña, Maria? *ibidem*, pp. 116-117)¹⁰.*

Armando Salvaterra, um dos companheiros de José Carlos no grupo juvenil da “Roda Viva”, poeta como ele, e autor de algumas das letras das primeiras canções interpretadas pelo grupo musical Cobiana Djazz, também homenageou a mulher guineense, as mães e esposas que perderam seus filhos na luta, como se pode ver no famoso e sempre evocado *Mindjeris di panu pretu: Mindjeris di panu pretu / ka bo tchora pena // Si kontra bo pudi / ora ke un son di nos fidi / bo ba ta rasa / pa tisinu no kasa // Pabia li ki no tchon / no ta bai nan te [...] // Ma bo na limpa korson / ku no sangi / ki na kai na tchon* (*ibidem*, pp. 152-153)¹¹.

¹⁰ Vimos-te subir / como a lua cheia no céu / os dentes a brilharem no teu sorriso / Vimos-te descer como a lua nova que chegou / as tuas lágrimas são orvalho na noite escura // Foste usada no teu avesso [na tua parte mais íntima] / gastaste o teu corpo, perdeste o teu tempo / foste usada no teu exterior / gastaste aquilo que sobrou, acabaste os teus últimos alentos. // Como flor bonita surgiste / uma flor bonita que depois murchou / Amanhã, vais assistir ao amanhã / Mas que amanhã, Maria? (“Que espécie de amanhã, Maria?” *ibidem*, pp. 116-117).

¹¹ Mulheres de pano preto, / não chorem mais / ... Se puderem – quando um de nós cair ferido – rezem por nós para que regressemos à casa. Porque aqui é que é a nossa terra/ não importa aonde formos[:::]: E limpai o vosso coração com o nosso sangue que cai no chão.



O tom do texto de Armando Salvaterra é ainda no velho diapasão sentimental e glorificante, enquanto que José Carlos já dá um passo adiante, numa crítica social valorizando o papel da mulher, atitude que era bastante incomum na época, mas que tinha seu respaldo na ética defendida e praticada por Amílcar Cabral. Durante os anos da guerrilha, o grande capitão, o líder político, sempre deu a mulheres posição de destaque e de responsabilidade.

4. Saburas, kerensas e kanseras: Tony Tcheka e suas denúncias sociais

Gostosuras, querer bem, sofrimento. . . São muito apropriadas as palavras de Arlinda Nunes (1995, p. 22), qualificando em seu artigo Tony Tcheka como *um poeta do amor-paixão* que vive em *um estado de quem abre os sentidos à sinestesia e vê os perfumes intensos, agarra as cores, bebe os sons*.

Tony Tcheka, em seu livro inaugural *Noites de insónia na terra adormecida* (Bissau, 1996), falando da sua *kerensa* e das *saburas* do amor, prefere o crioulo guineense, mais próximo para ele dos sentimentos do coração, dirigindo-se à amada na linguagem universal dos namorados. A simples aproximação da pessoa querida, *kada ora / ku bu bentu / rosa na mi*, deixa-o quase sem fala, *palabra ta keta / ketu na boka / fala ka ta sai* e faz seu coração tremer de emoção, qual um tambor na mão de um jogral: *ña korson / ta tirmi / suma tambur / na mon di djiduu* (Kerensa, Tcheka, 1996, p. 31)¹².

Se fosse seguir o esquema proposto por Miguel de Barros, diria tratar-se aqui de um *erotismo singelo* (Barros, 2013, p. 132) que, a meu ver, poderia também caracterizar-se como uma sensualidade contida

¹² A cada momento / que teu hálito / me atinge [...] a palavra silencia / quieta em minha boca / perco a voz [...] meu coração estremece / como um tambor / nas mãos de um jogral.



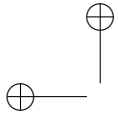
pela *repressão e controlo social do corpo feminino (ibidem)*, com o sujeito poético mascarando sua libido com metáforas admitidas pela ordem social.

São belos os poemas na língua guineense, de delicada feitura, susurros com doçura ao pé da amada, confessando ser ela *flur di mi* ou *fugu di ña korson, freskura di ña alma, kalur di ña pitu, ramede di ña korson, fadiga di ña suñu, moransa di ña bida*¹³. Tais expressões poderiam mesmo soar banais em português, mas adquirem um novo encanto nos melodiosos versos na língua guineense: *Flur / si balur / sta na sol / ku ta lumial / ku ta fasil ri / i sin . . . i sin* (Flor, seu valor está no sol que a ilumina, que a faz rir, é verdade . . . é verdade; Flur di mi, Tcheka, 1996, p. 24).

Em versos de apaixonada sensualidade, Tony Tcheka expressa delicadamente seus anseios em sinestésias de grande força poética. Não lhe basta apenas *afagar os teus cabelos, mas sugar o doce dos teus olhos / transportar em arco-íris / o néctar da tua boca*. Deliciado, confessa ir mais longe na sua fantasia amorosa, *amarfanhando em sete sonhos / entre a bruma e a aurora, aspirando alimentar-me do suco da tua alma / num ritual a vénus / sem flauta / sem trombetas / só um choradinho de violão / uma nota perdida / de korá / embebidos no suor amargo / dos nossos corpos entrelaçados / num vaivém de amor* (Ânsia e sonho, *ibidem*, pp. 41-42).

Não só a amada é motivo de inspiração para o poeta, cronista e jornalista Tony Tcheka: diferentes aspectos do destino e da situação da mulher guineense estão presentes em vários de seus poemas. Traça, por exemplo, um perfil poético da mulher pobre e sacrificada, dedicando-lhe, em um misto de respeito e ternura, belos versos de forte plasticidade. A imagem familiar das mulheres africanas transportando à cabeça grandes cargas assoma, de uma forma plástica, aos olhos do leitor, transfigurada pela dimensão poética: *Mame / sukundi / si dur / bas*

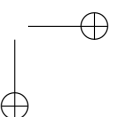
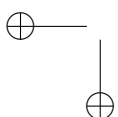
¹³ Minha flor, flor de meu coração, frescor de minha alma, calor de meu peito, remédio de meu coração, insônia de meu sono, lar para a minha vida.



*/ di kabas / finkandadu / na urdidja / di kansera*¹⁴. Pode-se ouvir, na cadência dos versos, os passos difíceis da *Mame*, que esconde sua dor e suas preocupações sob o pesado cesto, firmemente equilibrado com a ajuda da rodilha que traz sobre a cabeça. Lá segue ela penosamente, *na / kalkañar / iandadur / – tuku di pe*. Sua vida, *Mame* a ganha com os próprios pés, metonímia para representar que ela não depende de ninguém, tem sua independência, vive com seu próprio esforço. A mulher erecta, sobre seus calcanhares, que não se curva nem se abate diante das agruras da vida. Mais do que o exercício da faina diária de amassar o grão para o alimento, *Mame* amassa a própria fome *la ki ta / mas a / fomi*, vence-a, suportando o fardo da sua vida sacrificada, *pa i ka / pukental / si bida / pukentadu* (*Dur di Mame, ibidem*, p. 20).

Num outro poema, Tony Tcheka personaliza na figura de *Mpinte*, *mindjer femia / mame di matchu*, o esforço heróico da mulher do povo, analfabeta e sem qualificação profissional, que enfrenta qualquer trabalho para sustentar os filhos, aquela que, como tantas outras, se levanta com o sol, não tem hora para ir descansar (*bai na lanta di sol [...] ora di riba ka ten*), e mal consegue pescar algum peixe ou pequenos crustáceos (*bagri o kakri*), quase sempre em quantidade insuficiente para saciar as necessidades da família: *mafe ka ten / sita ka ta mansi*. Além do arroz, comida (*mafe*) não há, o pouco que havia não “amanhece o dia”, isto é, não fica nada de sobra para o dia seguinte. O poeta sabe que a sociedade não vai trazer solução para os problemas de *Mpinte* e suas semelhantes: *ke di fasi, Mpinte / ke di fasi...* (o que fazer, *Mpinte*, o que fazer), exclama o eu poético, mudando de repente o registro, passando da descrição à interlocução. Sem resposta satisfatória, o poeta só encontra um meio de expressar seu respeito e sua admiração por essas mulheres que são o esteio da sociedade nacional: *ó-ó matchu...* (*Tchur di Mpinte, ibidem*, p. 23). O lexema crioulo *matchu* tem naturalmente

¹⁴ Tony Tcheka, em *Dor de mãe* (2008, p. 55) retoma o mesmo poema no seu segundo livro, desta vez ensaiando uma versão em português: *A mãe / esconde / a dor / debaixo / da cabaça / soerguida / na rodilha / da canseira* (o termo *kansera* na língua local tem mais o sentido de preocupação, aflição, sofrimento).



a mesma significação que o equivalente em português, mas é, de modo mais lato, um epíteto comumente usado na acepção de “corajoso”. Ou “corajosa”, como aqui quer o poeta.

A condenação do casamento forçado, prática ainda hoje em uso na Guiné-Bissau, sobretudo no interior, num desrespeito flagrante aos direitos da mulher, encontra aqui um advogado. No poema *A prometida*, Tony Tcheka delinea um quadro tipicamente guineense, a cerimônia da promessa de casamento de Djena, jovem mulher de *dezassete chuvas* de idade, festa com música, sacrifício ritual de animais, dote e tudo o mais (*uma vaca / um saco de farinha / um tambor de cana / umas folhas de tabaco // a permuta / a prometida // três dias depois da lua*). Porém o contrato matrimonial é efetuado sem o consentimento da prometida, *mulher de hoje*, consciente da sua individualidade e desejosa de fazer ela mesma a escolha do seu coração. E assim, *do romance inocente* com o namorado Dóli, passou-se à *tragédia bacilenta*: obrigada pela força dos costumes do clã a um casamento indesejado, não podendo unir-se àquele que ama, Djena, *com fome de amor [...] e sede de ternura*, refugia-se na única saída que lhe parece possível para escapar à decisão paterna: escolhe a morte, recusando-se a comer e a beber: *E, seu corpo de mulher / inerte como o silêncio / firme como a recusa / repousa intacta / num sono inviolável* (*A prometida, ibidem*, p. 50).

O poema está em português, mas assim mesmo o autor consegue transmitir o clima local, para o que contribui a escolha do vocabulário e dos pormenores do pequeno romance em versos. Os antropônimos escolhidos, próprios das etnias islâmicas mandinga ou fula, o lexema *chuva*, que tem aqui a conotação crioula de contagem do tempo ou dos anos, os *três dias depois da lua*, assim como o *tambor de cana* e as *folhas de tabaco* são informações não casuais que completam, de forma sucinta e plástica, a ambiência das cerimônias preparatórias do casamento, instituição sobre a qual se assenta em grande parte a unidade étnica e a identidade cultural dos grupos muçulmanos locais.

Outro aspecto abordado por Tcheka é a fascinação pela cidade, fascinação que se agudiza em um impulso irreprimível: a jovem que sai da sua aldeia natal para tentar a vida em um meio mais adiantado. O escritor, tendo vivido por várias vezes longos períodos em Lisboa, bem conhece a falta de perspectiva, tanto do ponto de vista de uma possibilidade de formação ou de trabalho ou de lazer, que caracteriza o estagnante ambiente dos lugares pequenos, desinteressantes e sem atrativos de nenhuma espécie, e isto não só na Guiné-Bissau. No poema *Nobas di prasa* (novidades da cidade), a sedução da cidade, a “praça”, e a rejeição da aldeia são insinuadas em apenas uma frase, o autor confrontando antiteticamente os dois enunciados *sabi* e *kasabi*, de múltiplas conotações: *kuma / sabi i li na prasa / kasabi i la na tabanka* (assim como é bom, gostoso, aqui na praça, lá na tabanca é ruim, sem encantos). Com pinceladas rápidas, com a ajuda de oxímoros e por menores particularizantes, alinhados numa série de contrastes, o poeta completa seu quadro: enquanto a escuridão domina o mato, as luzes da cidade ainda brilham, como se o sol ainda ali continuasse a arder: *ora ku sukuru / iabri si mantu na matu / sol ta iardi na prasa*. E o poeta, consciente da sua arte, busca os sons fechados para sinalizar a escuridão, passando aos sons abertos para indicar os atrativos do outro lado. Os encantos do progresso e do bem estar do mundo urbano podem ser ilusórios, não trazem nem a esperada fartura (*tarbadju keia / diñeru nin pliu* isto é, nenhum trabalho, nem um pingo de dinheiro), nem tão pouco a almejada felicidade (*é barankial bida / kurpu sinti*). De todo modo, nem o conforto nem o brilho da cidade conseguem arrefecer a falta que a jovem sente do lugar de origem, a saudade do vento a soprar nas bolanhas, isto é, nos campos de arroz (*sodadi di bentu di blaña*), misturada à sede da água da fonte: *djagasi ku sidi di iagu / di fonti* (Noba di prasa, *ibidem*, pp. 21-22).

Em *Guiné sabura que dói* (2008), o segundo livro de poemas de Tony Theka, a presença feminina avulta com grande eloquência. Não se trata mais da mulher amada e sim notadamente da mulher guineense, em sua dimensão quase heróica, a mulher do povo que labuta pelo pão



de cada dia, que se esfalfa na faina diária de moer o cereal, como a *Fatu di Pilum*, numa feliz metonímia, representante de todas as mães e esposas dos bairros menos nobres ou das aldeias guineenses. Fatu é um antropônimo feminino muito comum na região; Pilum é um bairro popular e típico de Bissau. Mais uma vez a arte de Tony Tcheka nos deixa ver e ouvir a mão no pilão, que sobe e que desce sem cessar, enquanto o *sentido* não sossega, na cabeça a preocupação pelo amanhã, o ganha-pão no pilão já não basta para viver, e o corpo de mulher vai mingando, a mão enrijecendo, ali deixando a juventude: *Fatu di pilum / mon na pilon, kudadi n'amanha / [...] Fatu na pilon / lanta riba suta bas / pilon na gimi / pun pin pun pin / pin pin pin na pilon // pilon rabida / [...] sintidu ka susega / kurpu di mindjer femia mingua / badjudesa / kaba / na / boka largu / di pilon*¹⁵ (Tcheka, 2008, p. 27).

Cenas e tipos humanos esboçados com o instrumento da poesia adquirem seu mérito enquanto manifestação poética a partir da linguagem escolhida, da riqueza das imagens, do encanto das estruturas rítmicas, enfim do indiscutível valor estético que daí emana. Mais uma vez vê-se confirmada a importância da literatura como espelho da sociedade, como fonte de conhecimento e porta de acesso a outros mundos e a outras culturas.

5. Félix Sigá, o trovador do cotidiano

A literatura guineense contemporânea vai aos poucos acrescentando novos temas e desprendendo-se da exclusividade da produção de textos de cariz social ou político. Os poemas de amor não ocupam um

¹⁵ Fatu do Pilum / a mão no pilão / a pensar no amanhã / incerto, desconhecido / Fatu no pilão / levanta e abaixa; ou: sobe e desce / o pilão está gemendo / pun pin pun pin / pin pin pin no pilão // O pilão entornou; ou: já não basta / [...] / tormentas no pensamento; ou: o sentido não tem sossego / corpo de mulher definhou, minguiu / juventude / se acabou / na boca larga do pilão.



espaço privilegiado na literatura guineense. Outras temáticas ainda são preferidas em detrimento da confissão intimista ou da manifestação das tensões da libido. A poesia de Félix Sigá revela um sujeito dividido e desarticulado, inseguro sentimentalmente, interrogando-se sobre seu lugar, espelhando a fragmentação e a desorientação vivenciadas no plano político e social do país. O sujeito poético procura um escape ao refugiar-se no amor, mas suas muitas escolhidas nem sempre aceitam o apaixonado, resultando um desabafo quase sempre amargo e desiludido.

O leitor ou a leitora, diante dos poemas de amor de Félix Sigá, tem às vezes a impressão de estar diante de um amante algo machista, para quem a mulher é mais o objeto de seu desejo – ou de sua decepção – do que *companheira de valor*, como se expressou José Carlos Schwarz. Muitas vezes seus versos expressam o desejo inatingível de ser notado pela amada, como se lê no poema sugestivamente intitulado de Ignorado: *Queria beber da sua graça / como criança // Queria engolir / da doçura do seu gargalhar // Queria sussurrar-lhe ao ouvido / e sorrir à ternura / do seu olhar // Mas não existo para si / pena é* (Sigá, 1996, p. 32). A figura que habita os sonhos e anseios do eu anunciador parece ser *mulher inventada*, título dos dois livros que tratam do assunto (Cunha, 1997a e b), figuração de pulsões eróticas reais que a censura moral interdita: *Quem me dera / poder nos tecidos tenros da sua pele / entranhar*, sonha o poeta em um texto inédito, dirigido à amada que ficticiamente denomina de Vera, mascarando a verdadeira destinatária.

Sigá, entre as centenas de poemas inéditos que aguardam publicação, revelou preferência por outras temáticas, mais interessado em ostentar seu desamparo e sua indignação face às incoerências, os agravos e desmandos da situação política e social de seu país. Suas muitas representações femininas estão em adequação com a imagem de uma sociedade em franco processo de mudança e de modernização, da *modernização mal digerida*, como disse Teresa Montenegro no bonito prefácio com que introduz esse quarto volume da Coleção Kebur (Felixeando, Montenegro in Sigá, 1996, p. 9). Félix Sigá denota

grande sensibilidade na escolha de personagens para suas verdadeiras reportagens poéticas, nas quais a mulher assume um papel de sujeito e não objeto: vendedoras de quitutes nas feiras populares, *mariposas da noite*, *empregadas domésticas em férias*, *as mulheres são enaltecidas*, *vituperadas*, *acarinhadas* (ibidem).

No seu livro individual, *Arqueólogo da calçada* (Bissau, 1996), cenas da vida cotidiana, nas quais os choques entre o tradicional e o moderno são inevitáveis numa sociedade em transição como é o caso ainda na Guiné-Bissau, são saborosamente interpretadas. Como exemplo, no poema *Passa ku mon*, muito sugestivo e bem sucedido, essa “transição” também se mostra formalmente na interferência do crioulo no texto português: o título é uma expressão própria da língua guineense, podendo ser traduzida por “já passou da conta, isso é demais”, ironizando o escândalo e o desassossego que a quebra da tradição podem provocar.

Em toda a África, chama a atenção para a presença das vendedoras, nas estradas, nas ruas ou nos mercados, isoladas ou em grupos, e que são, também na Guiné-Bissau, uma das forças motrizes econômicas do país. Félix Sigá faz sobressair esse tipo humano em mais de um poema, traindo sua simpatia e sua participação divertida, bem humorada e cordial. As vendedoras ou *bideiras*, que vendem na rua seus produtos alimentícios, *mancarra* (amendoim), *cuscuz e kanfurbat* (caldo picante de peixe, de porco ou galinha), no afã de levar para casa o dinheiro para alimentar o marido e os filhos, têm necessariamente que esperar pelos fregueses durante todo o dia, chegando tarde da rua: *tardam na rua e no beco [...] até na fuska-fuska*, até o anoitecer. Tais mulheres fogem às normas pré-estabelecidas para o bom comportamento feminino e são por isso criticadas por homens que não as consideram sérias, pois *mulher própria só vale na porta do casamento*. Essas pequenas comerciantes, na opinião de tais homens, *falam que foram kulkar*, isto é, dizem que foram vender seus produtos, no entanto, só querem rir e fazer chistes (*só rir rir só*), não se vestem com decência como manda a tradição, rejeitando o uso das muitas saias que compoem a vestimenta tradicional (*inda sem panos no vestido / nem de baixo nem de cima*), nem

obedecem a divisão tradicional das tarefas destinadas a cada gênero: *cozinhar é trabalho da mulher / lavar e vestir meninos tudo também*, enquanto que *homem é na oficina ou no lugar*, isto é, na lavoura (Pasa ku mon, Sigá, 1996, pp. 95-96).

O jornalista do cotidiano se esmera em detalhes no poema *Reportagem* (*ibidem*, pp. 101-104), quando, em tom narrativo e prosaico, evoca minuciosamente uma cena vivida durante uma curta viagem aos arredores da capital. De novo as personagens principais são mulheres do povo, doceiras a fritar *panquete quente-quente* (*ibidem*, p. 101), numa parada da estrada de Prábis, arrabalde de Bissau. O autor é muito bem sucedido na pintura da cena, delineando um verdadeiro quadro de costumes típicos regionais, ao sabor popular. Pode-se acompanhar os movimentos da matrona vestida com um daqueles belíssimos tecidos azuis tingidos de indigo ou anil (*pano tingido e sutiã branco* (*ibidem*, p. 101), ou admirar uma jovem mãe com seu bebê amarrado às costas, *uma noiva com o primeiro bambaram já / cabelo tecido pequenino-pequenino / brincos que dançam / com os vira-virar cabeça dela / lábios pretos e gengivas azuis* (*ibidem*, p. 102), vendo-se mais adiante *seu homem / com uma linda caneta sem carga*, muito entretido fazendo que lia e tendo na mão um texto em russo: *folheava o ABC da Política soviético / e mascava um pauzinho de badós-dós, [...] pois estudou comunismo lá no socialismo tcheco* (*ibidem*, p. 103). A referência irônica se reporta aos inúmeros bolsistas financiados pelos países socialistas, para onde iam estudar logo depois da independência, e que eram envolvidos pela propaganda socialista.

O vocabulário escolhido contribui para reforçar o ambiente característico de beira de estrada e apenas quem viveu em Bissau pode desfrutar completamente o realismo e o frescor desse episódio que faria as delícias de fotógrafos e de antropólogos. Todos os sentidos são convidados a participar na encenação de um jogo bem sucedido de sinestias: uma paleta de imagens apelando a todos os sentidos, onde os matizes se multiplicam e os olhos se encantam com a terra vermelha, com o colorido dos tecidos, com o sorriso dos lábios pretos e das gen-

givas azuis; sensações auditivas fazem que os ouvidos se entonteiem com o papiar ininterrupto das *bideiras*, que chega a encobrir os demais ruídos: o cair da chuva, o mugir dos bois, o berrar das cabras, o tilintar de um par de brincos. E o palavreado é reforçado por assobios, o bater de palmas, risadas. Além disso, em imagens olfativas variadas, os cheiros impregnam a cena, entram pelas narinas a dentro: o fedor da urina *do chão e retrete encharcados*, o cheiro *sabi* (isto é, gostoso) da farinha e do óleo na fritura das panquecas, o odor da terra úmida que *cheirava doutra maneira* (*ibidem*, p. 101).

Como um verdadeiro cronista da vida urbana, muitos dos poemas do livro *Arqueólogo da Calçada* são como breves estórias em versos fixando tanto momentos pitorescos como humorísticos do dia-dia, trazendo à cena personagens populares. Assim, a prostituta Nonó, *bela e boinha / mais redonda do que o vinho dum barril selado* (*ibidem*, Lição, p. 24), atuante no bairro bissauense que hoje é conhecido como *Reino*, nos arredores do grande mercado do Bandim, reminiscência do reino de Ndjaká, do último régulo dos Pepéis que dominavam o centro de Bissau e aos quais o governo colonial pagou tributo até ainda aos inícios do século XX; esse bairro é hoje em dia centro de prostituição e do *lumpenato*, como diz o poeta, cenário de dramas da vida real.

A história de Nonó, no poema Lição, é como a daquelas mulheres que, sem formação nem profissão, se vêem obrigadas a prostituírem-se para ganhar a vida. Ali, Nonó, depois de uma infância desprivilegiada e depois de ter abandonado a escola (*adiou a escola chata*), namorou o Aníbal, mas foi surpreendida *sedenta nos lábios de Jú*, de quem engravidou. *Mas era linda e mais do que sabia / tinha a angústia de todas as frustrações / no juízo meio nulo / nasceu-lhe o arrependimento e despertou / recordou a idade e a escola escapulida*. O destino de Nonó não poderia ser outro: desprezada pela sociedade, sem profissão e sem meios, vive agora *no grande reino de Ndjaká / onde as solteiras fazem seu pão cumprindo satisfações / com homens bêbados e respeitados* (*ibidem*, Lição, pp. 24-26).



Miguel de Barros ressalta com razão que *na representação do quotidiano citadino guineense*, no poema ‘Lição’, está patente a presença de *lógicas de dominação dos homens na esfera pública valorizando as formas e as normas de utilização do corpo por parte das mulheres* (Barros, 2013, p. 132). É o olhar masculino do observador que, mesmo com grande simpatia, não deixa de demonstrar a superioridade de seu gênero.

