

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Letras

Vera Lúcia da Silva Sales Ferreira

LEMBRAR E CARPIR:
estratégias de construção de poemas escritos por
mulheres nas literaturas africanas de língua portuguesa

Belo Horizonte
2011

Vera Lúcia da Silva Sales Ferreira

***LEMBRAR E CARPIR:
estratégias de construção de poemas escritos por
mulheres nas literaturas africanas de língua portuguesa***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras da Pontifícia Universidade Católica de
Minas Gerais, como parte dos requisitos para
obtenção do grau de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa: Identidade e Alteridade na
Literatura

Área de Concentração: Literaturas de Língua
Portuguesa

Orientadora: Profa. Dra. Maria Nazareth Soares
Fonseca

Belo Horizonte
2011

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F3831	Ferreira, Vera Lúcia da Silva Sales
	Lembrar e carpir: estratégias de construção de poemas escritos por mulheres nas literatura africanas de língua portuguesa / Vera Lúcia da Silva Sales Ferreira. Belo Horizonte, 2011.
	215f. : Il.
	Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca
	Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.
	1. Literatura africana. 2. Língua portuguesa. 3. Poesia africana. 3. Escritoras africanas. 4. Memória. 5. Tradição. I. Fonseca, Maria Nazareth Soares. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.
	CDU: 869.0(6)

Vera Lúcia da Silva Sales Ferreira

LEMBRAR E CARPIR:
estratégias de construção de poemas escritos por mulheres
nas literaturas africanas de língua portuguesa

Tese defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, área de Literaturas de Língua Portuguesa, e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Constância Lima Duarte (UFMG)

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes (PUC-Minas)

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte (UFMG)

Profa. Dra. Marli Maria Mendes (PUC-Minas)

Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC-Minas)
Orientadora

Belo Horizonte, 16 de maio de 2011.

Dedico esta tese ao José Carlos, ao Leo e à Lu.
Sempre presentes em minhas caminhadas.

AGRADECIMENTOS

À Professora Nazareth, pela caminhada sempre tão prazerosa e amiga e, sobretudo, pela dedicada orientação e pela atenta leitura do trabalho.

Às professoras que participaram de minha banca de qualificação – Constância, Márcia e Marli – pelas críticas tão bem vindas que tanto me ajudaram.

À Beatriz, pela paciente correção e formatação do trabalho.

MULHER

A poesia é uma mulher
a liberdade é uma mulher
chama
bandeira
flor
ilha
gênero feminino
mulher

Traz a poesia para a rua
e a liberdade bem alto
cantando na madrugada
com paixões feitas de lua
candeias para o futuro
archotes pelos caminhos
repercutindo mil vozes

Mulher
poesia
liberdade

Vem toda nua para a praça
pé descalço, braços nus
cabelo lançado ao vento
marchetada de prazer
do sol a salpicar-te

Mulher guia farol
luzindo no mar do canal

Corta os rochedos das nuvens
rasga a carta de aforria
e olha os sulcos que abriste
nas rotas do teu silêncio

Mulher guia liberdade
Pelas rotas do mar largo

Tu já és uma coluna
erecta a prumo
no espaço vertical
uma canção irreversível
ecoando do alto da pirâmide

Hecha arremessada-imparável
pedra cravada na rocha firme
uma pincelada inapagável
na memória das cavernas
no vértice
e no limiar de tudo
eterna geratriz
e Universo
Mulher

Porta aberta para o mundo
esculpida no Centro da Muralla.

Yolanda Morazzo

RESUMO

A partir de uma tradição de mulheres, a de carpideira – aquela que chora a dor do outro –, considera-se possível transportar para o estudo do texto literário a gama de sentidos do verbo carpir e assumi-lo como um operador teórico hábil à análise dos poemas africanos de autoria feminina. Para tanto, a tese baliza-se no objetivo geral de destacar as marcas textuais que podem ser pensadas como próprias ao carpir literário, porque ajudam a construir sentidos relacionados à dor, ao murmúrio e ao lamento. Por outro lado, tais marcas também dizem do modo como o texto é carpido, trabalhado como em uma capina, assumindo, assim, outra acepção do vocábulo carpir, qual seja a de preparar o terreno para a semeadura. Carpir a dor, o sofrimento, alia-se aos sentidos de capinagem e permite ressaltar vários aspectos que se constroem nos poemas selecionados das escritoras africanas de língua portuguesa: Alda Lara, Amélia Dalomba, Ana Paula Tavares e Maria Alexandre Dáskalos, de Angola; Yolanda Morazzo, de Cabo Verde; Odete Semedo, da Guiné Bissau; Noémia de Souza, de Moçambique; Alda Espírito Santo e Conceição Lima, de São Tomé e Príncipe. A leitura dos poemas dessas escritoras se fez com o apoio de teóricos que possibilitaram ressaltar estratégias do carpir literário. Para além de enfocar as especificidades literárias dos textos, permitiram estabelecer um elo entre as funções social e artística desempenhadas pelas mulheres nos vários papéis que elas ocupam na sociedade a que pertencem. O quadro teórico, constituído de diferentes olhares sobre o mundo moderno e o mundo tradicional africano, ofereceu importantes nortes para a leitura do vasto material literário produzido por essas poetisas-carpideiras. O trabalho de análise focou o carpir na construção dos poemas, destacando as tensões, os hibridismos e os deslocamentos. Sob esse foco, ressaltam-se os recursos de figuração utilizados como o da intertextualidade, das imbricações entre a sintaxe da oralidade e da escrita, além de enfatizar o diálogo estabelecido com as línguas maternas e com as tradições dos países dos quais as poetisas são originárias. Encenando múltiplas travessias culturais, políticas e literárias, os poemas mostram-se, por vezes, como quadros onde se exibem não somente os lugares ocupados pelas mulheres, mas os detalhes de muitos retratos de África e de diferentes paisagens do continente. Destacando as marcas textuais que relacionam os processos da escrita e da leitura ao operador teórico legitimado

pelo carpir, procurou-se demonstrar que o fazer literário das escritoras selecionadas é um vasto campo para a investigação da literatura de autoria feminina e dos lugares e tradições encenados nos poemas.

Palavras-chave: Literatura africana de autoria feminina, poesia e poema, o carpir literário, memória, tradição.

ABSTRACT

From a women's tradition, the mourners – who crie for someone else's pain –, it is possible to transport the text to a literary study. The wide scope of the verb 'to mourn' allows considering it an efficient theoretical operator in the analysis of African poems of female authorship. In Portuguese, the word 'carpir' means both 'to mourn' and 'to hoe'. Thus, the thesis is based on the general objective of highlighting textual characteristics which can be considered as integral part of literary mourning helping to build meanings related to pain, moaning and lamenting. On the other hand, such characteristics also point at how the text is 'hoed', worked as in a plantation and therefore assuming another meaning of the verb 'to mourn' (carpir), which is to prepare the soil for seed planting (to hoe). To mourn the pain and suffering blends itself to the meaning of hoeing and allows to outline several aspects built in the selected poems of African writers in the Portuguese language: Amélia Dalomba, Ana Paula Tavares, Maria Alexandre Dáskalos and Alda Lara, from Angola; Yolanda Morazzo, from Cape Verde; Odete Semedo, from Guinea Bissau; Noémia de Souza, from Mozambique; Alda Espírito Santo and Conceição Lima, from São Tomé and Príncipe. These writer's poems reading was conducted with support of theorics who allowed to outline strategies of the literary hoeing. Beyond focusing on the text's literary specificities, they allowed to establish a link between social and artistic functions performed by women in the several roles they fulfill in the society they belong. The theoretical frame, constituted by different points of view over the modern world and the traditional African world offered important guidelines for reading the vast literary material produced by these poets-mourners-hoers. The analysis work focused on hoeing in poems' construction, outlining tensions, hybridisms and dislocations. Under this stance, emphasis is on the figuration resources used such as intertextuality, imbrications between oral and written syntaxes, and also the dialogue established with the mother tongues and traditions of the countries from which the poets came from. Portraying multiple cultural, political and literary crossings, the poems show themselves at times as frames where not only the places occupied by the women are shown, but the details of many portraits of Africa and different landscapes of the continent. Highlighting the textual characteristics which relate the process of reading and writing with the theoretical operator legitimated by the term 'to

mourn/hoe', the goal was to demonstrate that the selected writer's literary doings is a vast field for investigation of the literature of women's authorship and places and traditions portrayed in the poems.

Keywords: African literature of women's authorship, poetry and poem, literary hoeing/mourning, memory, tradition.

SUMÁRIO

1	O CARPIR E AS CARPIDEIRAS	12
2	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	26
3	O MURMÚRIO QUE ECOA DO SAGRADO.....	47
4	O CHORO QUE EMANA DAS RUÍNAS DA GUERRA	83
5	O LAMENTO QUE RESGATA A TERRA MÃE.....	130
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
	REFERÊNCIAS.....	166
	ANEXOS.....	173



Foto de Sebastião Salgado

1 O CARPIR E AS CARPIDEIRAS

Para falar sobre as razões que justificam a escolha do tema de tese, quero primeiro me reportar a minha ida às Ilhas de Cabo Verde e à Guiné Bissau, em janeiro de 2008. Nestes dois países, pude observar a importância do papel desempenhado pelas mulheres em várias atividades.

Nos mercados (tanto de alimentos, quanto de roupas) que visitamos em Praia (capital da Ilha de Santiago), Cabo Verde, a maioria das barracas era de mulheres. Ao lado delas, os filhos de quem elas cuidavam enquanto trabalhavam. Barulho, criança chorando, as mulheres falando alto para ofertar seus produtos. Nas ruas, lá estavam elas a vender bugigangas; nas igrejas, lá estavam elas a tomar conta do patrimônio; na educação, lá estavam elas a discutir o futuro dos adolescentes; nos hotéis, bares e restaurantes, lá estavam elas a fazer o serviço pesado.

Também foi alvo de minha atenção o solo agreste, seco que domina todas as ilhas de Cabo Verde. Ao prestar atenção na vida daquelas pessoas, ligadas àquele solo tão causticante, ficava notória a sensação de que as mulheres são a força-motriz daquele país. Nos lugarejos pequenos, é delas o trabalho nas roças e nas encostas. Ouvimos relatos da dificuldade daquele povo em conseguir água e, sempre, eram elas, as mulheres, quem carregava as latas d'água na cabeça. Aliás, uma tradição, absolutamente, feminina.

Na Guiné Bissau, ainda foi mais impactante a visão que tive das mulheres. Na capital do país, Bissau, ficamos em um hotel gerido por uma mulher. O espaço usado para a construção dos cômodos foi retirado de um pedaço de sua casa. Lá, os encontros entre mulheres para ensaios de suas tradições eram frequentes. Só de vê-las juntas conversando, notávamos como elas eram aliadas. Elas estavam se preparando para um evento em que apresentariam as *mandjuandadi*. Passávamos algumas horas do dia ouvindo aquelas vozes entoando ora canções tristes, ora alegres. Os sons, produzidos por aquelas mulheres, para mim, sem dúvida, eram sons carpideiros, aqueles que vão ao fundo da alma e dizem respeito à vida, aos sentimentos.

Quando visitamos o interior do país, lá estavam elas, no meio do caminho, com seus filhos e seus homens, comercializando e trocando produtos. Nas

plantações, lá estavam elas, trabalhando, com suas enxadas, de sol a sol. Nos rios, lá estavam elas, lavando roupas.

Em um passeio a uma comunidade rural, tivemos contato com uma irmandade de *mandjuandadi*. Mulheres simples, de pano na cabeça, com semblantes serenos e fortes ao mesmo tempo. Nós, por sermos estrangeiras, as intimidávamos um pouco e elas ficaram arredias, caladas.

Numa outra viagem, numa cidade onde residiam familiares de nossa acompanhante, Odete Semedo, ao chegarmos à casa, deparamos com uma turma de mulheres que se organizava para um ritual fúnebre. De novo elas, fazendo a comida, dando sequência aos atos necessários para a realização do ritual. Tudo feito em silêncio. Faziam o que tinha de ser feito.

Essa vivência me fez perceber aquelas mulheres como carpideiras em todos os sentidos: os de chorar a dor do outro, os de acolher o outro, os de se dar, se doar, e, também, os de construir e de se entregar à labuta. Ao olhá-las, muitas vezes, percebia seus olhares tristes, seu físico castigado, mas sempre carregadas de uma força inexplicável que coloria os seus semblantes. Um detalhe: seus cabelos para lá de arrumados, de bem cuidados, não deixavam dúvida acerca do que elas eram capazes: ninguém precisa ter dó, nem piedade, porque tudo é muito difícil, mas, com certeza, elas suportam.

A partir de todas essas impressões, fortaleceu-se o desejo de trabalhar com poemas escritos por mulheres africanas de países de língua portuguesa.

Quando tive a ideia de usar os significados do verbo carpir como meu operador teórico, fui pesquisar acerca das possibilidades que eles me trariam, verifiquei que eram capazes de preencher as minhas expectativas, pois davam conta do que eu desejava expressar em meu trabalho. As poetisas escolhidas encenam, na literatura, aquele espírito, aqueles gestos que observei em minha viagem. Através dos poemas dessas mulheres, apreendi o que eu não vi *in loco*. E, com certeza, de uma forma privilegiada, pois, por meio de seus poetar, carpindo as formas nos arranjos textuais e carpindo os seus lamentos para expressar a dor, as experiências de seu povo, adentrei nesse mundo pela via da estética humanizadora da arte.

A leitura dos poemas fez-nos pensar em processos de estigmatização imprimidos nos espaços africanos pelos colonizadores. A ideologia colonial tornou pejorativos os conceitos de “tradição” e de “tradicional”, que passaram a designar comunidades atrasadas quando comparadas às sociedades capitalistas

desenvolvidas. Ainda hoje, estes termos designam modos de vida e costumes, hábitos, maneira de ser e de pensar, julgados pelas sociedades modernas como culturas que não passaram pelos processos de modernização. As tradições, nesses espaços, correspondem às várias regras de funcionamento das comunidades e se caracterizam por serem estáveis e transmissíveis oralmente, de geração a geração, através, por exemplo, da fala dos mais velhos e dos rituais iniciáticos. Elas organizam a vida conjunta dos homens e a maneira como se relacionam entre si. Entretanto, as comunidades tradicionais conheceram transformações em função do desenvolvimento histórico da sociedade, dos processos migratórios, das trocas comerciais com outros povos e, também, em função de outros fatores externos. As alterações importantes das diferentes “sociedades tradicionais” deram-se, principalmente, nos séculos XIX e XX, época da implantação do sistema capitalista nesses países, pelos portugueses. Antes dessa fase, o poder colonial era exercido por meio da força opressora e do trabalho forçado nas plantações, nas construções de estradas e através da cobrança de impostos e teve pouca influência sobre as culturas dos diferentes grupos étnicos.

Após o fortalecimento da ideologia capitalista, no interior do sistema colonialista, muitos aspectos culturais foram inferiorizados, negados e considerados, como já dito, característicos de povos sem cultura. As danças tradicionais, por exemplo, o *lundum* da cultura santomense, eram consideradas práticas de povos selvagens. Mas as culturas resistiram, apesar da opressão sofrida, e o patrimônio cultural ainda continua vivo, principalmente, nas populações rurais, onde se praticam atividades de subsistência e se mantém a educação tradicional. Um dos fatores que contribuiu para a preservação das tradições, nesses países, foi a ocupação não ter conseguido mudar muito radicalmente as estruturas sociais já existentes, devido à divisão social e de poder, entre colonos e colonizados. As culturas tradicionais africanas e os representantes da cultura colonial defendiam interesses opostos, e seus confrontos transpuseram os séculos, até assumirem dimensões críticas e dramáticas no início dos anos 50, do século XX, quando se iniciou um processo de luta pela libertação desses países, culminado na década de 70.

Essas considerações nos permitem afirmar que as mulheres são parte de um esquema cultural, muitas vezes censurado pelo poder levado à África pela colonização e, mais tarde, pela necessidade de se firmarem os alicerces de uma identidade nacional que apaga as diferenças. Essa experiência levou-as a produzir,

em vários momentos, uma literatura que interroga acerca do horror acontecido e das possibilidades de relatá-lo. São, geralmente, poemas que apelam para estratégias de representação na tentativa de referir e interpretar uma experiência histórica extrema, em que a dor e o sofrimento estão encravados no âmago da questão. A literatura dessas poetisas vai além da simples expressão de dor e sofrimento, quando trabalha a feminilidade, a filosofia, a arte e a vida em si.

Todas essas questões tornam mais evidente a razão deste trabalho, podendo ser delineadas com mais precisão, a partir do operador teórico que nos permitirá mostrar os recursos literários, privilegiados na escrita dessas mulheres e que, de certa forma, sendo próprios da literatura dialogam com a História e com a própria experiência do sagrado, característica do espaço de convivência a que remetem os textos produzidos pelas poetisas. Cada uma traz para a escrita criativa os dados da diversidade de sua cultura.

Uma das características comuns às autoras por nós escolhidas, critério fundamental de seleção neste trabalho, porque nos possibilitou a escolha de um operador teórico, é a construção literária que evoca, por motivos diversos, um ambiente que denominaremos de *carpideiro*. Para tanto, chamamos a atenção para os significados do verbo carpir, arrolados no dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1986):

carpir [do lat. *Carpere*.] V.t.d. **1.** Ant. Arrancar (o cabelo, as barbas) em sinal de dor. **2.** Por ext. Tratar de, dizer, contar, exprimir, lamentando-se; queixar-se de; lamentar, chorar: carpir saudades; “As tranças desgrenhai, ouvi-me agora / Carpir magoados males” (José da Natividade Saldanha, ap. Sérgio Buarque de Holanda, *Antologia dos Poetas Brasileiros da fase colonial*, II, p. 268) **3.** Arrancar. Mondar: carpir ervas daninhas. **4.** Murmurar, sussurrar: “Perto, uma fonte, em suave movimento, / Cantigas de água trêmula carpia.” (Olegário Mariano, *Toda uma vida de Poesia I*, p. 196.) **5.** Bras., S. Limpar do mato (uma roça); capinar: “A dona carpia a roça de milho.” (Dalton Trevisan, *A Trombeta do Anjo Vingador*, p.38.) Int. **6.** Fazer lamúria; lastimar-se; lamentar-se, prantear, chorar: “os homens corriam pelos campos, a olhar os destroços, enquanto as mulheres, juntas no adro, carpiam como num funeral.” (Eça de Queirós, *Últimas Páginas*, p.87) **7.** Murmurar, sussurrar. P. **8.** Lamentar-se; prantear-se: “Pois ela era mulher para chorar, para carpir-se....?” (Júlio Ribeiro, *A Carne*, p. 245.) [Defect. Não se conjuga na 1^a pess. sing. do pres. ind. nem, por conseguinte, em nenhuma das do pres. subj.] (FERREIRA, 1986, p. 356-357).

Pretendemos analisar, a partir do deslocamento de significados, ações ligadas aos sentidos de carpir e que estão presentes nos poemas, tanto em termo de construção poética (a capina da forma), como em recursos utilizados para

reproduzir lamentos, murmúrios e o choro, evocadores de um mundo que quer ser retirado do silêncio em que foi colocado. Não se trata apenas de “dar voz” a esse mundo, mas de colocar-se na escuta das vozes sufocadas que habitam esse silêncio. E é, a partir do lamento das poetisas, que esse mundo recebe um investimento afetivo e se torna possível resgatá-lo, em forma de memória, na escrita. Afirmamos que, a partir do operador teórico por nós proposto, poderemos trabalhar com a ideia de carpir, no sentido de trabalhar o texto para limpá-lo, para “roçá-lo”, para organizá-lo, a ponto de ele ter condição de acolher uma voz que nele quer se expressar para resgatar a memória coletiva de espaços por onde o eu-poético transita. Além disso, esse operador teórico, o carpir, que nos dá a possibilidade de trabalhar com a corporeidade dos poemas, poderá destacar marcas da visualidade sugerida pela capina. Metaforicamente, em seu movimento de vai e vem, a capina mostra-se em relações análogas às colocadas pelas poetisas, quando assumem o lembrar e esquecer no processo da memória. Ao se tomar contato com os textos das escritoras, tem-se a certeza de que o passado não é irrevogável. Cada leitura que se faz dele modifica-o de algum modo. E é assim que elas, ao tentar recriá-lo, transformam-no em campos de tensões onde se disseminam simultaneidade e sucessão, vingança e gratidão, violência e delicadeza, desejo e interdição, vividos, dramaticamente, na prática de linguagem dessas poetisas que, em seus textos, tanto resgatam as tradições de trabalho, quanto lamentam perdas e abandonos.

De acordo com João José Reis (1997), a morte era anunciada, em muitas culturas, por carpideiras, com frequência, especialistas contratadas para a ocasião. Reis ressalta que, tanto em Portugal como em vários países da África, as mulheres recebiam aos gritos o passamento dos membros de sua comunidade. O costume, além de difundido, tinha funções ritualísticas. Durante o enterro, as carpideiras continuavam seu labor, juntando-se a outras mulheres que rezavam em voz alta, cantavam benditos e incelências, estas aos pés do defunto, aquelas à sua cabeceira. A função dessas mulheres era ajudar o morto na sua passagem para o outro mundo. Essa tradição está presente também em várias regiões do Brasil e foram assumidas pela literatura. Considerem-se, dentre vários textos, o poema-narrativo **Morte e vida Severina** (1956), de João Cabral de Melo Neto. Em 2007, Aderbal Freire-Filho encena **As Centenárias**, de Newton Moreno. A peça conta, com humor, a história de duas carpideiras que passam a vida percorrendo velórios, chorando os mortos e contando “causos” no interior do Nordeste brasileiro.

Podemos pensar nas poetisas carpideiras como aquelas que expõem, em seus poemas, a dor pela perda dos filhos para a guerra, dos maridos mortos em combate ou levados pelo contrato, ou pela perda do amor. Por outro lado, podemos pensar que carpir o texto, marcá-lo com o lamento, metaforiza a própria impossibilidade de o poema ser escrito na língua de uso de muitas dessas poetisas.

O poema “Em que língua escrever”, de Odete Semedo (1996), explicita o carpir poético como um lamento pela imposição do uso da língua portuguesa, única forma de seu poema ser lido, porque as línguas étnicas são, predominantemente, orais, e, mesmo quando escritas, não são ensinadas na escola. Nesse sentido, o choro, o carpir, figurativamente, diz do fazer literário de muitas dessas mulheres.

Ao propor a estratégia do carpir literário, como possibilidade de leitura da produção literária de autoria feminina, reiteramos o que diz Inocência Mata (2003), quando acentua estar a crítica adiando o encontro com a história literária africana, porque, na sua especificação, não nomeia com uma face dupla um dos aspectos mais produtivos das atuais literaturas africanas de língua portuguesa:

[...] por um lado, estratégias textuais que apontam tanto para um novo mapeamento do discurso literário dominante – digamos, “consagrado”, em vez de canônico – quanto para a perlaboração (no nível da escrita e da leitura) de temáticas já sublinhadas; por outro lado, o desvelamento das suposições do discurso estético a partir de outros “locais de cultura”, outras margens da nação construída sob o signo das “grandes narrativas” de contaminação épica. Portanto, um aspecto que remete às metamorfoses por que tem passado as formas que hoje canibalizam as próprias matrizes estéticas legitimadas como fundacionais da africanidade literária, ao mesmo tempo que propõe outras. Embora se reconheça que, ultimamente, a atividade da crítica tem incidido sobre a natureza das metamorfoses das estratégias textuais, das transformações literárias. (MATA, 2003, p. 43-44).

A autora afirma que, apesar de a crítica reconhecer as diversas estratégias usadas nos textos das literaturas africanas de língua portuguesa, novos caminhos são necessários serem trilhados. Um deles, o recurso ao insólito, ao absurdo, ao fantástico como estratégia de enfrentamento do real nessas literaturas. Outro, por nós proposto, será utilizar a gama de sentidos produzidos pelo carpir, fazendo-a dialogar, por um lado, com os sentidos tradicionalmente cultivados pelas escritoras e, por outro, com o “carpir o texto”, vendo-o como estratégia de produção poética que diz respeito à construção literária.

Atualmente, muito se tem falado acerca dos vários papéis da mulher em África. Philip J. Havik (2006), no artigo “Dinâmicas e Assimetrias Afro-Atlânticas: a Agência Feminina e Representações em Mudança na Guiné”, defende a importância das *Ñas*, ou *Ñaras* (mulheres comerciantes) nas *prasas* (mercados, feiras), na Guiné Bissau, no momento das negociações e da manutenção de territórios livres no comércio.

Henrique Abranches (1980), ao estudar o Reino do Congo, destaca o papel das mulheres na organização estatal deste povo:

O principal trabalho agrícola era feito pelas mulheres, visto que os homens tinham outras ocupações. Ora, não é de crer que as mulheres escravas se sentassem à sombra deixando as suas amas mourejar na terra, tanto mais que estas, nalguns lugares, se ornavam com pulseiras de tornozelo pesando cada uma sete quilos, justamente porque eram grandes damas e não necessitavam de trabalhar (ABRANCHES, 1980, p. 56).

E prossegue:

Acrescentemos a isso que o instrumento agrícola que parece mais vulgarizado é a enxada de ferro, de cabo duplo (em forma de V), adaptado a uma agricultura de superfície que, portanto, dispensa a charrua, se estende por uma lavra muito mais vasta, dá muito mais trabalho (e menos rendimento), permite que a mãe transporte seu filho no dorso, pois a posição da trabalhadora é sempre flectida, sem necessitar do movimento de vaivém da ensada moderna. É um trabalho exaustivo, ao qual se adapta na perfeição a condição social de escravo (ABRANCHES, 1980, p. 56).

Em África, a partir desses exemplos, podemos perceber como a mulher sempre participou de atividades diversas, sendo desde ótimas negociadoras e articuladoras ou grandes damas, até escravas que produziam o alimento de cada dia.

O fato de, há milhares de anos, a mulher africana exercer funções que se relacionam ao carpir, leva-nos a propor a incorporação dessa função, de forma metaforizada, na produção literária de mulheres. Mesmo porque o carpir, como vimos, está ligado à terra, ou seja, ao ato de capinar, de limpar o espaço para receber a semente que irá germinar. O provérbio moçambicano “O homem é o machado; a mulher é a enxada”, que figura sob o número 250, nos Provérbios Macuas, coligidos pelo Padre Alexandre Valente de Matos (1982, p. 206), acentua os espaços diferentes do homem e da mulher, na cultura que o produziu:

Machado: o homem enquanto se mete à selva e derruba o arvoredo onde fará o seu campo de cultura; enxada: a mulher enquanto capina e amanca a terra onde semeia e acompanha o crescimento dos produtos alimentares (à imagem do machado que golpeia com golpes cavos, o homem é capaz de suportar com paciência os sofrimentos e a mulher entra em exasperos à menor contrariedade, à imagem da enxada que tilinta ao chocar em pedra (MATOS¹, 1982 apud UTÉZA, 2003, p. 247-248.).

Sem discutirmos a misoginia presente no provérbio, pois é parte de uma cultura que tem seus próprios valores, queremos ressaltar a relação da mulher que capina e amanca, que semeia e acompanha o crescimento dos produtos alimentares na terra. Por isso, pensamos que, na produção das mulheres poetisas, a construção textual não deixa de ser uma capina que prepara o texto como espaço de germinação: das palavras semeadas nascerá um poema, que tanto pode resgatar as formas ritualísticas da relação da mulher com a terra, quanto o carpir do fazer literário.

Metaforicamente, reiteramos que carpir, nos poemas dessas mulheres, dramatiza, artisticamente, o sofrimento de um povo diante dos horrores da guerra, grita a dor do amor, modela os vários retratos de África e, sobretudo, planta diversas culturas africanas, em solo literário, no intuito de as sementes se espalharem e mostrarem ao mundo diferentes tradições, através da ótica e da voz da mulher.

Portanto, buscamos, com este operador teórico, ressaltar estratégias que deem conta de melhor acentuar, na produção dessas poetisas, os diferentes lugares ocupados pelas mulheres. Procuraremos acentuar, como, em seus textos, a memória agencia visões e percepções do carpir da labuta diária – em casa, nas machambas, nas feiras – e, ainda, principalmente, na feitura dos textos, carpindo as estratégias de que se valem para produzir os poemas.

Interessa-nos mostrar que, a partir do carpir, através de lamentos, de sussurros e de prantos, a memória encenada, via literatura, resgata os espaços e as funções ocupados por mulheres na organização social e familiar que, aos poucos, vêm sendo revisitados por muitas escritoras já distanciadas desse universo, mas que a eles retornam com outro olhar.

¹ MATOS, A. V. **Provérbios macuas**. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1982.

O operador teórico se justifica pelo corpus escolhido e que, nesta tese, comprehende as obras de Ana Paula Tavares, Amélia Dalomba e Maria Alexandre Dáskalos, quando observam as misturas no cotidiano de etnias angolanas. Já, a poesia de Yolanda Morazzo, de Cabo Verde, se faz numa direção reflexiva, para realçar o sentido do respeito pelo homem africano como legítimo senhor de sua terra, ao mesmo tempo em que busca um espaço de possibilidades sínica para encenar a insularidade, tecida no drama das mulheres que se unem para enfrentar a falta de chuva. Odete Semedo, da Guiné Bissau, cria poemas a partir das histórias da tradição oral guineense. Ou, como Conceição Lima, de São Tomé e Príncipe que busca, no quintal, plano e redondo, as lembranças do viver familiar, logo metaforizado na praça da ilha, lugar literário convocado para a reconstrução da identidade individual e coletiva. Enquanto as poetisas Noémia de Souza, Alda Espírito Santo e Alda Lara consideradas, respectivamente, as mães dos poetas moçambicanos, santomenses e angolanos fazem emergir uma África desdobrada em vários símbolos.

A biografia de cada uma dessas autoras informa os espaços de onde elas proveem.

Alda Ferreira Pires Barreto de Lara e Alburquerque nasceu em Benguela, em 1930, e morreu em 1962, em Cambembe, Angola. Alda Lara formou-se em Medicina, foi ativista da Casa dos Estudantes do Império (CEI), divulgadora e declamadora de poesia africana. Teve colaboração dispersa em diversos jornais e revistas, de Angola, Portugal e Moçambique, como, por exemplo, nos jornais de Angola, de Benguela, no Mensagem da CEI, etc. Em Angola, publicou **Poemas**, pela Imbondeiro, em 1966. Em 1973, em Lobito, Coleção Capricórnio [**Contos**]; em 1979, em Luanda, pela UEA, **Poesia**. Em 2004, em Luanda, uma nova edição de **Poemas**, feita pela Edições Maianga.

Ana Paula Tavares nasceu em Huíla, sul de Angola, em 1952. Fez os estudos primários, liceais e universitários no Lubango. É historiadora com o grau de Mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Em Angola, publicou **Ritos de Passagem** (poemas), pela União dos Escritores Angolanos (UEA), em 1985, e nova edição, com figurações de José Luandino Vieira, na Editorial Caminho, em 2007. Em Cabo Verde, Praia, **O Sangue da Buganvília** (crônicas), em 1998. Na Editorial Caminho publicou, em 1999, **O Lago da Lua** (poemas); em 2001, **Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos** (poemas), que ganhou o prêmio “Mario Antônio de

Poesia 2004”, da Fundação Calouste Gulbenkian; em 2003, **Ex-Votos** (poemas); em 2004, **A cabeça de Salomé** (crônicas); em 2005, **Os olhos do homem que chorava no rio** (romance), tendo co-autoria de Manuel Jorge Marmelo; em 2006, **Manual para Amantes Desesperados** (poemas). Publicou alguns ensaios sobre História de Angola. Tem participação com poesia e prosa em várias antologias em Portugal, Brasil, França, Alemanha, Espanha e Suécia.

Amélia Dalomba nasceu cidade de Cabinda, Angola, em 1961. Trabalhou como profissional de rádio e tem artigos e poemas publicados em antologias, revistas, jornais e participações em CDs de músicos angolanos, com letras e músicas. Em 1995, publicou em Luanda, pela União dos Escritores Angolanos, **Ansia**; em 1996, pela Edipress, **Sacrossanto Refúgio**; pela Editora Kilombelombe, em 2004, **Espigas do Shael**. Em 2005, pela União dos Escritores Angolanos, **Noites Ditas à Chuva** e, em 2006, pela Zian Editora, **Aos teus pés, quando baloiça o vento**.

Maria Alexandre Dáskalos nasceu no Huambo (antiga Nova Lisboa), em Angola, em 1957. É filha do poeta e nacionalista angolano Alexandre Dáskalos. Devido aos graves problemas decorrentes da guerra civil, em 1992, vai para Portugal com a mãe e o filho, reiniciando em Lisboa, e concluindo o mestrado em História Contemporânea. Atuou, durante vários anos como jornalista. Em 1991, publicou em Luanda, pela Ler & Escrever, **O Jardim das Delícias**; pela Editorial Caminho, em 1998, **Do Tempo Suspenso**; em 2001, **Lágrimas e Laranjas**; e, em 2003, **Jardim das Delícias**.

Yolanda Morazzo Lopes da Silva Cruz Ferreira nasceu em São Vicente, Cabo Verde, em 1928, e faleceu em janeiro de 2009. Professora de línguas, poetisa e cronista colaborou na imprensa, notadamente, em “Claridade”, “Suplemento Cultural de Cabo Verde”, “Morabeza”, “Ponto e Vírgula”, “Arquipélago” e foi participante do Grupo do Suplemento Cultural. Tem poemas dispersos em jornais, revistas e antologias de vários países, e, em 2006, foi publicado pela Imprensa Nacional - Casa da Moeda, de Cabo Verde, **Poesia Completa: 1954-2004**.

Maria Odete da Costa Soares Semedo nasceu em Bissau, em 1959, onde fez os estudos primários e secundários. Com os estudos superiores feitos em Portugal, é professora na Escola Normal Superior “Tchico Té”, em Bissau, e professora colaborada da Universidade Colinas de Boé, em Bissau. Foi ministra da Educação Nacional e presidente da Comissão Nacional para a UNESCO, Bissau. Investigadora

sênior do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, INEP-BISSAU, foi, também, Ministra da Saúde no seu país. Tem diversos trabalhos publicados em várias antologias literárias, jornais e revistas da especialidade na Guiné e no estrangeiro. Doutora em Letras pela PUC Minas, contam-se entre as suas obras publicadas em Bissau, pelo INEP, em 1996, **Entre o Ser e o Amar** (poesia); em 2000, **SONÉÁ**: histórias e passadas que ouvi contar I (contos) e **DJÊNIA**: histórias e passadas que ouvi contar II (contos). **No fundo do canto** (poesia), foi publicado em 2003, em Viana do Castelo: Edição da Câmara Municipal de Viana do Castelo; e, em 2007, uma outra edição de **No fundo do canto**, em Belo Horizonte, pela editora Nandyala.

Noémia de Souza nascida em Catembe, Moçambique, em 1926, usou o pseudônimo poético de Vera Micaia. Faleceu em dezembro de 2002, na cidade de Cascais, Portugal. Escritora e jornalista, colaborou em vários jornais, como o “Brado Africano”, revistas de Moçambique, Angola e Portugal. Noémia saiu de Moçambique em 1974, e fixou residência em Portugal. Sua poesia figura em inúmeras antologias em língua portuguesa e estrangeira. Em 2001, foi publicada pela Associação dos Escritores Moçambicanos, a obra **Sangue Negro**.

Alda do Espírito Santo nasceu na ilha de São Tomé, em 30 de abril de 1926 e faleceu em março de 2010. Fez seus estudos primários em São Tomé e secundários em Lisboa. Foi professora primária em São Tomé no tempo colonial. Colaborou na imprensa sãotomense, na revista “Mensagem”, da Casa dos Estudantes do Império. Foi presidente da Assembleia Nacional Popular de São Tomé e Príncipe. Tem poemas publicados em antologias e revistas de vários países e em, 1978, foi publicada a obra **É nosso o solo sagrado da terra**: poesia de protesto e luta, pela Editora Ulmeiro, em Lisboa; em 2006, pela União dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe (UNEAS), **O Coral das Ilhas**.

Maria da Conceição Costa de Deus Lima nasceu em 1962, em Santana, na ilha de São Tomé, onde fez os estudos primários e secundários. Estudou jornalismo em Portugal. É licenciada em Estudos Afro-portugueses e Brasileiros pelo King's College de Londres e mestre em Estudos Africanos, com especialização em Governos e Políticas em África, pela School of Oriental and African Studies (SOAS), de Londres. Tem poemas dispersos em jornais, revistas e antologias de vários países. Pela Caminho Editorial publicou, em 2004, **O útero da Casa** (poema); e, em 2006, **A Dolorosa Raiz do Micondó**.

A produção dessas escritoras será analisada, nesta tese, a partir de diferentes enfoques que se relacionam com os espaços e funções ocupados pelas mulheres no continente africano, desde aqueles marcados pela tradição e pela imposição dos colonizadores até os necessários às lutas libertárias. Esses diferentes lugares movem-se na produção poética dessas escritoras como será discutido nas seções deste trabalho.

A Seção 2, “Pressupostos teóricos”, esboça, nas primeiras páginas, de forma sintética, os vários papéis ocupados / desempenhados pela mulher em sociedades diversas. Em seguida, destacam-se pontos, tais como, memória, colonialismo e tradição oral que se constituem pilares estruturantes das obras das poetisas com as quais vamos trabalhar. A memória é trabalhada nas obras dessas escritoras, muitas vezes, para recuperar formas de viver da tradição que foram esfaceladas pela presença do dominador. A colonização que, no início, impôs um ritmo intenso de tráfico de escravos, alterando, significativamente, a geografia humana dos países africanos, acarretou muitas mudanças na vida das mulheres e muitas rupturas com a tradição. Os lugares da mulher foram ampliados para atender a ausência dos homens, pois elas passaram a gerenciar a vida familiar o que explica, de certa forma, a diminuição das roças e as inovações na preparação do terreno para o plantio. Nesses terrenos, certamente, foram semeados o lamento e a força das mulheres, a dor e a certeza de que precisavam resistir aos desmandos. Posteriormente, o sistema dominador, alterando códigos existentes nas sociedades tradicionais, legitimou outros espaços para a mulher, confinando-as por rótulos como, por exemplo, o de concubina, o de prostituta e o de escrava. Essas demarcações são retomadas por estratégias de que se valem as poetisas na construção de seus poemas. Procuramos, também, esclarecer, nesta segunda seção, que a tradição oral é um fator preponderante nos textos das escritoras, pois, ainda hoje, apesar de todas as rasuras que permeiam essa tradição, ela se presentifica na literatura desses países, seja no ritmo dado aos versos e / ou aos textos, seja no posicionamento diante do mundo, seja na forma de apresentar uma escrita mesclada entre os sistemas da oralidade e da escrita.

Como complementação desta seção, consideramos importante disponibilizar, em anexo, dados acerca dos países dos quais fazem parte as escritoras cujas obras serão analisadas para que não se pense que, sendo africanas, elas têm os mesmos pontos de vista e as mesmas tradições. No fazer poético de cada uma, as tradições

específicas de seus espaços, muitas vezes, são postas em diálogo com outras referências culturais.

Na Seção 3, denominada “O murmúrio que ecoa do sagrado”, o eu-poético é metaforizado em carpideira-semeadora como aquela que deita ou espalha palavras para que elas germinem e criem raízes no texto. Essa estratégia conduz o leitor ao mundo dos rituais em que a circularidade da tradição, aliada às possibilidades engendradas nas construções poéticas, revela formas de percepção de mundo. Para tanto, valemo-nos de reflexões teóricas de Victor Turner (2005), Mircea Eliade (1992), A. Gromiko (1987), George Bataille (2004), Alberto Oliveira Pinto (2010), Carlos Vaz (1994) e Otávio Paz (1982), entre outros. Nas análises dos poemas selecionados para a seção, procuramos destacar as diferentes estratégias com que cada poetisa lida com as tradições do sagrado próprias de sua cultura.

Na Seção 4, “O choro que emana das ruínas da guerra”, o eu-poético se transmuta em carpideira-lamentadora, a que carpe as palavras, os ritmos cadenciados das canções que acompanham o trabalho para retomar o sofrimento dos africanos durante a guerra. É a lamentadora que escolhe as palavras, como as carpideiras choram a morte dos que tombaram no sofrimento da opressão, do infortúnio. Nos textos das mulheres, as construções poéticas contundentes procuram expressar o horror da guerra e as perdas devastadoras trazidas por ela. Nesta seção, o suporte teórico é dado por Mircea Eliade (1992), Susan Sontag (2003), Márcio Seligmann-Silva (2003), Theodor Adorno² (1977 apud SELIGMANN-SILVA, 2003), Jaime Concha³ (1979 apud SELIGMANN-SILVA, 2003), Paul Zumthor (1993), e várias estudiosas das literaturas africanas de língua portuguesa com destaque para Moema Parente Augel (1998), Inocência Mata (1998), Laura Cavalcante Padilha (1995), entre outras.

Na Seção 5, “O lamento que resgata a terra mãe”, o eu-poético metamorfoseia-se em carpideira-cultivadora, assumindo as funções desempenhadas pelas mulheres nas roças, nas *machambas*, nas plantações para limpar o terreno e prepará-lo para a semeadura. Nesse limpar, as poetisas assumem o fazer poético

² ADORNO, T. W. Kulturkritik und Gesellschaft. In: ADORNO, Theodor W. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977. v. 10.

³ CONCHA, Jaime. Testimonios de la lucha antifascista. **Casa de las Américas**, v. 112, p. 94-105, 1979.

como um espaço de desconstrução de estereótipos, produzidos sobre os africanos e sobre as suas culturas. Edificam, a partir de significativas construções literárias, imagens do continente africano e delineiam feições da Mãe África que “violentada e engravidada de estrangeiros”, “vendida e encurralada” também é a terra dos griots, dos “velhos griots que pelas chuvas contavam / a marcha do tempo e os feitos da tribo.” (LIMA, 2006, p. 14). A fundamentação teórica desta seção será buscada na reflexão de Michel Foucault (1985) sobre a ideologia da subjugação dos corpos na Idade Média e na Idade Moderna. Suas reflexões, ao serem deslocadas para o contexto africano, permitirão que tomemos, metaforicamente, o corpo do continente africano como “um corpo subjugado” por opressão, infortúnio e desmandos. Outros teóricos e estudiosos como Horácio⁴, Roland Barthes (1992), Baudelaire⁵ (1971 apud CASA NOVA, 2008), Vera Casa Nova (2008) nos permitirão explorar as estratégias que transformam os textos em quadros. Nesses quadros, muitas vezes, o desmoronamento, a ruína fazem-se motivos importantes. As análises dos textos se farão em diálogo com observações produzidas por estudiosos das literaturas africanas.

Com esta pesquisa, esperamos fortalecer algumas marcas que possibilitem realçar, na literatura de autoria feminina produzida nos países africanos de língua portuguesa, a preocupação com o resgate da memória da tradição oral, pondo-a, em diálogo, com as expressões da modernidade. Essas poetisas, recuperando uma tradição milenar, cultivada por mulheres, a do carpir, destacam particularidades do universo feminino na construção de seus poemas, dando a elas diferentes significados.