Como aqui, em muitos poemas de Félix Sigá o picaresco, o humor não são casuais. Trata-se de um campo semântico escolhido e intencional, emprestando mais ênfase ao quadro esboçado. *O exercício sistemático do desrespeito* (Escarpit, 1967, p. 60) é um dos fundamentos do humor e aí se enquadram perfeitamente esse e outros textos de Félix Sigá que se permite destruir tabus e convenções. O autor assume com suas críticas e sua escolha temática, um modo de reagir e de posicionar-se no mundo, de se liberar interiormente e reencontrar (ou encontrar) o domínio sobre si mesmo.

6. Três novas vozes na língua guineense: Carlos-Edmilson Vieira, Nelson Medina e Huco Monteiro

Como já referimos, a última década do século XX, e sobretudo estes primeiros anos do século XXI, têm presenciado um grande alvoroço no mundo literário guineense, dentro e fora do país, com dezenas de publicações, incentivadas inclusive pelo surgimento, em 2013, de uma nova editora, a Corubal, que tem como plataforma oportunizar aos mais jovens a publicação de suas produções¹⁶.

¹⁶ Corubal, além de ser a mais nova editora na Guiné-Bissau, é uma cooperativa de produção, divulgação cultural e científica, uma iniciativa de alguns escritores e ativistas culturais: o já conhecido jornalista Tony Tcheka, o sociólogo Miguel de Barros, Rui Jorge Semedo, politólogo, António Spencer Embaló, sociólogo e ator; mais tarde,



Carlos-Edmilson Marques Vieira, mais conhecido por Noni Vieira, formado em Direito na França e diplomata de carreira, estréia em 1998 com um livro bilingue, *Um cabaz d'amores / Une corbeille d'amours*, onde aborda, entre outros, um tema delicado, já muito explorado por Félix Sigá, a não correspondência no amor, o fracasso de uma relação amorosa, enfocando o ressentimento expressado pelo namorado abandonado ou rejeitado, ferido na sua vaidade masculina. Contrariamente a Félix, que se fecha em si mesmo, ruminando a sua dor, em Carlos-Edmilson, o eu poético se mostra enraivecido por se ver traído, não ter seu amor correspondido e se arma de ironia e sarcasmo contra a mulher que lhe provocou tal desilusão.

Valendo-se do uso de provérbios populares e dirigindo-se à ex-amada chamando-a ironicamente de *sinhara* (tratamento respeitoso usual na época colonial)¹⁷, recriminando-a e mesmo ridicularizando-a com despeito, brada para quem quiser ouvir que “*Minha senhora enfeita o corpo / [...] / bamboleia / a subir / e a descer a praça / O povo murmura / a fama juntou-se à juventude / e ofuscaram-lhe o juízo [...]*”. *É uma sinhara vazia, [...] e a quem interessa apenas se divertir, porque: “[...] a bambolear a juventude / diz ela: o amanhã ainda vai distante”* (Vieira, 1995, p. 7)¹⁸.

Trata-se de um comportamento bastante comum, explicável quando se reflete que muitas vezes a mulher, para o homem, é sobretudo uma

juntaram-se ao grupo o jurista Emílio Lima e Patrícia Godinho, historiadora e professora universitária. A filosofia da editora se caracteriza pelo empenho em dar espaço a novas vozes literárias.

¹⁷ As *nharas* e as *sinharas* eram as poderosas e influentes intermediárias entre a sociedade local e os estrangeiros comerciantes da época colonial.

¹⁸ O livro de Vieira é uma obra bilingue, em português e em francês, com apenas dois poemas em crioulo guineense, traduzidos em português (mas não em francês). Odete Semedo, em sua tese de doutorado infelizmente ainda inédita, *As Mandjuandadi – Cantigas de mulher na Guiné-Bissau, da tradição oral à literatura*, no quarto capítulo, intitulado “As cantigas de Mandjuandadi e a moderna poesia guineense: Nexos e diferenças”, serviu-se da primeira edição do livro de Vieira, de 1995, para tecer largos comentários sobre os poemas (cf. o subcapítulo “Poema-cantiga de Carlos-Edmilson Marques Vieira e as cantigas de ditu”, Semedo, 2010, pp. 345-354).

construção do desejo (Cunha, 1997a, p. 19), fruto do imaginário individual ou coletivo, oscilando em conflito entre o bem e o mal. A relação amado/amada tendo sido quebrada, não importa se no real ou se apenas na fantasia do eu enunciador, o amado se queixa da recusa e se volta contra a amada que o rejeitou. Vítima da dialética entre o desejo e o recalque, o sujeito poético lança mão do escárnio e do deboche.

Miguel de Barros, em seu ensaio sobre a representação do corpo feminino, refere-se a um outro poema de Carlos-Edmilson para ilustrar *uma produção da divisão simbólica da representação associada às mulheres como puras (casáveis) e impuras (prostitutas)*. Essa dimensão aparece nas produções de Vieira associado à culpabilização da atração que o corpo feminino despoleta no macho (Barros, 2013, p. 133), como sucede também no poema Flor odorenta: *Na brisa marginal / espaira o odor acre / da tua beleza / que atraí os chacais machos // Amar sem prazer / escutar / o roncar dos machos sobre teu peito / dá-te pólen e fel para viveres // Amargas são as tuas passagens / nos corações dos homens / bêbados de um prazer passageiro / iluminado pelo teu olhar / vendedora de efêmeros amores* (Vieira, 1998, p. 17).

Em todo lugar, a prática sexual esteve submetida a normas e restrições devendo-se assinalar a força constante da repressão refreadora (Cunha, 1997a, p. 72). O tom de desprezo e de condenação se estende não somente à prostituta (*flor odorenta*), mas aos que dela se aproveitaram *chacais machos*, ambos os partidos dissolutos e rebaixados, ambos violando as leis da moralidade cristã pregada pelo colonizador, internalizadas pelo enunciador, fiel aos pressupostos ideológicos em vigor (*ibidem*, p. 106).

Com seu livro *Sol na mansi* (“O sol vai nascer”, 2002), Nelson Medina é o primeiro autor a publicar um livro individual de poemas inteiramente na língua guineense¹⁹, no qual seu apego ao que é típica-

¹⁹ Até aquele momento, inteiramente em crioulo guineense, havia na Guiné-Bissau apenas a antologia *Kebur: Barkafon di poesia na kriol*, o primeiro dos oito volumes da Série literária, Coleção Kebur (Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 1996).

mente guineense se espelha recorrentemente. A preocupação com os problemas sociais do país se manifesta em versos críticos e muitas vezes irônicos, denunciando a má governação, a precariedade da vida do povo, a pobreza infantil e dos idosos, numa mistura de “mel e fel”, de momentos de ternura e de sorriso, ao lado da denúncia e da indignação, mas triunfando afinal a esperança que o sol da pátria de Cabral vai um dia enfim despontar, amanhecer e iluminar os homens de boa vontade.

O destino da mulher pobre e submissa é poetizado em um de seus mais expressivos poemas, no qual ressalta o infortúnio e a humilhação da mulher colonizada, pobre e negra, abusada sexualmente pelo colonizador, violada ou seduzida e obrigada a silenciar: *Mpili Ntunha* (A menina Ntunha), a jovem lavadeira que “envelheceu na adolescência”, sempre, *anus fora, anus dentro*, “anos e anos naquela vida”, a “lavar e passar” roupa; tendo sido envolvida pela “fala doce e sem artimanhas” de um soldado que depois partiu para Lisboa, “limpo e fino”, tornando-se importante, enquanto “a menina envelheceu atoa”, *te aos i ka nin-gin*, “e até hoje ela não é ninguém” (Medina, 2002, p. 30)²⁰.

Seguindo os passos de líder Amílcar Cabral e do bardo José Carlos Schwarz que não perderam ocasião para engrandecer o papel da mulher na construção do país como indispensável companheira vista de igual para igual, Nelson Medina dedica-lhe o poema *Mindjer i sir-bintia* (Mulher é valor), *mindjer di no tera / firkidja di no bambaran* (mulher de nossa terra / fundamento de nossa pátria; *ibidem*, p. 79)²¹,

²⁰ Odete Semedo, em sua tese de doutorado, dedica à obra de Nelson Medina um acurado estudo, até o momento o único sobre esse autor, e que faz parte do capítulo quarto, acima referido: “*Sol na mansi*: a poesia de Nelson Medina e sua relação com as cantigas de *mandjuandadi* e histórias da tradição oral” (Semedo, 2010, pp. 332-345).

²¹ À primeira vista, esses versos podem parecer ingênuos ou mesmo banais; na língua guineense, porém, são expressão de significativas metáforas: *firkidja* em crioulo guineense equivale a forquilha em português, mas é também empregado na Guiné-Bissau com um outro sentido: é o termo para a tosca escultura de madeira, em forma de Y, presente nos terreiros familiares, representando simbolicamente a veneração aos antepassados, podendo por extensão significar portanto fundamento, sustentáculo; *bambaran* é o pano largo e longo que envolve o bebê para prendê-lo fortemente com

conclamando toda gente a acreditar no valor do ser feminino: *Estin / fiansa na balur di mindjerndadi (ibidem)*.²²

Huco Monteiro, depois de ter divulgado durante décadas seus belos poemas apenas em *djumbais* (reuniões de convívio) e mais recentemente pela *internet*, publicou em 2013 dois volumes de poesia, muito distintos entre si, mas sempre e programaticamente na língua guineense. O primeiro é uma sátira feroz face aos problemas que abatem política e socialmente a Guiné-Bissau, *Tanamu fenhi na republika di kafumban* (“Barafunda na República da Mentira”)²³, um título de difícil compreensão mesmo para os guineenses e que anuncia o tom do discurso poético, irônico e mesmo sarcástico. Seguiu-se, um mês depois, *Kerensa pertan pitu* (“O amor / a paixão aperta-me o peito” ou “Meu peito cheio de paixão”)²⁴, e que interessa sobremaneira à temática que aqui estamos tratando, pois encerra apenas poemas líricos e de *kerensas* as mais diversas, mas sempre *kerensa*.

Não tive ainda acesso a esse segundo livro de Huco Monteiro, tendo conhecimento de apenas alguns poucos trechos. Valho-me somente de versos citados por Miguel de Barros em seu artigo já acima referido e

segurança às costas da mãe africana que assim o carrega por toda parte, sugerindo o berço, a proteção – metonimicamente, imagem da pátria.

²² *Mindjerndadi* é um termo formado de *mindjer* (mulher), e o sufixo *ndadi*, resultando uma difícil tradução (por não cobrir todo o campo semântico do termo guineense), mas de imediata compreensão: o ser mulher, a feminilidade. O termo *estin* é conotado com “alguém”, “um fulano”. A tradução pode ser algo como ela (uma mulher em nome de todas as mulheres): Ela sente-se convicta do seu valor enquanto mulher / convicta de sua feminilidade.

²³ O prefaciador do livro, Geraldo Martins, propõe a tradução “Momento de Verdade na República da Mentira”, frisando tratar-se de “uma fabulosa paródia da condição humana” (Martins in Monteiro, 2013a, p. 11).

²⁴ O termo *kerensa*, derivado de “querer”, pode significar “bem querer”, mas pode ter várias outras traduções: amor, paixão e outros “quereres”. Como o próprio autor expressa, se trata aqui de mil *kerensas*, de *kerensas* de todas as cores, numa celebração do amor. O dicionário de Luigi Scantamburlo traz os seguintes significados: namoro, amizade, amor (Scantamburlo, 2002, p. 273).

do prefácio da autoria de Odete Semedo que assim o apresenta:

Trata-se de uma obra de difícil leitura, não só pela presença de vocábulos do crioulo fundo, de termos e linguagens recriados pelo poeta, mas, sobretudo, pela insolência presente na maioria dos textos. A primeira parte do livro, por exemplo, é toda ela dedicada a uma kerensa intensa, a um amor que aperta o peito do poeta. Ali, o trovador encontra na sensualidade e no erotismo a forma de expressar esse sentimento, algo inédito na literatura guineense, mas que não tira aos textos o seu valor estético (Semedo, prefácio in Monteiro, 2013b, p. 12).

Com um discurso transgressor e incomum na literatura guineense (mas que encontra tímidos precedentes na poesia por exemplo de Hélder Proença), e a presença sem disfarce da pulsão erótica do eu poético, expressa de forma aberta e mesmo crua, Huco Monteiro se alça às fileiras mais destacadas da literatura erótica e torna *Kerensa pertan pitu* obra merecedora de obrigatória referência. Seguindo as palavras do prefácio, encontram-se ali poemas em que

A presença do corpo e da sexualidade abertamente expressa [...] nada têm de pornográfico ou indevido, é revestida de roupagens, belamente metaforizada. O sexo feminino²⁵, por exemplo, é nkeklet [samambaia], é borboleta, é badjudesa [mocidade, virgindade]. O umbigo da amada é transformado em cálice em que o amado vai saciar a sede. Considerando-se um poeta desnorteado, Huco Monteiro vê-se rastejando e serpenteando no corpo da amada, feito planta rasteira. [...] Se nos for permitido o termo, podemos inferir que Huco Monteiro é o

²⁵ Quando o poeta se refere ao órgão sexual feminino, emprega às vezes eufemisticamente, belas e inesperadas metáforas, mas também usa sem subterfúgio e sem rodeios o termo exato em crioulo (*bridja*). Miguel de Barros traduz esse termo como “virilha”, outras vezes como “clítoris”. Scantamburlo (*op. cit.*, p. 92) dá o termo “virilha”. Sugiro o termo “vulva”, sem entretanto estar convencida da sua propriedade. Odete usa “baixo ventre”, “sexo feminino”, visivelmente constrangida em ser mais concreta, enquanto em crioulo guineense o verso flui sem agressão, sem vulgaridade.



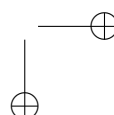
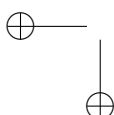
poeta que consegue superar o sentimento de pudor, de timidez, usando e abusando de vocábulos inesperados, sem papas na língua, podendo chocar o leitor com o peso das palavras. Porém, é ali – nessa ousadia – que está o prazer e a surpresa desta poesia (Semedo, ibidem, p. 15).

A título de exemplo, destaquei um trecho do poema com o título *Ke-rensa prenhada* (“namoro esperado”, na tradução de Miguel de Barros (Barros, 2013, p. 137); uma outra sugestão, mais próxima ao conteúdo do poema, poderia ser: “transbordando de paixão / desejo”): *Dia ku bu setan / N na labau kurpu ku champanhe / N na bidanta bu biku nha kalise / Pa n bibi bas di bu bridja / Sabura ku Deus sukundi na bu alma* (Monteiro, 2013b, p. 24)²⁶.

Miguel de Barros, com muito acerto, reconhece a dificuldade da tradução da língua guineense para o português: “As contribuições de Monteiro na língua nacional abrem caminho a uma forma de expressar a guineidade no campo da literatura poética de cariz sexual e da visualização do corpo feminino, difíceis de traduzir para outra língua na medida que as criações correm um grande risco de descaracterização e desidratação identitária” (Barros, 2013, p. 136).

A *matchuandadi* (isto é, a qualidade de ser macho, de ser homem de verdade) é sabidamente um dos atributos mais recorrentes no mundo masculino (não somente na Guiné-Bissau) e o olhar, condicionado pela consciência do poder fálico e pela socialização, se revela aqui em voluptuosos versos sobre – ou para – a mulher amada ou a mulher desejada, objeto de sonhos, devaneios, anseios, fantasias eróticas. Em um outro poema, Huco exercita novamente uma *celebração orgástica do corpo feminino* (Barros, *ibidem*, p. 132; 135), expressando sua paixão, ao mesmo tempo em que se mostra embevecido pelos efeitos de suas carícias na amada: *Kada bias ku nha mon mima bu kurpu / sangi ta*

²⁶ Minha tentativa de traduzir esses versos roubam de certo modo a sua beleza: *No dia em que me aceites/ banharei todo teu corpo com champanhe / transformarei teu umbigo num cálice / para eu beber em tua vulva / gostosura que Deus escondeu em tua alma.*





rapiam na alma / bida ta firman tchan na kurpu / flur di bu borboleta pa laki / kerensa distravadu di un pueta ku tchaski (Monteiro, 2013b, p. 35).²⁷

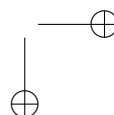
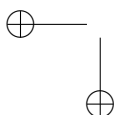
Dos textos arrolados, pode ficar a impressão que Huco Monteiro, como tantos outros amantes, ao falar de amor, paixão ou tesão, não fugiria à tendência de colocar a mulher muitas vezes numa posição de objeto e de passividade, exercendo assim seu poder fálico, bem explícito no poema citado, como em vários outros da coletânea. Na literatura guineense, é o único autor que se comporta desta forma transgressora mas nem por isso deselegante. Na verdade, o poeta surpreendeu, pois seus textos até agora conhecidos eram de outro cariz, como se pode verificar na sua primeira publicação. Em *Tanamu fenhi na republika di kafumban* como o próprio autor se expressa, o tema único é *a Guiné-Bissau, o meu país [...] que me interpela com amor e alegria, com forontas ku [e] kasabis que povoam a minha parte na história milenar desta terra sofrida* (Monteiro, 2013a, p. 9).

7. Paixões e tragédias nos romances de Abdulai Sila

Se até agora fomos buscar exemplos na poesia, considero importante referir-nos a representantes da prosa guineense. Abdulai Sila é autor de três romances pioneiros, nos quais as figuras femininas são apresentadas para além de meros estereotipados tipos humanos, adquirindo força e densidade de personagens.

No seu primeiro romance, *Eterna paixão* (Bissau, 1994), Abdulai Sila criou duas personagens femininas, ligadas estreitamente à trajetória do afro-americano Daniel, e que, a meu ver, simbolizam duas

²⁷ Aqui, a tradução – provisória – é de Odete Semedo: *Cada vez que as minhas mãos mimam o teu corpo / arrepio-me até a alma / a vida se põe firme no meu corpo / o corpo se me enrijece e ganha vida / e a flor da tua borboleta apenas para limpar o sortilégio / damor descontrolado de um poeta bêbado de paixão.*

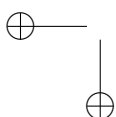




Áfricas bem distintas e bem reais: a jovem Ruth, esposa de Daniel, africana, de formação acadêmica, incarna a África do período pós-independência e o percurso da sua fictícia biografia reflete o que se vem passando em tantas partes do continente: o africano e a africana ocidentalizados que estudaram e, graças à sua qualificação, ocuparam um lugar de destaque nos quadros do governo mas, longe de se dedicarem ao serviço de seu país, orientam-se exclusivamente por interesses pessoais e oportunistas, deixando-se corromper e esquecendo os ideais da juventude. Mbubi, a empregada do casal, a matrona de sentimentos maternos e cheia de sabedoria ancestral, é a África útero, *África humus*, *África raiz*, como resume Jamu Minka, poeta paulista que adotou um nome africano com o qual assina seus poemas (Minka, 1986, p. 11). Otília Oliveira, num artigo sobre a *Eterna paixão*, com o subtítulo *África: megera ou mãe?*, assinala também essa dualidade e define Ruth como a “África corrompida” e Mbubi como “a África do acolhimento, da partilha e da fecundidade” (Oliveira, 1994, p. 35). A relação entre Daniel e Mbubi é como uma ligação umbilical que possibilita a ele finalmente o retorno definitivo não só à aldeia idealizada de Woyowayan, mas ao continente de origem, ao seio materno da grande Mãe, num encontro com sua própria identidade.

Em *A última tragédia* (Bissau, 1995), os três diferentes caminhos percorridos por Ndani exemplificam o tríplice destino da mulher africana: como criada dependente dos patrões estrangeiros, como esposa num casamento forçado, como mulher independente que escolhe ela mesma seu companheiro e enfrenta todas as convenções sociais por esse amor. Mais uma vez Abdulai Sila soube emprestar a essa figura feminina, como o fez anteriormente com Mbubi, uma força simbólica e catalizadora que impregna toda a trama romanesca.

As representações femininas são personagens fortes e atuantes em *Mistida* (Bissau, 1997), o terceiro romance de Abdulai Sila. *A mulher grande* Mama Sabel, que se identifica no final com a maternal Mbubi da *Eterna paixão*, ambas incarnando a tradição e a ancestralidade; Nhelém, lúcida e voluntariosa na sua juventude; Djiba Mané, pri-



meiramente, imagem da mulher contemporânea e vítima das mazelas da urbanização desorganizada, mas depois assumindo *uma das mais altas funções governativas do país* (Sila, 1995, p. 152), *apresentada como símbolo da emancipação feminina* (*ibidem*, p. 151).

8. Conclusões

A linguagem literária é capaz tanto de legitimar o que o discurso sócio-político aponta, quanto de questionar, denunciar o que a dicção autoritária e hegemônica preconiza. São, talvez, abordagens parciais, mas nem por isso menos eficazes nem menos verdadeiras. O número de autores na Guiné-Bissau é ainda muito restrito, a recepção das obras literárias não é muito ampla e talvez seja temerário atribuir algum efeito “público” mais abrangente aos romances, histórias e poemas que se estão publicando no país. Mesmo assim, creio poder afirmar que os textos aqui analisados, refletindo a atitude de seus autores, eles mesmos representantes da elite intelectual, não só buscam – mas também encontram e apontam – caminhos construtores e definidores de um futuro para a sociedade guineense.

Este artigo não pretendeu senão apresentar alguns exemplos de uma única faceta – a apreensão do feminino a partir do olhar e da voz do “outro” – interligando a atividade literária com a realidade social do país. Os autores elencados, utilizando os mais diversos recursos, vêm construindo um imaginário artístico que se tem revelado um instrumento precioso para a compreensão do momento histórico atual, quando o país ainda engatinha no caminho da modernidade e da independência. Ao destacar aqui alguns textos, foi possível constatar que neles não há lugar nem para o estereótipo, nem para o convencional e que, ao protagonizarem figuras femininas, esses escritores contribuem com seu posicionamento para a construção de novos significados identitários e para o reconhecimento – ou o conhecimento – da mulher guineense, ainda dividida entre o mundo descolonizado e a tradição.



Na cena literária guineense, não houve, até o momento, muito espaço para as divagações em torno do próprio eu, do destino individual. A maioria dos autores as relega a um plano secundário, priorizando o sentimento comunitário e as preocupações sociais, ocupando-se preferentemente com temáticas sociais e políticas, revestindo-se do instrumento da crítica e do protesto. Decorridos apenas 40 anos desde a independência da Guiné-Bissau, esmaecido o entusiasmo pelos gloriosos feitos da luta pela libertação nacional, predominando a decepção pelo não cumprimento dos anseios de bem estar e desenvolvimento, pode-se constatar que a literatura guineense contemporânea se empenha em produzir sobretudo textos comprometidos em um processo de questionamento, de problematização e de rearticulação do significado de suas idiossincrasias enquanto nação.

Ao buscar algumas das multifaces da mulher guineense, tal como ela é focalizada pelo olhar masculino, não seria possível deixar de levar em conta, mesmo que superficialmente, o ângulo do amor e da sensualidade. Embora no discurso literário guineense o desnudamento do sentimento amoroso não ultrapasse muito a contenção romântica e “bem comportada”, é na produção poética onde melhor aflora a subjetividade, e o texto é o território no qual o perscrutar das emoções mais íntimas se manifesta, quando a voz poética reivindica para si mesma o espaço da palavra e da expressão de seus sentimentos e quando a sensualidade e a volúpia se fazem notar em muito belas metáforas. Ao lado da intenção de transmitir, através do discurso textual, uma mensagem reivindicatória e crítica, estão insinuando-se cada vez mais frequentemente, entre os poetas guineenses, vozes que avançam para além da simples emotividade, quando, há até bem pouco tempo, mal ousavam exteriorizar confissões de suas pulsões eróticas.

A “moral e bons costumes” impostos pelo colonizador, que perderam nas cabeças internamente colonizadas e que continuam a ter a Europa como o modelo civilizatório a seguir, não apenas na Guiné-Bissau, reprimiram historicamente o sexo e sua linguagem. *A sexualidade foi censurada pela sociedade estabelecida, pela escola e pela religião,*



como afirmou o poeta brasileiro Cuti, em seu ensaio sobre o erotismo na poesia negro-brasileira; e o tom repressor que norteia essas instituições fazem da linguagem relacionada ao sexo algo pesado, assustador, camuflado em expressões científicas ou jocosas (Cuti, 2000)²⁸.

Sendo claro que a literatura guineense *sofre a influência de condicionamentos gerais* da literatura ocidental, segundo o mesmo autor, *ainda há palavras proibidas de adentrar a poesia que, para alguns, constitui um verdadeiro santuário da linguagem, distante da fala cotidiana. [...] Velado, um peso de moralismo seleciona vocabulário e temas*“ (ibidem). Daí a grande importância da ousadia e da sinceridade de Huco Monteiro, violando as regras da “lógica do império”, liberando-se das amarras da censura e da autocensura e enfrentando as convenções sociais. O poeta, numa postura griótica, assume uma atitude transgressora, tirando o véu da hipocrisia.

Creio que todo estudo sobre o relacionamento entre os gêneros e o comportamento sexual masculino, com suas manifestações, mas também a análise de aspectos do cotidiano feminino, como tentei elaborar, deve levar em conta os ensinamentos de Pierre Bourdieu sobre a violência simbólica, importante conceito por ele elaborado e que permite melhor compreender as motivações profundas que se encontram na origem da aceitação de atitudes e comportamentos de submissão. Bourdieu discorre sobre o que, em nosso dia-a-dia, nos acostumamos a ver quase sempre sem nos darmos conta do modo como a dominação masculina é imposta e vivenciada. Esta estranha, mas habitual submissão de atitudes pode acontecer de forma imperceptível, subreptícia, e por isso não é possível dela se libertar. Mas, é reconhecida – e aceita – tanto pelo dominante quanto pelo dominado, através de uma paradoxal cumplicidade. Assim, a ordem androcêntrica se mostra tão evidente que dispensa justificativas, não podendo ser vencida apenas através da tomada de consciência de suas causas e efeitos nem pela vontade de os neutralizar, o que fica amplamente manifestado pela condição da

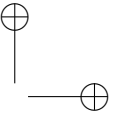
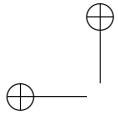
²⁸ O artigo de Cuti foi consultado na internet. Por isso, quando o citar, indicarei apenas o ano de publicação, sem a indicação da página.



mulher herdada da sociedade burguesa patriarcal do século XIX e que ainda hoje teima em permanecer.

A contribuição válida que vejo em minha abordagem, trazendo aqui, a partir de uma visão masculina, pinceladas que mostram diferentes aspectos da mulher guineense, dela fazendo “passageira da voz alheia”, conforme feliz expressão de Ruth Silviano Brandão (Brandão, 2006, p. 13), é ter mostrado, assim espero, que a recorrente ênfase sobre as diferentes facetas da mulher guineense, tanto na sua luta de sobrevivência material quanto na afirmação de novos paradigmas comportamentais, enfrentando e afrontando os embates entre a tradição e a modernidade, emancipando-se e afirmando sua identidade, é da maior importância para a auto-definição do ainda jovem país.





Referências Bibliográficas

AUGEL, Moema Parente. *Ora di kanta tchiga. José Carlos Schwarz e o Cobiaza Djazz*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1997. Série literária, Coleção Kebur, n. 6.

_____. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1998. Coleção Kebur, n. 8.

_____. *O desafio do escomburo. Nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BARROS, Miguel de. *Percepções sobre a intimidade e o corpo feminino na literatura poética da Guiné-Bissau*. Disponível in: <http://www.buala.org/pt/corpo/percecoes-sobre-a-intimidade-e-o-corpo-feminino-na-literatura-poetica-da-guine-bissau>, 2013.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

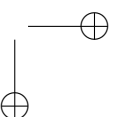
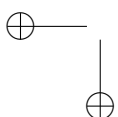
BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 14.^a ed., Rio de Janeiro: Bertrand, 2010.

CIXOUS, Hélène. *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve, 1980.

COSTA, Saliatu da. *Bendita loucura*. Bissau: Editora Escolar, 2008.

_____. *Entre a roseira e a pólvora, o capim!* . Bissau: Edição independente, 2011.

CUNHA, Helena Parente. *Mulheres inventadas. Leitura psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina*. 2.^a ed., Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997a.



_____. *Mulheres inventadas. Leitura psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997b.

CUTI (Luiz Silva). Poesia erótica nos *Cadernos Negros*. in: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. Disponível in: <http://www.quilombhoje.com.br/ensaio/cuti/TextocriticoErotismoCuti.htm>.

EMBALÓ, Filomena. *Tiara*. Lisboa: Instituto Camões, 1999.

_____. *Breve resenha sobre a literatura da Guiné-Bissau*, 2004. Disponível in: <http://www.didinho.org/resenhaliteratura.html>.

_____. *Carta aberta* (contos). São Tomé e Príncipe: UNEAS, 2005.

_____. *Coração cativo* (poemas). São Tomé e Príncipe: UNEAS, 2005.

ESCARPIT, Robert. *L'humour*. Paris: PUF, 1967. Collection “Que sais-je?”, n. 877.

GOMES, Antonieta Rosa. *Retratos de mulher*. São Paulo: Terceira Margem Editora, 2013.

GREENE, Brenda M.; Fred BEAUFORD (Ed.). *Meditations and Ascensions. Black Writers on Writing*. Chicago: Third World Press (National Black Writers Conference), 2008.

HERZBERGER-FOFANA, Pariette. *Littérature Féminine Francophone d'Afrique Noire*. Paris: L'Harmattan, 2000.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de . *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Caminho, 1995.

MATA, Inocência; Laura PADILHA. *A Mulher em África – vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MEDINA, Nelson. *Sol na mansi*. Bissau: Edição do Autor, 2002.

MINKA, Jamu. *Teclas de ébano*. São Paulo: Edição do Autor, 1986.

MONTEIRO, Huco. *Tanamu Fenhi na Republika di Kafumban*. Bissau: Edições Corubal, 2013a.

_____. *Kerensa Pertan Pitu – Maraduras di Kerensa Mbombo*. Bis-

sau: Edições Corubal, 2013b.

MONTENEGRO, Teresa. Felixeando. Prefácio in SIGÁ, Félix (1996). *Arqueólogo da calçada*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1996. pp. 9-10.

NUNES, Arlinda. O fogo e a água: o tema do amor-paixão na poesia de Tony Tcheka, in *Tcholona*. Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC). Bissau, 1995, n. 4. p. 22.

OLIVEIRA, Otilia. Eterna paixão ou o paradigma do amor como dom gratuito, in: *Tcholona*. Revista de letras, artes e cultura do Grupo de Expressão Cultural (GREC). Bissau, 1994, n. 2/3. pp. 34-35.

SAMY, Domingas. *A escola*. Bissau: Edição da Autora, 1993.

SCANTAMBURLO, Luigi. *Dicionário do guineense*, vol. 2. *Dicionário guineense-português; Disionariu guinensi-portugis*. Bissau: FASPEBI, 2002.

SCHWARZ, José Carlos. *Ora di kanta tchig*. 1998. Cf. AUGEL, 1997.

SEMEDO, Odete da Costa. *Entre o ser e o amar*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1996. Série Literária, Coleção Kebur, n. 3.

_____. *Sonéá. Histórias e passadas que ouvi contar*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 2001a.

_____. *Djénia. Histórias e passadas que ouvi contar*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 2001b.

_____. *Histórias e passadas que ouvi contar*. 2.^a ed., Viana do Castelo: Câmara Municipal, 2003a (Cadernos da Lusofonia n. 5).

_____. *No fundo do canto* (poesia) Viana do Castelo: Câmara Municipal, 2003b.

_____. *No fundo do canto*. 2.^a ed., Belo Horizonte: Nandyara, 2007.

_____. *As Mandjuandadi – Cantigas de mulher na Guiné-Bissau, da tradição oral à literatura*. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2010, tese de doutorado, manuscrito inédito.

SIGÁ, Félix. *Arqueólogo da calçada*. Bissau: Instituto Nacional

de Estudos e Pesquisa (INEP), 1996. Série Literária, Coleção Kebur, n. 4.

SILA, Abdulai (1994). *Eterna paixão*. Bissau: Ku Si Mon, 1994.

_____. *A última tragédia*. Bissau: Ku Si Mon, 1995.

_____. *Mistida*. Bissau: Ku Si Mon, 1997.

_____. *Mistida (Trilogia)*. Praia-Mindelo (Cabo Verde): Centro Cultural Português, 2002.

_____. *A última tragédia*. 2.^a ed., Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

_____. *As orações de Mansata*. Bissau: Ku Si Mon, 2007.

_____. *As orações de Mansata*. 2.^a ed., Lisboa: Edição Cena Lusófona, 2011.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória. Vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

TCHEKA, Tony. *Noites de insónia na terra adormecida*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1996. Série literária, Coleção Kebur, n. 2.

_____. *Guiné sabura que dói*. São Tomé e Príncipe: UNEAS, 2008.

VIEIRA, Carlos-Edmilson M. (1998). *Um cabaz d'amores / Une corbeille d'amours*. Bissau: Edição C. V. International.





Tiara de Filomena Embaló: África em busca de si mesma

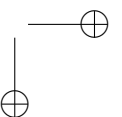
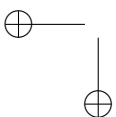
Carla Francisco¹

Busco raízes profundas
no sangue das Ilhas
a semente germinada
em terras fartas do Maiombe
a flor desabrochada
nas Colinas do Boé
e encontro
os caminhos cruzados do meu eu!

Caminhos de ontem
caminhos de hoje
horizontes infindos
que fazem do meu eu
o Ser de Amanhã

Caminhos cruzados do meu eu
trilhados por riquezas sem fronteiras
criastes um Ser

¹ Professora, CLEPUL. Investigadora do Grupo de Investigação 6 – Brasil- -
Portugal: Cultura, Literatura e Memória, do CLEPUL.
E-mail: ribeiro.carlaf@gmail.com





que é ele
o outro
e sou eu!

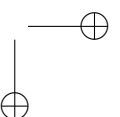
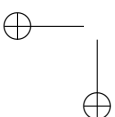
Filomena Embaló (Bruxelas, 15/3/1993)

1. Introdução

A Guiné constitui um caso particular no âmbito das literaturas lusófonas. Com efeito, apenas se pode falar de literatura guineense numa fase relativamente tardia comparando com as outras literaturas africanas de expressão portuguesa. Para essa situação vários elementos concorreram: o facto de esta ser uma colónia de exploração e não de povoamento; o acesso restrito ao ensino, que excluía a maioria da população autóctone; a chegada tardia da imprensa; o aparecimento da primeira editora local somente após a independência; a ausência de apoios político-económicos às atividades de índole cultural; etc. A ausência da Guiné numa obra como *Estudos sobre Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, de José Margarido, ou o brevíssimo capítulo que lhe dedica Manuel Ferreira em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, mostram bem a sua escassez literária. É apenas na década de 90 que se pode começar a falar de narrativa guineense. Citando Moema Augel:

Na Guiné-Bissau, são poucos os autores, menos ainda as autoras, que têm produzido ou publicado obras literárias desde a independência, perfazendo ao todo menos de meia dúzia de romances e um número só pouco maior de coletâneas de poemas e de contos. Trata-se porém de uma literatura surpreendentemente vital. Seus escritores assumem, na ainda jovem história desse pequeno país, um papel de vanguarda intelectual, atuando como ponta-

www.clepul.eu





-de-lança para o esforço de autodefinição do Estado-Nação e sua sociedade, retesando o arco entre as amarras de uma tradição rural e a busca de caminhos em direção a uma nação independente e moderna, dentro do quadro polifacético da diversidade étnica da população. (Augel, 2007, p. 21)

Domingas Sami, com a coletânea de contos *A escola*, é a pioneira do género narrativo na Guiné. Abdulai Silá e Filinto Barros são dois dos romancistas revelados nessa década. É nessa sequência que surge o primeiro romance de Filomena Embaló, *Tiara*, em 1999. Como a protagonista que dá nome ao romance, Filomena Embaló tem as suas raízes numa confluência de culturas: filha de pais cabo-verdianos, nascida em Angola, adota a nacionalidade guineense. Ao estabelecer-se na Guiné-Bissau em 1957, Filomena Embaló vive e acompanha os esforços da nação para se assumir e estruturar no processo pós-independência. A autora renasce e reconstrói-se, acompanhando o renascimento e reconstrução do país que passa a assumir como seu. As suas vivências e conhecimentos refletem-se na temática subjacente ao romance e no percurso da sua protagonista: o conflito modernidade/tradição em países que tentam afirmar a sua individualidade e autonomia pós-independência. A construção de *Tiara* assenta, pois, em duas grandes bases: por um lado, o panorama da história política mais recente do continente africano; por outro, e intimamente ligado ao anterior, a luta estabelecida entre a tradição e a modernidade. Ambas as vertentes se entrelaçam na construção do romance e da personagem principal que lhe dá nome.

2. Análise da Obra

A ação inicia-se sob o signo da perda – a perda de raízes, do solo pátrio, de todo um passado. A guerra civil é o cenário inicial de *Tiara*

www.lusosofia.net





e o contexto a partir do qual somos introduzidos à personagem:

O calor era intenso para uma manhã de Setembro. Tiara Riba tinha a blusa colada ao corpo. Talvez o calor viesse de dentro, provocado pela angústia da partida. Tudo se passara tão depressa: a decisão da partida, a preparação da bagagem. A bagagem. . . Que dor de cabeça! O que levar de toda uma vida em vinte quilos de bagagem? Tanta recordação de infância deixada para trás! O essencial era levar a vida, dizia-lhe o pai. Depois havia a promessa de regresso, quando a situação acalmasse. Mas Tiara pressentia que seria uma viagem sem retorno. (Embaló, 1999, p. 9)

Com apenas dezoito anos, Tiara é obrigada a deixar para trás o seu passado, essas recordações que foi guardando e que, dada a sua juventude, pouco mais abarcam além da infância. Tiara “sentiu-se só pela primeira vez na vida [...] só na sua luta íntima contra a revolta e a dor que lhe provocava essa mutação inesperada no calmo decurso da sua existência” (Embaló, 1999, p. 9). Revolta e dor são os sentimentos que definem a personagem, e é a ideia de uma página que se fecha e à qual não se voltará, aquela que predomina no primeiro capítulo.

Todo o capítulo seguinte nos dá conta do passado que fica para trás, numa tentativa de explicação quer do contexto político-social em que se movem as personagens, quer da própria personagem. Todos os dados fornecidos apontam para uma típica família abastada resultante da história colonial de África: “Os Riba eram o protótipo de uma sociedade colonial. O bisavô paterno tinha vindo da metrópole no século passado e ali se casara com uma autóctone” (Embaló, 1999, p. 12). A “grande mansão de estilo colonial [...] a maior e mais antiga da Calçada das Acácias, que fora construída justamente para dar acesso à moradia” (Embaló, 1999, pp. 11-12) mostra a importância da família naquela sociedade em consolidação. Vários são os elementos que o texto nos fornece relativamente à vida desafogada da família: “A mesa era enorme e nunca se contava menos de doze lugares” (Embaló, 1999, p. 12); “– D. Xica, faça comida à vontade, não vá aparecer alguém à





última hora! – dizia a avó à velha cozinheira [...]” (Embaló, 1999, p. 13).

A ascendência de D. Maeva, mãe de Tiara, compõe o complexo quadro de relações étnicas, raciais e culturais que constituem a sociedade africana colonial e da qual o romance é um retrato.

Maeva era originária das Ilhas Caim. Simpática crioula de cabelos negros, robusta e de maneiras doces, conhecera Ivo Riba numa viagem deste ao seu país. Emigrou para Porto Belo, mas trouxe consigo as suas tradições, que inculuiu aos filhos com muita convicção. (Embaló, 1999, p. 20)

Tiara é o resultado dessa mistura de sangues e de culturas. De temperamento forte, decidida, estudiosa, com espírito de liderança, madura para a idade, radical nas suas decisões, simples, fisicamente bela, tal é a caracterização que nos é feita da jovem Tiara, uma caracterização que aponta para um percurso rico em acontecimentos e em experiências, próprio de quem não se deixa levar pela vida, mas que, pelo contrário, deseja ter o seu destino nas mãos. Tiara pode ser vista, desde o início, como uma representação do próprio continente africano: mistura de sangues, etnias, culturas, línguas, um continente que procura o seu caminho com determinação, por vezes com radicalismo, errando e pagando o preço dos seus erros, mas nunca olhando para trás, avançando sem hesitações rumo a um futuro a construir.

É com determinação que Tiara encara a nova vida em Terra Branca. Deixando para mais tarde aquilo que não pode recuperar no momento, a jovem inicia o percurso universitário convencida de que “só conhecendo gente do país poderia compreender-lhe os costumes, tão diferentes dos seus” (Embaló, 1999, p. 20). Os cursos escolhidos por Tiara revelam as bases do trajeto que ela pretende para a sua vida: os alicerces no passado e os olhos postos no futuro. O curso de História para fundamentar as suas raízes, tal como a sua mãe sempre a incentivara a fazer (“Não devemos perder as nossas raízes e é importante transmiti-las aos nossos filhos para que eles saibam quem são, dizia ela [...]”



(Embaló, 1999, p. 14), o de Direito para poder enfrentar as injustiças decorrentes das profundas alterações políticas e sociais a que assistia e a que desde cedo se tornara sensível:

Nunca chegara a compreender por que razão, gente que trabalhava tão duramente o dia todo não ganhava o suficiente para sustentar condignamente as suas famílias. Várias vezes falou desse assunto com o pai que lhe explicou tratar-se da consequência de um sistema baseado na exploração dos pobres pelos ricos. Começou a detestar os ricos e jurou a si mesma que, quando fosse grande, haveria de lutar contra eles. Quando tomou essa resolução, tinha apenas dez anos. Hoje via coisas com menos simplicidade, mas mantinha o objectivo da sua luta: ir em socorro de gente oprimida e necessitada. (Embaló, 1999, p. 18)

O Muriti, “pequeno país, ainda sob o jugo colonial e que, havia já alguns anos, desenvolvia uma guerrilha” (Embaló, 1999, p. 9), é uma das realidades africanas presentes na obra. A amizade com Gino e com o grupo de muritianos que conhece na faculdade permite a Tiara compreender a diferença entre as guerras que devastam o continente africano, entre os motivos que as movem: “O que se passa em Porto Belo é uma guerra sem nexos, entre irmãos! É uma guerra de ganância! No Muriti é diferente. É o povo que se levanta contra a potência colonizadora” (Embaló, 1999, p. 22).

Não podendo fazer nada pela sua terra, Tiara envolve-se profundamente nos problemas da luta muritiana, fazendo seus os ideais de justiça deste povo. A questão da mestiçagem coloca-se em toda a sua complexidade, permitindo-lhe constatar que por detrás de uma aparente semelhança a realidade é bem diferente em cada um dos territórios. Assim, em Porto Belo, a

[...] independência saiu de um processo de negociações com a antiga metrópole. Não houve grandes mudanças na forma de gerir o país. Apenas o assumir do poder por nacionais, saídos da classe privilegiada na época colonial, na altura, quase todos



mestiços.

[...] A população negra representava mais de setenta por cento dos habitantes e ficou praticamente de fora na governação do país. Daí resultaram várias tensões, que só começaram a atenuar-se com a formação da população, outrora marginalizada. Pensou-se que esses conflitos já estavam a solucionar-se, mas a guerra civil veio mostrar que a clivagem étnica persistia. (Embaló, 1999, p. 40)

No Muriti,

Houve pouca mistura entre os colonos e a população local. Os casamentos mistos eram proibidos e os filhos mestiços dos colonos, normalmente frutos de violações ou de ligações clandestinas, não eram reconhecidos pelos pais e, por isso, nunca foram privilegiados em relação ao resto da população.

[...] As autoridades coloniais pensavam que formar uma elite local, mesmo mestiça, seria pôr em perigo a ordem colonial, pois dessa camada privilegiada poderiam vir a sair os nacionalistas, como, aliás, aconteceu noutros países. Então, a tática foi a de manter todos com o mesmo estatuto.

[...] O sistema de repressão obrigou muitos muritianos a fugirem para os países vizinhos e ao longo dos anos formou-se uma diáspora, que tomou consciência de que só ela poderia libertar o país da dominação colonial. Intelectualmente estava apta a conceber a Luta e possuía, nos países de acolhimento, toda uma conjuntura que lhe era favorável. No início surgiram vários movimentos, que finalmente conseguiram reunir-se numa frente comum e que passou a designar-se por *Frente da Libertação do Muriti*. (Embaló, 1999, p. 43)

Duas realidades distintas se desenham perante os olhos do leitor. Duas realidades que, no entanto, se fundem numa só: a de uma África dilacerada por lutas internas, perdida numa independência que ainda não sabe gerir e que torna visíveis as numerosas feridas do passado. E





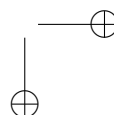
Tiara reúne em si todas as esperanças de África: a consciência e afirmação das raízes; a crença de que “um dia, negros, mestiços e brancos reconstruirão juntos” (Embaló, 1999, p. 42) um território de afeições e pertenças comuns. A chegada de Kenum, um amigo de Gino “originário do Senda, uma aldeia do sul do Muriti”(Embaló, 1999, p. 56), introduz mais uma mudança na vida da protagonista. A paixão, mantida à distância desde a separação de Jô, surge agora como algo certo e inevitável:

A bela voz grave do recém-chegado ressoou-lhe aos ouvidos como um chamamento da alma. (Embaló, 1999, p. 61)

Foi até à sala e procurou Gino com o olhar. Ao certo, já não sabia se era ele ou Kenum que queria ver. Levada por um impulso, que não podia explicar, dirigiu-se para o grupo onde se encontravam os dois. Foi Kenum quem se apercebeu primeiro da presença da jovem, como se uma voz, que só ele pudesse ouvir, o chamasse. [...] Ela aguentou o olhar e sentiu o coração acelerar-se. Levou a mão ao peito, como se quisesse impedi-lo de explodir. Uma sensação de serenidade acabou por invadi-la. (Embaló, 1999, p. 63)

Desde o primeiro momento em que o vê, Tiara sente que Kenum lhe pertence, que as suas vidas se cruzaram para que eles pudessem percorrer o mesmo caminho juntos. A serenidade que dela se apodera depois de forte emoção demonstra essa verdade, essa certeza que se lhe revela na linguagem do olhar. Uma certeza que ela mesma transmite a Kenum quando ele lhe refere os obstáculos existentes entre eles:

Não estou preocupada com o nosso futuro, porque acredito nos nossos sentimentos. Como tu dizes, é algo de muito forte que nos une, que também me surpreendeu. Para mim é igualmente uma experiência nova e um desafio. Partirás dentro de dias, mas essa separação não poderá destruir a força da nossa paixão... (Embaló, 1999, p. 76)



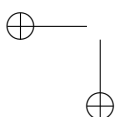


A personalidade forte e o poder de decisão de Tiara levam-na a definir o seu objetivo de vida: unir-se a Kenum na vida e na luta. “O seu regresso a Porto Belo ficaria para mais tarde. . . Não seria uma desistência, mas sim um adiamento, que teria a vantagem de trazer uma vivência amadurecida e forjada num outro combate” (Embaló, 1999, p. 78). Contudo, os obstáculos que muitas das regiões do continente africano têm de ultrapassar para construir o seu futuro são os mesmos que se oferecem a Tiara nos seus projetos de vida com Kenum: a luta armada, o caos político e a tradição cega e castradora. Como a previne Gino, “És uma mulher decidida e independente e isso choca na nossa sociedade, onde a mulher deve ser submissa, obediente. . .” (Embaló, 1999, p. 84).

A separação da família foi o primeiro passo na nova vida ao lado de Kenum, uma nova rutura: desta vez não era a sua terra natal que ficava para trás, era toda a sua família, tudo o que restava das suas origens, das suas raízes. “Embora em circunstâncias diferentes, sentiu naquele momento o gosto do já vivido” (Embaló, 1999, p. 133). Ao lado de Kenum, Tiara enfrenta as diferenças climáticas, as dificuldades de transporte, as distâncias entre localidades, a estranheza das pessoas perante a sua cor e a sua personalidade. Tudo isso aceita de bom grado, pois sabe que aquele é o país do marido, “pelo qual ele combatia de alma e coração. Sentiu-se orgulhosa de fazer agora parte do seu quotidiano e de integrar essa luta [. . .]” (Embaló, 1999, p. 139). Mas Tiara não conta com o maior de todos os obstáculos: o peso da tradição. Os hábitos ancestrais, arraigados apesar da vivência em mutação, surgem a cada instante na nova vida de Tiara:

[. . .] quando Tiara pegou na mão do marido. Deram apenas alguns passos e ele largou a mão da mulher.