⁴ Quinto Horácio Flaco, em latim *Quintus Horatius Flaccus*, (Venúsia, 8 de dezembro de 65 a.C. Roma, 27 de novembro de 8 a.C.) foi um poeta lírico e satírico romano, além de filósofo. É conhecido por ser um dos maiores poetas da Roma Antiga. Cunhou a expressão “Ut pictura poesis”, na obra **Ars Poetica**, que significa “como a pintura, é a poesia”.

⁵ BAUDELAIRE, C. **L'art romantique**. Paris: Flammarion, 1971. 441p.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

*Ali estão elas de cabelos brancos
lisos ou em tranças apertados.
Ali estão elas suspensas sem um suspiro,
sem uma lágrima.*

*Os cabelos brancos gritam
gritos alucinados.*

Maria Alexandre Dáskalos

Sabe-se que cada cultura oferece uma visão de mulher. A ótica pela qual o sexo feminino é visto varia em função de fatores culturais de determinadas condições de civilização, como circunstâncias históricas, estado social e correntes ideológicas que suscitam condutas e modelam atitudes. As diferenças entre os sexos são uma importante condição sobre a qual se edificam as muitas variedades da cultura humana. Se percorrermos os países e os séculos, veremos, em quase toda parte, mulheres adoradas e oprimidas. No século XIX, como assinala Elisabeth Badinter, no prefácio do livro de A. L. Thomas, Madame d'Epinay, uma ilustre senhora que tinha acesso aos meios acadêmicos, já dizia: “A mulher é um ser de cultura inteiramente moldado por sua educação”, e, por outro lado, o famoso filósofo francês Diderot contrapunha “o destino feminino inscreve-se em letras naturais, ou seja, a mulher é sempre governada, em última instância, por seus órgãos e, mais precisamente, por seu útero” (THOMAS, 1991, p. 9). Atualmente, discutem-se os novos papéis da mulher, e ela aparece, ora como companheira, ora como o outro, marcada pelo signo da diferença que ainda suscita o desejo e o temor. As imagens que lhe são imputadas, muitas delas como estereótipos, são representações do imaginário, presentes no cotidiano humano.

Segundo Margareth Mead (1974), em todas as sociedades conhecidas, há uma visão biológica de trabalho que, muitas vezes, só está ligada remotamente às diferenças biológicas originais que proporcionam uma primeira orientação. Às vezes, uma qualidade é consignada a um sexo, às vezes a outro. Isso se mostra, por

exemplo, no conto “A rapariga de *Mwala Wa Sena*”, da tradição oral da zona do Vale do Zambese, Moçambique. Esse conto, escrito, originariamente, em língua sena, foi transscrito para o português por Lourenço Rosário e incluído entre as narrativas denominadas “Histórias de raparigas casadoiras”. O conto se estrutura a partir de duas visões de mulher, determinadas não só pelo lugar que ela ocupa na sociedade, mas, também, pela função que se espera que ela desempenhe:

Lá para os lados de “*Mwala wa Sena*” havia uma mulher que tinha uma filha muito bonita. Essa mulher fazia tudo e não deixava que a filha aprendesse os trabalhos que uma mulher deve saber.

A rapariga cresceu. Como cresceu, chegou à altura de casar. Apareceram pretendentes. Aos pretendentes a mãe dizia: “A minha filha é bonita, mas sabe, não aprendeu a fazer nada em casa, nem pilar, nem semear, nem cozinhar, nem varrer a casa, nem esfregar as costas do marido no banho, nem coisa nenhuma. A única coisa que ensinei à minha filha foi enfiar ‘missangas’ nas linhas e fabricar outros adornos para o corpo”.

Os rapazes, quando ouviam aquilo, desistiam logo e explicavam: “Eu não como adornos, ninguém vive de beleza, de que me serve ter uma mulher bonita se ela não serve para nada, nem sabe fazer nada?” Diziam isto e iam procurar noivas noutras casas da povoação, onde havia raparigas em idade de casar. (ROSÁRIO, 2001, p. 71).

Percebemos na narrativa que a mulher, como em muitas tradições, ocupa o espaço da casa. No conto “*Mwala wa Sena*” chama a atenção o fato de a mãe querer que a filha ocupe um lugar diferente do proposto, quando não permite que ela aprenda os trabalhos da mulher. A dificuldade é mostrada logo a seguir, pois os rapazes preferiam escolher aquelas moças que sabiam servir ao homem no cotidiano. Essa visão pode estar associada às funções do aleitamento e da maternidade, próprias da mulher, e que se distendeu, culturalmente, para os cuidados com o lar e com aqueles que o habitam. Dessa conjunção de representações, surge um enquadramento espacial: à mulher, o espaço do lar e, ao homem, o da rua.

Para Mead (1974), não existe cultura que tenha, concretamente, afirmado a não diferença entre o homem e a mulher, exceto na maneira pela qual contribuem para a criação da geração seguinte. Não se encontram culturas nas quais características identificáveis como iniciativa e responsabilidade, coragem, paciência e zelo sejam meros traços humanos gerais. Inevitavelmente, a cultura na qual se vive molda e limita tanto as pessoas quanto a imaginação, tornando os seus

componentes impotentes para criar, pensar ou sentir por modos contraditórios ou tangenciais.

A escritora moçambicana Paulina Chiziane, em artigo que discute a situação da mulher em seu país, considera:

Nós, mulheres, somos oprimidas pela condição humana do nosso sexo, pelo meio social, pelas ideias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade. Dentro de mim, qualquer coisa me faz pensar que a nossa sorte seria diferente se deus fosse mulher. (CHIZIANE, 1994, p. 13).

As considerações de Chiziane ratificam, de certo modo, as observações de Mead e essas tornam-se um campo fecundo de interrogações e nos instigaram a propor uma análise da escrita poética de mulheres africanas de língua portuguesa, pois percebemos que, em África, as tensões se ampliam devido às circunstâncias históricas e culturais e as intensas transformações que se vêm operando na fase atual. Isso pode ser constatado na situação de muitas mulheres que alçadas, no pós-independência, a cargos políticos elevados, continuam, muitas vezes, a desempenhar funções determinadas pela tradição, particularmente com relação ao espaço doméstico.

As imagens de mulheres se multiplicam como em um caleidoscópio e, como iremos mostrar ao longo desta tese, todas essas nuances nos fazem refletir sobre as possíveis marcas que estão inscritas na literatura produzida por mulheres de países africanos de língua portuguesa. Veremos que, na produção poética de cada uma dessas escritoras há, além de sua forma própria de poetar, um emaranhado de fios que vão se entrecruzando e formando teias multifacetadas. Memórias e vivências do cotidiano costuram-se, em vários poemas, por vezes, com motivações políticas.

Na execução desse trabalho, deteremos-nos, primeiramente, em considerações sobre o modo como o colonialismo ressignificou a figura da mulher e o lugar do feminino, característica que se presentifica nos cinco países africanos dos quais elas são originárias.

Em África, a chegada dos europeus para a exploração do continente trouxe variantes em relação ao lugar da mulher que precisam ser levadas em consideração. Por exemplo, numa canção, do ritmo intitulado massemba, de 1875, que criticava a sociedade colonial, a personagem Madia Kandimba é uma lavadeira, que se atreve

a seduzir o patrão branco. Ao ser surpreendida em flagrante pela esposa do patrão, uma mulher branca, vira motivo de chacota do autor da canção: “Madía Kandimba uakambe o sonhi / Madía Kandimba atidivída / Uabiti bu muelu ua sinhola! [...] uandala o diial dia sinhola!” (“Maria Candimba não tem vergonha? Maria Candimba atrevida / passou à porta da senhora! [...] quer homem da senhora”). Alberto Oliveira Pinto (2007, p. 39) analisa essa canção e afirma estar nela expressa a indignação do homem angolano, ao ver sua conterrânea sujeitar-se à manipulação sexual do colonizador com a finalidade de ascender socialmente, mesmo sendo a concubina e, quiçá, aquela que irá gerar filhos mulatos que irão “apurar a raça negra”. Na letra da música e na discussão do estudioso, está clara a indicação de que a colonização codificou as mulheres, quase sempre, como um objeto de dominação sexual. Ainda segundo Oliveira Pinto, para elas, aqueles homens se traduziam na possibilidade de ascensão a uma categoria social superior, quer através da passagem de escrava a serviçal, quer da mudança da tanga para os panos próprios dos meios urbanos.

Entretanto, a presença do colonizador que marcou espaços e funções degradantes para os colonizados e, de forma mais acentuada, para as mulheres do povo, estimulou muitas dessas mulheres a se engajarem na luta de libertação de seus países. Segundo Aurora da Fonseca Ferreira (2007), a mulher angolana participou da resistência à dominação de várias maneiras, quase sempre na clandestinidade:

[...] Também de caráter político eram as atividades de caráter cultural de teatro, poesia (grupo Santa Cecília, Ngongo, entre os mais conhecidos), enquanto que as de caráter recreativo constituíam cobertura para atividade política de conscientização, passar mensagens, distribuição de panfletos entre outras; essa última efectuava-se em diferentes circunstâncias, apresentando, no entanto, grandes riscos. Outra atividade, com caráter menos clandestino, parece ter sido a de apoio aos presos e seus familiares, já porque não poucas vezes eram familiares que se encontravam em tal situação, para os outros a situação tornava-se mais perigosa. (FERREIRA, 2007, p. 57).

Entre um papel e outro, entre uma imagem e outra, é necessário analisar o que acontece ao ser humano quando submetido ao domínio do outro. Para entendermos melhor esse processo, conheçamos a origem da palavra colonização. Segundo Alfredo Bosi (1992), as palavras cultura, culto e colonização derivam do verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*. Ainda de acordo com o autor, *colo* significou, na língua de Roma, eu moro, eu ocupo

a terra. Um herdeiro antigo de *colo* é *íncola*, o habitante; outro é *inquilinus*, aquele que reside em terra alheia. A partir daí, Bosi define colonização “[...] como um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais.” (BOSI, 1992, p. 15) e vai além:

A ação colonizadora reinstaura e dialetiza as três ordens: do cultivo, do culto e da cultura. A ordem do cultivo em primeiro lugar. As migrações e o povoamento reforçam o princípio básico do domínio sobre a natureza, peculiar a todas as sociedades humanas. (BOSI, 1992, p. 19-20).

Dessa forma, o espaço que é submetido à força a outrem não só é depredado em seu sistema econômico, como também em sua cultura que é minada pelos mecanismos de exploração e controle do dominador.

Segundo Marc Ferro, o termo “colonialismo” surgiu tarde e foi percebido como “a forma pejorativa dada à colonização” (FERRO, 2004, p. 11). No primeiro momento, ele visava a substituir o termo “colonismo” e a legitimar a expansão ultramarina. Com o tempo, o termo colonialismo “alçou vôo próprio” e incorporou um discurso anticolonialista. A partir da metade do século XX, passou a designar a totalidade do fenômeno – a colonização, seus excessos, sua legitimação. Para o autor, é importante lembrar que os atributos que a palavra “colonialismo” evoca já existiam antes do aparecimento do termo e estes sobreviveram à colonização e à descolonização.

O colonialismo, imposição de uma cultura sobre outra, determina o aparecimento de várias formas de preconceito, como o racismo (que inclui a inferiorização da mulher) que se alastrou e se difundiu, inclusive, entre os colonizados. Franz Fanon (1968) alerta para a violência que sofre o colonizado, em suas tradições e mitos, por parte do colonizador que, por não entender as diferenças culturais, ou simplesmente por desprezá-las, combate-as como marca de depravação que deve ser exterminada. Nesse sentido, a escrita das poetisas, por nós escolhidas, será uma forma de lutar bravamente para desmanchar a visão do colonizador e trazer à tona as tradições e os mitos de suas culturas.

Leopold Sedar Senghor (1965) afirma que o colonialismo é a dependência política e econômica de um povo em relação a outro. Para ele, não existe possibilidade de desenvolvimento da personalidade de um povo quando esse é

privado de sua liberdade. A alienação total proveniente do processo colonialista sufoca a originalidade do indivíduo e impede que ele se veja como um cidadão, o que dificulta o processo de independência na dependência.

Por outro lado, Walter Benjamin, no texto “O autor como produtor”, de 1934, discorre sobre o dilema, vivido pelo escritor, a respeito de “a serviço de quem ele quer colocar a sua atividade” e afirma que o necessário comprometimento de classe do escritor compromete também sua própria autonomia como criador. Expandindo um pouco as reflexões de Benjamin (1934) e Senghor (1965), podemos afirmar que, como veremos, a literatura escrita por mulheres, em África, foi usada, muitas vezes, como instrumento de luta contra a tirania da dependência e, por isso, está ligada quase sempre ao seu envolvimento com as causas familiares e sociais como, por exemplo, a lida com a família, o espaço social da intimidade e o comprometimento com o bem estar da comunidade. Esses papéis são considerados pela escritora moçambicana, Paulina Chiziane, em sua complexidade, mesmo quando se consideram as alterações por que passam os países africanos no mundo atual. Se, por um lado, a mulher é vista por ela, a partir de valores culturais, que a consideram “a terra”, “o centro da vida”, na tradição *bantu*, por exemplo, ela pode ser castigada, amaldiçoada porque, sendo mulher, carrega o “sangue podre das suas menstruações, dos seus abortos, dos nado-mortos que infertiliza (sic) a terra”. (CHIZIANE, 1994, p. 12).

As consequências da colonização para as mulheres, de acordo com Gautier (2004), variam em função da situação inicial delas. Assim, em alguns países, elas podem ser dadas em casamento pelo pai, contra a própria vontade, o que pode ser definido como sexagem, marcada pela apropriação material do corpo e da pessoa das mulheres, em oposição a outras formas de dominação, definidas por uma exploração mais similar à dos homens. As mulheres colonizadas podem fazer parte de classes diferentes, assim, por exemplo, para uma escrava e para uma proprietária de escravos, o projeto da escravidão não terá as mesmas consequências. Considere-se, entretanto, que o caráter fragmentado, lacunar e não-homogêneo das fontes e dos estudos sobre o modo como esse sistema legisla acerca dos espaços das mulheres torna qualquer síntese muito difícil. O que se pode afirmar é que a construção dos gêneros, isto é, aquilo que se esperava em função do sexo e, ao mesmo tempo, as relações entre os sexos, é que foi subvertida pelas diferentes colonizações.

Tais transformações, na visão de Gautier (2004), resultaram de duas diferentes estratégias: em uma, decorrente da colonização feita em nome de Cristo e do rei, marca da conquista da América e das Antilhas, foi significada pelo tráfico e pela escravidão. Na outra, justificada pela ciência e pelo progresso, que põe em oposição o migrante forçado e a aldeã, promulga-se o direito consuetudinário e divulga-se a propaganda em favor da saúde e da educação. O teórico explica que certos pontos são comuns aos dois períodos: o papel da religião, o imaginário masculino do harém colonial e a exclusão política das mulheres.

Ainda segundo a mesma autora, bem antes de os europeus desembarcarem na África, esse continente já conhecia a escravatura, embora essa prática não fosse comum em todas as regiões. Ali, a escravidão apresentava uma série de formas, desde as mais duras, próximas daquelas da América das plantações, até as mais suaves, que davam bastante autonomia aos escravos e rapidamente os integravam numa linhagem livre, até mesmo permitindo-lhes, excepcionalmente, constituir uma. Gautier (2004) acentua que, nesse sistema interno, os escravos eram, em maioria, mulheres, o que geralmente se explica pelo papel que lhes cabia de reproduutoras. Entretanto, eram suas qualidades de trabalhadoras polivalentes que as tornavam preferidas. Gautier considera que, nesse cenário, a progenitura concebida entre escravos parece ter sido apenas um subproduto da exportação deles, porque, em sua percepção, nas sociedades linhageiras, as escravas forneciam o essencial do trabalho agrícola e doméstico. Nas sociedades dinásticas, elas exerciam um papel importante nos níveis administrativo e político, porque eram percebidas como não perigosas. Para um homem, era vantajoso adquirir uma escrava a fim de torná-la sua concubina, pois a compra de uma escrava ficava mais barato que o “preço da noiva” que se devia pagar aos pais livres.

Em relação ao tráfico transatlântico, sabe-se que, em média, foi deportado um terço de mulheres para dois terços de homens, pois o trabalho destes era mais valorizado na América do que na África. Em consequência, o preço das cativas, no mercado interno africano, era mais alto; ao contrário, no mercado atlântico, os homens custavam mais caro. Em contrapartida, quando havia incursões contra sociedades africanas, as mulheres eram levadas em número tão grande quanto o dos homens e transportadas para longe de seus parentes, a fim de que não pudessem retornar aos seus lares. Nesse momento, valiam as regras de captação

externa, e o preço das escravas mulheres era determinado pelo valor que tinham no mercado internacional.

Sem dúvida, a situação da mulher, em África, é como acentua um provérbio *shuaili*: “Uma mulher nunca é livre”. Ela é casada por sua linhagem, tem de obedecer ao marido e conviver com ele em regime de extrema subserviência; não tem direitos sobre os filhos, que pertencem ou à sua linhagem ou à do cônjuge. Contudo, dispõe de verdadeira autonomia econômica e, em certas sociedades, pode participar de associações de mulheres que a defendem contra os maus-tratos.

Nas regiões onde o tráfico transatlântico era mais intenso, encontravam-se, entre os adultos de quinze a sessenta anos, 80 homens para 100 mulheres e, em Angola, 40 a 50 homens para 100 mulheres. Esse fenômeno teve numerosas consequências, tanto em relação ao trabalho, quanto às práticas matrimoniais. Antes do tráfico transatlântico, contavam-se 67 jovens e idosos para 100 adultos: no período mais intenso do tráfico, essa relação cresceu para 85%, aumentando o trabalho das mulheres⁶.

Anteriormente, nos lugares onde os africanos praticavam uma agricultura de queimadas, os homens arrancavam as mudas de árvores, faziam o desmatamento e os trabalhos pesados em geral. Com a saída maciça dos homens, demandada pelo tráfico transatlântico, as mulheres tiveram de executar essas tarefas que se somaram ao trabalho agrícola. O crescimento do número de mulheres traduziu-se igualmente por um aumento da prática da poligamia, ou seja, do número de esposas por homem. Embora os jesuítas do século XVII já notassem a existência da poligamia em Angola, ela não tinha ali a importância numérica que os viajantes do século seguinte descrevem.

As mulheres da elite africana precisavam da escravidão, pois, diferentemente dos homens, não se podiam valer do trabalho dos membros de sua parentela. Eram os escravos que, nesse contexto, executavam o trabalho agrícola ou doméstico que, pela tradição, cabia a elas.

A partir dessa síntese, podemos perceber como a rede social em que a mulher, no caso a africana, está inserida é complexa. Todas essas relações trazem

⁶ As estatísticas, citadas neste capítulo, foram retiradas de Gautier (2004, p. 660-706).

consequências na escrita poética produzida pelas mulheres frente a essa realidade tumultuada, pois podemos perceber que existe um pacto explícito do eu-poético em denunciar, nos poemas, o sistema colonialista que se descortina como um processo de desfiguração sócio-cultural e histórica dos países envolvidos. Além disso, são construídas outras imagens que retratam a visão da mulher, o olhar feminino diante de outras situações.

Antes de introduzir um trabalho mais específico sobre as obras que serão analisadas, vale a pena salientar que, nessas obras, a memória tem função primordial, mostrando-se como estratégia importante de releitura do passado e, muitas vezes, possibilitando um resgate criativo de situações vividas pelas mulheres.

Le Goff (2003) considera a memória como propriedade de conservar certas informações e de remeter-nos a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais podemos atualizar impressões ou informações passadas, ou que representamos como passadas. Para Leroi-Gourhan (1964), a memória, em sentido lato, poderia ser descrita em três tipos: a específica, a étnica e a artificial:

Podemos a este título falar de uma memória “específica” para definir a fixação dos comportamentos de espécies animais; de uma memória “étnica” que assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas e, no mesmo sentido, de uma memória “artificial”, eletrônica em sua forma mais recente, que assegura, sem recurso ao instinto ou à reflexão, a reprodução de atos mecânicos encadeados (LEROI-GOURHAN⁷, 1964 apud LE GOFF, 2003, p. 422).

Psicanalistas e psicólogos insistem em que o interesse, a afetividade, o desejo e a inibição exercem, na memória individual, pressão em relação ao esquecimento, consciente ou inconscientemente. Também a memória coletiva é parte de jogo na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se dono da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes e dos indivíduos que exercem o poder de dominação. Os esquecimentos e os silêncios podem ser gerenciados, na escrita da História, tornando-se mecanismos de manipulação da memória coletiva.

⁷ LEROI-GOURHAN, A. **Le geste et la parole**. Paris: Michel, 1964-1965, 2 vols. (trad. port. Lisboa: Edições 70, 1981-1983).

Le Goff (2003) diz ser necessário diferenciar tanto as sociedades de memória oral e de memória escrita, quanto as fases de transição da oralidade à escrita. Nas sociedades com forte tradição oral, a memória coletiva ordena-se em torno de três grandes interesses: a idéia coletiva do grupo, que se funda em certos mitos, mais precisamente nos mitos de origem; o prestígio das famílias dominantes, que se exprime pelas genealogias; e o saber técnico, que se transmite por fórmulas práticas, fortemente ligadas à magia religiosa. Na sociedade em que predomina a escrita, a memória desenvolve-se ora em forma de inscrição e passa a ser exercitada, por meio da celebração de um monumento, ora em forma de documento escrito que tem a função de armazenar as informações e preservá-las, através do tempo e do espaço.

Ao pensarmos nessas questões, em relação aos países africanos de língua portuguesa, muitas dúvidas são suscitadas. Como eram sociedades, em grande parte orais, com a chegada dos colonizadores, muitas tradições foram esfaceladas e destruídas; outras, após período de recolha, foram transportadas para o código escrito. Como acentua Le Goff (2003), as memórias espontâneas, vivas, que anteriormente regiam a convivência de grupos foram, em grande parte, eliminadas. Seus vestígios persistiram nos espaços dos excluídos ainda que misturados a percepções e vivências, consideradas também marginais, porque os seus cultores passaram a ocupar o espaço da exclusão. Dessa forma, os primeiros relatos, nos países africanos de língua portuguesa, foram escritos em manuais de História, por colonizadores que desconsideravam a memória e a história dos povos dominados. Por isso, aos poucos, elas foram sendo esquecidas ou deslocadas para os documentos escritos produzidos, muitas vezes sem que se conhecesse, de fato, os fatos traduzidos de um código para o outro. Os boletins, decisões, balancetes, produzidos pela Administração colonial vão, aos poucos, silenciando o contato direto, a conversa, pela ordem escrita que era traduzida pelos intermediários já que a maioria da população era analfabeta.

À medida que avançava a luta pela libertação dos espaços colonizados, na África de língua portuguesa, jornais e livros, que conseguiam driblar a censura e subvertiam a ordem vigente, passaram a circular, com mais frequência, provocando fendas, abertas por vozes antes silenciadas, na estrutura do poder dominante e abrindo espaços para os dominados, ainda que bastante vigiados.

Na maioria das vezes, nas obras das escritoras selecionadas, o trabalho que elas realizam presentifica o desejo de ordenação de um mundo movido pela opressão e pelos infortúnios. Na leitura de seus escritos, se levarmos em consideração a questão do gênero, muitas vezes, deparamos-nos com situações, aludidas por Bhabha (1998), quando reflete sobre a escrita feminina, como uma espécie de perturbação entre o público e o privado. Segundo o teórico, a relação das ambivalências traumáticas de uma história pessoal psíquica liga-se às mais amplas da existência política, permitindo salientar como a história do povo se encena em meio a um espaço dual em que o privado e o público se intercambiam em meio aos fios literários. Esse processo aparece, muitas vezes, nas obras das escritoras selecionadas, como, por exemplo, na de Odete Semedo, quando traz para os seus poemas questões políticas, misturando-as com o sofrimento do indivíduo, deixando clara a associação entre o público e o privado.

Muitas vezes, no trabalho literário das mulheres escritoras que serão estudadas nesta tese, as lembranças remetem à coletividade cujos valores são retomados, buscando resistir à força destruidora da lógica da colonização e, também, à decorrente de outras expressões culturais características do espaço urbano. Essa “nova realidade” alia um passado vivido e cultivado num determinado espaço a um outro que, por vezes, funciona como lugar de gestação de um ideal de futuro.

Para se compreenderem os conflitos que se mostram na escrita literária dessas mulheres, é interessante voltarmos à visão de Leroi-Gourhan (1964) sobre a evolução da memória, ligada ao aparecimento e à difusão da escrita e sobre a evolução social, especialmente, provocada pelo desenvolvimento urbano:

A memória coletiva, no início da escrita, não teve de romper o seu movimento tradicional a não ser pelo interesse que tem em se fixar de modo excepcional num sistema social nascente. Não é, pois, pura coincidência o fato de a escrita anotar o que não se fabrica nem se vive cotidianamente, mas sim o que constitui a ossatura duma sociedade urbanizada, para a qual o nó do sistema vegetativo está numa economia de circulação entre produtos, celestes e humanos, e dirigentes. A inovação diz respeito ao vértice do sistema e engloba seletivamente os atos financeiros e religiosos, as dedicatórias, as genealogias, o calendário, tudo o que nas novas estruturas das cidades não é fixável na memória de modo completo, nem

em cadeias de gestos, nem em produtos (LEROI-GOURHAN⁸, 1964 apud LE GOFF, 2003, p. 429).

Por isso, podemos afirmar que a literatura escrita por mulheres, nesses países, não só se constitue um lugar de memória, de resgate das várias culturas cujos costumes e tradições estavam, de certa forma, soterrados, como também convive constantemente com as tensões advindas desses processos de “recolha” presentes em seus textos. Aqui todas estas questões têm que ser colocadas para pensarmos sobre que tipos de memória circulam em textos das literaturas africanas de língua portuguesa escritos por mulheres.

Ainda de acordo com Le Goff (2003), a evolução das sociedades, na segunda metade do século XX, elucida a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Ela faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominadas, lutando, todas, pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção.

Mais do que nunca, são verdadeiras as palavras de Leroi-Gourhan (1964), ao afirmar que o aparato da memória social domina todos os problemas da evolução humana e expõe, de alguma forma, essas tensões:

[...] a sobrevivência étnica funda-se na rotina, o diálogo que se estabelece suscita o equilíbrio entre rotinas e progresso, simbolizando a rotina, o capital necessário à sobrevivência do grupo, o progresso, a intervenção das inovações individuais para uma sobrevivência melhorada. (LEROI-GOURHAN⁹, 1964 apud LE GOFF, 2003, p. 469).

Como se vê, a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, mas também um instrumento e um objeto de poder. Esta relação esteve

⁸ LEROI-GOURHAN, A. **Le geste et la parole**. Paris: Michel, 1964-1965. 2 v. (Trad. port. Lisboa: Edições 70, 1981-1983).

⁹ LEROI-GOURHAN, A. **Le geste et la parole**. Paris: Michel, 1964-1965. 2 v. (Trad. port. Lisboa: Edições 70, 1981-1983).

sempre presente nos espaços colonizados. A esse respeito vale reportar a fatos ligados ao papel da mulher em diferentes culturas africanas.

Como vimos anteriormente, desde a chegada dos portugueses, nas colônias africanas de língua portuguesa, várias formas de comércio humano foram realizadas e uma das consequências desse comércio era a migração forçada da população, predominantemente masculina, que, devido ao trabalho que tinha que executar, era levada para outras regiões ou outros países. Este fenômeno delineou, ao longo dos séculos, um lugar à mulher que ficava, muitas vezes, responsável pelo sustento e integridade das crianças e daqueles que ali permaneciam. A partir desse acontecimento, com certeza, ampliou-se o lugar ocupado pela mulher, cuja memória vem sendo resgatada por vários estudiosos. Sherilyn Young, em seu estudo *"Fertility and Famine"* (Fertilidade e Fome), sobre o papel das mulheres, numa comunidade ao sul de Moçambique, ressalta que:

O trabalho forçado colonial, no século XX, suplementou a migração na retirada da força de trabalho dos Tsonga e Chopi. Os vastos latifúndios dos colonos eram formados pela incorporação das terras dos agricultores desses povos. Uma série de carestias e desastres ecológicos entre 1908 e 1922 assegurou uma forte dependência em relação à exportação de mão-de-obra. A recuperação agrícola da década de 20 disse respeito principalmente ao campesinato feminino, que produziu o grosso dos cajus e amendoins de Moçambique do Sul... Quando (na) II Guerra Mundial recorreu-se a um sistema de trabalho forçado, as mulheres tiveram de produzir safras imediatamente comerciais, principalmente de algodão, trabalhando quatro dias por semana, sob supervisão de homens. A adaptação a essas mudanças pode ser constatada pelo desenvolvimento de cultos de possessão por espíritos entre o povo, dirigidos por mulheres. A sociedade de Moçambique do Sul ainda hoje mostra uma diferença notável entre um campesinato feminino local e um semiproletariado masculino emigrante (YOUNG¹⁰, 1977 apud HOBSBAWM, 2006, p. 266).

Ao tratarmos da escrita de mulheres africanas, é necessário pensarmos em todas as vertentes levantadas até agora – as representações da mulher construídas pelo colonialismo, a questão da memória oral / escrita – e ainda levar em consideração que a África é um continente demasiadamente diversificado. De certa forma, a diversidade do continente e das culturas estará indicada na produção

¹⁰ YOUNG, S. *Fertility and Famine: Women's Agricultural History in Southern Mozambique*. In: PALMER, R. H.; PARSONS, N. *The Roots of rural poverty in central and southern Africa*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1977. 430p.

literária das mulheres cujos poemas serão destacados. Cada uma provém de um espaço distinto que tem suas próprias tradições e costumes, mas, na obra literária de cada uma, apesar das diferenças, existem muitos elementos comuns.

Dentro da África, têm-se várias Áfricas. O continente africano sempre foi marcado por intensos trânsitos que possibilitaram a fusão de povos. O conceito de sociedade “tradicional” como uma estrutura estática não resiste a uma análise mais criteriosa quando se trata de África. Assim, para falarmos de aspectos da história desse continente, será preciso pensar na palavra “troca”. Este é um termo essencial para compreendermos a História africana. Tanto a África, como espaço de habitação humana, quanto os povos que lá habitam têm sido revisitados com relação ao estágio inicial da trajetória humana e dos acontecimentos históricos contemporâneos. Continuamente surgem, no continente africano, novas formas de organização política e militar que acontecem independentemente, às vezes, das vigentes ou das preferidas pelo capital estrangeiro. Pressões externas para obtenção de vantagens e necessidades locais têm levado o continente a uma série de arranjos. As trocas nos costumes e na linguagem caminham ao lado de negociações do poder econômico e político. Deve-se considerar, ainda, que o acúmulo de capital, derivado do tráfico de escravos, revolucionou as relações de poder na África e fez com que expressões de várias de suas culturas fossem levadas a diversas partes do mundo. Ao mesmo tempo, intensas alterações foram introduzidas nas culturas africanas mais diretamente ligadas ao tráfico e ao comércio com os ocidentais.

Ainda hoje, de acordo com Ferreira (2006), inserida nesse cenário, existe uma África ancestral, constituída de uma população nativa que segue com suas tradições, suas crenças, seu processo histórico, através de sua forma peculiar de olhar o mundo. Não se deve, entretanto, considerá-la uma cultura fechada, imutável: as diferentes etnias são realidades múltiplas, resultantes de várias tradições culturais em permanente recomposição. É neste contexto de tradições ancestrais, contatos culturais e constantes mutações que se desenvolveu a história oral africana.

A partir dessa afirmação, algumas questões podem ser retomadas com o objetivo de deixar mais claras as reflexões ligadas aos textos produzidos pelas escritoras. Não se pode desconsiderar o fato de que a própria escrita convive, particularmente nos espaços africanos, com a tensão entre a preservação de um mundo significado por tradições passadas “da boca ao ouvido” (HAMPATÉ-BÂ,

1987) e o seu deslocamento para novas estruturas de ambiente de escritas que, mesmo buscando preservar o universo da oralidade, apaga muitas de suas representações.

Para se falar das civilizações africanas que, em grande parte e por questões históricas, eram culturas orais, é necessário, primeiramente, se definir o que vem a ser tradição oral. De acordo com A. Hampaté Bâ:

A tradição oral é a grande escola da vida, ela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhes descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados (HAMPATÉ BÂ, 1987, p. 183).

Ainda segundo esse autor malinense, a tradição oral suscita interesse por estar ao alcance de todos. É uma doutrina para o grande público, por isso coloca-se ao alcance dos homens, fala-lhes de acordo com o entendimento humano e revela-se de acordo com suas aptidões: “Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial.” (HAMPATÉ BÂ, 1987, p. 183). A reflexão do pensador insiste em considerar que a tradição oral fundamenta-se na iniciação e na experiência e permite ao homem se constituir em sua totalidade. É essa forma de estar no mundo que permite ao africano se tornar um ser diferenciado.

A cultura de muitos povos africanos está ligada ao cotidiano da comunidade e não existe de maneira isolada e abstrata. Ela concebe o mundo como um todo em que tudo interage, se comunica. Não se pode falar em tradição oral sem retomar o mistério da criação do homem, sem analisar detidamente a instauração da Palavra que, para os diferentes povos daquele continente, é a força que, ao mesmo tempo, se revela e emana do mistério, como atestam vários estudiosos de culturas africanas, dentre os quais Hampaté Bâ (1987), Vansina (1987) e Honorat Aguessi (1977).

Durante um longo tempo, considerou-se que as culturas orais eram aquelas em que, simplesmente, havia a ausência de escrita. Assim, contrapunha-se, de maneira imprópria, oralidade e inexistência de escrita. Após as duas grandes guerras europeias, trabalhos de etnólogos do mundo inteiro desfizeram esse

conceito infundado. Uma sociedade oral é aquela que reconhece a fala, não apenas como um meio de comunicação, mas também como uma forma de preservação da sabedoria de seus ancestrais. Nela, o sistema mental funciona de modo a utilizar o ritmo, a música, a dança, os provérbios, a repetição e todos os recursos que colaboram na memorização de fatos. É uma sociedade que prioriza o dizer, ou seja, aquela que aprende a contar história, visto que cada um tem que conceber a sua produção. Ao mesmo tempo, ensina a ouvir, pois a audição congrega os indivíduos em um ato em que a voz de um penetra no interior do outro, fazendo-o surpreender-se após cada narração. A fala produz, em cada momento, a expressão apropriada para aquela circunstância. Ela se processa de acordo com o momento, com a situação, com os ouvintes. Na cultura oral, a palavra tem o poder de criar e transformar o mundo. A oralidade é uma atitude diante do mundo. Em quase toda a África, no passado, a palavra tinha um poder misterioso, pois criava coisas. Assim, segundo Vansina (1987), nas sociedades africanas, todo grupo social tem uma identidade própria, que traz consigo um passado inscrito nas representações coletivas de uma tradição que o explicam e o justificam. Uma tradição é uma mensagem transmitida de uma geração para a seguinte.

Para se entender a força da tradição oral na cultura africana, é necessário levar em consideração que esta se confunde, em muitos momentos, com a tradição nacional, ou seja, a história do povo africano constrói-se também a partir da história oral que transmite o *modus vivendi* desse povo: suas crenças, as regras sociais, o tempo, o espaço, as falas, as guerras, as transações e as negociações. Tudo que a sociedade africana considerava importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão das várias camadas sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, era cuidadosamente transmitido por via oral. Vários estudiosos, Hampaté Bâ (1987), J. Vansina (1987), Raul Altuna (1979), Honoré Aguessy (1977) e outros atestam a necessidade de o pesquisador estar atento às informações transmitidas via oralidade.

Ferreira (2006) afirma que não podemos nos esquecer de que a relação dos africanos com a memória é regida por princípios que dão à palavra uma significação sagrada e é apoiada em tradições que demandavam, no passado, processos iniciáticos. A educação era feita em casa, onde o pai, a mãe ou as pessoas mais idosas eram, ao mesmo tempo, mestres e educadores e constituíam a primeira célula dos guardiões das tradições. Para entendermos essa relação dos africanos

com a palavra, devemo-nos afastar de uma visão logocêntrica do ocidente. Para o “tradicionalista”, saber é igual a ser. Através da palavra, o humano se liga ao ser supremo e vivencia a transcendência. Na tradição oral, os responsáveis pela memória da comunidade são ungidos pela palavra que lhes revela a identidade essencial. Através dela, o iniciado tem acesso ao mundo plenificado. A ligação com a verdade é um compromisso com o sagrado. A verdade, para o depositário da tradição, não está ligada a uma prática cultural, mas sim, à forma como a pessoa se constitui. Para o transmissor das tradições a palavra é, verdadeiramente, um dom: ela é divina. Essa relação está impregnada pela prática religiosa, que funciona segundo o pressuposto da existência de entidades espirituais que explicam e endossam esse comportamento.

Segundo Mary Del Priore e Renato Pinto Venâncio (2004), a religião, para os africanos, era a prática de sua vivência diária, principalmente, quando se tratava de aliviar sofrimentos e de assegurar paz, prosperidade e fecundidade. A prática religiosa era oriunda de saberes muito diversos, que aceitavam novidades se estas se mostrassem válidas. As religiões estavam sujeitas a transformações e se constituíam em um dos aspectos plurais da cultura. Através das palavras, especificamente da língua banto, é possível provar que existia a crença em um espírito criador, em um espírito de ancestrais e da natureza, em rituais e feiticeiros. As crenças diziam que os mortos viviam num mundo de sombras, que reproduziam as condições terrenas. Para os africanos, eram fundamentais a prosperidade e a harmonia no seio do mundo terrestre, representado pelo “grande homem”, rico em armazéns de grãos, em gado, em ouro e, sobretudo, em escravos, prontos para assegurar trabalho, segurança e poder.

Na literatura produzida por mulheres, a tradição oral é resgatada, nos poemas, como uma forma de gritar a própria alteridade, a identidade africana, como também as marcas identitárias de suas culturas. Nesse sentido, é importante ressaltar o cuidado da escritora Odete Semedo, da Guiné Bissau, quando recolhe em várias regiões de seu país, os cantos de mulheres, as *mandjuandadi*, e as histórias orais, trazendo-os, ressignificados, para sua produção escrita. Como podemos ver, entre os africanos, a recuperação das tradições (por meio do trabalho de coleta) é importante, pois através dela é possível falar em um legado de valores e experiências que fortalece a idéia de Nação, possibilitando a agregação em torno de um ideal e abrindo caminhos que conduzem à luta pelo bem comum.

Entretanto, quando se fala das tradições da África é bom ter-se em mente que, hoje, ao lado de práticas vivas de cultura oral — religiosas, mitológicas, poéticas e narrativas — existe, também, no plano da cultura popular, na era da produção em massa, a influência de outras construções midiáticas como as propagadas pelas redes de comunicação impressa e falada. Nesse sentido, é pertinente ressaltarmos que a construção da imagem de uma África exótica, que tanto interessou aos europeus e americanos, é rechaçada pelos estudiosos do continente que vêm desconstruindo essa visão, incansavelmente.

Ao se falar de processos de recuperação das tradições africanas, devemos levar em conta que os estudiosos dessa questão estão atentos ao fato de que, muitas vezes, a tradição, no caso específico do ensinamento que é transmitido através de provérbios, por exemplo, tende a imprimir visões que se fecham em seu conceito e não assumem a contradição. A partir dessa constatação, Appiah (1997) tem questionado o fato de não se ter firmado, em África, o estilo antagonístico da filosofia ocidental. Para ele, o estilo conciliatório é possível porque a transmissão oral dificulta o reconhecimento das discrepâncias, tornando possível assumir o conhecimento como um saber imutável, transmitido pelos ancestrais. Nas sociedades tradicionais, conciliar visões conflitantes faz parte do processo necessário de acomodação, no qual a palavra dos ancestrais tem peso fundamental porque, ainda de acordo com Appiah, “transmite apenas o consenso, a visão aceita” (APPIAH, 1997, p. 136).

Com a difusão da alfabetização, a aceitação do conhecimento como um corpo de verdades já dadas convive com intensos conflitos, além de acarretar consequências significativas.

As gerações de intelectuais africanos letRADOS que surgiram passaram a examinar as tradições de seus países à luz de métodos usados pelos ocidentais, ou seja, através da escrita. A partir desse procedimento, pode-se pensar em fusões imprevisíveis e na necessidade de trocas e concessões. Nesse ponto, Appiah acredita que a esmagadora dominação política e econômica do Terceiro Mundo pelo mundo industrializado desempenhará um papel importante, e que o fato de o futuro da cultura africana poder vir a ser guiada por uma apreensão teórica da realidade vivida no continente é uma oportunidade extraordinária. Nesse sentido, a obra das escritoras africanas de língua portuguesa mostra que é possível recuperar as tradições orais, inserindo o novo, a partir de um espaço híbrido, fecundo, em que se

presentificam as letras e a modernidade ao lado da voz e da tradição. Elas, em seu fazer poético, também não se furtam a debaterem, no plano poético, as questões filosóficas e religiosas e, de certa forma, convivem com visões conflitantes dos trânsitos entre oralidade e escrita.

Ana Mafalda Leite (1998) reitera que uma visão essencialista da oralidade, debatida nos meios acadêmicos, por vezes tem perturbado a importante tarefa do domínio comparativo entre formas orais e escritas. Segundo a estudiosa, alguns teóricos insistem em afirmar que as literaturas africanas recorrem aos modelos da oralidade. Este é, de acordo com a estudiosa, um raciocínio ou uma visão de quem não conhece bem os contatos entre a escrita literária e a oralidade em África. A autora discute duas teorias que circulam acerca da recuperação ou reintegração do intertexto oral, nas literaturas africanas. A primeira, que ela chama de “continuidade”, se expõe através da idéia do conto como um “gênero” africano versus o romance como um “gênero” ocidental. Essa idéia considera ser natural que um escritor africano se utilize do conto, porque este é o gênero que permite estabelecer a continuidade com as tradições orais. Ainda de acordo a mesma teoria, através da exploração dos ritmos e temas, “usando a língua como elemento potencial de captação estilística” (LEITE, 1998, p. 28), o autor pode realizar uma espécie de mimetização da oralidade. A segunda teoria passa pela idéia da transformação e pressupõe o uso de dois instrumentos: a língua e as opções dadas pelos diferentes gêneros. Nesse caso, Leite assume o que A. Tine considera uma oralidade “ fingida”, e Abiola Irele, “re-interpretação” e “transposição”, termos que se prestam melhor ao processo de recriação que a literatura pressupõe (LEITE, 1998, p. 29).

Por outro lado, Lourenço do Rosário (1989) afirma que caracterizar separadamente cada uma das categorias das narrativas orais — mitos, contos, lendas, etc. — é problemático, pois essas não possuem, em termos de origem e de estrutura, uma diferença marcante. A observação do teórico moçambicano permite-nos decidir por uma abordagem mais genérica, adotada por este trabalho, ao procurar identificar estratégias características de narrativas orais transpostas para os poemas sem, entretanto, fazer um estudo exaustivo das estruturas das narrativas orais. Essa abordagem ficará evidente, quando tratarmos, particularmente, da obra de Odete Semedo e de Paula Tavares.