– Tiara, aqui não é bem visto marido e mulher andarem de mãos dadas na rua. É considerado como algo um pouco. . . exibicionista, porque se considera isto como um gesto de intimidade. (Embaló, 1999, p. 154)





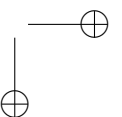
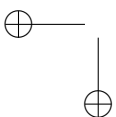
No seu trabalho de alfabetização, por exemplo, as diferenças de mentalidade tornam-se demasiado visíveis para serem ignoradas:

Foi confrontada com novas práticas culturais, inexistentes na região leste do país. Procurou entendê-las e conhecer os seus fundamentos. Algumas pareceram-lhe inofensivas e coerentes com uma certa filosofia de vida. Outras porém, embora fazendo parte de práticas ancestrais, atingiam, a seus olhos, a dignidade e a integridade física do indivíduo. Não quis de forma alguma insurgir-se, abertamente, contra essas práticas, pois sabia que dessa forma perderia a guerra de antemão. Aproveitou as aulas de alfabetização, para levar as mulheres a reflectirem sobre os seus próprios valores culturais, na medida em que são elas os pilares da transmissão das tradições. [...] Procurou não tomar partido na discussão, servindo apenas de animadora nos debates. Não obstante, esta sua incursão nas práticas culturais muritianas foi mal interpretada por muitos. (Embaló, 1999, p. 194)

Mas a vida pessoal de Tiara é a mais abalada pelo peso da tradição. De facto, a primeira dificuldade para a união de Tiara e Kenum apresenta-se ainda antes de esta se efetivar. No momento em que pede a bênção aos pais, Kenum depara-se com a violenta recusa materna, uma recusa enraizada em séculos de tradições imutáveis e inflexíveis:

Recusas-te a proceder em conformidade com os nossos costumes e ainda por cima te casas com uma estrangeira! Nunca, ouviste? Nunca! [...] Ela jamais poderá adaptar-se à nossa maneira de viver, aos nossos costumes! Não serás feliz com ela, porque nunca poderá compreender-te! (Embaló, 1999, p. 97)

Perante a oposição de Zinga, reforçada com a concretização do casamento, Tiara vê-se na circunstância de ser avaliada por um conselho de anciãos. As palavras que os anciãos dirigem a Kenum e que definem





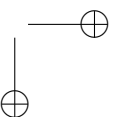
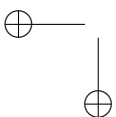
a aceitação da mulher por ele escolhida assentam na consciência dos novos tempos que se vivem:

[...] os tempos mudaram. Não sabemos até que ponto nos será possível guardarmos as nossas tradições... Tu mesmo fizeste um percurso que não era previsível à nascença. Provavelmente nem virás a suceder ao teu pai, porque o teu envolvimento com o Movimento de Libertação deve reservar-te outras responsabilidades... Gostaríamos que a tua mulher fosse alguém do nosso meio, que conhecesse as nossas tradições e que fosse capaz de nos compreender. Todavia, conhecemos-te bem e sabemos que, se escolheste uma outra para tua companheira, é porque ela está à altura da tua posição na nossa sociedade. Nesse caso não podemos repudiá-la. (Embaló, 1999, pp. 191-192)

Mas a aprovação do conselho não traz consigo a mesma atitude por parte de Zinga, e é esta e toda a rígida tradição do Muriti que acabam por vencer a resistência e o espírito combativo de Tiara. O facto de não poder ter filhos e a importância que isso tem para as normas culturais muritanas conduzem Tiara a uma situação em que a única solução digna é retirar-se e abandonar o caminho que julgara ser o da sua vida. Ao descobrir que Kenum mantém um casamento poligâmico e tem um filho de outra mulher, Tiara vê ruir perante si todos os sonhos que acalentara:

Sentia-se sozinha, num campo de batalha, face a um enorme exército inimigo, composto pela família do Senda e comandado por mãe Zinga. Estava desarmada, porque não podia combater a força da tradição. Há muito que ela deveria ter compreendido que Kenum nunca poderia subtrair-se a ela. (Embaló, 1999, pp. 239-240)

Simultaneamente, a conjuntura política pós-independência também se transforma numa desilusão para a protagonista. Os ideais em que acreditou com tanta convicção dissolvem-se e transformam-se numa





realidade que imita nos seus piores aspetos a estrutura político-social contra a qual lutara, os atores do processo passando do papel de combatentes da liberdade para o de novos opressores:

Os anos foram passando iguais uns aos outros. O país tinha feito muitos progressos, mas, com o decorrer do tempo, os ânimos foram-se acalmando. Já lá ia longe o trabalho militante, voluntário, dos primeiros anos de independência. Talvez por um certo desencanto de não se ter obtido o que se esperava com a independência. Sonhos muito altos tinham-se tornado inatingíveis. Talvez por serem utópicos ou talvez por não se estar à altura de consegui-los. O MLM acusava uma decadência. A corrupção tinha-se tornado prática corrente no seio dos seus dirigentes e os ideais revolucionários tinham dado lugar à luta pelos interesses pessoais. (Embaló, 1999, pp. 207-208)

Da mesma forma, o regresso adiado e tão aguardado a Porto Belo revela-se uma decepção. Tiara já não encontra ali o que deixara, já não se reencontra naquilo que resta das suas memórias – porque aquilo que deixara já não existe, porque a Tiara que partira anos atrás já não é a Tiara que observa a terra onde nasceu com o olhar do desencanto.

Deu-se conta que só agora, muitos anos depois, realizava o que significava aquela partida numa manhã de Setembro: uma ida sem retorno e nem a possibilidade de reencontrar as cores e o viver do seu passado, banidos pelo tempo e pela vontade dos homens. [...] Sentiu-se órfã por não poder identificar naquele país a sua terra-mãe. Pareceu-lhe longínquo, quase um sonho, o seu desejo ardente de um regresso, que um outro desafio a impedira de concretizar. (Embaló, 1999, p. 213)

Desencanto e aceitação das perdas, sejam elas emocionais ou ideológicas, são os dois elementos que caracterizam a Tiara do final do romance. É de raças, culturas, percursos diferentes esta Tiara. É feita de recordações, de fantasmas, de coisas que foram, que são, que poderiam ter sido, que poderão ser. Feita de dor, de lágrimas, de perdas,





mas também de ganhos, de experiências, de cores, de cheiros, sabores. Tiara e África num percurso de encontro/reencontro com aquilo que são:

Não preciso mais de saber se me sinto muritiana ou portobense. Sou o que sou: o resultado da minha caminhada neste mundo, com tudo aquilo que assimilei, um ser sem fronteiras, evoluindo num mundo por vezes hostil, mas destinado a ser povoado, num futuro, mais ou menos próximo, por seres universais... (Embaló, 1999, p. 217)

Esta é uma mulher que, apesar da dor, se recusa a cruzar os braços e a desistir. Independentemente das perdas, da tristeza, da consciência de que nada voltará a ser o que era ou que se desejava que fosse, a protagonista assume como objetivo o estar onde pode ser útil, onde pode fazer a diferença, pois é nisso que reside a esperança de África, no colmatar as pequenas carências que surgem no dia a dia, caminhando devagar mas com firmeza para um futuro melhor e onde as diferenças sejam motivo de união. São palavras de esperança aquelas que encerram a obra, esperança para Tiara, esperança para África: “Talvez um dia...” (Embaló, 1999, p. 263).





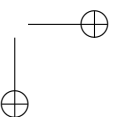
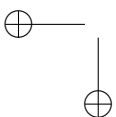
Referências Bibliográficas

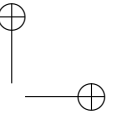
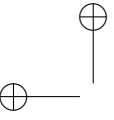
AUGEL, Moema Parente. *O Desafio do Escombro – Nação, Identidades e Pós-Colonialismos na Literatura da Guiné-Bissau*. Garamond: Rio de Janeiro, 2007.

EMBALÓ, Filomena. *Tiara*. Lisboa: Instituto Camões, 1999.

VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e Poder na África Lusófona*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

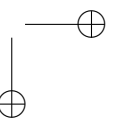
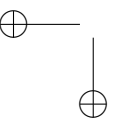
FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.





Parte IV

Moçambique







As imagens do feminino na obra de Lília Momplé

Renata Díaz-Szmidt¹

1. Introdução

A escrita de Lília Momplé (n. 1935) está profundamente enraizada na realidade social, política e histórica de Moçambique. A escritora admitiu, em várias ocasiões, que tanto a história como a situação política da sua pátria são tão dramáticas que podem constituir a inspiração para a criação literária. Na sua obra mais importante – o romance *Neighbours* (1995), Lília Momplé reflete sobre os atos de violência e opressão da África do Sul sobre Moçambique durante o *apartheid*. Esta obra, inspirada em factos reais, descreve os trágicos acontecimentos que tiveram lugar em Maputo, em três casas diferentes, desde as 19

¹ (UV)

Renata DÍAZ-SZMIDT, Professora doutora.
Universidade de Varsóvia (UV).
Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos.
E-mail: diazszmidt.renata@gmail.com



horas de um dia de maio de 1985 até às 8 horas da manhã seguinte. Durante esta longa noite o leitor observa três famílias diferentes que não se conhecem mas cujos destinos se juntam na história de um assassinato provocado pela minoria racista da África do Sul em Moçambique. Na década de oitenta do século XX muitos moçambicanos foram assassinados por ordem dos defensores do *apartheid*. Nas duas coletâneas de contos *Ninguém matou Suhura* (1988) e *Os olhos da cobra verde* (1997), a escritora apresenta as injustiças do sistema colonial português e as consequências das duas guerras sequentes: a colonial e a civil. *Ninguém matou Suhura* é uma coletânea de cinco contos (“Aconteceu em Saua-Saua”, “Caniço”, “O baile de Celina”, “Ninguém matou Suhura” e “O último pesadelo”) cuja ação decorre entre junho de 1935 e abril de 1974. A escritora descreve o sofrimento físico e psíquico experimentado pelos negros moçambicanos na época colonial denunciando opressões das quais foram vítimas.

A escritora diz: “Escrevi porque tinha uma carga muito grande sobre o colonialismo em Moçambique. Eu tinha raiva do colonialismo. Muita raiva. Tinha raiva da injustiça. Eu nunca me conformava por tudo que via: massacres, sofrimento, opressão, isso incomodava-me” (Momplé na conversa com Eduardo Quive, 2012, pp. 9-10)². *Os olhos da cobra verde* é uma coletânea de seis contos (“Stress”, “Os olhos da cobra verde”, “O sonho de Alima”, “Um canto para morrer”, “Xirove” e “Era uma outra guerra”) nos quais Lília Momplé ilustra a complicada história pós-colonial de Moçambique, marcada pela guerra sangrenta. É preciso reparar, contudo, que os contos da escritora não se limitam a ser uma simples denúncia do colonialismo e das suas consequências. Ambos os livros estão precedidos pelos lemas que orientam a sua leitura – a coletânea *Ninguém matou Suhura* abre com a frase de Martin Luther King: “A liberdade nunca é voluntariamente concedida pelo opressor; deve ser exigida pelo oprimido” (King *apud* Momplé,

² LITERATAS. REVISTA DE LITERATURA MOÇAMBICANA E LUSÓFONA. Lília Momplé: O Mito e a Verdade, Maputo, n. 43, agosto de 2012. Disponível em: <<http://macua.blogs.com/files/especial-lilia-momple.pdf>>. Acesso em: 02.03.2013.



2008b, s.p.); e *Os olhos da cobra verde* abre com a frase significativa da própria escritora: “Feliz do povo que sabe transformar o sofrimento e o desespero em arte e amor” (Momplé, 2008a, s.p.). Lília Momplé atribui à literatura, desse modo, o papel transformador da realidade já que a literatura confere uma capacidade de renovação e de descoberta da verdade. As histórias traumáticas dos protagonistas dos contos transformam-se nas histórias performativas de esperança cujo papel é dar força aos leitores para lutarem contra qualquer forma de discriminação.

À luz do que foi dito, podemos chegar a uma conclusão importante para este artigo: que a escrita de Lília Momplé não só possui um grande valor literário e histórico, mas também que a intenção da escritora é influenciar, através das histórias contadas, os comportamentos e as ideias dos leitores. A própria escritora confessa que a escrita tem sempre algum papel social, por partilhar com a sociedade. Influenciando ou consciencializando. O objetivo deste artigo é analisar o papel das personagens femininas na prosa da escritora procurando clarificar se é legítimo considerá-las figuras com poder para cambiar a perceção do mundo e das relações de género pelas moçambicanas. É preciso reparar que a “questão feminina” não é, desde logo, a mais relevante na obra da escritora. Numa entrevista concedida a Ana de Sousa Baptista, Lília Momplé confessou que nunca analisou a sua obra desde a perspectiva feminina ou feminista mas “deve ter havido qualquer mecanismo inconsciente que favoreceu a mulher naquilo que escrevo” (Momplé na entrevista com Ana de Sousa Baptista, 2012, p. 13)³. Por conseguinte, mesmo que a escritora afirme que “eu não sou nada esse tipo de mulher reivindicativa, ou feminista” (Momplé *apud* Laban, 1998, p. 587) é interessante observar como a escritora constrói as protagonistas das

³ *LITERATAS. REVISTA DE LITERATURA MOÇAMBICANA E LUSÓFONA*. Lília Momplé: O Mito e a Verdade, Maputo, n. 43, ago. 2012. Disponível em: <<http://macua.blogs.com/files/especial-lilia-momple.pdf>>. Acesso em: 02.03.2013.



suas obras, que tipo de atitudes elas assumem e como é que podem influir na construção identitária das mulheres moçambicanas.

Com os objetivos acima formulados, propomos uma análise das protagonistas retratadas no romance e nos contos citados de Lília Momplé com o fim de observar não só a situação complicada da mulher na sociedade moçambicana mas também observar como esta mulher interpreta, o seu ser e estar no mundo. O estudo da obra de Lília Momplé que propomos efetuar possibilitar-nos-á averiguar se ao longo dos anos – entre 1935 (quando começa a ação do primeiro conto) até aos tempos pós-coloniais (a última coletânea dos contos da escritora data de 1997) – as personagens *femininas* evoluíram e de que modo transformaram a condição da mulher na sociedade moçambicana desde os tempos coloniais até hoje.

2. As moçambicanas e a opressão colonial em *Ninguém matou Suhura*

Na coletânea *Ninguém matou Suhura* conhecemos várias mulheres que junto com os homens padecem do colonialismo, mas as mulheres sofrem duplamente porque além da opressão racial (muito demarcada no conto “O baile de Celina”) experimentam também a opressão de género (sobretudo nos contos “Caniço” e “Ninguém matou Suhura”). Nos dois primeiros contos da obra, “Aconteceu em Sava Sava” e “Caniço”, a narradora apresenta-nos cinco mulheres de vidas destruídas pela opressão colonial. No primeiro conto referido conhecemos dois amigos africanos: Abudo e Mussa Racua, forçados a colher arroz para a administração colonial. Como Mussa Racua não conseguiu arranjar a quantia exigida de sete sacos, vem a casa de Abudo para pedir ajuda, mas este não pode oferecer nada ao amigo já que ele próprio também não colheu o previsto. Os dois sabem que não cumprindo com as exigências dos portugueses terão que trabalhar nas plantações dos colonos,



onde as condições de trabalho extremamente duras, provavelmente, não lhes permitirão sobreviver. Os temas do trabalho forçado nas grandes empresas agrícolas coloniais e dos chamados “contratados” nas roças santomenses ou minas sul-africanas são muito frequentes na literatura africana e, especialmente, na literatura moçambicana. Abudo e a sua mulher que “dir-se-á que há milénios vem acumulando resignadamente toda a tristeza do mundo” (Momplé, 2008b, p. 14) aceitam o trágico destino. A esposa de Abudo funciona no conto como representante simbólica de todos os colonizados que aceitam passivamente e resignadamente a ordem colonial. A mulher está tão abatida pelas tragédias constantes que “é como se ela já não existisse naquela casa, como se já tivesse sido varrida pela desgraça que paira sobre a sua família” (Momplé, 2008b, p. 14). Mussa Racua não encontrando a solução dos seus problemas e tendo medo de ir à plantação decide suicidar-se efetuando, deste modo, por um lado um ato de subversão ao sistema colonial, no sentido de fugir das suas exigências, por outro lado um feito de desespero deixando Maiassa, a sua mulher, que a partir de então vai ter de lutar pela sua própria sobrevivência e a dos filhos.

É interessante observar de que modo a narradora descreve esta mulher no conto, cuja ação decorre em 1935. Maiassa é-nos apresentada como “uma bela mulher, negra como ébano, de pele de seda e grandes olhos langorosos e meigos” (Momplé, 2008b, p. 15). Este tipo de descrição dos encantos femininos lembra-nos a estética do movimento folclorista que se caracterizou, até aos meados dos anos 50 do século XX, pela hiperidealização do real africano e pelo extremo exotismo. Dentre as figuras humanas foi sobretudo a feminina, “negra como ébano” e, muitas vezes, com “dentes de marfim”, que estava representada como um ser exótico e estereotipado: sensual, atraente, selvagem, servidor, objeto do desejo sexual masculino. Os próprios africanos adotaram este olhar simplicista, quase biológico, dos colonos. Tendo em conta que o gosto pelo “exótico” na literatura moçambicana coincide com o tempo da ação do conto analisado, talvez descrevendo a protagonista segundo a perspetiva folclórica e típica da época a narradora fizesse



uma provocação imagética para denunciar o trato redutor das mulheres nos tempos coloniais. O olhar redutor e machista dos colonos sobre as africanas e a extrema pobreza em que viviam os colonizados levaram ao desenvolvimento da prostituição feminina (e infantil) nas colônias africanas, que assolou as sociedades tradicionais. Nos anos 40 do século XX, com o aparecimento do movimento do neorealismo, atravessado pela “negritude”, na literatura moçambicana começaram a estar em foco os temas ligados aos grupos marginais na sociedade colonial, sobretudo colonizados, operários, contratados, agricultores e prostitutas.

A ação do conto “Caníço” desenvolve-se em Lourenço Marques no ano de 1945; conhecemos uma família de africanos que vive na maior miséria. Sabemos que o pai da família morreu em consequência de um trabalho inumano nas minas sul-africanas e que é sobre Naftal, um rapaz de dezassete anos, que “pesa a responsabilidade de ser [...] o chefe de uma família de seis pessoas” (Momplé, 2008b, p. 25). Naftal tem uma irmã menor, Aidinha, que ajuda a pagar a renda da palhota, trabalhando como “aia de meninos” mas nem com este esforço consegue livrar a família da pobreza. As condições de vida extremamente difíceis levam a rapariga a tomar a decisão trágica de ir para uma casa de prostituição, seguindo os “inúmeros exemplos de raparigas de bairro que eram sossegadas e acabaram em prostitutas” (Momplé, 2008b, p. 28). A rapariga fugiu de casa e mesmo quando a sua mãe foi buscá-la e pediu que ela voltasse para casa, Aidinha:

[...] não lhe disse que está farta de miséria e que sendo negra, não tinha outro caminho para se livrar dela. Só tornando-se puta. Não lhe disse nada disso, mas respondeu com a fria serenidade de quem há muito tinha feito uma opção:
– Não, mãe, deixe-me viver assim. Para a palhota eu não volto mais. Nunca mais. (Momplé, 2008b, p. 28)

Como repara a narradora “a carreira de Aidinha como prostituta foi fulgurante e breve” (Momplé, 2008b, p. 29) porque a rapariga ficou doente e morreu muito jovem. Aidinha, fugindo da miséria e não vendo



outra possibilidade de sair dela, decidiu ser prostituta na sociedade colonial. Por mais trágica que fosse a sua decisão, esta foi a escolha que a rapariga fez. Entretanto, no conto “Ninguém matou Suhura”, que deu o título a toda a coletânea, conhecemos a história terrificante de Suhura que o Administrador de Distrito e Presidente da Câmara quer violar. Suhura tem quinze anos, “é analfabeta, órfã de pai e mãe e extremamente pobre” (Momplé, 2008b, p. 75). O português tem costume de encontrar-se com as suas amantes na casa de Dona Júlia Sá, “célebre no seu meio, por ter sido protagonista de sucessivos casos de adultério. Por um preço módico, tem sempre um quarto à disposição do senhor administrador” (Momplé, 2008b, p. 74). Suhura, que ia com as suas companheiras ao mercado de peixe, foi vista pelo administrador que, impressionado pela beleza da rapariga, decidiu abusar dela e com esse objetivo mandou o sipaio Abdulrazaque arranjar tudo com a avó da moça. Todos felicitam a velha mulher pela sorte que tem a sua neta por ser pretendida por um branco. As vizinhas da avó aconselham-lhe “entregar a neta quanto antes, para o senhor administrador ficar satisfeito e dar um bom suguete” (Momplé, 2008b, p. 81). A velha mulher não quer, contudo, que a sua neta tenha relações sexuais forçadas e prematuras, e nega-se a entregar Suhura. A rapariga é então levada à força da casa de Dona Júlia Sá onde, apesar da resistência que põe lutando contra o administrador, é brutalmente violada e assassinada. A descrição detalhada da violação de Suhura é perturbante e assustadora. A narradora denuncia a crueldade e a falta da mais mínima moralidade dos colonizadores que abusam das africanas, humilham-nas e até podem matá-las sem assumir nenhuma consequência. O sipaio, entregando o corpo da rapariga à avó, dirige-lhe as palavras escandalosas: “Não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?!” (Momplé, 2008b, p. 88). Suhura perdeu a vida por se opôr ao homem que queria fazer dela a sua amante.

Nos contos analisados de Lília Momplé as mulheres são vítimas dos colonizadores por causa da sua condição feminina e por serem negras. O sofrimento delas através da opressão racial é bem visível no



conto “O baile de Celina”. A protagonista, Celina, é a única estudante negra no Liceu Salazar em Lourenço Marques. Além dela há só um colega indiano que também é um aluno de cor na escola. No começo do conto conhecemos Dona Violante, a mãe da rapariga, no momento em que lhe tece o vestido para o baile dos finalistas do Liceu. Dona Violante lembra da sua infância constantes humilhações que sofreu por ser mulata: “experimentava, à sua medida, a insegurança, os medos, as violentas contradições inerentes à sua condição de mulata colonizada” (Momplé, 2008b, p. 49). Quando nasceu a sua única filha, Violante decidiu fazer todo o possível para defendê-la da mesma sorte e achou que proporcionando instrução à filha conseguiria o seu objetivo. Como a Celina acabou o liceu com boas notas, sonha em ir para a metrópole para tirar o curso superior. A Dona Violante anima sempre a sua filha dizendo: “Estuda, filha! Só a instrução pode apagar a nossa cor” (Momplé, 2008b, p. 51). Nestas palavras podemos ver não só a sua fé na importância da instrução mas também o complexo de inferioridade dos colonizados que interiorizaram o discurso imperial. Segundo a ideologia colonial, que sendo uma projeção fantasiada e manipulada do “outro” não estava enraizada na realidade, atribuíam-se aos brancos valores como racionalidade, superioridade intelectual e moral, enquanto que os africanos eram apresentados como bárbaros, incultos e imaturos.

Tendo estudado, Celina desejava romper com a sua condição e subir na hierarquia social. Podemos imaginar então qual é a desilusão da rapariga quando o reitor dirige a ela e ao seu colega indiano as seguintes palavras: “Quero avisar-vos que não podem ir ao baile dos finalistas [...]. Sem dúvida que vocês compreendem [...]. Há certas coisas que é preciso dar tempo ao tempo. Vem o senhor Governador-Geral e pessoas que não estão habituadas a conviver com gente de cor” (Momplé, 2008b, p. 54). O conto acaba com uma cena emocionante em que Celina corta em pedaços o vestido feito pela sua mãe. Desta maneira simbólica, a rapariga despede-se dos seus sonhos, dos estudos e do seu futuro melhor. As mulheres na primeira coletânea de Lília Momplé



enfrentam muitas dificuldades na sociedade colonial – não conseguem realizar as suas aspirações e os seus sonhos; na maioria dos casos estão circunscritas ao espaço doméstico, trabalham nas machambas, preparam comida para os homens, cuidam dos filhos e não transgridem as regras patriarcais. Sofrem pela opressão racial junto com os homens mas também experimentam constantes humilhações por serem mulheres.