É necessário insistir na importância de estar atento às transformações pelas quais o mundo vem passando. A globalização tornou a Terra um espaço minúsculo.

Há um fluxo de informações que transita por toda parte e todas as comunidades sofrem contaminações.

Mas é inegável que as marcas da tradição, mesmo sofrendo transformações e mutações, continuam presentes no imaginário dos africanos. Mesmo sem os rituais que iniciavam cada vivente nos mistérios do poder da palavra, muitas comunidades, em parte, acústicas, ainda possuem um relacionamento com os sentidos que difere de outras que não o são. E a diferença se encontra exatamente nas experiências sensoriais, altamente desenvolvidas. Exemplo disso é a força das expressões rítmicas e melódicas que acompanham o cotidiano e os acontecimentos importantes do povo africano e que são revisitadas pelas poetisas africanas de língua portuguesa, quando se valem da tradição, trazendo para o corpo do texto um ritmo que tem o fascínio de resgatar formas populares de contação de histórias.

Para o historiador Joseph Ki-Zerbo (2006), a África atual é complexa e dependente, social e economicamente, de países ricos. Diferentes mundos, mentalidades e períodos ali se sobrepõem, interferindo uns nos outros; às vezes, influenciando-se mutuamente, e, nem sempre, compreendendo-se. Na África, encontram-se, lado a lado, o século XX e a Idade Média; o Ocidente e o Oriente; a doutrina cartesiana e a animista. Muitos governantes gerem o país com mentalidades e sistemas de leis herdados de países estrangeiros, promovendo uma ruptura ainda maior com os costumes sagrados, herdados de seus ancestrais. Outros tentam assumir as exigências do mundo contemporâneo sem deixar de observar os valores tradicionais.

Não se pode, porém, deixar de ressaltar que sempre existiu uma parcela da população, como a das escritoras, inclusive algumas que serão estudadas neste trabalho, intelectuais e as pessoas envolvidas em questões libertárias que, de formas diversas e em tempos variados, tentou e ainda tenta resgatar os valores da “tradição”. Veremos que uma das questões identitárias se liga à idéia de Nação e, como tal, a recuperação da tradição foi fundamental à implementação de projetos voltados à reconstrução dos países africanos. Daí a pertinência das obras dessas escritoras africanas de língua portuguesa de percorrerem o caminho de volta para reavivarem as tradições ancestrais, ainda que estejam atentas às exigências do mundo atual. Muitas dessas tradições são reverenciadas nos poemas das escritoras selecionadas. De forma mais densa nos poemas de umas ou menos intensa nos de outras, o diálogo entre oralidade e escrita se mantém, ainda que, por vezes, esse

intercâmbio não se mostre de maneira efetiva no nível da escrita. Por isso, como já foi dito, em texto que faz parte dos anexos desta tese, oferecemos um pouco da história dos países dos quais as poetisas por nós escolhidas são originárias, pois apesar de, no corpo do trabalho, as obras serem analisadas em conjunto, cada uma dialoga, no seu fazer poético, com as tradições específicas de seus espaços, ainda que seus poemas sejam habitados por diversas outras referências culturais.

3 O MURMÚRIO QUE ECOA DO SAGRADO

O cercado

*De que cor era meu cinto de missangas, mãe
feito pelas tuas mãos
e fios do teu cabelo
cortado na lua cheia
guardado do cacimbo
no cesto trançado das coisas da avó*

*Onde está a panela do provérbio, mãe
a das três pernas
e asa partida
que me deste antes das chuvas grandes
no dia do noivado*

*De que cor era a minha voz, mãe
quando anuncjava a manhã junto à cascata
e descia devagarinho pelos dias*

*Onde está o tempo prometido p'ra viver, mãe
se tudo se guarda e recolhe no tempo da espera
p'ra lá do cercado*

Ana Paula Tavares

O ser humano tem acesso ao mundo simbólico por meio da linguagem e, como veremos nesta seção, dos rituais. Segundo o antropólogo Victor Turner (2005), ritos de passagem existem em todas as sociedades, mas tendem a alcançar a sua expressão máxima nas sociedades de pequena escala, relativamente estáveis e cíclicas, onde a mudança está em estreita correlação com as recorrências e ritmos biológicos. Tais ritos indicam e constituem transições entre estados. Por “estado”, ele entende “uma condição relativamente fixa ou estável”, e tenderia a incluir no seu significado, certas constantes sociais, como estatuto legal, profissão ou ocupação habitual, posição ou categoria. Turner (2005) considera que o termo designa, também, a condição de uma pessoa tal como é determinada pelo seu grau de maturidade culturalmente reconhecido, como quando se fala do “estado de solteiro

ou de casado” ou do “estado de infância”. O termo “estado” pode aplicar-se, igualmente, às condições ecológicas ou à condição física, mental ou emocional em que uma pessoa ou um grupo se encontra em determinado momento. Um homem pode estar em estado de boa ou má saúde, uma sociedade em estado de guerra ou paz, fome ou fartura. Estado, em suma, é um conceito mais abrangente do que *status* ou cargo e se refere a qualquer condição estável ou recorrente, culturalmente conhecida.

Ainda segundo Turner (2005), Van Gennep¹¹ (1960) definiu os ritos de passagem como “ritos que acompanham qualquer mudança de lugar, estado, posição social ou idade” e mostrou que todos os ritos de transição vêm marcados por três fases: separação, margem (*limen*) e agregação. A fase inicial de separação compreende o comportamento simbólico que refere ao afastamento do indivíduo, ou do grupo, seja de um ponto fixo anterior, na estrutura social, ou de um conjunto de condições culturais (um “estado”); durante o período liminar, interveniente, o estado do sujeito ritual (o passageiro) é ambíguo; ele percorre um reino que tem pouco ou nenhum dos atributos dos estados passado ou vindouro; na terceira fase, a passagem é consumada. O sujeito do rito, individual ou corporativo, encontra-se, uma vez mais, numa condição estável, em virtude da qual tem direitos e obrigações de um tipo “estrutural” claramente definido, e dele se espera um comportamento de acordo com certas normas costumeiras e certos padrões éticos. O tipo mais notável de ritos de passagem tende a acompanhar o que Lloyd Warner (1959) chamou de:

[...] a trajetória de um homem através de sua vida, de uma localização placentária, fixa dentro do útero de sua mãe, até a morte, e ao ponto fixo derradeiro de sua lápide, contido finalmente no seu túmulo como um organismo morto – trajetória pontuada por uma série de momentos críticos de transição que todas as sociedades ritualizam e marcam publicamente através de observâncias apropriadas para imprimir, nos membros vivos da comunidade, a significação do indivíduo e do grupo. Tais são as importantes épocas do nascimento, da puberdade, do casamento e da morte. (WARNER¹², 1959 apud TURNER, 2005, p. 138).

¹¹ VAN GENNEP, A. **The rites of passage**. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

¹² WARNER, W. L. **The living and the dead**. London: New Hawen: Yale University Press, 1959.

Para Van Gennep¹³ (1960), citado por Turner (2005), os ritos de passagem não se limitam às crises da vida culturalmente definidas, mas podem acompanhar qualquer mudança de um estado para outro, como quando uma tribo inteira vai à guerra ou quando comemora a passagem da escassez para a fartura, realizando um festival de primícias ou de colheita. Os ritos de passagem, além disso, dizem respeito, também, ao ingresso num status recém-alcançado, podendo admitir pessoas nos quadros de um grupo religioso onde tal grupo não inclui a sociedade inteira, ou qualificá-las para as funções oficiais do culto, às vezes por uma série graduada de ritos.

Na cosmogonia africana, a interação do homem com o mundo sagrado é feita através de ritos. O mundo visível, os chefes (do reino, da etnia, do clã, da família), os especialistas da magia, os anciões, a comunidade, a pessoa humana, os animais, os vegetais, o mundo orgânico, os fenômenos naturais, os astros – e o mundo invisível – deus, os ancestrais formam um todo. Eles são intrinsecamente ligados numa simbiose de vida indestrutível. O universo sócio-cósmico é composto de energia.

Segundo Mircea Eliade (1992), os ritos de passagem desempenham um papel importante na vida do homem religioso. É certo que, em sociedades tradicionais, o rito de passagem por excelência é representado pelo início da puberdade, a passagem de uma faixa de idade a outra (da infância ou adolescência à juventude). Mas há também ritos de passagem no nascimento, no casamento e na morte, e pode-se dizer que, em cada um desses casos, trata-se sempre de uma iniciação, pois envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social. Quando acaba de nascer, a criança só dispõe de uma existência física; não é ainda reconhecida pela família nem recebida pela comunidade. São os ritos realizados, imediatamente, após o parto que conferem ao recém-nascido o estatuto de “vivo” propriamente dito; é somente graças a esses ritos que ele se integra à comunidade dos vivos. Por ocasião do casamento, tem lugar também uma passagem de um grupo sócio-religioso a outro. O recém-casado abandona o grupo dos celibatários para participar, então, do grupo dos chefes de família. Todo

¹³ VAN GENNEP, A. **The rites of passage**. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

casamento implica uma tensão e um perigo, desencadeando, portanto, uma crise; por isso, o casamento se efetua por um rito de passagem.

Ainda de acordo com Eliade (1992), no que diz respeito à morte, os ritos são mais complexos, visto que se trata não apenas de um “fenômeno natural” (a vida, ou a alma, abandonando o corpo), mas também de uma mudança de regime ao mesmo tempo ontológico e social: o defunto deve enfrentar certas provas que dizem respeito ao seu próprio destino *post-mortem*, mas deve também ser reconhecido pela comunidade dos mortos e aceito entre eles. Para certos povos, só o sepultamento ritual confirma a morte: aquele que não é enterrado, segundo o costume, não está morto. Além disso, a morte de uma pessoa só é reconhecida, em sociedades tradicionais, como válida depois da realização das cerimônias funerárias, ou quando a alma do defunto foi ritualmente conduzida a sua nova morada, no outro mundo, e lá foi aceita pela comunidade dos mortos.

Para Gromiko (1987), é importante o papel dos ritos que espelham a prática dos cultos agrários comunitários, pois “os rituais são realizados na temporada da lavoura e têm como fim manter a fertilidade do solo, assegurar o crescimento das culturas agrícolas, garantir a riqueza e a prosperidade da comunidade rural, a procriação, etc.” (GROMIKO, 1987, p. 166).

Veremos que esse mundo de ritos, povoado por entes sagrados, está presente em muitos poemas das escritoras por nós escolhidas, e, nesta seção, buscaremos discutir as estratégias, advindas de um carpir literário, usadas por elas para presentificarem, na escrita, uma releitura desse arcabouço sagrado que rege a vida nas comunidades tradicionais africanas.

Os poemas analisados, nesta seção, sempre trazem, de uma maneira ou de outra, a marca de uma dor, mesmo quando, simbolicamente, estão celebrando sentimentos e desejos da mulher, como veremos em poemas de Ana Paula Tavares, de Angola, em que a dor está sempre presente, porque alude à condição feminina marcada por tradições seculares.

Como foi dito, designaremos o eu-poético de acordo com a função desempenhada por ele nos poemas por nós selecionados. Nesta seção, trabalharemos com a imagem do eu-poético figurado em carpideira-semeadora, aquela que escolhe palavras como a plantadora escolhe as boas sementes. Para que o poema reflita o mundo dos rituais e a circularidade da tradição oral, a organização textual e o trabalho lexical e sintático-semântico assumem as

características do mundo significado pela força do convívio do homem com a natureza.

É assim que Ana Paula Tavares traz para o poema “Cerimônia de passagem” as tradições de seu território natal, Huíla, permitindo à carpideira-semeadora construir, com palavras, um santuário onde o ritual se realiza:

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”

a rapariga provou o sangue
o sangue deu fruto

a mulher semeou o campo
o campo amadureceu o vinho

o homem bebeu o vinho
o vinho cresceu o canto

o velho começou o círculo
o círculo fechou o princípio

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu o lume” (TAVARES, 2007, p. 14).

A zebra, com suas listas preta e branca, metaforicamente, remete à mulher e ao homem, seres que se atraem e se unem em um ritual em que a pedra é símbolo da conjunção que possibilitará a vida. O sangue introduz, no poema, um dilaceramento que adensa o sentido dos versos – a rapariga provou o sangue / o sangue deu frutos – e provoca uma reação em cadeia: o fim de um verso é o início do outro. Busca na sabedoria da tradição oral, a ideia mestra – “a zebra feriu-se na pedra / a pedra produziu o lume”. Circularidade no texto e no rito. O fim é o começo e vice-versa. Nos sons carpidos pela memória, impressos nos verbos que se encontram no passado – “provou”, “semeou”, “amadureceu”, “bebeu”... – a eclosão de murmúrios que atualizam a vida presente.

Os rituais do corpo são circunspectos e exigem respeito. A carpideira-semeadora de Ana Paula Tavares em “De Cheiro Macio ao Tato”, na página 16, subtítulo de uma parte do livro **Ritos de Passagem** (2007), mergulha nas formas dos frutos e frutas para criar possibilidades de interação com o corpo da mulher. Em meio à explosão da sexualidade / sensualidade – erotismo – gera-se um tom solene de dor. Essa estratégia possibilita a remissão a Bataille (2004), para quem “o erotismo dos corpos tem, de toda maneira, qualquer coisa de pesado, de sinistro”

(BATAILLE, 2004, p. 32). Por isso, a encenação poética, nesses poemas de Ana Paula Tavares, se faz a partir de uma capina textual, semelhante à preparação da terra para receber a semente do fruto que ali irá germinar:

Tão gentil de distante, tão macia aos olhos
vacuda, gordinha,
de segredos bem escondidos

estende-se à distância
procurando ser terra
quem sabe possa
acontecer o milagre:
folhinhas verdes
flor amarela
ventre redondo.

depois é só esperar
nela deságum todos os rapazes. (TAVARES, 2007, p. 18).

O poema é lavrado em uma sementeira de palavras em que vão se confundindo terra / corpo, abóbora / mulher que propicia o aparecimento de um movimento erótico que coloca a mulher diante do desejo – “nela deságum todos os rapazes”. A menina abóbora, ventre redondo, torna-se, como a abóbora, “vacuda, gordinha” e, assim, celebra-se o mistério da fecundação.

Ao referir-se, no corpo textual do poema abaixo, à libido, a carpideira-semeadora instaura a transgressão:

Há uma filosofia
do
quem nunca comeu
tem
por resolver
problemas difíceis
da
libido (TAVARES, 2007, p. 20).

O jogo consiste em colocar, às claras, a interdição, indicada, a princípio, no título do poema – “O Maboque” – fruta de casca dura que torna difícil o acesso ao miolo comestível. De forma metáforica, o poema desloca as características da fruta para a libido, definida por uma conduta sexual submetida a regras. A carpideira-semeadora, mesmo suavizando o tratamento dado à proibição com uma leve ironia – “quem nunca comeu tem” –, numa clara referência ao provérbio português “quem

nunca comeu melado, quando come lambuza-se”, rende-se ao propósito de descrever a fruta para que aflorem sentidos ligados à sexualidade. Esta mesma relação é explorada em outro poema, “A Anona”, no qual render-se à sexualidade traz recompensa e prazer:

Tem mil e quarenta e cinco
caroços
cada um com uma circunferência
à volta
agrupam-se todos
(arrumadinha)
no pequeno útero verde
da casca. (TAVARES, 2007, p. 22).

Nesse poema, o leitor se depara com a descrição da anona, pertencente ao gênero do qual fazem parte diversas espécies de frutos comestíveis, como, por exemplo, a fruta-de-conde. A carpideira-semeadora desconstrói o sentido primeiro do elemento de composição, do grego *anomos*, que significa “anomalia”, “irregularidade”. A fruta, poeticamente, remete ao corpo feminino, aludindo, principalmente, ao útero e suas possibilidades de fecundação. Os versos “agrupam-se todos/ (arrumadinha)” reforçam a intenção de descrever a fruta por um viés erótico.

Já no poema “O Mirangolo”, a carpideira-semeadora celebra, descrevendo o fruto, a revelação súbita dos órgãos sexuais, poeticamente, deslocados para a constituição de um belo fruto de tons arroxeados e suculento:

Testículos adolescentes
purpurino
corta os lábios ávidos
com sabor ácido
da vida
encandesce de maduro
e cai

submetido às trezentas e oitenta e duas
feitiçarias do fogo
transforma-se em geleia real:
ILUMINA A GENTE. (TAVARES, 2007, p. 24).

À medida que, no poema, a semântica se incumbe de desvelar o conteúdo erótico, os versos vão ganhando uma tonalidade carnal que obriga a carpideira-

semeadora a entoar um canto de celebração ao fruto e a vida. Valendo-se de um léxico agressivo – “corta”, “ácido”, “ávidos” –, acompanhado de tonalidades púrpuras e incandescentes, advindas do fruto, a voz poética nos remete, a órgãos intumescidos de sangue. Imagens sensuais remetem a testículos, lábios, fogo e, misturados, sinesteticamente, agrupam cores e sabores. O costume tradicional de transformar o fruto em geleia é retomado, no poema, em um gesto repetido nas “trezentos e oitenta e duas feitiçarias do fogo”.

Nesses poemas, a carpideira-semeadora descreve a intimidade dos frutos, remetendo ao corpo desejante e possibilita a transformação dos ritos de passagem em celebração da sensualidade / sexualidade, deslocada para um espaço imaginário no qual as interdições postas ao corpo são vencidas. A sexualidade, nesses poemas de Ana Paula Tavares, manifesta-se em contexto diferente do referido por Bataille (2004), quando diz:

A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência. A carne é o inimigo inato daqueles atormentados pela interdição cristã, mas se, como creio, existe uma interdição vaga e global opondo-se à liberdade sexual sob formas que dependem do tempo e dos lugares, a carne é a expressão de uma volta dessa liberdade ameaçadora. (BATAILLE, 2004, p. 144).

Dessa forma, presentifica-se, nos poemas, também uma transgressão das interdições, operadas no rito, que regulam o contato do ser com ele mesmo. Assim, no poema “A Nocha”, a interdição é feita para ser transgredida, daí a carpideira-semeadora construir seus fios tortuosos em torno de intimidades que, desvelam, cuidadosamente, os mecanismos da transgressão:

Modesta filha do planalto
combina, farinhenta
os vários sabores
do frio.

Cheia de sono
mima as flores
e esconde muito tímida
o cerne encantado. (TAVARES, 2007, p. 26).

A modesta filha do planalto, representação da mulher do planalto de Huíla, localizado no sul de Angola, e o poema partilham da mesma estrutura: ela, com as tradições de seu povo que a tornam faceira, pois “combina, farinhenta / os vários

sabores do frio”; ele, através da ordenação sinestésica e do ritmo cadenciado dos versos que fazem-no sonoro. Para retratá-los, a carpideira-semeadora se interage com a *nocha*, fruto de uma grande árvore rosada de Angola, celebrando dele tanto o suco mais odorífero, quanto a beleza das flores da árvore. Entoa-se, no poema, uma voz que busca cheiros, sabores e cores que exalam da exuberância da vida.

E prossegue no poema “A Nêspora”, com um jogo, altamente sensorial:

Doce rapariguinha-de-brincos
amarelece o sonho
deixa que o orvalho
de manso
lhe arrepie a pele

SABE A POUCO. (TAVARES, 2007, p. 28).

O jogo da linguagem vai desvendando os sentidos eróticos ressaltados pela atividade literária da voz poética, ao fortalecer a relação entre frutos e descoberta da sexualidade, anunciada, principalmente, na personificação do orvalho que, mansamente, provoca o arrepiar da pele.

Em “O Mamão”, a descoberta da menina e da carpideira-semeadora é paulatina. A imagem do fruto permite a clara comparação com a vagina. Misturam-se, por hábeis estratégias, forma, cheiro e gosto da fruta e a eclosão dos desejos carnais, reiterados pela presença do termo “sedes”:

Frágil vagina semeada
pronta, útil, semanal
Nela se alargam as sedes

no meio
cresce
insondável

o vazio... (TAVARES, 2007, p. 30).

Em meio à manifestação da sexualidade, sugerida no apelo ao uso do órgão sexual feminino semanalmente, a carpideira-semeadora coloca o leitor diante do insondável, do vazio e, consequentemente, da morte. Tal movimento pode se ligar à afirmação de Sade de que “não existe um meio melhor de se familiarizar com a morte como a de ligá-la a uma ideia libertina.” (BATAILLE, 2004, p. 20).

As análises dos poemas, até este momento, permitem-nos visualizar como a poetisa Ana Paula Tavares trabalha as estratégias que carpem a forma textual,

possibilitando a ressignificação, no campo da literatura, de ritos de passagem tão presentes em sua cultura. É assim, também, no poema “A Manga” com a construção de uma linguagem que produz os movimentos de um abismo e deixa emergir o prazer:

Fruta do paraíso
companheira dos deuses
as mãos
tiram-lhe a pele
dúctil
como, se, de mantos
se tratasse
surge a carne chegadinha
fio a fio
ao coração:
leve
morno
mastigável
o cheiro permanece
para que a encontrem
os meninos
pelo faro. (TAVARES, 2007, p. 32).

A aparição de termos ligados ao sagrado – “paraíso”, “deuses” – introduz no poema a aparência de que a interdição se foi e, agora, os órgãos genitais tendo passado pelo ritual dos mantos – “tiram-lhe a pele / dúctil / como, se, de mantos / se tratasse” – estarão disponíveis – “cobertos / descobertos” – permitindo ao carpideira-semeadora desvendar, sofregamente, no campo simbólico da linguagem, o cheiro da carne da fêmea, sentido pelo macho, que define o caminho do ser descontínuo, chamado humano.

Em “O Matrindindi”, o leitor é transportado a um passado longínquo para observar a evolução das espécies:

Bicho mecânico
movido
a quartzo
saiu do Egípto
e mora em Sumbe,
(há quatro mil anos)
cresce, multiplica-se, canta
ao fim da tarde
entre julho e agosto (TAVARES, 2007, p. 34).

A carpideira-semeadora desvenda o passado do *matrindindi* (CHAVAGNE, 2005), gafanhoto de chuva, que, na fase adulta, se transforma em borboleta, citado, na bíblia, como uma das pragas do Egito. A representação de um ser descontínuo, “movido a quartzo”, que se ancora na metamorfose para vivenciar outras possibilidades, permite, a partir de uma analogia, pensar-se na mulher, ser ambíguo, querido e maldito, que suporta e supera as adversidades e “cresce, multiplica-se, canta”. Aqui, o ritual de iniciação se dá através de um intertexto que permite vislumbrar o bicho mulher, em toda a sua plenitude, como uma borboleta.

No esforço de fazermos dos indicadores literários um dos nossos guias de leitura, observamos que, nos textos das autoras selecionadas para a composição desta seção, o sagrado irrompe, às vezes, de modo dinâmico, inesperado, irônico, cheio de mesclas de toda espécie, sem, contudo, conseguir apagar, por vezes, a força do choro e do lamento que está impregnada em muitas dessas composições. É a partir destas constatações, que agora passaremos a analisar os poemas da angolana Maria Alexandre Dáskalos que constrói um universo em que o sagrado e o humano estão muito próximos, como no poema abaixo:

Pusessem os homens
o coração na mão de Deus
e não estarias tão presente
meu pai. (DÁSKALOS, 2001, p. 7).

No poema, a carpideira-semeadora encena uma oração de louvor ao pai que se faz metonímia do Pai. Paira, no poema, uma expressão de espiritualidade que, de certa forma, convive com o culto ao antepassado, o pai.

Como se verá nos poemas de Dáskalos, há uma busca da espiritualidade, através de uma retrospectiva em que a memória traz, à tona, imagens e fatos dos primórdios:

Os filhos de Eva
não têm a memória do Éden.
Foi com o silêncio
que a serpente se fez pagar.
Eles passam por ela indiferentes
e
caminham sem retorno.
Nem a solidão de Eva
nem o pranto de Adão
lhes arrepiam os passos. (DÁSKALOS, 2001, p. 8).

A carpideira-semeadora relembra, relendo a tradição cristã, a dor da perda do éden, tornada esquecimento, silêncio. A imagem da serpente evoca um entristecimento que se expõe no texto, através da presença de termos como “silêncio”, “solidão” e “pranto”, todos eles aludindo à perda de memória da humanidade.

Em outro poema, símbolos do sagrado são invocados:

Esquecia-me de mim.
Um boi sagrado pastava
No círculo de fogo do sol.

Os olhos não choravam
e
O mesmo sol estampado na
camisola

carregava a morte. (DÁSKALOS, 2001, p. 9).

A carpideira-semeadora debulta a sua dor. A cor ilumina o texto – “no círculo de fogo do sol” –, para mostrar o poder da morte. O deslocamento dos significados gera um mal estar, provocado pela apreensão do que está por vir:

O que nós não vimos
foi o bocejo da lua
onde escorria
o suor da surucucu
que caía
gota a gota
sobre aquela terra. (DÁSKALOS, 2001, p. 10).

O mal agouro vai tomado forma. É um ritual macabro, adornado pela voz irascível da carpideira-semeadora que produz um texto de movimentos lentos – “gota a gota” – e ameaçadores – “onde escorria / o suor da surucucu”.

A voz da carpideira-semeadora de Dáskalos se transmuta ao tempo em que eram só palavras:

Acho que não chegamos a falar de
rinocerontes.
Naquele tempo eram só palavras,
só podia haver palavras.
Mas, agora, ouvi dizer
que as lágrimas dos rinocerontes
são o ouro da alquimia. (DÁSKALOS, 2001, p. 11).

O rinoceronte traz o antigamente e a possibilidade da metamorfose das lágrimas em ouro e, com ela, o lamento da perda de um tempo que as palavras moviam o mundo dos homens, reminiscência do valor do verbo no universo da oralidade. Assim, a memória é colocada em foco, a partir do deslocamento temporal que se efetua no poema: “Naquele tempo eram só palavras”.

Em outro poema, a carpideira-semeadora refere-se à derrota dos mucubais – ligados ao pastoreio, habitantes da região do deserto do Namibe e das extremidades da serra de Leba, Angola – pelo deus Gao e seu povo, provenientes da região que remonta ao império songai, na região do Egito:

O deus Gao partiu com seu povo.
Ao mucubal tiram-lhe a lança
que agora jaz no fundo do mar,
enquanto
caranguejos de grandes olhos vermelhos
tecem-lhe as redes com a pele das suas
nemas.
Quem esperará as chuvas,
se tão poucos sabem dos lírios brancos
do deserto? (DÁSKALOS, 2001, p. 12).

A guerra é encenada no texto metonimicamente. A lança que “jaz no fundo do mar” retoma os sentidos de guerra e de perda que subtraíram daqueles espaços as vozes capazes de falar sobre as “chuvas” e sobre os “lírios brancos do deserto”.

Já em outro poema, a memória do tempo antigo é abandonada, e a carpideira-semeadora de Dáskalos volta-se para o presente:

Uma quinda de laranjas sobre a mesa.
Pacaças passam a galope, o chão treme
e ressoa como batuque.
Os elefantes tão perto bebem água.

De repente rolam as laranjas ao chão.
Silêncio – quedaram as árvores solitárias,
na paisagem, entretanto, nua. (DÁSKALOS, 2001, p. 13).

O ambiente campestre emerge como uma pintura que consegue resgatar aspectos divergentes da natureza: “pacaças passam a galope” e “Silêncio – quedaram as árvores solitárias”. A carpideira-semeadora instaura, nas entrelinhas do poema, a partir da contraposição entre a presença do movimento na primeira estrofe

e a quietude na segunda, o alerta sinalizado pela natureza. Desta forma, o barulho do mundo animal, construído com verbos que imprimem ação – “passam”, “treme”, “ressoa” – chamam a atenção para a presença da vida no primeiro momento, enquanto no segundo, construído, basicamente por substantivos, encena-se o silêncio do vegetal simbolizando a aproximação da morte.

Neste outro poema, os rituais se sucedem:

O mar recua –
uma onda imensa
e lenta
descobre uma mulher.

Ela vem até à praia
forte, suave e segura.
Aproxima-se da menina
e coloca-lhe um colar
de búzios ao pescoço.

A praia estende-se
o mar suspenso
retoma-a
em ondas brandas.

E a criança fica
só
com as oferendas do futuro. (DÁSKALOS, 2001, p. 14).

Vários deuses são conclamados a aparecer. A rainha do mar emerge, trazendo o colar de búzios que representa o *continuum*, a ligação entre presente, passado e futuro. A menina, personificação do que está por vir, possibilita à carpideira-semeadora, através de versos sintéticos, contrapor presente e passado para acenar com a possibilidade de um futuro promissor.

As poetisas trilham percursos semelhantes no que diz respeito ao tema tratado, mas como temos mostrado, recorrem a estratégias variadas, advindas dos vários significados do verbo carpir e impregnam seus textos de particularidades e, como também já foi dito, de marcas trazidas de seus espaços.

É o que veremos, a seguir, no poema-conto de Amélia Dalomba, de Angola, em que a carpideira-semeadora convida o leitor a adentrar num ambiente de ritual, através de versos que contam o desenrolar de uma cena:

Para lá senti meus pés caminhando
E a porta de madeira maciça abriu-se à minha passagem (DALOMBA, 2006,
p. 55).

O convite se estende sob a perspectiva do olhar da carpideira-semeadora que descreve, em minúcias, tudo o que está em volta do ambiente:

Um homem calvo em vestes de cor creme com um arco
sobre a cabeça suspenso de luz estendeu-me os braços
Enquanto um jovem hindu do alto da sua elegância com suas
roupas liláceas e seu rubi incrustado num turbante resplandecia
indicando-me uma cadeira dourada sobre um estrado
na sala contígua cheia de luz branca onde me sentei
a voz saía de todos os lugares estereofônica:
– (uma frase de iniciação e louvor) (DALOMBA, 2006, p. 55).

A carpideira-semeadora de Dalomba se desfaz em lágrimas e emociona o leitor que se deixa levar para vivenciar, também, o ato ritualístico, que se desenrola aos seus olhos, através de uma narrativa. Esse poema-narrativo, adensado pela descrição minuciosa do ambiente, feita em primeira pessoa – “comovida”, “regressei”, “despertei” – transforma o leitor em agente textual no ato da leitura:

comovida deixava rolar lágrimas e amor
fui-me levantando num vestido comprido e branco como o linho
e alguém me foi colocando um colar de bronze
onde refulge uma linda ametista do tamanho duma noz
regressei como tinha ido abrindo a porta
tomando o mesmo caminho
despertei na sala onde estava orando
um dia inteiro em êxtase
com a voz embargada
as lágrimas soltas
uma semana inteira
sentindo-me flutuar como leve pena. (DALOMBA, 2006, p. 55).

O vestido branco de linho e o colar de bronze prenunciam uma cerimônia que está prestes a se realizar. A emoção toma conta do tecido textual e reitera a plasticidade através de um vocabulário que remete à mudança de estado – “êxtase”, “embargada”, “flutuar” – matéria prima da carpideira-semeadora que transforma em sons o murmúrio do encontro com o sagrado.

Embora já tenhamos analisado vários poemas de Ana Paula Tavares que celebram rituais de iniciação, achamos pertinente retomá-la, nessa altura, com alguns poemas de sua autoria, que encenam outros tipos de rituais. Assim, a carpideira-semeadora valoriza palavras que aguçam todos os sentidos do leitor, proporcionando-lhe uma experiência ritualística:

Aceso está o fogo
prontas as mãos

o dia parou a sua lenta marcha
de mergulhar na noite. (TAVARES, 1999, p. 15).

A carpideira-semeadora cria um espaço para abrigar palavras que possibilitam ao leitor adentrar o mundo mágico do rito – “Aceso está o fogo / prontas as mãos” – a partir de uma enunciação que evidencia a preparação de chegada de um novo ser ao mundo:

As mãos criam na água
uma pele nova

panos brancos
uma panela a ferver
mais a faca de cortar (TAVARES, 1999, p. 15).

Uma escrita que mescla afazeres do cotidiano ressignifica a força do ritual. Na enumeração de ações do dia-a-dia – “panos brancos / uma panela a ferver / mais a faca de cortar” – constrói-se uma intensidade dramática que associa o nascimento à transformação do leite em manteiga:

Uma dor fina
a marcar os intervalos de tempo
vinte cabaças de leite
que o vento trabalha manteiga

a lua pousada na pedra de afiar (TAVARES, 1999, p. 15).

O jogo antitético – “o silêncio aberto / de um grito / sem som nem gesto” – instaura o sacrifício que assegura o prosseguimento do ritual no poema:

Uma mulher oferece à noite
o silêncio aberto
de um grito
sem som nem gesto
apenas o silêncio aberto assim ao grito
solto ao intervalo das lágrimas (TAVARES, 1999, p. 16).

A carpideira-semeadora encena a entrada das velhas e suas memórias para reatualizarem os poderes da palavra e da lembrança de acontecimentos passados e imaginados, a partir de uma estrutura sintática que varia o tamanho do verso para permitir uma cadência rítmica dinâmica, ao mesmo tempo em que a presença de verbos como “acende”, “aquecem”, “arde”, propiciam a iluminação do texto:

As velhas desfiam uma lenta memória
que acende a noite de palavras
depois aquecem as mãos de semear fogueiras

Uma mulher arde
no fogo de uma dor fria
igual a todas as dores
maior que todas as dores.
Esta mulher arde
no meio da noite perdida
colhendo o rio

enquanto as crianças dormem
seus pequenos sonhos de leite. (TAVARES, 1999, p. 16).

No poema analisado acima, os vocábulos que remetem ao mundo feminino – velhas, mulher, crianças – dizem do espaço ocupado pela mulher africana, marcado por muitas dores e por muitas obrigações. Por isso, o poema se conclui com a indicação de um tempo em que as crianças podem viver seus “sonhos de leite”.

O carpir, no sentido de dor, sofrimento, se instaura, de forma contundente no texto que analisaremos a seguir. O ritual encenado remete a ações necessárias para a limpeza do lar. Faz-se presente a figura do Muvi, o sábio, que presentifica, na escrita, a figura recorrente em diversas comunidades que são regidas pelas palavras do mais velho. A carpideira-semeadora faz eclodir um poema-texto que ganha efeito descritivo com o aproveitamento de frases ritmadas pelas pausas obrigatórias do ponto final:

Muvi, o sábio, usa minha cabeça como seu pau de adivinhar. Faz-lhe perguntas simples enquanto persegue cada marca de dor. Lê meus olhos cegos e estremece. A lua passeia-se, descalça e desnuda, no pico alto da colina. Tem uma mancha sombria e velada como escarificação retocada pelo tempo. É o reflexo aumentado da minha própria cicatriz azul, disfarçada debaixo do colar de contas triangular, colar dos dias de luto, que passei a usar todos os dias. Contas tecidas uma a uma, com mil mãos de seda seca perdidas nas noites antigas de acender fogueiras. Muvi, o sábio, escolhe a minha cabeça e roda-a entre as mãos sem parar. Espanta os espíritos, os do lar, e os que ainda não se tinham dado a conhecer. (TAVARES, 1999, p. 14).

Perseguir a marca da dor é função do Muvi, o sábio, mas fiar a dor em meio às palavras é o *leitmotiv* da carpideira-semeadora de Ana Paula Tavares. O ritual de espantar espíritos do lar é descrito de forma triste, pois o vocabulário contido – “sombria”, “mancha”, “luto” – acena para um recolhimento de desejos e para a gravidade do momento. A encenação da dor, marcada pela repetição da consoante “d” – “descalça”, “desnuda”, “disfarçada”, “dor” – nos conduz a dias monótonos de luto, transcendendo a linguagem e transformando-a em ritual que busca as lembranças das noites antigas.

O próximo poema a ser analisado remete a rituais de que fazem parte a máscara, fator preponderante do rito. De acordo com o pesquisador angolano Alberto Oliveira Pinto (2010), no fabrico das máscaras, a arte está, indissociavelmente, ligada à vida e é difícil saber em que momento ela é motivo de preocupação do criador. Se considerarmos o conceito de arte como expressão de sentimentos estéticos, através da combinação de formas e de cores, segundo a sensibilidade do autor que pretende fazer da sua obra um objeto de contemplação, concluiremos que só em certos momentos da feitura das estátuas e das máscaras existe uma preocupação artística. No essencial, à semelhança com o que se passa com a arte africana tradicional em geral, a feitura destes objetos pressupõe sempre uma ligação simbólica aos espíritos sagrados e ao poder mágico-religioso dos antepassados. Como acentua o pesquisador, na tradição *bantu*, arte e religião tendem a ser indissociáveis, e esta premissa vale não só para as artes plásticas, mas também para a literatura (sempre de tradição oral), para a música, para a dança e, em geral, para todas as manifestações culturais tidas no ocidente por artísticas. Tais considerações permitem afirmar que há uma relação direta entre a arte africana e a religião, circunscrevendo, evidentemente, o termo “religião” à sua acepção etimológica de “*religare*”, isto é, de unir os homens à sua ancestralidade.

Conheçamos a máscara *tchokuê*, da etnia do sul de Angola, através da descrição feita pelo escritor angolano Pepetela (1995):

Era uma máscara *tchokuê*.
 Máscara de Muana Puó, a rapariga.
 Com ela se dança na festa de circuncisão.
 Máscara oval, afilada no queixo, arredondada na testa. Olhos em amêndoas, quase fechados, tristes. Um abismo transparece para lá das pálpebras semicerradas. A meio, paralela ao nariz, desce uma escarificação em curva, que se afasta até abaixo da orelha. Isto do lado direito. A escarificação

prolonga-se no meio da face, por uma espécie de bolsa, e volta depois aos olhos. Do lado esquerdo, sob a vista, duas pequenas incisões verticais. A extremidade exterior de cada pálpebra continua nas sobrancelhas em arco. Estas encontram-se no alto do nariz, unindo-se numa linha. O nariz desce, alargando-se ligeiramente, em duas linhas convergentes. Termina brusco no horizontal, o que lhe dá forma de triângulo. Dois pequenos sulcos fazem uma frágil ligação entre o nariz e a boca. Ligação quase imaginária. A boca tem a forma dos olhos, elíptica, quase fechada. Lábios sensuais, húmidos, meigos. O que realça a escuridão angustiante entre eles. A máscara é serena, grave, quase severa, formada de elementos violentos. (PEPETELA, 1995, p. 7-8).

O escritor apresenta uma descrição tão cheia de minúcias que permite ao leitor desenhá-la mentalmente. Entretanto, diferentemente dessa descrição minuciosa, em Ana Paula Tavares, a mesma máscara vai além de sua forma física e, ao se inscrever no ritual, através das palavras, põe-na em cena e desvela o seu avesso:

Atravesso o espelho
circuncido-me por dentro
e deixo que esse caco
me sangre docemente

entre dia e espera
a história desse tempo
em carne viva.

chegou a noite
onde habito devagar
sou a máscara

Mwana Pwo em traje de festa (TAVARES, 1999, p. 24-25).

A demarcação imprecisa das fronteiras temporais permite à carpideira-semeadora, através de sua dor, instaurar o seu sacrifício, em forma de oferenda – “e deixo que esse caco / me sangre docemente”. Corporifica-se a presença do sagrado e do erotismo e é selado o pacto entre a lei e a violação da lei, por meio de estratégia que transita entre terceira e primeira pessoa, sugerindo, respectivamente, uma ordem e um desejo:

dança comigo
de noite todos temos asas
vem, eu sou a máscara
para lá da vida
à beira da noite (TAVARES, 1999, p. 25).

Segundo Bataille (2004), o tempo sagrado é, por excelência, festa quando ocorre a suspensão das interdições. Tais considerações ajudam a compreender os sentidos construídos no poema, quando a carpideira-semeadora se liberta das regras para assumir o prazer:

O excesso e o exagero, entoados pelas formas imperativas “bebe”, “vem”, caracterizam essa linguagem que busca o sem limites, a partir de imagens que remetem ao prazer da união dos corpos “dançarino e máscara”, “no meio da noite”. O erotismo, veladamente, se mostra no apelo “vem atravessar o espelho em dois sentidos” que faz cruzar sentidos que remetem ao sagrado e ao erótico.

No livro **Ex-Votos**, de Ana Paula Tavares, deparamos com textos que buscam, na memória, vivências de um espaço de oferendas – ex-votos – dos vivos aos mortos. No primeiro “Ex-votos”, a poetisa descreve um cenário que se constitui em um vasto território onde existem santuários esculpidos pelo homem e pela natureza.

Semeados um pouco por todo o lado de um vasto território existem santuários que como marcos geodésicos da memória, estabelecem uma especial cartografia de sinais, histórias conhecidas. Ex-votos, vinho antigo e restos de escória alertam para o fogo sagrado que ali lavrou o solo e aqueceu as vozes roídas pelas preces alinhadas nas noites por dormir.

aqueceu as vozes fôradas pelos preços amarrados nas noites por dormir. Por vezes, é a natureza que assume a tarefa e se apresenta tão festiva que nada mais resta senão partir a cerâmica votiva e alinhar no mapa os locais: "Nossa Senhora da Pedra Preta", "Escada e Caminho do Céu", "Rastro da Poeira de Deus", "Cova dos Milagres", "Existiu Sempre", "O que Éramos antes de Sermos". Outros locais convidam à tomada de posse e os homens não resistem, tomam posse de forma violenta (entram no templo) e deixam tudo raso. Pássaros e borboletas misturam os polens, e árvores entrelaçadas renascem das cinzas na bifurcação dos caminhos, alargando as copas a novas chefias e outras ambições. Num lugar especial, um imbondeiro sangra de milhares de pregos que lhe espalam os vivos

enquanto formulam votos e engorda enquanto os anos passam sobre os amantes infelizes que lhe habitam o interior de veludo e água.

O Túmulo de Ilunga estende-se à beira de um pequeno rio para que ninguém esqueça a arte de domesticar o ferro e traduzir para lunda a linguagem própria dos anjos. Depois há Feti. O centro. Sítio onde se forma o barro. Só as mulheres conhecem a entrada e podem mergulhar as mãos no líquido vermelho onde nada o barro. Choia, a mais antiga mulher da linhagem, continua a cozinar loengos sobre o fogo certo. A geleia real está reservada para alguns.

Ilhas de granito, lentas como certas tardes de calor e poeira, escondem, em ninhos muito afeiçoados, os textos sobrepostos a branco, vermelho e negro, que antigas sociedades da palavra deixaram nas paredes em baixo-relevo. Labirintos do gesto enquanto enleio e, como tal, texto sagrado. Miolo de capim em água pura está gravado nas paredes e a sua decifração reservada a quem teve tempo de ser iniciado. As divisões do ano podem ser aprendidas na segunda camada: meses lunares e meses naturais em harmonia fornecem a data. (TAVARES, 2003, p. 9-11).