3. As protagonistas trágicas dos *Neighbours*

No romance *Neighbours* conhecemos três casas: a primeira de Narguiss, a segunda de Leia e de Januário, e a terceira de Mena e Dupont. É este último que, junto com Romu e Zálua, espera pelos sul-africanos para todos juntos irem matar Leia e Januário, dois moçambicanos negros que vivem num *flat* ao lado de um outro ocupado pelos apoiantes do ANC (Congresso Nacional Africano). Propositadamente, deverá parecer que os atacantes tenham confundido o alvo da sua ação, pois o objetivo da missão é provocar a insegurança e o pânico entre a população. Os homens matam o casal e também Narguiss, a vizinha deles, que, ao ouvir o barulho, saiu para ver o se passava. Assim, o romance, organizado em cinco capítulos que correspondem às horas diferentes da noite (19h, 21h, 23h, 1h e 8h), divididos estes em subcapítulos que contam os acontecimentos em cada uma das casas tem por tema principal o problema do *apartheid*. Portanto, a questão feminina não é a mais acentuada pela escritora, mas parece-nos relevante, embora seja geralmente omitida nas análises críticas que se fazem deste comovente romance.

De entre as personagens femininas do livro, as mais interessantes são, sem dúvida, três: Narguiss, a sua filha Muntaz, e Mena. A primeira que conhecemos é, precisamente, Narguiss, casada com Abdul e mãe de três filhas: Muntaz, Rábia e Dinazarde. Vemo-la preocupada



com a ausência do marido na noite de Ide, uma das mais importantes festas muçulmanas, celebrada cada ano no fim do Ramadão pelos muçulmanos no mundo inteiro, inclusivamente, em Moçambique. Ide é um dia de agradecimento em que os muçulmanos se reúnem numa alegre atmosfera para expressarem a sua gratidão a Deus por tê-los ajudado a cumprirem as respetivas obrigações espirituais. Este tipo de festa caracteriza-se por um forte traço comunitário, daí ser tão importante para Narguiss que o seu marido esteja presente. Este porém, apaixonou-se por uma mulher da etnia macua e prefere passar o tempo com a amante do que com a família. Conhecemos então a Narguiss preocupada com a ausência do marido e com o facto de a lua não aparecer o que, segundo a tradição, é uma condição necessária para poder começar a celebrar a festa. Quando a filha lhe diz que apesar de não haver lua já podem começar a festejar o Ide, Narguiss “não pode conformar-se com tal prática que é contrária a toda a sua vivência” (Momplé, 1995, p. 11). Deste modo, a narradora apresenta-nos esta mulher como uma guardiã das tradições e costumes.

Este papel da mulher africana de conservar e transmitir costumes seculares é muito importante em muitos países africanos. Narguiss recebeu uma educação tradicional segundo a qual a mulher tem que obedecer ao seu marido, servir-lo, aceitar tudo o que este faz, todo o tipo de humilhação e até agressões sem o criticar e sem nunca exigir dele nada. Narguiss é-nos apresentada como protótipo da vítima no entender de Pierre Bourdieu na sua famosa obra *Dominação masculina* (1999). A mulher aceita o facto de o marido ter muitas amantes e não se revolta, embora as traições lhe provoquem um sofrimento profundo. Conforma-se porque apesar de tudo ama o marido e até “agradece a Alá por o seu Abdul” que “sempre sustentou a família de modo a esta não passar privações” (Momplé, 1995, p. 12), e se “não fossem os constantes problemas com mulheres, Narguiss considerá-lo-ia um marido perfeito” (Momplé, 1995, p. 12). A mulher estima tanto o marido e ama-o com um amor tão cego que até o justifica, deixando toda a culpa às suas amantes. Não protesta quando o marido passa as noites



fora de casa nos braços das outras mulheres, nem quando lhes constrói casas particulares. Descobrendo uma relação de quatro anos com uma amante macua, Narguiss culpabiliza unicamente Zena, dizendo que as mulheres desta etnia são muito perigosas e gostam de roubar maridos às outras. O problema da poligamia é muito grave em Moçambique, onde os homens não cumprem mais as regras da poligamia tradicional, têm muitas amantes e não tomam nenhuma responsabilidade pelos filhos que nascem destas relações. Paulina Chiziane, outra escritora moçambicana que trata deste mesmo problema nos seus romances, comentou a situação atual em Moçambique do seguinte modo:

Numa situação de poligamia, os filhos têm todos um lar, têm todos um pai, uma mãe, não são filhos desamparados – o que já não acontece nos dias de hoje. Bem, a sociedade moçambicana actual vem da poligamia e os homens ainda não estão habituados à ideia da monogamia. Então, oficialmente, para todo o mundo ver, são casados com uma mulher, mas têm sempre duas, três, quatro, e vão fazendo filhos por aí [...]. Os filhos estão por aí, perdidos, não conhecem o pai, não têm ligações com a família, enfim, não têm aquele afecto à comunidade. Ficam um bocadinho sem a tal identidade – o que numa família tradicional já não acontece. (Chiziane *apud* Laban, 1998, pp. 976-977)

A filha de Narguis, Muntaz, tem um olhar muito mais crítico do que a sua mãe, e não se deixa enganar tão facilmente quando se trata das levandades do pai. Fica admirada com a sua mãe para quem “são sempre as mulheres que o perseguem até o apanharem, pobre homem, nas suas garras lúbricas” (Momplé, 1995, p. 12). Ao mesmo tempo a filha sente compaixão “por esta mulher gorda, de uma estupidez tão generosa, tão predisposta a perdoar” (Momplé, 1995, p. 29). Muntaz tem realmente pena da sua mãe porque “Não é justo fazê-la sofrer assim, agora que está gorda e feia [...] é como tirar-lhe toda a possibilidade de viver” (Momplé, 1995, p. 72). Nisso aliás, consiste toda a tragédia de Narguiss, o marido é para ela o centro da sua vida, a mulher vive mais a vida dele do que a sua. Contudo, o marido não o merece. A



amarga verdade é que Abdul enviou a sua mulher com as filhas para a capital, onde Muntaz estuda medicina, para se livrar delas e para poder viver com a amante em sua própria casa. Também convidou a irmã mais nova de Zena e “as mais maldosas afirmam que ele dorme com as duas” (Momplé, 1995, p. 13). Tratada sem respeito, Narguiss não questiona a realidade em que vive, aceita a relação com o seu marido, baseada na discriminação e humilhação por parte deste, e mesmo assim acha que o matrimónio, em que a mulher tem que satisfazer todas as necessidades de um homem, é o único fim da vida de qualquer mulher. Esta postura é a consequência da educação que recebeu: “Narguiss, tal como as irmãs, foi educada como uma “verdadeira mulher”, quer dizer, dentro de casa e no quintal [...] Jamais frequentou escola [...] Aprendeu, sim, a cozinhar primorosamente com o supremo objectivo de agradar ao homem que um dia a escolhesse” (Momplé, 1995, p. 74). Reparámos, nesta citação, não só a ironia da narradora mas também uma informação que nos pode parecer chocante, nomeadamente, o facto de o homem escolher a mulher e esta não ter parecer sobre o assunto. Só se pode resignar e aceitar o seu destino. O que observamos então em Narguiss, desesperada pela ausência do marido num dia bastante importante para a vida familiar, é o estado de perda da identidade.

Não é a primeira vez que Narguiss é abandonada pelo marido. Antes de casar com Abdul foi casada uma vez com um homem que a enganava muito. Por isso, a mulher “tão perdida se encontra de si própria” (Momplé, 1995, p. 74) que não se sabe definir. Sem o amor dos homens não sabe mais quem é, não tem autoconsciência nem autoestima nenhuma; o único que encontra são as lembranças da infância e do tempo do noivado durante o qual recebeu muita atenção e muitos sinais de admiração por parte do primeiro marido, como joias, pulseiras, brincos e colares. O sofrimento no primeiro casamento fez com que o velho pai fosse buscá-la e a levasse para casa, pondo deste modo fim à vida conjugal fracassada. No momento em que o pai chegou a falar com o marido, os dois discutiram muito e Narguiss “em silêncio, no meio dos dois vendo-os decidir o seu destino como se este não lhe per-



tencesse” (Momplé, 1995, p. 76). Neste estado de desespero conheceu Abdul que, primeiro, ofereceu-lhe muito carinho e fez-lhe descobrir a sua sexualidade pela qual nunca se preocupou o primeiro marido: “Ao contrário daquele que a possuía com uma espécie de impaciência, Abdul acariciava-a com extrema doçura e, simultaneamente, com tanta paixão, que ela própria se surpreendeu com a espontânea resposta do seu corpo” (Momplé, 1995, p. 76). Esta descoberta foi tão grande e tão importante na vida de Narguiss que, quando ficou de novo perante a situação de ter de partilhar o marido com outras mulheres, convenceu-se a si própria de que repartir o marido era o seu destino e decidiu ser feliz mesmo assim. Como todas as mulheres abandonadas ou enganadas, Narguiss acha que é ela quem tem culpa e por isso:

Amá-lo apesar de tudo, é também, para ela, uma maneira de se fazer perdoar pelo seu corpo, deformado pela gordura que se foi instalando, lenta e insidiosamente, desde o nascimento da segunda filha. Em vão Narguiss lutou contra ela [...]. E as aventuras amorosas do marido impelem-na a compensar-se com guloseimas que a fazem inchar cada vez mais. Hoje não é possível reconhecer na mulher disforme em que se transformou, a rapariga esbelta que Abdul conheceu. Por isso Narguiss lhe perdoa as escapadelas e o aceita quando ele a procura, feliz e agradecida por ele a desejar [...] (Momplé, 1995, pp. 76-77).

Podemos observar como ficou destruída a personalidade de Narguiss, primeiro pela educação patriarcal e machista, e depois pelos homens que encontrou no seu caminho. Narguiss nunca se rebela e nunca pensa na possibilidade de mudar a ordem das coisas.

Muito diferente é a filha de Narguiss, Muntaz, consciente das injustiças que cometem os homens moçambicanos com as mulheres. Observando como funciona o matrimónio na sua família e na sociedade, não quer casar e dedica-se aos estudos, mostrando uma teimosia e força de carácter impressionantes. As suas irmãs Rábia e Dinazarde, pelo contrário, querem “agarrar maridos” mas não o conseguem. Narguiss, que receia “de se tornar a ridícula mãe de três filhas soleironas” (Momplé,



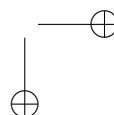
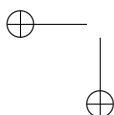
1995, p. 14) frequentou os mais famosos curandeiros, pensando que só por algum feitiço os rapazes, primeiramente atraídos pela beleza agressiva e sensual das raparigas, acabam por se afastar delas. Assim, Rábia e Dinazarde querem casar mas não encontram os candidatos, Muntaz não o quer, o único que deseja que tem é estudar “de uma maneira que toda a família considera muito pouco feminina” (Momplé, 1995, p. 14). Mesmo a sua prima Fauzia não lhe tem grande apreço, achando Muntaz “sonsa com aquela mania de estudar, tão diferente das irmãs que, na sua opinião, são raparigas normais e gostam mais é de se divertir e de vestidos bonitos, como é próprio” (Momplé, 1995, p. 32). Pela mesma razão os pais não entendem a postura da filha mais nova e fazem todo o possível para desanimar a rapariga, explicando-lhe: “Estudar tanto para quê? Mulher não é para encher cabeça” (Momplé, 1995, p. 32). Para persuadir os pais, Muntaz usou todos os meios que encontrou à sua disposição: “desde rogos e silêncios acusatórios, até à recusa de comer” (Momplé, 1995, p. 32). Por conseguinte, os pais deixam-na não só acabar a escola secundária mas também começar os estudos na única universidade então existente em Maputo. Narguiss, não ficando nada contente, deixa, finalmente, a filha em paz quando se convence de que nada consegue com os seus conselhos. Muntaz dos *Neighbours* consegue realizar os sonhos que não conseguiu realizar Celina do conto “O baile de Celina”. A sua atitude não é nada comum em Moçambique. A rapariga é teimosa, sabe perfeitamente bem o que quer conseguir na vida, e a sua atitude mantém-se firme ao longo do romance. Portanto, Muntaz pode ser caracterizada como uma personagem emocionalmente independente que não permite aos outros que limitem nem as suas ambições, nem as suas aspirações.

Outra mulher fascinante do romance de Lília Momplé é Mena, a mulher de Dupont, um dos autores da matança de Leia e de Januário. Mena vive assustada pelo marido que a humilha e agride frequentemente. Conhecemo-la quando fica preocupada ao ver os colegas de ar suspeito do seu marido na sua casa, pressentindo que algo mau vai acontecer. Quer falar com o marido e pedir-lhe uma explicação da reu-



nião, durante a qual esperam pelos sul-africanos. Mas ele sempre lhe responde da mesma maneira – “cala a boca” – e dá-lhe bofetadas violentas. Efetivamente, estabelecer uma conversa com Dupont é quase impossível, o marido trata a mulher com tanto desdém que “na verdade, é-lhe quase sempre impossível manter o diálogo com Dupont. Às vezes chega a duvidar de que ele a considere um ser humano que pensa e sente como qualquer pessoa, ou se a tem em casa como uma máquina para realizar os serviços domésticos e da qual pode também dispor para fazer amor à sua maneira sôfrega e apressada” (Momplé, 1995, p. 22). Dupont, que bate na mulher, considera-se a si próprio um marido digno e perfeito. Mena, suspeitando que o marido tira lucros de algum assunto pouco honesto, quer saber de onde vem dinheiro para comprar uísqui, vinho, carne e galinhas. Dupont, contudo, sempre subestimando a capacidade de raciocínio das mulheres e especialmente da sua, não lhe oferece nenhuma explicação satisfatória. Mena, porém, apesar da sua modesta quarta classe, apercebe-se logo que os negócios do marido são perigosos. Tenta persuadi-lo para não avançar os assuntos, mas perante as ameaças, cede: “Mena cala-se, consciente de que não vale a pena argumentar, não vale a pena nada. Apodera-se dela um profundo desânimo e uma irreprimível vontade de chorar” (Momplé, 1995, p. 24).

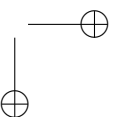
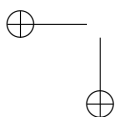
Os amigos do marido tratam-na como um objeto de desejo sexual, o que a humilha. O marido dá-lhe ordens para preparar, aquecer e servir comida, sendo isto a única coisa que espera da mulher. Casou com ela porque Mena era mulata e não negra o que, na sua opinião, o nobilitava. Além disso, Mena impressionava todos com o seu refinamento e argúcia natural, era uma mulher simples, não vulgar, escondia em si uma certa elegância e um certo mistério. Quando Dupont decidiu casar com ela, Mena não tinha nada a dizer porque, como quase todas as raparigas, foi educada para receber por marido qualquer homem escolhido pelos pais. Dupont nunca a tratava bem nem com respeito, nem enquanto namorada e ainda menos depois de casar: “sempre tratou a mulher com uma raiva surda que explode ao menor contratempo.





E, quando descobriu que agredindo-a fisicamente se aliviava, por momentos, da permanente tensão em que vive, passou a sová-la com [...] violência” (Momplé, 1995, p. 48). Mena não protesta, porque sabe que receber pancada de homem é destino de muitas mulheres. Para Mena, o comportamento do marido é natural e comum na sociedade em que vive. Esta “normalidade” e falta de ajuda provocam-lhe, porém, um profundo mal-estar. Os comportamentos agressivos do marido “provocam na jovem uma angústia tanto mais profunda quando não a podia partilhar com ninguém” (Momplé, 1995, p. 46). Mena resignou-se e aceitou a sua sorte, conformou-se com as surras e as constantes humilhações.

Uma vez, porém, conseguiu opor-se à vontade do marido que queria partir para Portugal. Mena protestou e recusou-se firmemente a acompanhá-lo e “nem os insultos nem as surras conseguiram demovê-la” (Momplé, 1995, p. 48). Pode parecer-nos curiosos este protesto por parte de uma mulher acostumada a uma constante submissão e obediência. Não é a última vez, contudo, que Mena tenta dificultar os planos do marido. Quando este se prepara para sair com os sul-africanos para matar um casal negro, Mena, que ouviu os homens a falar sobre o plano, embora sem pormenores, suplica ao marido para não ir. Sem resultado, porém, o marido sai para cometer o crime. Acostumada a não atuar, a tomar sempre postura passiva, desta vez Mena revolta-se e liga à polícia. O problema é que ninguém acredita nas palavras de uma mulher e passa muito tempo até que um dos polícias leve a sério as palavras de Mena. A intervenção é demasiado tardia, a polícia aparece no local do crime no momento em que os assassinos já mataram duas pessoas completamente inocentes, deixando uma filha pequena órfã. A única coisa que a polícia conseguiu, foi matar dois dos agressores, entre os quais, Dupont. Mena toma conhecimento do sucedido pelas notícias televisivas. Depois de uma noite cheia de medo e de reflexões sobre a sua vida, Mena pergunta-se, pela primeira vez, como foi capaz de viver tanto tempo com um homem tão mau como Dupont. É como se o trágico acontecimento da noite mudasse toda a consciência





de Mena que, com uma clareza espetacular, reparou nas coisas em que tinha preferido não pensar. Apesar de todo o horror da situação, apesar da enorme tragédia que aconteceu: “sente apenas que, pela primeira vez, tem a sua vida nas mãos, vida que lhe pertence [...]”. Ao fechar a porta, ela sabe que acaba de encerrar também o seu passado e dá os primeiros passos para um novo e imprevisível futuro” (Momplé, 1995, pp. 104-105). Efetuando o processo de reinterpretação do passado e descobrindo a verdade, embora dolorosa, sobre o presente, a mulher liberta-se. Começa, deste modo, a construção da sua identidade que não é apenas um objetivo a alcançar, mas, antes de mais nada, um processo de autoconsciência (Amaral *et alli*, 2005, p. 101). No romance da escritora encontramos, pois, um vasto leque de personagens femininas – as mulheres submissas que aceitam o seu papel secundário nas famílias e na sociedade (Narguiss) e outras que se rebelam contra a ordem estabelecida (Muntaz e Mena) buscando mudar o papel estereotipado da mulher na sociedade moçambicana.

4. A condição da mulher moçambicana nos tempos pós-coloniais em *Os olhos da cobra verde*

Na terceira obra citada de Lília Momplé, a coletânea *Os olhos da cobra verde* (1997), também aparecem diversos tipos interessantes de personagens femininas, e encontramos a continuação de certos tópicos de obras anteriores da escritora, como as relações entre sexos pautadas na educação. No conto “Stress”, que abre a obra, o tema da sexualidade feminina é retomado, mas desta vez a protagonista do conto não é uma vítima da sociedade machista. Conhecemos uma jovem mulher mulata que é amante do major-general e que escolheu voluntariamente a vida fácil e abundante que o amante lhe oferece em troca dos seus serviços sexuais. A mulher não está na situação desesperada de Aidinha do “Caniço” nem enfrenta os problemas morais da avó de Suhura. A amante



do major-general usa o seu corpo para enriquecer porque sempre “nutriu uma instintiva repulsa por gente pobre, incluindo a própria família” (Momplé, 2008a, p. 12).

No conto “O sonho de Alima”, volta o tema da instrução. A protagonista, Alima, lembra-nos a Muntaz de *Neighbours*. O maior sonho de Alima é estudar, mas os seus pais só têm dinheiro para mandar à escola os filhos e, como repara a narradora, Alima está “a ser penalizada pelo simples fato de ser menina” (Momplé, 2008a, p. 39). Durante toda a sua infância a rapariga não pode realizar o seu sonho e só com a chegada da independência, quando já é uma mulher madura, consegue matricular-se nas aulas de alfabetização. O marido dela não percebe porque a sua esposa tem tanto gosto pelos livros e para desanimá-la diz: “Olha, para mim não é preciso mulher que sabe ler e escrever. É melhor escolher, ou eu ou a escola” (Momplé, 2008a, p. 41). Perante este ultimato, Alima decide voltar a casa dos seus pais, contando com a compreensão deles. Estes, porém, não aceitam a decisão da filha e apoiam o marido. Por conseguinte, Alima tem de manter-se a si própria, vendendo “bolachas de sura e torrões de gergelim” (Momplé, 2008, p. 42). Alima consegue finalmente atingir os seus objetivos e até ingressar na escola. Tal como Muntaz, Alima é teimosa e obstinada e rebela-se contra a sociedade patriarcal. Revolta-se mesmo “com as práticas de alongamento do clitóris que, para além de dolorosas, colidiam com o seu espírito de justiça” (Momplé, 2008a, p. 40). A narradora admira a protagonista que “sabe o que quer desde o próprio dia em que nasceu” (Momplé, 2008a, p. 44).

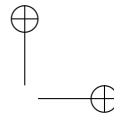
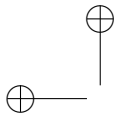
5. Conclusões

Resumindo as nossas reflexões sobre as personagens femininas nas obras de Lília Momplé, podemos constatar que as protagonistas da autora são, na maioria dos casos, personagens trágicas. Nos tempos coloniais sofrem sob jugo colonial, são abusadas sexualmente (Aidinha,



Suhura), cotidianamente humilhadas (Celina), não têm acesso ao sistema de educação e raramente conseguem mudar a sua condição. Nos tempos pós-coloniais a situação da mulher não mudou tanto quanto elas desejaram: elas continuam sofrendo na sociedade patriarcal (Narguiss, Mena), onde lhes é difícil realizar as suas aspirações e ambições (Alima, Muntaz). Observamos, porém, que as protagonistas das obras pós-coloniais percorrem complicados caminhos procurando construir as suas novas identidades (Mena, Muntaz, Alima); obedientes, pouco críticas e submissas no começo deste caminho, transformam-se perante as situações de óbvia injustiça em que vivem – começam a refletir e a questionar a ordem estabelecida e, deste modo, mudam o rumo das suas vidas.





Referências Bibliográficas

AMARAL, A. L.; MACEDO, A. G. (Orgs.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento, 2005.

BOURDIEU, P. *Dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

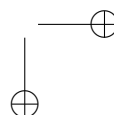
LABAN, M. *Moçambique. Encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

LITERATAS. REVISTA DE LITERATURA MOÇAMBICANA E LUSÓFONA. Lilia Momplé: O Mito e a Verdade, Maputo, n. 43, agosto de 2012. Disponível em: <<http://macua.blogs.com/files/especial-lilia-momple.pdf>>. Acesso em: 02.III.2013.

MOMPLÉ, L. *Neighbours*. 2.^a ed. Maputo: AEMO, 1995.

_____. *Os olhos da cobra verde*. Maputo: Edição da Autora, 2008a.

_____. *Ninguém matou Suhura*. 4.^a ed. Maputo: Edição da Autora, 2008b.





Mia Couto: a escrita sobre a mulher, essa canoa, ilha, leoa e todo o resto

Tiago Aires¹

Solteira, chorei.

Casada, já nem lágrima tive.

Viúva, perdi os olhos
Para tristezas.

O destino da mulher
É esquecer-se de ser.

Mia Couto (“Mulher”, 2007, p. 97)

No conto “Lenda de Namarói”, incluído em *Estórias abensonhadas*, a narradora apresenta uma versão alternativa do mundo inspirada pelos antepassados: “No princípio, todos éramos mulheres” (Couto, 2008, p. 141) e só posteriormente teriam surgido os homens – uma

¹ Mestre em Estudos Românicos, especialização em Estudos Brasileiros e Africanos. Universidade de Lisboa (UL).

E-mail: aires.tiago.martins@gmail.com



visão contrastante com a do Génesis, este fruto de uma conceção patriarcal da vida, que parece, aos olhos de muitas culturas, ao longo de vários períodos, justificar a soberania do homem em relação à mulher. Desta forma, o conto chama a atenção para a importância da mulher. Esta tomada de posição por parte de Mia Couto, a de valorizar a mulher e reverter visões fixas e pré-concebidas, é recorrente nas suas obras – resultante do mundo em que o autor se inscreve e com o qual estabelece uma relação empenhada de alteração dos aspetos negativos – mas surge de forma mais instigante nos seus livros mais recentes. No entanto, a obra de Mia Couto não é de leitura única nem univocamente radical, pois vai apresentando relações cada vez mais complexas do ser humano, destituídas de simplificações e rótulos: nem sempre a mulher é o bem e o homem o mal, nem sempre bem e mal são fáceis de separar.

Em todos os géneros cultivados pelo autor – poesia, romance, crónica, conto e ensaio – encontramos mulheres e homens em busca de uma convivência e de uma dignidade humana, sobrevivendo no presente, procurando alcançar um futuro melhor através de uma resolução do passado. A mulher, em particular, é representada como figura essencial da sociedade, da família, da verdade, incorporando as contradições das sabedorias ancestral e moderna, centrando em si o poder de decisão (muitas vezes dividida entre a sujeição e as primeiras tentativas de oposição). Mas surge também como vítima das injustiças e contradições de uma sociedade patriarcal, colonial e pós-colonial, que as vota a papéis de sobrevivência na sua comunidade, justificados através de crenças e de uma dimensão onírica que legitima e alivia a vida – a mulher que espera pelo regresso, que suporta os maus tratos, que suporta o mundo. Surgem representações de mulheres com diferentes características: prostitutas, virgens, velhas e novas, casadas e viúvas, perigosas, sedutoras, misteriosas, vítimas de violação e abusos, portuguesas ou moçambicanas, submissas, rebeldes e independentes, sábias, mães, esposas, conservadoras da tradição, instauradoras de uma nova realidade movida pelo sonho. . .



Na poesia, a mulher é convocada frequentemente: não apenas a mulher amada, como aparece sobretudo em *Raiz de orvalho e outros poemas*, mas também a mãe ou a esposa em *Idades cidades divindades e Tradutor de chuvas* (por vezes com referências restritivas como “a suspensa” ou “a que se pensa gorda”), obras nas quais a condição feminina é colocada em destaque. Aqui, a mulher é a mãe, é a abnegação, é o amor, mas também a beleza que transforma quase magicamente o mundo. Uma das figuras que frequentemente surge é a da mulher que se lamenta pelo filho perdido, a fazer lembrar uma *pietà*: recusando a morte, imaginando uma alternativa (que surge também, por exemplo, no poema “Mãe com criança no colo” de *Raiz de orvalho...*, ou na crónica “A carta” de *Cronicando*). Muitas das perspectivas apresentadas nos livros de poesia são as dos textos em prosa, como a da entrega da mulher ao seu papel de mãe, que tudo suporta pela sua família, com a coragem e a capacidade de sonho transformadora que ela exige:

“Ignorâncias paternas”

Altas horas,
já secos cuspos e copos,
meu pai dizia:
vou reparar o teto.

E saía, para além da noite,
por interditos caminhos.

Minha mãe
retorcia a alma
nas magras mãos.

No peito, não no ventre,
a mãe vai gerando filhos.

Por trás dos cortinados,
seu olhar se desfiava
no longo rosário da espera.





Cegos para as suas fadigas
nós, os filhos,
pedíamos que nos alonjasse o medo.

E a voz dela acontecia
como inundação do rio:
lavando águas e tristezas.

Pobre do vosso pai, suspirava.
Que pena ela dele sentia
que, no escuro, em vão procurava.

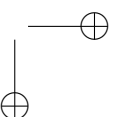
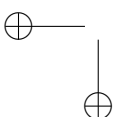
A nossa casa, de tão alta,
não poderia nunca ter telhado.

Filhos deitados,
medos dormindo:
antes do meu pai regressar
já minha mãe
tinha reparado
as telhas todas do mundo. (Couto, 2011, pp. 10-11)

A mãe é amor e não apenas progenitora, domina os medos e elimina tristezas, enfrentando sozinha os desafios que a sociedade lhe impõe. Esta imagem da mulher é semelhante, ainda, à do poema “A coisa”, no qual se denuncia também a violência física e psicológica que a mulher suporta em nome da família, como se lhe coubesse ser a única adulta na casa, aquela que sabe e tem a responsabilidade, embora, aos olhos do elemento masculino, tudo lhe seja negado – ela é objeto sem importância, sem vontade, sem existência própria:

“A coisa”

O silêncio é o modo
como o marido habita a casa.





Vencida a porta, ao final do dia,
o homem assume porte e posses.
A mesa é onde os seus cotovelos
derramam milenares cansaços.

Nesse cotovelório
vai trocando vida por idade.

Partilha a medonhez dos bichos:
medo do silêncio,
mais pavor ainda das palavras.

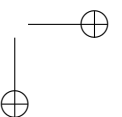
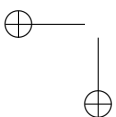
Para a mulher,
porém, ele não é senão um menino
no aguardo de um agrado.

Em redor do silêncio
ele rodopia, sem voz, sem cheiro, sem rosto.

Em solidão,
o homem come,
merecedor do que lhe é servido.

Depois,
bebe como se fosse bebido,
tragado pelo vazio dos desertos.
Dono do seu despovoado,
então, ele a agride, com ferocidade de bicho.
A mulher se estilhaça no soalho,
sombrio retrato da parede tombado.
No leito,
já servido o marido,
as lágrimas vão colando os seus fragmentos.
E a esposa volta a ser coisa. (Couto, 2011, pp. 46-47)

Tanto nas crónicas como nos contos, a representação da mulher surge caracterizada através de uma polifonia resultante das falas das



diversas personagens e dos diferentes narradores, evidenciando-se, por isso, distintas percepções de várias mulheres que, por vezes, assumem uma configuração genérica, como verdades indiscutíveis, com conteúdos provocatórios cuja intenção, pelo contrário, é permitir a discussão e o repensar por parte do destinatário. Em *Cronicando*, por exemplo, a visão da mulher é pontuada pelas apreciações, nem sempre muito valorativas, das personagens masculinas. Há, assim, a denúncia do comércio do corpo a que muitas recorrem como forma de sobrevivência, não só a prostituição mas também concursos de *misses*: “Essas mulheres mostrando os talentos do corpo é como se fossem feira de gado” (Couto, 2006a, p. 114). Refere-se, também, o caráter enigmático, surpreendente e fugidio das mulheres – “Não sou desses que avança certezas sobre mulheres. Estou por de mais avisado de surpresas” (Couto, 2006a, p. 41) – retomado em *Na berma de nenhuma estrada*: “A mulher é uma nuvem: não há como lhe deitar a âncora” (Couto, 2001, p. 159). Ou ainda no conto “Joãotónio, no enquanto”, integrante de *Estórias abensonhadas*: aqui, a personagem masculina, perante a frieza da sua esposa, Maria Azeitona, decide entregá-la a uma prostituta para a ensinar a “enrodilhar lençóis” (Couto, 2008, p. 125). O resultado não é o esperado mas torna-se satisfatório –, Joãotónio afirma:

[...] às vezes, penso: no fundo, eu tenho medo de mulher. E você não tem? Tem, bem que eu sei. As ideias delas nascem num lugar que está fora do pensamento. Daí vem nosso medo: nós não deciframos o entendimento das mulheres. Suas superioridades nos medonham, mano. (Couto, 2008, p. 123)

Porém, neste momento, a ideia orienta-se para os poderes da mulher: a sua capacidade única de observação do real, que escapa à racionalização que os homens podem tentar usar para explicá-la, pois elas fundam suas ideias nos sonhos, nas crenças, domínios íntimos que têm como sequência a incompreensão e, por conseguinte, o medo por parte dos homens. O medo da mulher, do seu poder sobre o homem, é uma das razões para os homens as tentarem inferiorizar das mais diversas maneiras, por forma a mostrar-lhes que são apenas humanas e

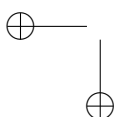


dependentes deles, mesmo que recorram a estratégias mágicas, divinatórias ou outras. Veja-se a este propósito o conto “Governados pelos mortos”, quando se afirma: “Mas a tradição nos manda: com mulher a gente não pode intimidar. Caso senão acabamos enfeitados” (Couto, 2008, p. 117), ressaltando já não só a incompreensão entre gêneros, mas mais o medo dos poderes ocultos intrínsecos da mulher. “A mulher é que pega no sangue e faz nascer uma outra vida” (Couto, 2008, p. 174), afirma uma mulher, Elvira, em “O despertar de Jaimão”, depois de frisar que “Em vocês, homens, o sangue anda junto com a morte” (Couto, 2008, p. 174). O que Jaimão não percebe: “Você fala coisa que nem sabe” e “Conversa redonda” (Couto, 2008, p. 174), orientando logo a conversa para outros assuntos, receando o rumo, mas também duvidoso da fidelidade da esposa durante o seu sono de quinze dias. Não admira, portanto, que no conto “O general infanciado” se afirme: “Só as mulheres são indígenas da vida” (Couto, 2008, p. 161), ressaltando a especial relação da mulher com o mundo, com os saberes, com a gestão da casa. Essa administração, segundo o conto “As lágrimas de Diamantina”, já de *Na berma de nenhuma estrada*, é feita de uma forma participada mas com diferentes atitudes: “Homem disfarça que comanda, mulher finge obediências. A ordem das coisas: mundo e vida são o inseparável casal” (Couto, 2001, p. 34).

Neste livro, surge também a referência à poligamia, encontrando nós um homem que defende o seu direito natural à relação com mais do que uma mulher, pois ela tem algo que ele nunca será capaz de possuir:

- O homem, você entende, Laura, o homem necessita de viver muitas vidas.
- E a mulher não?
- A mulher gera vidas dentro de si. Essa a diferença. (Couto, 2001, p. 68)

Nos romances, de uma forma mais desenvolvida, a mulher vai-se revelando e sendo revelada em personagens marcantes como Farida de



Terra sonâmbula, Temporina de *O último voo do flamingo*, Deolinda e Munda de *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, Mwadia de *O outro pé da sereia*, Marta de *Jesusalém*, ou Mariamar e Hanifa de *A confissão da leoa*, só para referir as mais evidentes. As imagens são semelhantes às dos contos e crónicas. A título de exemplo, vejam-se as seguintes citações dos romances mais breves de Mia Couto. N’*A varanda do Frangipani*, encontra-se a incompreensão que leva o homem a agir contra a mulher: “Nós, as mulheres, estamos sempre sob a sombra da lâmina: impedidas de viver enquanto novas; acusadas de não morrer quando já velhas” (Couto, 2003, p. 82). Em *Vinte e zinco* destacam-se os poderes que os homens reconhecem às mulheres: “Em África não há bruxas. Jessumina é uma mulher com poderes” (Couto, 2004, p. 19), e “É sabido: a morte não suporta canto da mãe” (Couto, 2004, pp. 28-29); bem como o peso da tradição patriarcal: “Sentaram-se ambas no chão que é o lugar de mulher sentar” (Couto, 2004, p. 48).

Há três figuras femininas que merecem destaque e exploração mais detalhada, devido à sua força e importância e pelo que podem representar imagetivamente: Mwadia, Marta e Mariamar. Em *O outro pé da sereia* conta-se o regresso de Mwadia e do marido à sua terra natal para levar a estátua da Virgem que encontraram junto ao rio e que aparecera em sonhos àquele. Aí, encontram outras mulheres como Tia Luzmina Rodrigues, maníaca por limpezas, Dona Constança, sua mãe, e Rosie Southman, brasileira em descoberta de si. Mas é Mwadia a figura central e a mais interessante conceção de mulher do romance, sendo ela quem reúne, na sua própria história, a história de D. Gonçalo da Silveira e a do casal afro-americano que visita a aldeia natal da protagonista. A sua função de ligação está presente, desde logo, no seu nome – apresentada como tendo “corpo de rio e nome de canoa” (Couto, 2006b, p. 22) ela, tal como a canoa, une as distâncias: “como canoa ela estava ligando os mundos” (Couto, 2006b, p. 276) do passado e do presente, dos vivos e dos mortos, dado que todas as personagens com quem se encontra parecem estar já mortas. Aliás, desde o início do romance a morte é omnipresente – o local onde primeiramente se passa a ação,



Antigamente, é desabitado, e assim que morre a “estrela” (que é afinal uma aeronave) que Zero Madzero enterra, a dúvida surge: o próprio homem está morto e são vários os sinais que o podem ir confirmando, como o ir perdendo memórias, o falar cada vez menos, o sangue que se solta quando Mwadia o banha, o não deixar pegadas nem ter sombra: “Zero se aproximava do próprio nome: ele se anulava, em ocaso de si mesmo” (Couto, 2006b, p. 21). Além disso, a sua aldeia, Vila Longe, para onde regressa, está inerte, em ruínas e, afinal, todos estão também mortos e não o sabem ou parecem não saber – a prova encontra-se no espelho que só reflete a imagem de Mwadia e não as dos outros.

Mwadia acalma a dor das mãos feridas de Zero Madzero, dá-lhe banho, veste-o, cuida dele e basta a sua presença para que ele se sinta confortável – imagem da mulher dedicada ao marido e respeitadora da paz do lar. Mas ela infunde também o medo: quebra as proibições dos espaços que são vedados à mulher, é capaz de exhibir e exigir a sexualidade, numa atitude inédita e polémica. Este comportamento justifica-se por ter sido “educada em cidade, na missão católica do Zimbábue, perdera alguns dos temores” (Couto, 2006b, p. 44), o que leva Lázaro Vivo a criticar a formação de Mwadia na cidade: “você ficou muito tempo lá no seminário, perdeu o espírito das nossas coisas, nem parece uma africana” (Couto, 2006b, p. 55). A resposta que Mwadia dá é sintomática de tudo aquilo que ela representa: “Há muitas maneiras de ser africana” (Couto, 2006b, p. 55). Aqui está a negação da visão tipificada, dos pré-conceitos, das conceções mais aceites do que deve ser a mulher, em geral, e a mulher africana, em particular, que se parodiavam aquando da chegada dos visitantes afro-americanos, como forma de crítica à imagem reduzida e exótica que o mundo tem de África. Mwadia é uma mulher que começa a descobrir-se como ser humano de igual valor aos restantes e, enquanto “canao”, empreende uma ligação entre a tradição e a modernidade: ela sabe o ocidente por educação, embora não o entenda totalmente; sabe que não foi uma estrela o que o marido enterrou, mas um astro falso – “são barcos em que viajam os que não souberam morrer. A mulher sorriu: o que estava ali sepultado





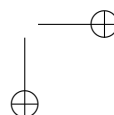
no quintal eram restos de uma desembarcação” (Couto, 2006b, p. 25). Além disso, não acredita também nas tradições de forma acrítica – ela não concorda, por exemplo, com a consulta ao curandeiro Lázaro Vivo. Por tudo isto, é uma mulher em percurso, em transição entre o que se diz que deve ser e o que acha que tem de ser, em função da sua própria identidade. Mas esse caminho está a ser percorrido, traçado; logo, encontramos ações e atitudes de Mwadia que estão mais de acordo com uma ancestralidade declarada (a) e outras com uma modernidade dita importada (b):

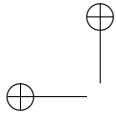
(a) A mulher regressava à sua condição de esposa: retirou-se, convertendo-se em ausência. Lá fora, ela se dedicaria à sua mais antiga vocação: esperar. As vozes, mesmo aguadas, lhe chegariam, ora distintas ora enevoadas. Embalada, a mulher fechou os olhos, encurvou os ombros para reduzir o tamanho da sua sombra. (Couto, 2006b, p. 29)

(b) Ela fazia tenção de o tocar, mas ele ordenava que não se mexesse, mulher despida haveria que estar quieta. Se assim não fosse, o desejo dele escapava, volátil como um perfume derramado. Mwadia perguntava-se pela razão daquela exigência de imobilidade. Agora, ela sabia. Zero Madzero sentia medo. Esse medo que os homens nutrem das mulheres, desses antigos demónios que apenas o gesto feminino pode soltar [...] No final, o homem beijou-a como se faz nas cidades, nos filmes, nos livros. Mwadia suspirou, em suave murmúrio:
– Eu hoje estou muito eterna. (Couto, 2006b, p. 44)

Ou seja, em suma, ela reúne em si, de forma contínua, em aprendizagem, tudo aquilo que poderia ser entendido como contradição, conflito, gerador de mal-entendidos e incompreensões:

Mas a vida de Mwadia fez-se de contra-sensos: ela era do mato e nascera em casa de cimento; era preta e tinha um padraço indiano; era bela e casara com um marido tonto; era mulher e secava sem descendência. (Couto, 2006b, p. 81)



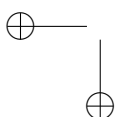


“Todas as mulheres são sereias” (Couto, 2006b, p. 296), incluindo D. Filipa, Dia Kumari e Mwadia. Logo, encantadoras e perigosas, feitas de contradições e surpresas. Mas Mwadia é ainda a “canoa”, exemplo da união entre os contrastes, resolução dos conflitos, lição do autor para seus leitores: “Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma” (Couto, 2006b, p. 278).

Nos livros de caráter ensaístico, reveladores, portanto, de uma forma mais direta do pensamento do autor, a reflexão sobre a mulher também surge. Por exemplo, em *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções* afirma:

A nossa sociedade vive em permanente e generalizado estado de violência contra a mulher. Essa violência é silenciosa (eu preferia dizer que é silenciada) por razões de um alargado compadrio machista. [...] Esta é a conclusão que poderemos sugerir, a fechar: um país em que as mulheres só podem ser a sua metade está condenado a ter apenas metade do seu futuro. (Couto, 2009b, p. 146)

Esta é uma preocupação constante em Mia Couto, com uma presença mais forte nos últimos anos, daí que não seja surpresa o destaque dado às personagens femininas nos dois livros mais recentes. Em *Jesusalém* as mulheres são definidas como “ilhas: sempre longe, mas ofuscando todo o mar em redor” (Couto, 2009a, p. 62) e é assim que elas surgem no romance. Desde logo, surgem pela onnipresença da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, Hilda Hist, Adélia Prado e Alejandra Pizarnik, isoladas pela mancha gráfica no início dos capítulos, mas orientadoras e dialogantes com a ação. Depois, pela ausência feita presença de Dordalma, a mãe falecida, através de conversas, sonhos e silêncios, e por fim, pela chegada de Marta, uma portuguesa, única mulher numa comunidade fabricada por homens. Como “ilhas”, elas mostram a sua distância, a incompreensão entre géneros, a sua aparente pequenez na imensidão do mar. Se Dordalma é “ilha” que “ofusca todo o mar em redor” (sua ausência feita presença), Marta é



“ilha” à deriva que, ao atravessar terras e mares, incorpora o “mar” em si mesma, como já o sugere o próprio nome, de que “mar” é apenas uma parte. Lapidar é a frase de Marta sobre a água que cada mulher é, seja mar, seja rio: “a mulher não transporta água; ela traz os rios todos dentro” (Couto, 2009a, p. 186).

O homem que preenche quase todo o livro, habitando uma Jerusalém desabitada e afastada do resto do mundo, sente a falta da mulher, a sua metade necessária, daí que a chegada de Marta provoque reações extremas: “A primeira vez que vi uma mulher tinha onze anos e me surpreendi subitamente tão desarmado que desabei em lágrimas” (Couto, 2009a, p. 13), e “Aquele primeiro encontro marcou em mim, fundo, o misterioso poder das mulheres” (Couto, 2009a, p. 133). Esta reação emotiva sugere o forte poder de uma mulher, Marta, sobre um jovem aprendiz de homem, Mwanito, que se traduz numa enorme curiosidade relativamente à sua essência, às suas idiossincrasias como a menstruação, a graciosidade, o perfume. Mas esta chegada provoca também o medo, o desespero por parte de Silvestre Vitalício, pois Marta chega para quebrar a ordem por ele instaurada para esquecer o passado em que tem culpas de ordem moral e civil. Silvestre é a personagem responsável pela imagem denegrida da mulher, não só de Marta, em particular, pois esta ostensivamente desrespeita convenções patriarcais, como também da mulher em geral: “Meu pai diz que todas as mulheres são putas” (Couto, 2009a, p. 156), e “Uma mulher não sai à procura de marido. Uma mulher fica à espera” (Couto, 2009a, p. 160). Esta visão não só contrasta com a da portuguesa Marta como é, também, fruto do medo que Silvério sente da presença daquela mulher no território até então exclusivamente masculino.

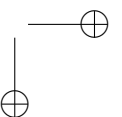
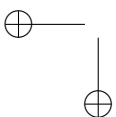
Dordalma, Marta e Noci são vítimas dos homens: a primeira é maltratada em casa, talvez devido ao caso que manteve com Zacaria, e, ao fugir, é violada por doze homens; a segunda é traída e abandonada pelo marido; e a terceira é obrigada a recorrer a uma espécie de prostituição. Todas tentam sair da situação de violência imposta pelos homens: Dordalma através do suicídio numa casuarina; Marta pela procura do



marido em África para entender as razões do abandono, e posterior regresso a Portugal depois de transformar a vida de todos com quem se cruzou; e Noci pela procura do verdadeiro amor, primeiro com Aproximado e seguidamente com Mwanito. Delas, salienta-se Marta, a mulher que não desiste, não busca substituições – é a que procura, indaga e só depois conclui; exemplo, também, de mulher nova que se escapa à subjugação dos homens, que desafia e que, ainda mais importante, faz ver a sua conduta errada e os leva a repensarem os seus valores e crenças. E, mais uma vez, é o medo a tónica: se o homem tem medo da mulher e da alteração da ordem, também a mulher tem medo do homem e de uma série de convenções impostas que não lhe permite ser mais do que algum dos papéis já atribuídos previamente, numa encenação sem alterações:

- Nós mulheres. Por que aceitamos tanto, tudo?
- Porque temos medo. O nosso medo maior é o da solidão. Uma mulher não pode existir sozinha, sob o risco de deixar de ser mulher. Ou se converte, para tranquilidade de todos, numa outra coisa: numa louca, numa velha, numa feiticeira. Ou, como diria Silvestre, numa puta. Tudo menos mulher. Foi isto que eu disse a Noci: neste mundo só somos alguém se formos esposa. É o que agora sou, mesmo sendo viúva. Sou a esposa de um morto. (Couto, 2009a, pp. 263-264)

O outro romance em que a violência contra as mulheres é intensamente denunciada é *A confissão da leoa*, cuja protagonista é Mariamar, embora a mãe, Hanifa Assulua, e a sua irmã falecida, Silência, sejam também essenciais. O nome de Mariamar retoma em parte o de Marta, e o nome de Silência sugere logo o papel de submissão da mulher, mas Mariamar, uma das vozes narradoras, aqui surge como leoa, como símbolo de revolta contra as leis e os costumes. O livro começa com a referência eufórica da importância da mulher, semelhante à do supraci-





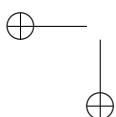
do conto “Lenda de Namarói”: “Deus já foi mulher” (Couto, 2012, p. 15) e:

Todos sabemos, por exemplo, que o céu ainda não está acabado. São as mulheres que, desde há milénios, vão tecendo esse infinito céu. Quando os seus ventres se arredondam, uma porção de céu fica acrescentada. Ao inverso, quando perdem um filho, esse pedaço de firmamento volta a definhar. (Couto, 2012, p. 15)

Estas palavras são de Mariamar, depois do funeral da irmã Silênciosa. Mariamar não se coíbe em expressar a sua opinião sobre o papel da mulher: de deusa, ela passou a ser um bicho de trabalho, apenas. Aparentemente, ela vai respeitando os interditos que a comunidade impõe às mulheres, mas fá-lo sempre dizendo que é um comportamento geral, forçado, consensual: “Baixei os olhos, como fazem as mulheres de Kulumani” (Couto, 2012, p. 29); “a ordem tinha sido ditada: as mulheres permaneceriam enclausuradas, longe dos que iam chegar. Mais uma vez nós éramos excluídas, apartadas, apagadas” (Couto, 2012, p. 49); ou ainda “Nós, mulheres, permaneceremos na penumbra. Lavamos, varremos, cozinhamos, mas nenhuma de nós se sentará à mesa” (Couto, 2012, p. 90). Também o caçador Arcanjo o regista quando observa a mãe de Mariamar:

Desde manhã cedo, uma mulher chamada Hanifa Assula está varrendo, lavando, limpando, aquecendo água sem nunca não pronunciar palavra. A sua presença tem a discrição de uma sombra. Apenas à saída, ela me dirige a palavra, sem nunca levantar os olhos do chão. (Couto, 2012, p. 111)

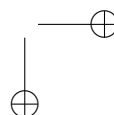
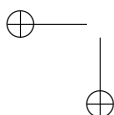
Estas tradições, perante o presente caótico e incerto que a guerra legou, permitem uma certa ancoragem estável, são uma garantia de ordem de vida. Mas esta conceção de mulher começa a ser alterada. Primeiro, com o facto de na aldeia de Kulumani várias mulheres serem atacadas e devoradas por leões – e apenas as mulheres, nunca os homens (só mais tarde um deles é morto, após ter ultrapassado de forma





ainda mais gritante todos os limites). O acontecimento, baseado em factos reais, é aproveitado para retratar o conflito social da exploração da mulher até à morte, depois, com a chegada da comitiva que vem dar caça a esses animais, na qual se encontra Naftalinda. Se o primeiro surge como óbvia metáfora de que os leões não são apenas os animais da selva mas os próprios homens, que ficam assim restringidos a uma feição instintiva, selvagem, cruel e desumana, o segundo acontecimento despoleta a consciência de que uma mudança é necessária e que tem de partir também da mulher. Nesse sentido, é importante ver-se que Naftalinda é a mulher que rompe os interditos, denunciando uma violação – “Uma mulher foi violada e quase morta, nesta aldeia. E não foram leões que o fizeram. Já não há lugar proibido para mim” (Couto, 20012, p. 124) –, que representa também o poder masculino do governo, a exploração a que a mulher está sujeita, de uma forma geral. De uma maneira inconsciente, já o mesmo fizera Tandi, mulher que atravessara, inadvertidamente, o acampamento de iniciação dos rapazes: “Desobedeceu e foi punida: todos os homens abusaram dela. Todos se serviram dela. A moça foi conduzida ao posto de saúde local, mas o enfermeiro não aceitou tratar dela. Tinha medo de retaliação” (Couto, 2012, p. 161). Naftalinda prepara a revolta, Luzilia acompanha denunciando, por exemplo, o hábito do *kusungabanga*: “Antes de emigrar para trabalhar há homens que costuram a vagina da mulher com agulha e linha. Muitas mulheres contraem infeções” (Couto, 2012, p. 219).