O texto, em forma narrativa, descreve um espaço, simbolicamente, marcado por santuários. Esses, significativamente, mostram-se híbridos uma vez que remetem a ritos e rituais da tradição ancestral, “Num lugar especial, um imbondeiro sangra de milhares de pregos que lhe espalam os vivos” e também significados que se mostram, por exemplo, nos nomes dos de “Nossa Senhora da Pedra Preta,”, “Escada e Caminho do Céu, “Rasto da Poeira de Deus”, Cova dos Milagres”. Em outro momento, o “Túmulo de Ilunga”, símbolo da grande arte de domesticar o ferro, se une a “Feti”, local de preparação do barro pelas mulheres, dirigidas pela sacerdotisa Choia, “a mais antiga mulher da linhagem”.

A carpideira-semeadora de Ana Paula Tavares, a exemplo do homem e da natureza, esculpiu, através da linguagem, da impressão da força sublime da palavra, poemas para homenagear e proclamar, simbolicamente, a beleza ritualística que se ordena nos sacrifícios e nos agradecimentos daqueles que veem suas súplicas atendidas.

O leitor é surpreendido em “O livro de palavras” pela intenção de anunciar os poemas que compõem o livro de Ana Paula Tavares. No corpo do livro, este poema costura duas tradições: a da palavra escrita e a da força da oralidade, indicada no verso “e o livro de horas da minha avó”:

Sino
é como começa
este falar das palavras
e o livro de horas da minha avó.
(TAVARES, 2003, p. 12).

Inicia-se o peregrinar do leitor, em meio à oralidade – “este falar das palavras” – impressa nos versos pela carpideira-semeadora, através de uma cadência melódica que lembra a dos contadores de história:

O tempo pode medir-se
No corpo

As palavras de volta tecem cadeias de sombra
Tombando sobre os ombros

A cera derrete
No altar do corpo

Depois de perdida, podem tirar-se
Os relevos (TAVARES, 2003, p. 13).

A carpideira-semeadora acompanha os andarilhos e dá plasticidade às palavras: corpo e vela se misturam: “A cera derrete / No altar do corpo” – e as palavras derretem no altar da linguagem que evoca mortos. Das velas, restam os relevos desenhados pela cera; das palavras, a sonoridade que ecoa o conforto que os homens encontram em suas crenças.

As flores com que me vestiram
Eram só
Para arder melhor (TAVARES, 2003, p. 14).

No poema acima, a carpideira-semeadora une vela e natureza para iluminar a fé daqueles que clamam por ajuda espiritual, com versos que exploram a iluminação, através da sonoridade das vogais abertas.

O poema abaixo traz a imagem da mulher tecelã que desenha o mundo com suas agulhas e linhas:

A tecedeira seguiu
com as mãos
o movimento do sol

a tecedeira criou
o mundo
com os dedos leves de amaciar
as fibras. (TAVARES, 2003, p. 15).

A carpideira-semeadora associa a escrita poética, a partir dos movimentos lentos feitos pelas mãos e pelos dedos, que lembram o correr da agulha sobre o pano, à reflexão de um fazer solitário da fandeira que tece o mundo feminino. E este mundo vai sendo desvelado, suavemente, em um poema-canto:

As gentes de Mpinda e Mbanza Kongo
Colocaram nos braços as pulseiras
Beberam o vinho de palma
Andaram em círculo
Deixaram para as mulheres o trabalho
De apanhar frutos maduros da palmeira

Coro:

Se não consegues descansar, és escrava
Mandam-te à lenha
Mandam-te à água
Mandam-te aos frutos

Na cozinha as mulheres tratam da gordura
No quarto as mulheres tratam dos mais novos
Os velhos não comem mais carne
Sentam-se ao sol a desfiar palavras

Coro:

Se não consegues descansar, és escrava
Mandam-te à lenha
Mandam-te à água
Mandam-te aos frutos (TAVARES, 2003, p. 20, 21).

A vida da comunidade é encenada e a carpideira-semeadora, com ênfase nos verbos de ação, celebra os fazeres do cotidiano das mulheres. As formas verbais “colocaram”, “beberem”, “andaram” e também “mandam-te”, “tratam”, “sentam-se” presentificam o passar do tempo, a ordem em que a vida acontece. Assim, o leitor adentra no ritual de trabalhos que marcam o espaço feminino, indicado pela labuta incessante: apanhar frutos, tratar a gordura e os mais novos. O coro, no poema, deixa emergir um olhar que ressalta a rotina pesada das mulheres que não têm direito ao descanso. A repetição da forma verbal “mandam-te” reforça a tradição do trabalho interminável, imposto por leis, sugeridas no uso da terceira pessoa do plural.

Mas, há, também, os poemas que ritualizam o espaço da sensualidade feminina:

A terra despiu os mantos
de sombra

para curvar ao dia
seus cabelos

Uma mancha clara
tapou os olhos da lua. (TAVARES, 2003, p. 22).

Terra, mulher e lua se entrelaçam e tornam-se um ser único. A forma verbal “despiu” possibilita, a partir de seu significado, a erotização da cena que se desabrocha com a figuração do corpo em “mancha clara”. A nudez do corpo tapa “os olhos da lua”.

Em outro poema, a carpideira-semeadora insiste no mesmo tema:

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 de véspera
E as carícias. (TAVARES, 2003, p. 25).

A união terra / mulher entoa, na repetição dos versos iniciais das estrofes, “Estou selada na ilha do meu corpo / Deito-me no chão”, o ciclo da vida. Este jogo com os significantes desnuda o ser desejante que é a mulher em sua carência afetiva – “Comprei o pão de véspera / E as carícias”.

Em outro poema, são celebradas tradições que passam de mãe a filha como os ritos de passagem referidos, simbolicamente, através da alusão a flores, mel, tacula (pó branco usado na pintura do rosto e do corpo nos rituais) e em rituais aos ancestrais, indicada em “velas” e “ceras”:

Trouxe as flores
Não são todas brancas, mãe
Mas são as flores frescas da manhã
Abriram ontem
E toda a noite as guardei
Enquanto coava o mel
E tecia o vestido
Não é branco, mãe
Mas serve à mesa do sacrifício
Trouxe a tacula
Antiga do tempo da avó
Não é espessa, mãe
Mas cobre o corpo
Trouxe as velas

De cera e asas
 Não são puras, mãe
 Mas podem arder toda a noite
 Trouxe o canto
 Não é claro, mãe
 Mas tem os pássaros certos
 Para seguir a queda dos dias
 Entre o meu tempo e o teu. (TAVARES, 2003, p. 26, 27).

O encontro mãe / filha é selado pela presença da palavra “NÃO”, indicadora de mudanças que alteram os rituais sem indicar a sua extinção. A carpideira-semeadora entoa uma ladainha, por meio de versos que encenam o colher de flores, o coar do mel, o tecer do vestido, o trazer da *tacula* e da vela que presentificam o sacrifício que ratifica a continuidade desse espaço ocupado pelas mulheres.

A referência a rituais, tão frequentes em poemas de Ana Paula Tavares, remete a tradições em que se sobressaem os rituais que celebram os ancestrais. Vejamos o que diz A. Gromiko (1987), a respeito desses cultos:

A convicção que os antepassados mortos podem ter influência sobre a vida das gerações posteriores e ser uma garantia de sua prosperidade terrestre, constitui uma característica típica da maior parte das religiões africanas. Os ritos que se executam em homenagem aos parentes mortos ocupam um lugar notável nas práticas ceremoniais dos cultos de muitos povos do continente: pode-se dizer que qualquer acontecimento relevante na vida do grupo é obrigatoriamente celebrado com cerimônia de imolação a favor dos ancestrais. (GROMIKO, 1987, p. 61).

Para a viajante Mary Kingsley, citado por Gromiko (1987), os antepassados não são seres e sim, os próprios membros do clã, a favor dos quais, dada a sua posição privilegiada, se fazem oferendas, mas não sacrifícios.

Segundo Rosa Maria Amélia João Melo (2008), nas sociedades tradicionais, os anciãos do grupo e os mais velhos da família são os que controlam e organizam a comunidade, asseguram o cumprimento das leis e da ordem social e detêm o poder. Pertencentes a uma hierarquia superior, são os guardiões da tradição, o símbolo do saber e os conselheiros dos mais novos. Acima dos anciãos, situam-se os espíritos ancestrais que, pela natureza do seu ser, pertencem a um escalão superior e são respeitados por todos os membros da comunidade. Cada indivíduo estabelece com os espíritos ancestrais uma relação particular e reconhece que o seu comportamento pode ser recompensado ou penalizado por estes. A fertilidade, a saúde, a proteção,

uma colheita bem sucedida e a paz de espírito são alguns dos exemplos dessa recompensa.

Não obstante conferirem proteção e prosperidade aos seus, crê-se que os espíritos ancestrais também se zangam diante do descumprimento e do desleixo no desempenho dos costumes tradicionais ou quando se sentem negligenciados. Nesses casos, expressam o seu desagrado de diferentes formas, nomeadamente, enviando uma onda de peste (nas plantações), provocando mortes (no seio familiar), introduzindo patologias (físicas e psiquiátricas) ou induzindo situações adversas na família, de modo especial, intrigas e divórcios.

Portanto, a presença dos ancestrais é sentida, permanentemente, nesse mundo material e em toda a dimensão da vida das pessoas, particularmente, entre os parentes e descendentes. Por essa razão, cada um, individualmente, pode comunicar-se, diretamente, com eles, dirigindo-lhes palavras de conforto, de súplica, de censura, manifestando o desejo de prestar-lhes favores; fazendo-lhes oferendas e invocando-os no seu dia-a-dia, principalmente nas cerimônias rituais públicas ou privadas, nos momentos de crise, no parto, nas colheitas, na guerra, no emprego, na universidade e no futebol. Por seu turno, os espíritos dos ancestrais podem solicitar favores aos seus descendentes vivos, tais como sacrifícios de animais. Fruto de determinadas circunstâncias, nomeadamente doença, exercício do poder de cura ou de adivinhação, podem exigir a edificação de um lugar de culto, normalmente de caráter individual, uma operação que carece de ritual específico para a legitimação do proprietário e a sacralização do lugar, onde o indivíduo efetuará as suas preces, invocará os espíritos ancestrais e lhes prestará reverência.

Por razões múltiplas, os rituais, hoje, em espaços diversos e em contato estreito com outras referências culturais, vão-se transformando e assumindo outros e novos valores. Essas transformações estão, como vimos demonstrando, nos poemas de Ana Paula Tavares, nos quais as tradições ancestrais misturam-se a outras, mais afeitas ao mundo da mulher urbanizada.

No poema abaixo, a carpideira-semeadora de Ana Paula Tavares anuncia o que está acontecendo com a recusa dos antepassados em aceitar as oferendas que lhe são ofertadas:

Os antepassados recusam
O vinho fresco da palmeira
Os antepassados recusam o vinho

E ele espalha-se pela terra
Para alimentar quissonde. (TAVARES, 2003, p. 16).

O vaticínio vem da alusão a espíritos maus, sugerido pela palavra “*quissonde*”, como força maligna que apossa dos bens materiais e espirituais das comunidades. O poema se constrói de forma sintética, inserindo a circularidade da tradição na repetição de ideias e de palavras, para assegurar o caráter de perigo.

No poema abaixo, a força da tradição ancestral é posta em comparação com a de um rio:

O nosso antepassado
era como o grande rio.
Fez nascer os nossos rios pequenos (TAVARES, 2003, p. 17).

A carpideira-semeadora usa a metáfora do rio para dimensionar o valor do antepassado para as comunidades africanas. Simbolicamente, o mundo ancestral é a nascente que torna possível a multiplicação da vida espiritual que perpetua o homem, através de sua ligação com o sagrado.

No outro poema, se instaura um tom de tristeza, de lamúria pelas perdas que estão ocorrendo:

Os antepassados usam o espelho
Todas as noites

Eh! Olha a aldeia dos nossos antepassados
A verdadeira aldeia sombreada de palmeiras
Que nos obrigaram a abandonar
Eh! Os antepassados
Eh! Os nossos antepassados
Mais as aldeias que nos obrigaram a abandonar
As aldeias sombreadas de palmeiras
Eh! O conjunto tão bonito de nossas aldeias
Eh! A aldeia tão bonita dos nossos antepassados
Que nos obrigaram a abandonar

Os antepassados usam o espelho todas as noites (TAVARES, 2003, p. 18).

Numa visão onírica, espelhada na escrita, por meio de um texto que insiste nas repetições, a carpideira-semeadora de Ana Paula Tavares revisita as aldeias que foram abandonadas e as descreve de uma forma contundente, aproximando o leitor desse espaço, com um vocativo insistente – “Eh!, Eh” –. O uso de adjetivos,

“verdadeira”, “bonito”, “bonita”, insiste em dar uma voz subjetiva à imagem da aldeia e perpetuá-la para quem nunca a viu de perto. Também não passa despercebida, a força da denúncia, neste texto, que mostra, claramente, as mudanças intensas ocorridas em paisagem sócio-culturais africanas.

As tradições ancestrais, referidas nos poemas de Ana Paula Tavares, estão presentes na produção poética de outras escritoras africanas de língua portuguesa, como veremos a seguir. Na poesia de Odete Semedo, estão presentes forças ancestrais que remetem aos *irans*, personificações dos antepassados.

Na Guiné Bissau, de acordo com Carlos Vaz (1994), os *irans* são figuras sagradas, esculpidas em peças de madeira, ostentadas no terreiro junto às *moranças*, habitações rurais, e personificam as almas dos antepassados. Através deles, são praticadas cerimônias de evocação, sob a forma de ritual. Nos tempos antigos, os *irans*, também denominados de forquilhas pelos etnólogos da administração colonial, eram considerados muito poderosos e condicionavam todo o ciclo de vida das etnias que coabitavam a região, a ponto de ninguém ousar desafiar-lhes a supremacia. Pelo contrário, todos procuravam cumprir, rigorosamente, com os preceitos, inclusive o Conselho dos anciões da tabanca, aldeia, que não alterava nenhuma norma de conduta social entre o régulo e a população sem primeiro consultá-los. Tal situação contribuiu, fortemente, para que fossem atribuídos aos sacerdotes e aos mágicos grande prestígio e poder.

Outrora, os *irans* eram esculpidos em pau preto, mais resistente à ação dos termitas, e tinham verdadeiro valor artístico. Hoje, porém, são confeccionados em peças de madeira vulgar, artisticamente inferiores, e detém menos poder político-religioso. Quando as peças se danificam, é escolhido um membro da família a que pertence a escultura para tratar da sua substituição. Imediatamente, o escolhido manda esculpir uma nova escultura que represente a alma do defunto do seu antepassado. Logo que a peça esteja pronta, ele compra tabaco, aguardente de cana e um animal (cabra, galinha) e, na presença dos familiares, realiza a cerimônia de (re)colocação.

Em diversas culturas da Guiné Bissau, o *iran* expressa a força espiritual, o poder místico baseado em sortilégios e a crença na perpetuação da família. Materializado numa espécie de santuário, lugar privilegiado para evocações, no qual se realizam periodicamente cerimônias, se pede às almas dos antepassados que protejam a família, velem pela saúde e o bem estar das populações, na certeza de

que nunca serão abandonados ou esquecidos, e onde, em sinal de gratidão, são derramadas bebidas alcoólicas e realizados sacrifícios de animais. As ocasiões para as cerimônias de evocação aos *irans* são inúmeras e vão desde o pedido de proteção e conservação do régulo a uma ação de justiça; ao respeito pela tradição até os pedidos de bom sucesso na lavoura e na colheita e em outros domínios da vida familiar.

A poetisa Odete Semedo venera as tradições sagradas de seu país, a força dos *irans* e as tradições de mulheres nas quais o choro advém de marcas profundas de sofrimento, de alegria ou de outro sentimento que toque o âmago do ser. Buscar o entendimento das formas de sentir expressas em poemas de Odete Semedo é penetrar na atemporalidade, ou seja, é ter acesso ao tempo puro e imergir nas águas originais da existência, como acontece na poesia. Dessa forma, tentar compreender o carpir como instrumento do lamento, do choro, em poemas de Odete Semedo, remete a uma teia em que os fios textuais se multiplicam em invocações aos *irans* e aos defuntos que devem comparecer para ordenar o mundo que está se esfacelando em razão de uma guerra entre os homens:

Tanta súplica e chamamento...
 tamanha invocação
 tantas fantasias desfeitas
 pela dor
 irans e defuntos se reuniram
 não resistindo ao veneno
 de tantos corpos perdidos

Há culpados...
 Que não fiquem mudos
 nem impunes
 pois o concílio vai reunir-se
 os irans vão falar
 é hora de ouvir a nossa djorson
 e os nossos defuntos (SEMEDO, 2007, p. 87).

No poema, a carpideira-semeadora convoca a presença dos *irans* para iniciar a produção de um longo poema em que, metaforicamente, desloca-se uma situação do mundo real para o universo dos antepassados. A estratégia permite que o vivido seja encenado, pois conforme afirma Octávio Paz, “as palavras do poeta são também as palavras da comunidade. Do contrário não seriam palavras.” (PAZ, 1982, p. 55). A carpideira-semeadora de Odete Semedo evoca os *irans*, nomeando-os por região para compor o concílio que será invocado:

Irans de Bissau
 de Klikir a Bissau bedju
 de N'ala e de Rênu
 de Ntula e de Kuntum
 de Ôkuri e de Bandim
 de Msurum
 Varela e do Alto Krim
 de Klelé e de Brá

As sete djorson de Bissau
 estarão presentes
 as almas das katanderas
 estarão presentes
 Testemunharão o acto
 os irans de João Landim
 de Bula e de Farim
 Os de Geba e Cacheu
 Wendu Leidi e Bruntuma
 não faltarão

Os irmãos de Pecixe e de Jeta
 juntarão os seus caminhos
 com os de Caió e Calequisse
 Os de Canchungo e Batucar
 tomarão a bênção em Bassarel
 Cô será o ponto de encontro
 dos que sairão de Bula e Binár
 Hóspedes de Bolor e de Bufa
 serão recebidos
 mas não terão palavra
 nem os de Banta
 de Bessasema
 Cacine e de Caur
 e nem as velhas almas de Kansala
 É assim a lei
 no consílio (sic) dos irans
 Será aceite por todos? (SEMEDO, 2007, p. 87-88).

O tom triste da invocação textual deixa entrever quão grave é a situação. Para tentar resolver os problemas que estão acontecendo na Guiné-Bissau, a carpideira-semeadora de Odete Semedo estabelece comunicação com os *irans* e faz valer a lei do concílio dos *irans*. Os vocativos, “As sete djorson”, “as almas das *katandeiras*”,... prenunciam o tom solene em que se dará a cerimônia. Após a chamada, a carpideira-semeadora constrói uma rede de explicações para o leitor:

O grande lugar de rónia
 tronco de um velho poilão
 aguardava a cerimónia
 que abriria o encontro (SEMEDO, 2007, p. 89).

Pouco a pouco, o espaço da tradição africana vai surgindo nas estrofes. O cenário será o poilão, árvore milenar de África. No vocabulário, a mistura do crioulo e do português deixa claro que a língua portuguesa sozinha não consegue expressar a vivência desse povo. O poema ganha um matiz híbrido e a carpideira-semeadora assume a alma do guineense que circula nesses espaços, construindo a sua identidade, a partir de escolhas que indicam determinadas leis do mundo da tradição: nem sempre os *irans* podem se manifestar, pois isso vai depender da *djorson* (linhagem), que representam:

Os irans chegaram à hora prevista
cada um representando djorson
uns podiam falar
estava à vista
outros não
era a lei entendida por todas
e ninguém devia porfiar (SEMEDO, 2007, p. 89).

A carpideira-semeadora, atenta a essas tradições, é a voz que cumpre as normas estabelecidas, insistindo em que só falará quem é de direito. Por isso, simbolicamente, é a voz de Bissau que se anuncia no concílio:

Bissau tomou a palavra
era a anfitriã
kumbu da mufunesa
antro de desespero (SEMEDO, 2007, p. 89).

A anfitriã terá a palavra e o leitor é avisado de que ali, em Bissau, há muita dor. O tom dos versos torna-se árido para descrever o “antro de desespero”. Na parte que se segue, são cumpridas as normas de abertura de rituais: “um pingo de cana derramado” na manta e na esteira:

Fazia tempo
não sabiam o que era
um pingo de cana derramado
manta e esteira
Fazia tempo não sabiam
o que era ser amado
pelos filhos
Fazia tempo
não sabiam o que era
punhado de arroz
e água fria no chão

Que coisa atroz
 tão grande mufunesa
 filhos seus corriam
 de um lado para outro
 Bissau era culpada: concluíam
 Não criou bem os seus filhos
 largou-os ao léu
 mal abençoados
 vagueando feito rastilhos
 debaixo de sol e serunu (SEMEDO, 2007, p. 89-90).

A repetição do refrão “Fazia tempo”, como numa ladinha, reforça a comparação de Bissau, o país, com a mulher, mãe descuidada que não cumpriu a tradição de zelar pelos filhos. O abandono, a falta, o desespero se presentificam nos versos entoados pela carpideira-semeadora. É um desvelar de denúncias, de maus tratos de sofrimentos:

Esses filhos desgraçados
 porfiaram as suas raízes
 renegaram a verdade
 apostaram na mentira
 na calúnia e lobo
 fez do seu manjar
 outro lobo (SEMEDO, 2007, p. 90).

O desamor causa danos aos filhos que retribuem com mentiras. O jogo vocabular constrói a armadilha em que os filhos, os guineenses, se prendem, “[...] lobo / fez do seu manjar / outro lobo”, que lembra o provérbio “o homem é o lobo do homem”. A figuração metáforica “apostaram na mentira / fez do seu manjar” reforça, na estrofe, um tom de censura e um lamento pela desordem instaurada.

O ritual é um acerto de conta e, por isso, a carpideira-semeadora apresenta ao leitor a insatisfação dos *irans* não convocados. O concílio é visto, então, como um encontro de feras: onças, jibóias, abutres, hienas e lobos.