O romance resolve o problema dos ataques de uma forma inesperada, de uma forma que não pode ser, obviamente, a adequada para aplicar na vida real, mas que talvez tenha alguma inspiração nela. É Mariamar a leoa que efetivamente mata as mulheres como a própria revela? Também Hanifa é uma leoa como desvenda ao caçador? A lógica com que Mariamar explica a sua atitude é avassaladora e significativa do que significa a humilhação da mulher na comunidade: ela prefere



que todas as mulheres desapareçam do que continuem a ser exploradas:

E aqui deixo escrito com sangue de bicho e lágrima de mulher: fui eu que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa. A minha jura permanecerá sem pausa nem cansaço: eliminarei todas as remanescentes mulheres que houver, até que, neste cansado mundo, restem apenas homens, um deserto de machos solitários. Sem mulheres, sem filhos, acabará assim a raça humana. [...] Até que os deuses voltem a ser mulheres, ninguém mais nascerá sob a luz do Sol. (Couto, 2012, p. 258)

[...] Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viverem se não podiam ser felizes? (Couto, 2012, p. 259)

A rebelião que Mariamar propõe é, num nível primeiro, um apocalipse, uma extinção da raça humana, mas é também, num segundo nível, uma nova instauração da ordem no mundo, um renascimento, pois a transformação dos deuses em mulheres será o momento de voltar a viver – já que é isso que falta às mulheres atuais: uma verdadeira vida, em que a felicidade implica a liberdade e a igualdade – “Sou mulher, o meu destino nunca poderia ser a viagem” (Couto, 2012, p. 55). A ação de Mariamar revela a necessidade, e até inevitabilidade, de uma mudança social profunda, difícil e transgressora.

Após esta abordagem geral, fica claro que o tratamento de grande parte das figuras femininas (e masculinas também) por parte de Mia Couto se baseia na realidade em que a obra se inscreve, mas está para além dela ao querer dar-lhe um sentido, uma direção, um modelo. Estas mulheres são personagens de ficção que sobrevivem num mundo ainda dominado por uma visão masculina, mas vão fornecendo experiências e valores que pretendem equilibrar a realidade, numa mudança que se afirma como necessária e possível. Como diz Hanifa: “água arredonda as pedras como a mulher molda a alma dos homens” (Couto, 2012, p. 61), ou seja, não é uma mudança contra os homens, mas com eles, orientados também pela experiência feminina. As três personagens especialmente referidas, em particular, partilham, coincidentemente ou

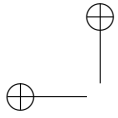


*Mia Couto: a escrita sobre a mulher, essa canoa, ilha, leoa
e todo o resto*

217

não, uma relação especial com o rio, fonte de vida e de morte, lugar sagrado em muitas culturas africanas, juntamente com a terra, “receptacle des possibles – lieu de la naissance et du retour spirituel” (Aranjo, 1979, p. 72). É onde se banha Mwadia em exploração da sexualidade, é onde Marta vê outras mulheres lavar roupa e percebe que o marido morreu, e é na margem do rio que Mariamar foi sepultada à nascença e de onde regressou. A água, portanto, representa estas três mulheres, como outras, como símbolo de movimento para a frente, para o futuro, confluindo no mesmo oceano, onde todas as águas se misturam. Por fim, mais uma vez, coincidência ou não, as três protagonistas destes romances têm como letra inicial do seu nome o “M”, de mãe, de mulher e de mudança.





Referências Bibliográficas

ARANJO, D. Aspects spatiaux du mythe de migration (Centrafrique). In: *L'AFRIQUE LITTÉRAIRE, MYTHE ET LITTÉRATURE AFRICAINE. COLLOQUE AFRO-COMPARATISTE DE LIMOGES*, n.º 54-55, Paris: L'Afrique littéraire, 1979, pp. 69-75.

COUTO, M. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 2006a [1991].

_____. *Estórias abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 2008 [1994].

_____. *A varanda do Frangipani*. Lisboa: Caminho], 2003 [1996].

_____. *Vinte e zinco*. Lisboa: Caminho, 2004 [1999].

_____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. Lisboa, Caminho, 1999.

_____. *Na berma de nenhuma estrada*. Lisboa: Caminho, 2001.

_____. *O outro pé da sereia*. Lisboa: Caminho, 2006b.

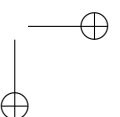
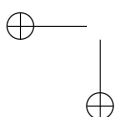
_____. *Idades cidades divindades*. Lisboa: Caminho, 2007.

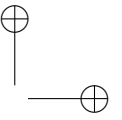
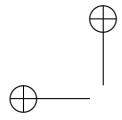
_____. *Jesusalém*. Lisboa: Caminho, 2009a.

_____. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009b.

_____. *Tradutor de chuvas*. Lisboa: Caminho, 2011.

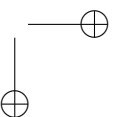
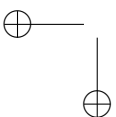
_____. *A confissão da leoa*. Lisboa, Caminho, 2012.





Parte V

São Tomé e Príncipe







A Persistência da Palavra Poética Africana: Vozes Transnacionais em Conceição Lima, de São Tomé e Príncipe

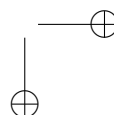
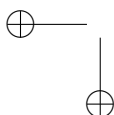
Amarino Oliveira de Queiroz¹

Desde o seu período formativo a literatura produzida no arquipélago de São Tomé e Príncipe tem demonstrado uma particular prodigalidade no que diz respeito à criação poética. A sigla STP, aliás, carinhosamente associada à ideia de que “somos todos primos” devido à pequena extensão territorial das ilhas, prestar-se-ia aqui à livre interpretação, igualmente lúdica e afetiva, de que tanto no passado como no presente, além de primos, os santomenses seriam todos poetas. Desde Sum Fâchiku Stockler, ou Francisco Stockler, autor que introduziu e dignificou no cenário nacional o forro ou santomé como língua de literatura – passando por Caetano da Costa Alegre, Marcelo da Veiga, Francisco José Tenreiro, Maria Manuela Margarido, Alda Espírito Santo ou Tomaz Medeiros, até chegar a Fernando de Macedo, Carlos do Espírito

¹ (UFRN)

Professor Doutor Amarino Oliveira de QUEIROZ, Doutor em Teoria da Literatura (Literaturas Africanas de Línguas Portuguesa e Espanhola) pela Universidade Federal de Pernambuco / Professor Adjunto. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), campus de Currais Novos.

E-mail: amarinoqueiroz@yahoo.com.br



Santo, Frederico Gustavo dos Anjos, Maria Olinda Beja, Aíto Bonfim e Conceição Lima, para ficar com alguns dos nomes contemporâneos –, a grande maioria dos estudos críticos desenvolvidos em torno da experiência literária santomense confluiu para o registro de que a poesia se apresenta como o gênero por excelência da expressão literária nacional.

Gostaríamos de destacar, porém, que alguns dos escritores e escritoras acima referidos desenvolveram paralelamente experiências em prosa, havendo ainda aqueles que encontraram na prática narrativa a expressão literária mais constante, como é o caso de Sum Marky, Albertino Bragança, Sacramento Neto, Francisco da Costa Alegre, Jerônimo Salvaterra e Manu Barreto, entre outros. Em detalhado estudo sobre o texto ficcional produzido a partir do arquipélago de São Tomé e Príncipe, Inocência Mata (2001, p. 204) defende que “falar da prosa de ficção são-tomense é falar de um (sub)sistema ignorado”, cuja condição de invisibilidade seria agravada tanto pela atitude parcial da crítica como pela própria recepção no círculo de leitura. De acordo com a linha de raciocínio desenvolvida por esta autora, em tempos atuais a ficção narrativa santomense seria “(ainda) uma rudimentar prática de realização intermitente, tal como a prática poética que se anunciara auspiciosa logo após a independência – pelo menos em termos quantitativos”, existindo, entretanto, “experiências interessantes, embora incipientes, contos, novelas e até romances” apresentados a concurso, e outros que a crítica literária santomense possui “(inéditos) e que apenas a inexistência de uma única editora no país não proporciona a sua divulgação” (Mata, 2001, p. 241). Não obstante a precariedade da publicação de obras literárias de autores santomenses a partir do próprio arquipélago, cabe referir o trabalho editorial desenvolvido pelas coleções de textos ficcionais e de poesia que, com certa regularidade, vêm sendo editadas pela UNEAS – União dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe, ainda que a maioria dos títulos da literatura local continue vindo a lume através de editoras portuguesas.

Dentre os escritores e escritoras que encontraram na expressão poética uma forte marca individual, mas cuja atividade autoral vem se es-



tendendo também pela experiência em prosa, queremos destacar a obra assinada por Conceição Lima em sua recente aparição junto ao grande público através do gênero crônica. Praticamente inédita em prosa literária até meados de 2006, quando um de seus textos foi publicado na compilação organizada por Laura Padilha e Inocência Mata em homenagem aos 80 anos da escritora Alda Espírito Santo², o nome de Conceição Lima vem se convertendo numa referência emergente dentre aquelas que compõem o universo das literaturas contemporâneas de língua portuguesa, aqui realçada também pela menos divulgada atuação como cronista, pese a sua reconhecida atividade jornalística em instituições locais e internacionais. Na supracitada coletânea de poemas e artigos, Conceição Lima comparece em dois momentos especialmente dedicados à veterana escritora santomense: através do já conhecido poema “Gravana”, presente no seu primeiro livro publicado, e com o texto em prosa intitulado “Em nome dos meus irmãos”, no qual desenvolve delicado exercício de rememoração afetiva sobre o influente lugar de mulher, cidadã e escritora que Alda Espírito Santo ocupa na vida santomense, indagando, por exemplo:

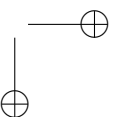
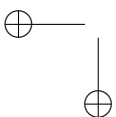
Quem, no calado tempo, ciciou a senha? Quem, sob os céus da praça, içou a inquietude na asa do poema, verso a verso amarrando a alça do alforje aos nossos ombros?

Quem, um por um, revelou o tronco e a voz dos pássaros e os pés das *palayês*, nomeou as lavadeiras do Água Grande, as trepadeiras, ressuscitou no hino os companheiros de Cravid, os mortos em 53 matados? (Lima, 2006b, p. 101)

Realça, dessa forma, na evocação política e poética da figura da autora de *É nosso o solo sagrado da terra* (1978), a própria trajetória histórica do arquipélago de São Tomé e Príncipe em sua busca por autonomia e autodeterminação.

Nascida na ilha de São Tomé, no seio de uma família bastante numerosa, Maria da Conceição Costa de Deus Lima mudar-se-ia para Lisboa no final da adolescência a fim de cursar Jornalismo, regressando

² Veja-se Mata e Padilha (2006).



mais tarde a seu país para assumir cargos de direção no rádio, na televisão e na imprensa escrita, quando teve a oportunidade de fundar e comandar o extinto semanário independente *O País Hoje*. Numa etapa posterior viajaria para outra ilha, no Reino Unido, radicando-se então em sua capital, Londres. Ali cursou licenciatura em Estudos Afro-Portugueses e Brasileiros, realizou mestrado em Estudos Africanos com especialização em Governos e Políticas na África, desenvolvendo ainda trabalhos jornalísticos, de tradução e de produção em língua portuguesa para a emissora estatal BBC durante longa temporada, bem como para a emissora estatal de televisão santomense.

Sua obra literária encontrava-se dispersa em jornais, revistas, sítios da internet e antologias de vários países, tendo publicado somente em 2004 o primeiro livro de poesias, *O útero da casa*. A este se seguiu, em 2006, *A dolorosa raiz do micondó*, e em 2011 *O país de Aken-denguê*³, encontrando-se em preparação outro livro reunindo crônicas como as que tem publicado com certa regularidade na revista angolana *África 21*⁴ na qual é colunista. Os três primeiros registros acima referidos incluem, juntamente com as composições até então inéditas, alguns desses textos poéticos dispersos, em versões originais ou retrabalhadas, uma vez que, como veremos, refinamento e discrição caracterizam o labor com a palavra poética dentro da obra assinada por Conceição Lima. Militando, pois, entre o jornalismo e literatura, a temática africana e a identidade cultural santomense ali aparecem, muitas vezes, permeadas por um caráter relacional entre o factual e o poético. Bem a propósito, poderemos encontrar um flagrante dessa condição na homenagem feita

³ No ano de 2012, reedições dos três livros de poesia de Conceição Lima foram lançadas em São Tomé e Príncipe por iniciativa pessoal da autora, num trabalho que veio se somar às várias edições estrangeiras de seus poemas traduzidos.

⁴ Dirigida pelo escritor e jornalista angolano João Melo, a revista *África 21* tem como colunistas diversos outros autores e autoras lusógrafos como a guineense Odete Costa Semedo, a santomense Inocência Mata, o angolano Pepetela, o moçambicano Mia Couto, o cabo-verdiano Germano Almeida, o timorense Luís Cardoso, ou o brasileiro Luis Ruffato. Pode ser conferida em sua versão digital através do endereço: <<http://www.africa21digital.com>>.



a Raúl Kwata, misto de andarilho e contador de histórias que se converteu num popular personagem das ilhas. Kwata, antigo serviçal angolano, percorreu grande parte das roças de São Tomé e Príncipe contando histórias engraçadas e reeditando, assim, através de *performances* que faziam rir adultos e crianças, a figura do tradicional *kontadô soya* santomense. Aparece vivificado através da poesia de Conceição Lima em “Raúl Kwata Vira Nigwya Tira Ponha”, poema que transcrevemos a seguir:

As alegres calças, de palhaço, não eram suas.
Não era sua a camisa.
O castanho e o preto
Nos pés esquerdo e direito
Eram de outro.
Inteiro, de bom cabedal
o cinto não condizia – luzia.
A própria magreza de osso miúdo
Não lhe pertencia – pairava.
Tossia muito, tropeçava.
Arrastava com ele dois olhos
raposinos, trocistas, de maroto
e era dono de um riso estilhaçado –
o seu escudo.
Nos passos carregava um arsenal
de histórias vivas, antigas
e tinha o poder de arrancar gargalhadas.
Sabia os nomes de todas as roças –
em nenhuma ficava a sua aldeia.
Morreu pária na ex-colónia.
Está enterrado na ilha.
Não reparou na nova bandeira. (Lima, 2006c, p. 24)

Esta relação suplementar entre factualidade/ficcionalidade e memória/imaginação confirma obviamente algumas das características presentes nas crônicas de Conceição Lima. Mas mesmo nesses textos apresentados na forma de prosa literária reverbera uma instância poética



em primeiro plano, porque é nela e a partir dela que parece consubstanciar-se a própria gênese de sua escritura. Uma relação que, insistimos, é estabelecida em mão dupla desde o formato poema: em apresentação ao já referido livro inaugural da autora, *O útero da casa*, Inocência Mata assegura que a obra poética de Conceição Lima situa-se num plano de reflexividade que constrói o relato de uma geração, mas na qual são também enfatizados o fluxo histórico e a análise da consciência individual, em confronto com a coletiva (cf. Mata, 2004, p. 12). A experiência da emigração, a temática africana e a afirmação de uma identidade afro-insular, temas igualmente evocados por Conceição Lima através de sua poesia, fornecem importantes elementos de análise e assimilação da realidade sociocultural de São Tomé e Príncipe. Ali comparecem, por exemplo, vozes transnacionais de trabalhadores contratados para o duro trabalho nas roças de cacau ou café, provenientes, a exemplo de “Raúl Kwata...”, de regiões tão díspares do continente como Angola, Moçambique e Gabão, como expresso em “Zálima Gabon”:

[...]

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

Por isso não os confundo com outros mortos.

Porque eles vêm e vão mas não partem
Eles vêm e vão mas não morrem. [...] (Lima, 2006a, p. 22)

Torna-se conveniente ressaltar que a militância internacional através do texto jornalístico possibilitou, no caso de Conceição Lima, a abertura de frentes de atuação em que essas outras vozes, dispostas em paralelo, e somando-se à força da palavra poética, são amplamente alinhadas a serviço da população comum e do público consumidor de literatura. Num balanço de aniversário da independência nacional de



São Tomé e Príncipe, comemorado a 12 de julho de 2005, a análise sociopolítica e econômica da realidade santomense empreendida pela autora chama a atenção sobre as grandes dificuldades enfrentadas pelas sucessivas administrações públicas, no sentido não só da credibilidade e da sustentação política, como também de um empenho pela equalização das diferenças e mazelas sociais que, passados todos estes anos, continua afligindo frontalmente a maioria da população do arquipélago:

A expressão “era do petróleo” já entrou no vocabulário local, mas é ainda ao cacau que os são-tomenses aludem quando esfregam o polegar e o indicador significando que não há dinheiro. É um legado do sistema de monocultura personificado nas roças, com gritantes carências infra-estruturais e cada vez menos relevantes para a economia, onde permanecem sobretudo os descendentes dos serviçais e dos contratados cabo-verdianos, apesar da independência ter potenciado maior mobilidade social [. . .]. Enquanto não chegam as receitas do petróleo, o país, com um balanço insatisfatório de 30 anos de independência, continuará a depender da assistência externa. (Lima, 2005, s.p.)

Mais do que servir de abertura para o seu segundo livro, *A dolorosa raiz do micondó*, o poema “O canto obscuro às raízes” é um texto de grande fôlego que realiza, em sua reescrita da História, a necessária inscrição de histórias outras, próprias e apropriadas poeticamente, tal qual um micondó que ao germinar, após um silêncio de séculos, fincasse as poderosas raízes no movente território da criação literária. Distendendo-se, pois, em variadas direções, o verbo enunciado em Conceição Lima nos coloca diante de um sujeito poético cuja voz, por vezes solitária, se confunde com a trajetória individual da própria escritora, mas que ao mesmo tempo se coletiviza, reverberando um lugar de fala transnacional e múltiplo. Se assim é “a que agora não cala”, conforme se faz anunciar o sujeito lírico no poema em questão, ouçamo-la, pois, em sua “Carta à Maria Odete Costa Semedo”, delicada crônica endereçada à amiga e escritora da Guiné-Bissau cujas palavras inaugurais





já remetem o leitor, informal e sinestesticamente, ao inspirado universo criativo de ambas as autoras:

Querida Detinha:

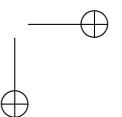
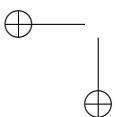
Venho falar-te da doçura das mangas, as mãos das nossas mães, aromas: os que sobem dos esburacados tectos das cozinhas, a caminho das nuvens. Venho falar-te da justeza e da generosidade dos frutos. Amo os sofisticados cheiros e sabores da Guiné.

Amo o chabéu que é vermelho, sem ser sangue, *soufflé* e dendém. Amo o aroma da cafriela, os pedaços de frango corados em manteiga, de volta ao molho de limão e fartas rodela de cebola. (Lima, 2009, s.p.)

Desdobrando-se numa prosa abertamente poética, que reúne a um só tempo procedimentos formais do gênero carta como o vocativo e a intencionalidade persuasiva, e do gênero crônica, ao privilegiar a vida cotidiana, a brevidade, o lirismo, o humor, a leveza e a sensibilidade no contato com a realidade, o comentário inicial se distende de maneira generosa e cúmplice em direção a outros referentes culturais do continente africano, inter-relacionando os países de língua oficial portuguesa:

Volta e meia, ensaio o meu próprio caldo de mancarra, caril de amendoim para os moçambicanos, moamba de jinguba para os angolanos. Na sua sisudez, a mancarra não se apaga na versatilidade dos nomes, cumpre o destino de ser alimento. (Lima, 2009, s.p.)

A carta-crônica encarrega-se de introduzir elementos lexicais característicos dos contextos linguísticos da Guiné-Bissau e de São Tomé e Príncipe em especial, esmerando-se na descrição de seus respectivos ambientes culturais através da experiência gastronômica. Delineia-se, então, através de uma memória afetiva individual eivada de breves juízos valorativos, a ativação de uma memória comum que se pretende





partilhar coletiva e poeticamente:

A escalada faz escancarar portas e janelas, mas todos sabemos que é muito nham-nham o seu arroz. *Kandja* e *badjiki* estão entre as minhas imortais memórias de Bissau. E olha que não mencionei a carne corada, essa iguaria da quadra natalícia que a saudosa Ivete um dia me serviu com tanto carinho.

Porque amor com amor se paga, quero, amiga, que tu e todos os teus irmãos e irmãs visitem as minhas ilhas. São ricas e verdes, as ilhas; os ilhéus, quezilentos. As quezílias cegas, sabes bem, tolhem a acção e candrezam, atrofiam, os frutos. Tal como na tua amada Guiné, também os nossos frutos são bondosos e os aromas pacíficos. Diz um velho provérbio são-tomense, que a casa nunca é estreita para a família. Venham pois! (Lima, 2009, s.p.)

A relação entre Homem e Natureza é igualmente evocada na figura de animais, plantas, frutas, folhas e árvores votivas. Assim, a árvore santomense conhecida pelo nome de ocá, a mesma que os guineenses chamam de *poilon* e os brasileiros de paineira ou sumaúma, bem como o recorrente baobá (micondó, em São Tomé e Príncipe; *kabasera*, na Guiné-Bissau), que por sua vez se alinham na condição de referência constante em textos literários das duas autoras, reproduzem na carta-crônica de Conceição Lima o espaço sógnico real e simbólico de convívio, partilha e celebração que a presença dessas árvores sugere no original ambiente africano:

Ao encontro da mesa estendida sob o frondoso micondó, veis o resplandecente mar da Baía Ana de Chaves: micondó é o mesmo que *kabasera*, é o baobá, é o imbondeiro. Se despida de vaidades, é benigna a função dos nomes. Tu e todas as manas e manos provarão primeiro uma marca registada da ilha do Príncipe, o bôbô frito, banana madura frita. Depois será o calu ou calulu, o blablá e o djógó, de confecção meticulosa, com muita hortaliça picada, óleo de palma e peixe, preferencialmente, que é o que o mar mais dá. São pratos cerimonais, testes de aptidão.





Em tempos não longínquos, a sua depreciação num banquete acarretava opróbrio perpétuo. O izaquente, doce ou de óleo de palma, requer igualmente perícia e demora. Não escapareis à pontaria da banana com peixe, o cozido, infalível como o sol, benévolo como a chuva.

A banana está para os são-tomenses como o arus para vós. Cozem-na. Assam-na. É frita e é guisada e seca ao sol. A fruta-pão é muito estimada, mas não tem o mesmo carisma. O molho no fogo, meu prato predilecto, é um refogado de peixe seco e fumado, com *makêkê* e quiabo, tudo homogeneizado em óleo de palma. O meu pai gostava muito da azagôa, feijoada com carne fumada e nacos de mandioca. (Lima, 2009, s.p.)

A referência a outros elementos naturais (mar, sol) do fragmento anterior viabiliza e reforça esta intencional aproximação cultural entre as realidades da Guiné-Bissau e de São Tomé e Príncipe que a autora conduz com sensibilidade e requinte, apoiando-se sempre em vivências individuais e histórias comuns, poeticamente afinçadas num esforço de tradução cultural, que continua:

O vinho de palma, de tão fresco e doce será verde, como a decisão da poetisa e seu povo. Haverá uma bandeja enfeitada com folhas: todos os frutos de África e bananas, felizes nas suas variações de tamanho, feitio, de nomes, de cores e sabores. As crianças trarão alfarrobas e tamarindos, um ramo de salambás, o mesmo que veludo na Guiné. Cuidado com o safú: se o trincares, ficarás nas ilhas.

À despedida, a mãe comporá um lento cestinho de mangas para ti. A primeira vez que vi uma manga da Guiné, maravilhei o tamanho daquele coração de gigante, amarelo-alaranjado e tão doce como as minúsculas mangas do meu país, que as nossas mangas mais doces são pequenas, quais corações de pomba. Ainda hoje, quando vejo uma manga enorme, do Brasil ou da Colômbia, é uma “manga da Guiné” que estou a ver. Essa manga é luminosa. É pacífica. E alimenta. Como o *brindji* de bagre que comeremos com a mão nua. Como os cantos do *tchintchor* e do

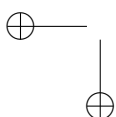




ossobó, as únicas explosões que romperão o silêncio. (Lima, 2009, s.p.)

Ao mencionar as figuras dos pássaros *tchintchor* e *ossobó*, abundantes nas faunas da Guiné-Bissau e de São Tomé e Príncipe respectivamente, a crônica de Conceição Lima se apropria de outra referência cultural recorrente em ambos os contextos literários, como no poema “Ossobó”, publicado por Marcelo da Veiga em 1928, ou no próprio nome escolhido para a coleção de textos publicados nos últimos anos pela UNEAS (União dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe). Tal como o *tchintchor*, pássaro cujo canto é identificado na Guiné-Bissau com o anúncio da chegada das chuvas, da consequente possibilidade de fartura nas colheitas e, por extensão, de um tempo repleto de possíveis felicidades, o *ossobó* é o pássaro da chuva e das boas novas em São Tomé e Príncipe, igualmente apreciado pela beleza dos sons melodiosos que emite. Paira sobre ele, inclusive, a crença popular de que seu canto teria o poder de romper o silêncio que domina o interior da mata – característica sutilmente metaforizada por Odete Costa Semedo (2007, p. 161) no final do longo poema “No fundo do canto”, em que “o cantor da alma” junta a sua voz à do *tchintchor*, assim como pela própria Conceição Lima quando, na carta-crônica em questão, anuncia que as vozes do *tchintchor* e do *ossobó* distendem-se como “as únicas explosões que romperão o silêncio”.

Os saberes e sabores evocados pelo texto de Conceição Lima conduzem-nos naturalmente à etimologia dos dois termos da língua portuguesa na forma latina *sapere*: sentir o gosto, ter sabor, cujo significado se estenderia, mais tarde, para sábio, *sabidus*, designando assim aquele que assimila o conhecimento das coisas de maneira organizada, pela utilização dos sentidos e da intuição. Um entendimento mais amplo das duas palavras poderá levar-nos a *sabura*, expressão usual nos contextos culturais da Guiné-Bissau e de Cabo Verde. Como substantivo em flutuante significação, o termo *sabura* acumula, grosso modo, várias possibilidades de interpretação, abarcando um conjunto de prazeres e delícias especialmente vividas, dentre as quais, por fim,

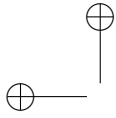




se traduzirá a alegria de saborear as coisas e saber apreciá-las pelo que contêm de bom ou de útil. No desfecho dessa “Carta a Odete Costa Semedo”, saberes, sabores e *saburas* se revesam, se repartem e se aguçam pelo sentido do paladar, projetando-se na direção de um futuro tanto promissor quanto possível. As palavras finais da carta-crônica de Conceição Lima parecem querer provocar, tal como o canto do *tchintchor* e do *ossobó*, vozes transnacionais e cúmplices que prenunciem, em harmonioso concerto, a permanência de uma inadiável palavra, firme e necessária, porque poética:

Sei que em Bissau, beberemos juntas, um dia, o fresco sumo da kabasera, sentadas em redor do fogo. (Lima, 2009, s.p.)





Referências Bibliográficas

ESPÍRITO SANTO, A. *É nosso o solo sagrado da Terra: poesia de protesto e luta*. Lisboa: Ulmeiro, 1978. (Vozes das Ilhas, 1).

LIMA, C. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. Um arquipélago em busca de uma rota. *África Expresso*, s.d.. Disponível em: <<http://africa.expresso.clix.pt/common>>. Acesso em: 16 de agosto de 2005.

_____. *A dolorosa raiz do Micondó*. Lisboa: Caminho, 2006a.

_____. Em nome dos meus irmãos. In: MATA, I.; PADILHA, L. (org.). *A poesia e a vida: homenagem a Alda Espírito Santo*. Lisboa: Colibri, 2006c. pp. 99-102.

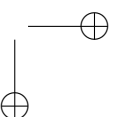
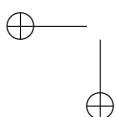
_____. Carta a Maria Odete Costa Semedo. *Revista África*, Luanda, n. 21, maio de 2009. Disponível em: <<http://www.africa21digital.com/noticia.kmf?cod=8499299&indice=30&canal=405>>. Acesso em: 04 de agosto de 2009.

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

MATA, I. A prosa de ficção são-tomense: a presença obsidiante do colonial. Anejos de: *Revista de Filología Románica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, vol. II. pp. 207-244.

_____. Apresentação. In: LIMA, C. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004. pp. 11-15.

_____; PADILHA, L. (org.). *A poesia e a vida: homenagem a Alda Espírito Santo*. Lisboa: Colibri, 2006.



PAREDES, M.; FALCONI, J. Conceição Lima e Inocência Mata, dois lados da moderna travessia literária são-tomense. *Revista Palmares*, Brasília, n. 6, março de 2010. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/_temp/sites/000/6/download/brasil/artigo-literatura-04.pdf>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2011.

QUEIROZ, A. *As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) Faculdade de Letras – Universidade Federal Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: <www.ufpe.br/pgletras/2007/teses/tese-amarino-oliveira.pdf>. Acesso em: 15 de abril de 2010.

_____. Onde canta o Ossòbó: vozes literárias femininas do arquipélago de São Tomé e Príncipe. In: SECCO, C.; JORGE, S.; SILVA, M. (Org.). *Anais do III Encontro de Professores de Literaturas Africanas – Pensando África*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. CD-ROM.

SEMEDO, O. Então, o cantor da alma juntou a sua voz ao do *tchintchor*. In: SEMEDO, Odete. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007. pp. 161-164.



A representação da figura feminina nos versos de Costa Alegre

Debora Leite David¹

*Para a vítima, o imperialismo oferece duas alternativas:
servir ou ser destruída.*

Edward W. Said

A leitura dos versos de Caetano Costa Alegre, considerado o primeiro poeta da literatura são-tomense², remete-nos ao quadro do ultrarromantismo com a temática da presença da idealização da mulher

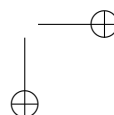
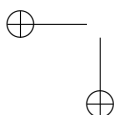
¹ USP/FAPESP

Debora Leite DAVID, Professora Doutora, pós-doutoranda e bolsista.
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

[Desenvolve o projeto de pesquisa “Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro: marcas literárias africanas em língua portuguesa no século XIX”, sob a supervisão da Profa. Dra. Tania Celestino de Macêdo, junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.]

E-mail: deboraleitedavid@gmail.com

² Caetano da Costa Alegre nasceu em 1864 (Trindade, São Tomé e Príncipe) e faleceu em 1890 (Alcobaça, Portugal), tendo vivido em Lisboa desde os 10 anos de idade. Cursava o terceiro ano de Medicina quando faleceu em razão da tuberculose. Foi colaborador em numerosos periódicos internacionais (Cavacas e Gomes, 1998, p. 83).



amada e da infância, além da morte e da desilusão do eu lírico. Com a experimentação formal na criação de seus poemas, verificamos na sua única obra póstuma, *Versos* (Lisboa, 1916), uma predominância do soneto, opção estética bastante comum entre os poetas de outros espaços da língua portuguesa, como Angola, Moçambique e Cabo Verde, na segunda metade do século XIX. Podemos afirmar que o tema constante e perene em seus versos é o amor e suas vicissitudes, e com este as questões intrínsecas à relação entre o eu lírico e sua amada. Nesse passo, encontramos a representação da figura feminina em grande parte de sua obra, com abordagens que superam os paradigmas da temática ultrarromântica comum da poesia portuguesa.

Muito embora alguns manuais historiográficos literários se refiram ao livro de poemas *Equatoriaes* (1896) como o primeiro publicado em São Tomé e Príncipe, aquele foi escrito não por um santomense, mas pelo português António Almada Negreiros, pai do pintor e escritor Almada Negreiros, que ali viveu muitos anos. Lembramos que São Tomé e Príncipe foi a penúltima das ex-colônias portuguesas do continente africano a ter instalada a imprensa oficial em seu território (1857), precedendo somente Guiné-Bissau. O seu primeiro periódico, *O Equador*, foi fundado em 1869. Mesmo assim, São Tomé e Príncipe foi marcado pela precariedade no desenvolvimento de uma imprensa voltada à cultura local, durante a segunda metade do século XIX. Assim, encontramos aqueles que tiveram alguma produção literária durante sua formação na metrópole portuguesa nesse mesmo período, como é o caso de Caetano Costa Alegre.

Um dos fatores que contribuiu à modesta atividade jornalística e literária, na contramão de outras ex-colônias como Angola, Moçambique e Cabo Verde, foi a implantação da monocultura nas ilhas de São Tomé e Príncipe em meados do século XIX. Essa estratégia colonial instituiu o monopólio da atividade agrícola sob o controle dos colonos portugueses impedindo o estabelecimento de uma burguesia negra e mestiça, como encontramos em Angola, por exemplo, no mesmo período. Nesse passo, a inexistência de uma elite santomense/africana,



interessada nos valores culturais da terra, enfraquece a possibilidade de crescimento da imprensa e da valorização da cultura local. Em Angola, a identificação com a terra teve a sua representação literária por meio do primeiro livro de poesias publicado na África de língua portuguesa, de José da Silva Maia Ferreira, em 1849: *Espontaneidades de minha alma – às senhoras africanas*. Salientamos que Maia Ferreira é figura exemplar no tocante às características da assimilação cultural, à qual estavam sujeitos os filhos da terra ao longo do século XIX.

Nesse passo, notamos na produção literária dos filhos da terra, escritores que iniciam um processo estético voltado à representação do próprio, a ambiguidade na negação de si mesmo e na sua afirmação, como assevera Albert Memmi:

A miséria excessiva do maior número reduz ao extremo as oportunidades estatísticas de ver nascer e crescer um escritor. Mas a história nos mostra que basta uma classe privilegiada para prover de artistas um povo inteiro. De fato, o papel do escritor colonizado é por demais difícil de sustentar: encarna todas as ambiguidades, todas as impossibilidades do colonizado, levadas a um grau extremo. (Memmi, 1977, p. 98)

A língua do colonizador é a adotada pelo escritor colonizado, tendo em vista a sua presença entre os burgueses e os letrados. Para além das dificuldades que uma língua comum inexistente à grande maioria pudesse causar, a escolha feita nesse momento é a língua de prestígio em razão do poder exercido pelo colonizador. Toda a administração e a pouca e única escolarização realizada em língua portuguesa forçam essa escolha, muito embora possamos encontrar em alguns periódicos o uso do bilinguismo (Angola e Moçambique) ou da língua crioula (Cabo Verde, São Tomé e Guiné). A subversão da língua portuguesa, assim, passou pelas iniciativas de criação literária (poesia e pequenas narrativas) que traziam, em geral, a língua da etnia dominante local. Corroboram, as palavras de Eric J. Hobsbawm:

[...] exceto para os dominantes e para os instruídos, a língua dificilmente poderia ser um critério para a existência de uma na-



ção, e que mesmo para aqueles foi necessário escolher um vernáculo nacional (em uma forma literária padronizada) de preferência a línguas mais prestigiosas, sagradas ou clássicas que eram, para as elites minoritárias, um meio perfeitamente prático de comunicação administrativa e intelectual, de debate público e mesmo de composição literária... (Hobsbawm, 2002, p. 73)

É patente que a existência de uma língua adotada pela elite local, administrativa ou culta, ainda que seja utilizada por uma minoria, acaba por ser um elemento de identificação e pertencimento e, portanto, em certa medida, de coesão protonacional. E a escolha da língua do colonizador pelas elites locais nas ex-províncias ultramarinas portuguesas promove uma intercomunicação que coincide com uma área territorial particular, se pensarmos na dimensão geográfica de uma única província, mas também se expande nas trocas possíveis além das fronteiras dessa província, por meio de uma zona vernácula própria da língua portuguesa nos domínios coloniais da metrópole portuguesa.

Além desta ambiguidade que marca o jovem escritor santomense, encontramos também as angústias do poeta negro na representação da mulher que o recusa (branca) e da mulher que o acolhe e acalenta (negra) que, disseminadas nos seus versos, veneram a mulher branca assim como a mulher negra, muito embora sejam nítidas as diferenças no tratamento de cada uma das musas. Costa Alegre apresenta uma nova representação da mulher amada, desta feita, a da mulher negra, da mulher africana, ainda que distante de um novo paradigma que está sendo gestado nesse mesmo período, ou seja, na década de 1880, entre os poetas de Angola, especialmente Joaquim Dias Cordeiro da Matta e Eduardo Neves, que intentavam outros meios de representação literária de um novo sujeito que começava a surgir no final do século XIX, e que não estava mais completamente ligado à metrópole. Nesse sentido, colacionamos as palavras de Francisco Soares, a respeito da possível relação entre Costa Alegre e seus pares:

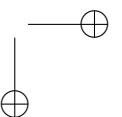
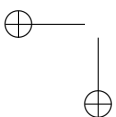
A poesia do estudante negro de São Tomé revela, pois, uma opção técnica típica das literaturas africanas da época (em Cabo



Verde o ultrarromantismo predomina também até muito tarde). A identificação entre a sua obra e estas literaturas é, por isso, tentadora, feita a ressalva de que ela não deriva de uma influência de meios literários africanos sobre o poeta, mas de uma coincidência nas escolhas que determinaram a primeira diferenciação entre a poética dominante em Angola e Cabo Verde e a poética dominante em Portugal. (Soares, 1994, pp. 27-28)

Com efeito, o poeta santomense demonstra, através de sua lírica, a inexistência de quaisquer tentativas com vistas à destruição desta ligação com a metrópole, compreensível por sua permanência em Portugal durante boa parte de sua vida. Por outro lado, não se trata de completa alienação, mas talvez de alguma imaturidade que não pode ser superada em razão do seu precoce desaparecimento. Costa Alegre não utiliza subversões e experimentações linguísticas como outro poeta santomense seu contemporâneo, Francisco Stockler, que nos apresentou o crioulo santomense (o *forro*) em seus poemas, sendo publicado, inclusive no *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para o ano de 1898.

Nesse sentido, ressaltamos a maneira como Caetano Costa Alegre recria a representação da mulher amada afastando de sua escrita os estereótipos perpetuados pelo colonizador em relação à figura da mulher africana, muito embora ainda permaneça a presença de uma mulher idealizada segundo o cânone europeu, o que denotaria alguma alienação no seu fazer poético, nas palavras de Manuel Ferreira. Tal ambiguidade apontaria a permanência da vinculação da sua criação poética a um modelo de referências metropolitanas e eurocêntricas, encontrando-se “a poesia de Caetano Costa Alegre, na quase totalidade, [...] espartilhada num mecanismo antitético” (Ferreira, 1987, p. 38). Desta forma, encontramos na maior parte dos seus versos uma tendência à antítese com a utilização de figuras que simbolizam o “negro” e o “branco”. Esse contraponto que perpassa sua criação poética demonstra mais que uma tendência, caracterizando uma problematização que aponta para sua identidade e ilumina a situação ambígua e precária do negro na metró-



pole portuguesa, ainda que o faça ironicamente, em alguns momentos, como podemos verificar nos versos do poema “Eu e os passantes”, em que o eu lírico se apresenta a partir do olhar de algumas mulheres europeias:

Passa uma inglesa,
E logo acode,
Toda surpresa:
What black my God!

Se é espanhola,
A que me viu,
Diz como rola:
Que alto, Dios mio!

E, se é francesa:
Ó quel beau nègre!
Rindo para mim.

Se é portuguesa,
Ó Costa Alegre!
Tens um atchim! (Costa Alegre, 1991, p. 57)

É de notar a percepção do poeta voltada à admiração de suas qualidades nas palavras das mulheres inglesa, espanhola e francesa com as expressões *What black my God!*, *Que alto, Dios mio!* e *Ó quel beau nègre!*, contrastando com a galhofa da mulher portuguesa. Neste singelo poema afloram as qualidades do eu lírico como sujeito negro, caracterizado positivamente, que se contrapõem ao olhar depreciativo lançado pela representante do olhar colonizador.

Esse olhar depreciativo encontramos, mais vincadamente, no poema “Aurora”, em que o eu lírico, comparado a uma fera, à treva da noite, está contraposto à figura feminina que representa a mulher branca e sua luz. Contudo, o eu lírico empreende uma superação dessa pers-



pectiva estereotipada do negro, ao lembrar Aurora que “Do carvão sai o brilho do diamante”:

Tu tens horror de mim, bem sei, Aurora,
Tu és o dia, eu sou a noite espessa,
Onde eu acabo é que o teu ser começa.
Não amas!... flor, que esta minha alma adora.

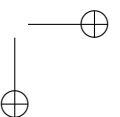
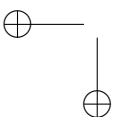
És a luz, eu a sombra pavorosa,
Eu sou a tua antítese frisante,
Mas não estranhes que te aspire formosa,
Do carvão sai o brilho do diamante.

Olha que esta paixão cruel, ardente,
Na resistência cresce, qual torrente;
É a paixão fatal que vem da sorte,

É a paixão selvática de fera,
É a paixão do peito da pantera,
Que me obriga a dizer-te “amor ou morte”! (Costa Alegre, 1994,
p. 46)

A dolorosa fronteira percebida na relação colonial e suas vicissitudes está representada nos versos que repisam largamente a ambiguidade do poeta como sujeito colonizado e negro, mas pertencente a uma elite, como estudante de um curso superior na metrópole. No poema “Contraste”, a antítese é colocada em razão do astro maior, o Sol:

O Sol, astro mais belo do universo,
O Sol, diz a ciência, dando a aurora,
Em tanta luz imerso!
Só esplendor por fora,
Só trevas é no centro!
Ó Sol, és meu inverso:
Negro por fora, eu tenho amor cá dentro. (Costa Alegre, 1994,
p. 121)





Como podemos notar, faz-se necessário relativizar essa postura ambígua e “alienada” do poeta santomense, tendo em vista a irrefutável presença da problematização de questões referentes ao racismo e outras questões pertinentes à realidade colonialista. Ressaltamos, nesse sentido, o seu contato com outras produções literárias, notadamente com a do poeta brasileiro Castro Alves, cuja referência encontramos no verso que compõe a epígrafe “Era um sonho dantesco... o tombadilho”, ao poema “O sonho dantesco”, dedicado “À Sra. D. Cacilda Eirado Martins”:

“Era um sonho dantesco”... repetia,
Aquele pálida e gentil morena,
Na fresca e doce entoação amena
Do canto de ave ao despontar do dia.

“Era um sonho dantesco”... ela dizia,
Poisando a fronte cândida e serena
Na branca mão artística e pequena,
Imaginando o sonho que seria.

Que estranha criancice! que loucura!
Como podia aquela mente pura
Compreender o sonho gigantesco?!

Contudo pensativa ela cismava,
Imaginar o sonho procurava,
Dizendo sempre: “Era um sonho dantesco”!... (Costa Alegre,
1994, p. 45)

O verso “Era um sonho dantesco” remete ao poema “O navio negro” (1869) do poeta brasileiro Castro Alves, conhecido por sua atuação e criação literária marcada pelo abolicionismo e repúdio ao preconceito racial. O diálogo que emerge dessa referência à poesia romântica brasileira, reforça ainda mais a visão de um poeta negro empenhado na representação poética cuja matéria é permeada pela problemática relação colonialista e sua dinâmica racista. Outro exemplo da

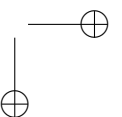
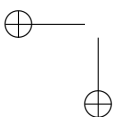




problematização da identidade negra e o racismo nas relações humanas no âmbito do colonialismo, é o poema intitulado simplesmente por um ponto de interrogação, “?”:

A minha cor é negra,
Indica luto e pena;
É luz, que nos alegra,
A tua cor morena.
É negra a minha raça,
A tua raça é branca,
Tu és cheia de graça,
Tens a alegria franca,
Que brota a flux do peito
Das cândidas crianças.
Todo eu sou um defeito,
Sucumbo sem esperanças,
E o meu olhar atesta
Que é triste o meu sonhar,
Que a minha vida é mesta
E assim há-de findar!
Tu és a luz divina,
Em mil canções divagas,
Eu sou horrenda furna
Em que se quebram vagas!...
Porém, brilhante e pura,
Talvez seja a manhã
Irmã da noite escura!
Serás tu minha irmã?!... (Costa Alegre, 1994, p. 67)

A criação poética de Costa Alegre como uma forma cultural de contexto periférico, nas palavras de Edward W. Said (2011, pp. 74-75), apresenta-se dentro de uma discursividade que prima pela afirmação identitária sufocada pela repressão dos parâmetros ideológicos e seletivos que movem a máquina colonialista e que buscam a marca identitária da diferença como silenciamento e representação do outro. Nesse passo, por meio da representação da figura feminina, o poeta



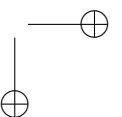
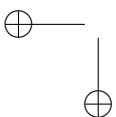


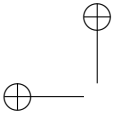
são-tomense empreende a superação definitiva do modelo anterior que se dá em relação à proposição da beleza negra que não se coloca relativamente, ou subalternamente, à branca e eurocêntrica, corroborando uma afirmação ideológica que se propõe esteticamente.

Assim, é de notar a extensa presença da figura feminina nos poemas de Costa Alegre, principiando pela dedicatória do livro que, apesar de apresentada primeiramente aos genitores do poeta, logo se coloca também ao sujeito feminino: “Às Damas”. Na perspectiva antitética mencionada, verificamos as expressões que definem/descrivem essas mulheres, como por exemplo, “ebúrneo colo” e “almas de leite e rosas” às europeias ou “estátua de ébano” e “negra sedutora” às africanas. E a mulher negra surge como sujeito ativo no jogo da sedução, sem as características pejorativas da mulher sensual presente na relação entre colonizador e colonizado. A mulher negra é uma figura altaneira, sedutora sim, mas antes senhora de si, encantadora, como demonstram os versos do poema “Visão”:

Vi-te passar, longe de mim, distante,
Como uma estátua de ébano ambulante;
Ias de luto, doce toutinegra,
E o teu aspecto pesaroso e triste
Prendeu minha alma, sedutora negra;
Depois, cativa de invisível laço,
(O teu encanto, a que ninguém resiste)
Foi-te seguindo o pequenino passo
Até que o vulto gracioso e lindo
Desapareceu longe de mim, distante,
Como uma estátua de ébano ambulante. (Costa Alegre, 1994, p. 51)

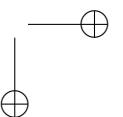
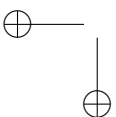
Como podemos ver, trata-se da exaltação da beleza negra na figura da mulher africana, sem ressalvas à sua condição em relação aos modelos eurocêntricos. Desta forma, afastando a coisificação da mulher, resultante das justificativas para o colonialismo, por meio da sensualidade/sexualidade como razão de ser/existir para os desígnios do colo-





A representação da figura feminina nos versos de Costa Alegre 245

nizador. Costa Alegre, assim, esboça iniciativas em sua criação poética que denotam a vontade de superar a fatalidade do destino pelas vítimas do imperialismo: parar de servir e voltar a existir.





Referências Bibliográficas

CAVACAS, Fernanda e GOMES, Aldónio. *Dicionário de autores de literaturas africanas de Língua Portuguesa*. 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 1998.

COSTA ALEGRE, Caetano. *Versos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

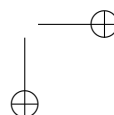
HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

SOARES, Francisco. Introdução. In: COSTA ALEGRE, Caetano. *Versos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

TENREIRO, Francisco José. *Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe. Esquema de uma evolução conjunta*. Praia: Imprensa Nacional, 1956





**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do
Projecto Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2014»**

“Na presente obra, *O Feminino nas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa*, não temos por objetivo demonstrar o feminismo/ou feminino no contexto africano em língua portuguesa através de obras de autores e autoras, mas de perceber o modo como a ideia de feminino (e não apenas de mulher) está inserida na escrita de diversos países africanos lusófonos (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe). Nosso objetivo com a organização deste livro é o de continuar o debate em torno de um tema tão sensível, principalmente no mundo africano em língua portuguesa, no qual tais questionamentos ainda continuam bem ténues e necessitam de mais aprofundamentos.”

(excerto da Introdução)