De Saremorro a Oio
 de Mansoa a Corubal
 de Corubal a Salanca
 passando por Geba
 deixando atrás de si
 testemunhos de Beafada
 que em três se multiplicaram:
 Malobal, dijorson das onças
 Mássene, dijorson das jibóias
 Mabadje, dijorson dos abutres
 reclamaram

o direito de participar do Consílio (sic)
pois não foram convocados

A orientação do Consílio (sic)
era dos Djagra, djorson das onças
e dos Badjukumon de Orento
djorson das hienas e lobos

Os hóspedes chegaram
ao bantabá da kontrada
e à volta do tronco ficaram
a Onça de Gandembel, os Málobal
a Jibóia, os Massene,
o Obutre, os Mabadje (SEMEDO, 2007, p. 91).

O ritual da *kontrada* se mistura ao ritual de palavra pelo qual está passando a tradição guineense no poema da poetisa Odete Semedo. Em seu fazer literário, a carpideira-semeadora, por um lado, desvela a cultura do povo da Guiné Bissau – suas crenças, suas regiões, suas linhagens -, por outro segue às voltas com o ritual da *kontrada*, que é o encontro dos ancestrais, e, no poema, também, o encontro das línguas, das almas, dos defuntos, que, a princípio, estão em desacordo e procuram uma forma de entendimento:

Sob o poilão da reunião
já se contavam
o Porco-formigueiro, os Bassutu
a Lebre, os Bassafinté
a Cabra do mato, os baiga
o Sapo, os Bassó
o Macaco, os Batate

Eram as sete djorson reunidas
multiplicadas
por papeis e manjacos
De Intim
a Bandim
De Pecixe a Caió
De Bandim a Safim
de Biombo a Quecete
De Jeta a Caiomet
de Tor
a Bor

A elas se juntaram
as três que de Jeba vieram
atravessando a ponte de Ns alma
sem esperar
os que de Nhala pudesse vir
ou os Kontói
sem ter nenhum por herói (SEMEDO, 2007, p. 91-92).

A cerimônia já estava iniciando, quando começaram a chegar outras *djorsons* (linhagens) que não haviam sido convidadas e a carpideira-semeadora dá-lhes voz:

Estava a cerimónia a ganhar rumo
quando mais irans chegaram
representando outras djorsons
— Ouvimos o apelo
que tantas vozes fizeram
cortámos o caminho pela águia
atravessámos o mar
de Amitite a Umpucute
de Angumba a Carache
atravessando Nago

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

Não fomos chamados
foi um erro
Se não participarmos
será outro erro
A nossa ausência caminho certo não seria
por isso viemos
pois somos protectores dos defuntos

— Eu represento Oraga
— E eu Ogubane
— Aqui estou em nome de Ominga
— Oracuma é a nossa djorson
— E eu estou aqui em nome de Onoca
Trazemos a mensagem
dos irans do chão de Bijagós
pois a mufunessa que abalou Bissau
tocou-nos também... não escolheu djorson

Eram já quinze mais sete
quando... (SEMEDO, 2007, p. 92,93).

A presença do diálogo ratifica, no longo poema, a força da poesia de Odete Semedo. Estratégias típicas da contaçāo permitem a retomada dos animais com os seus significados na tradição oral e a mistura dos gêneros poético e narrativo. A carpideira-semeadora continua a dar voz a outros representantes de *djorson* que estavam mais afastados e que pretendem afastar o mal que abate a “mãe” de todos.

— Ora já que acabaram
dêem espaço para estes não menos fidalgos
Banhamo-nos no Tanganica

com a espuma do Niassa nos untaram
 fizemos uma grande volta
 e no Calaari o sol
 envolveu-nos com os seus raios
 deu-nos maior vigor

Não nos chamaram a este consílio
 mas somos importantes
 tal como os que foram convidados
 caminhamos tem muitos séculos
 de Gâmbia a Geba
 passando por Cachéu
 quando resolvemos sair do isolamento
 ter outros filhos e espalhar a nossa djorson

— Eu sou Má, da djorson dos pis-bus
 — Eu sou Bama, da djorson dos crocodilos
 — Eu sou Mani, da djorson dos hipopótamos
 — E eu, Só, da djorson dos cavalos
 De longe viemos
 sem nenhum oráculo consultar
 nosso sonho nosso vate

Conhecemos todos os ventos
 No leste netos deixamos
 no Norte filhos
 no Sul protegidos
 Temos tudo de que precisam
 experiência de guerra e de paz
 da paciência e do perdão
 Não fomos chamados
 mas viemos
 No sonho vimos o rande poilão
 uma corda uma garrafa
 e um buli
 Ao pé do grande tronco
 Cavalo conversando com Onça
 era o sinal
 por isso aqui estamos

Somaram vinte e três
 mais três
 quando vozes vindas do norte
 fizeram-se ouvir

Que poderemos nós dizer
 de tudo isso
 se não juntar a nossa voz
 aos que não foram chamados
 — Eu sou Dabatchiar
 irmã de Badingal
 Uma desavença fez-me abandonar
 a nossa casa
 Deixei a minha irmã
 fui construir a minha moransa
 O que não me falta é vivência
 de aventura e sofrimento
 de tanto errar por terras alheias
 Sou o tcholonadur da minha gente

De fidalgos a curandeiros
viemos nesta empreitada
Botar a nossa fala
Bakapu djorson de onça
Badapa djorson dos lobos
Bapusa djorson da jibóia
Baluk djorson do hipopótamo
Babame e Bandika
Bamoio Bamedu e Batinatch
os curandeiros
todos djorson de Bula e Cô
Viemos
pois a mufunesa não é como a chuva
que antes de cair
escurece o céu
e ilumina a terra (SEMEDO, 2007, p. 94-96).

Na fala dos *irans*, as referências a tradições locais e a exibição de animais-totens revelam a diversidade da organização política do país: “— Eu sou Má, da *djorson* dos pis-bus / — Eu sou Bama, da *djorson* dos crocodilos / — Eu sou Mani, da *djorson* dos hipopótamos / — E eu, Só, da *djorson* dos cavalos”. A carpideira-semeadora, ao usar a primeira pessoa gramatical, possibilita que o povo guineense tenha voz, através de suas linhagens, nos versos do poema.

A experiência com o sagrado, que emergiu da escrita dessas poetisas, coloca em foco a teia de significados que permite um estudo da construção textual dos poemas. Em decorrência desse processo, é interessante retomarmos o significado primeiro do ato de carpir, função que as mulheres africanas tomaram para si, há séculos. Parece-nos viável afirmar que a voz carpideira, aquela que chora a dor dos outros, que se instala nesses poemas, transforma-os em uma poesia que atualiza os mitos, buscando uma integração do tempo arcaico com o moderno, com a finalidade de, na contemporaneidade, entender a própria vida, a partir do viés da memória. Acreditamos que, a partir dessa análise, podemos afirmar que, em meio aos vários lugares sociais determinados para a mulher, esse – a de chorar a dor do outro – foi um dos papéis, escolhidos por essas poetisas, voluntária ou involuntariamente, para reafirmar o compromisso da mulher com a sua cultura. Para tanto, essas poetisas tomaram para si a tarefa de capinar o mundo da linguagem, com a finalidade de encontrar todas as estratégias possíveis de torná-las capazes de edificar esse mundo poético carpideiro.

4 O CHORO QUE EMANA DAS RUÍNAS DA GUERRA

[...]

*Na terra do algodão
a vida foi-se no sangue jorrado
da boca em rictos de amargura
e desilusão
a vida foi-se no sangue jorrado...*

*Mas o algodão continuou
a florir todos os anos em beleza e branura...
suas leves nuvens sedosas
ainda mais brancas se tornaram,
mais brancas que a lúa
brancas, cruelmente brancas, de branura luminosa e pura, sem mistura...*

[...]

Noémia de Sousa

Susan Sontag (2003), em seu livro **Diante da dor dos outros**, pergunta-nos o que significa protestar contra o sofrimento. Segundo ela, a iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem e os sofrimentos mais comumente considerados dignos de serem representados são aqueles tidos como frutos da ira, divina ou humana. A escultura de Laocoonte e seus filhos a se retorcerem, as inúmeras versões da Paixão de Cristo em pintura e em escultura e o inesgotável catálogo visual das diabólicas execuções dos mártires cristãos são, seguramente, obras destinadas a comover e estimular, instruir e dar exemplo. O costume de representar sofrimentos atrozes ingressa na história das imagens por meio de um tema específico: os sofrimentos padecidos por uma população civil nas mãos de um exército vitorioso e em furor. Trata-se de um tema, essencialmente secular, que surge no século XVIII, quando as reordenações de poder tornaram-se matéria para os artistas.

A representação das atrocidades da guerra ganha grande impulso no século XIX, com a fotografia, que tornou possível ver à distância a dor do outro. Mas, foi, no século XX, com o advento de várias tecnologias que o mundo passou a assistir ao

horror da insanidade da guerra. Em África, a partir de década de 1940, as guerras de libertação ganharam força e o mundo acompanhou a luta do povo africano para se ver livre do jugo colonial. As fotografias, os filmes, as transmissões ao vivo se constituíram elementos inevitáveis do nosso conhecimento da guerra.

Mas, uma tecnologia muito antiga, a escrita, ainda teima em fazer uso das palavras para dar forma ao sentir humano. E, nesse viés, podemos nos perguntar como é retratar, em poemas, o horror da guerra colonial em África? Episódios tão recentes dessa guerra e de outras que a sucederam – os conflitos internos, em cada país africano de língua portuguesa – estão registrados pela literatura. Poemas de autoria de algumas das escritoras selecionadas tecem o sofrimento com palavras, mostram o dilaceramento de corpos e de espaços. A literatura faz-se lugar de lamentação, de crueza que devasta, calcina e esquarteja.

Para situar o leitor nesse ambiente de destruição, as poetisas africanas por nós escolhidas, assumindo a função das carpideiras-lamentadoras, de diversas tradições africanas, constroem uma teia de murmúrios, por meio de uma complexa rede sintática e vocabular, trabalhando, incessantemente, a forma e preparando-a para receber lamentos e murmúrios. O trabalho transforma a escrita da carpideira-lamentadora em poemas que dão conta das imagens devastadoras da guerra. Os poemas se prestam a salvar do esquecimento a memória de tempos marcados pela opressão e desmando. Transitando do espaço da literatura para o testemunho, muitos poemas, das escritoras por nós selecionadas, encenam as várias guerras, a de libertação e as civis.

Para melhor entender o sentido dessa produção literária, valemo-nos de reflexões de Márcio Seligmann-Silva (2003), em seu livro, **História, Memória, Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. O estudioso estabelece uma comparação entre a literatura e arte testemunhal pós-Shoah (Auchwitz) e a literatura *testimonio*, expressa em textos de países da América Latina, desde o início dos anos 1960. Para ele, a arte testemunhal pós-Shoah e a literatura de *testimonio* têm semelhanças em diversos pontos, sendo, portanto, possível pensar um denominador comum para esses dois conceitos, a partir da noção de “teor testemunhal” que permite “não só um paralelo estrutural e semântico, mas também respeitar uma moldura histórica comum” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 30).

Segundo Seligmann-Silva (2003), a teorização do testemunho / *testimonio* recebeu uma elaboração mais fina, a partir dos anos 1980, pois despontou como

uma possibilidade de articulação entre o histórico e a literatura, priorizando o particular em detrimento do momento universal que não podia dar conta do “real”. Ainda segundo o autor, o discurso pós-colonial e articulado dentro da retórica do hibridismo, sobretudo nos Estados Unidos, revela um teor não-representacionista da literatura de *testimonio*. Na Hispano-América, o conceito de *testimonio* conceitua um novo gênero literário. Este gênero passa a representar os esforços revolucionários dos oprimidos, como afirmou Alfredo Alzugarat¹⁴ (1993 apud SELIGMANN-SILVA, 2003).

Seligmann-Silva relembra que o novo gênero, em Cuba, assume a função “de um movimento de revisão da história, que passou a ser recontada a partir do ponto de vista dos excluídos do poder e dos explorados economicamente.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 32). Na revista **Casa de las Américas**, em 1979, encontram-se passagens quanto à definição e historização do gênero *testimonio*. Baseando-se em Alzugarat¹⁵ (1993), Seligmann-Silva (2003) considera que, em 1970, o governo Allende, e a partir de 1973, a ditadura chilena, também foram responsáveis pelo estabelecimento do gênero *testimonio* na América Latina. Seligmann-Silva (2003), apoiando-se em afirmação de Concha¹⁶ (1979), retoma uma característica literária que se afirma na América Latina e, podemos dizer também em África, na qual não se pode distinguir o político e o literário e reitera as palavras de Concha de que a literatura de *testimonio* “existe, apenas, no contexto da contra-história da denúncia e da busca pela justiça. A verdade e a utilidade são, portanto, fundamentais na concepção de *testimonio*”. (CONCHA¹⁷, 1979 apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 34).

As reflexões de Seligmann-Silva, embora não considerem o contexto da guerra colonial em África e nem as guerras civis que a sucederam, podem nos ajudar a melhor compreender algumas características da literatura produzida pelas

¹⁴ ALZUGARAT, Alfredo. El testimonio en la revista Casa de las Américas. **Casa de las Américas**, v. 4, n. 33, p. 9, 79-82, 1993.

¹⁵ ALZUGARAT, Alfredo. El testimonio en la revista Casa de las Américas. **Casa de las Américas**, v. 4, n. 33, p. 9, 79-82, 1993.

¹⁶ CONCHA, Jaime. Testimonios de la lucha antifascista. **Casa de las Américas**, v. 112, p. 94-105, 1979.

¹⁷ CONCHA, Jaime. Testimonios de la lucha antifascista. **Casa de las Américas**, v. 112, p. 94-105, 1979.

poetas selecionadas neste trabalho. A literatura produzida por essas poetisas, e pela maioria dos escritores africanos, assume a memória da colonização portuguesa para desestabilizar as marcas deixadas pela entronização do modelo eurocêntrico que, tornado ideal, é o responsável pelo apagamento de importantes dados culturais de povos africanos. Por isso, a partir de década de 1950, a literatura produzida pelos escritores-intelectuais, que lutavam pela libertação de seus países, possui muitas das características de testemunho/*testimonio*, como veremos em poemas analisados nesta seção.

No poema “Onde estão os homens caçados neste vento de loucura”, da santomense Alda Espírito Santo, o leitor faz uma imersão na morte. O sujeito, ao se decompor metonimicamente em sangue, possibilita a materialização do discurso. A voz da capideira-lamentadora deixa-se ouvir para resgatar a memória da agonia dos santomenses:

O sangue caindo em gotas na terra
homens morrendo no mato
e o sangue caindo, caindo...
nas gentes lançadas no mar...
Fernão Dias para sempre na história
da Ilha Verde, rubra de sangue,
dos homens tombados
na arena imensa do cais. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 121).

Os versos desenham a morte generalizada em meio às gotas de sangue na terra, no mato, no mar. O uso do gerúndio, “caindo”, “morrendo”, e das reticências imprimem uma ação que se prolonga indefinidamente. Para Seligmann-Silva (2003), em um extremo da literatura testemunhal encontra-se a figura do *maártir* – no sentido de alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte – termo que vem do grego *mártur* que significa testemunha ou sobrevivente. No poema, a capideira-lamentadora chora diante do Massacre do dia 6 de fevereiro de 1953, quando o então governo português Carlos Gorgulho ateou fogo nas embarcações dos santomenses, atracadas na praia Fernão Dias, para calar vozes e corpos insurretos.

Ai o cais, o sangue, os homens,
os grilhões, os golpes das pancadas
a soarem, a soarem, a soarem
caindo no silêncio das vidas tombadas
dos gritos, dos uivos de dor
dos homens que não são homens,

na mão dos verdugos sem nome. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 121).

Os versos vão se tornando um relato de testemunho. A vida se transforma em ruína. Não só as imagens são delineadas, mas também os sons ecoam em meio à destruição. A voz poética da carpideira-lamentadora se vale, em seu choro, da interjeição “Ai” e da repetição das palavras “a soarem, a soarem, a soarem”, para perpetuar o horror “dos gritos, dos uivos de dor / dos homens que não são homens / nas mãos dos verdugos sem nome.”

Zé Mulato, na história do cais
baleando homens no silêncio
do tombar dos corpos.
Ai Zé Mulato, Zé Mulato
as vítimas clamam vingança
o mar, o mar de Fernão Dias
engolindo vidas- humanas
está rubro de sangue.
– Nós estamos de pé –
nossos olhos se viram para ti.
Nossas vidas enterradas
nos campos da morte,
os homens do cinco de Fevereiro
Os homens caídos na estufa da morte
clamando piedade
gritando pela vida,
mortos sem ar e sem água
levantam-se todos da vala comum
e de pé no cora da justiça
clamam vingança... (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 121-122).

A carpideira-lamentadora chora ao ver Zé Mulato que, cooptado pelo poder dominador, mata os seus irmãos. A mesma voz poética, ao clamar por justiça, vale-se da imagem do rosto do outro, daquele que foi morto, daquele que não pode se defender. Ao produzir o poema, Espírito Santo assume predicados de um ato que o filósofo Lévinas denomina de ética *pós-Shoah*, ou seja, a ética da escuta e do abrir-se ao outro, abertura da escuta à palavra / signo daquele que sobreviveu para não

deixar cair no esquecimento. (LÉVINAS¹⁸, 1974 apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 14-15).

Não existem palavras que esgotem a dor, por isso a intensidade dessa escrita não se fecha no signo linguístico, forçando-a a assumir recursos que intensificam, visualmente, as cenas do massacre: “as casas, as casas dos homens destruídas”, “as vidas queimadas”, “o sangue inocente / ensopando a terra”.

Os corpos tombados no mato,
 as casas, as casas dos homens
 destruídas na voragem
 do fogo incendiário,
 as vidas queimadas,
 erguem o coro insólito da justiça
 clamando vingança.
 E vós todos carrascos
 e vós todos algozes
 sentados nos bancos dos réus:
 – Que fizestes do meu povo?...
 – Que respondeis?...
 – Onde está o meu povo?...
 E eu respondo no silêncio
 das vozes erguidas
 clamando justiça...
 Um a um, todos em fila...
 Para vós, carrascos,
 o perdão não tem nome.
 A justiça vai soar.
 E o sangue das vidas caídas
 nos matos da morte,
 o sangue inocente
 ensopando a terra,
 clamando justiça.
 É a chama da humanidade
 cantando a esperança
 num mundo sem peias
 onde a liberdade
 é a pátria dos homens... (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 122 -123).

A voz poética se alastra para confirmar, de certo modo, os sentidos presentes na afirmação de Adorno, retomada por Seligmann-Silva, numa referência a Auschwitz, que “os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas obras o

¹⁸ LÉVINAS, Emmanuel. **Autrement qu'être ou au-delà de l'essence**. La Haye: Martinus Nijhoff, 1974.

horror mais extremo continua a tremer” (ADORNO¹⁹, 1977 apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 12). A carpideira-lamentadora de Alda Espírito Santo reitera o dito, ao descrever as cenas que se seguiam após os ataques dos dominadores. E vai mais longe, ao instaurar um jogo de perguntas e respostas que clamam por justiça. A mistura de gêneros textuais com a presença de diálogo, as reticências e as interrogações transformam o poema em um quadro vivo de grande vigor cênico.

Para Appelfeld (1932), “a característica principal da literatura de testemunho” é que o sobrevivente, ao contar e revelar está, ao mesmo tempo, escondendo. Essa escrita deve ser lida com precaução, de modo que se veja não apenas o que aí se encontra, mas também e, essencialmente, o que está faltando. O testemunho do sobrevivente é, antes de mais nada, a busca de um alívio. E como ocorre com qualquer carga, aquele que a porta quer se livrar o quanto antes. (APPELFELD²⁰, 1986 apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 20).

No poema “Trindade”, a voz poética porta-se como testemunha de uma história verídica. Ao trazer esta história para o seu poema, a poetisa vale-se do recurso de testemunho, uma vez que inicia o texto com uma espécie de apresentação da vítima que só será nomeada em outra parte. A carpideira-lamentadora, nesse texto introdutório, vale-se de recursos que levam os olhos a contemplar a vítima:

Está aqui, um homem negro de pé, estendendo os braços lassos cansados, tonto de bater em vão a todas as portas e ter de estender os braços com os olhos injectados de sangue e angústia.

A sua história é real. Saiu duma câmara da morte. Escapou com vida, enquanto trinta dos seus companheiros morreram asfixiados, pedindo ar e água.

E isto passou-se. Foi a 5 de Fevereiro que eles morreram. E o negro, tonto de tanta ruína humana caindo desmaiado sobre os cadáveres dos companheiros mortos, despertou atordoado, correndo como ébrio para o pátio da prisão, gritando com fome e sede. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 131).

¹⁹ ADORNO, T. W. Kulturkritik und Gesellschaft. in: ADORNO, Theodor W. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977. v. 10.

²⁰ APPELFELD, Aharon. **Badheim 1939**. São Paulo: Summus, 1986.

Na primeira parte do poema “Trindade”, em forma de narrativa, é descrita uma cena terrível. Ao tentar expor a dor do negro sacrificado, a carpideira-lamentadora de Alda Espírito Santo demonstra que as palavras não conseguem se adequar inteiramente à cena já que o sofrimento presenciado não pode ser retratado do modo como foi vivido.

A carpideira-lamentadora, ao apresentar o ator da história, sai de cena para possibilitar que a vítima, em primeira pessoa, assuma o espaço textual:

Eu chamo-me Cravid
e tenho um crime...
– Nasci na Trindade
A vila condenada.

Pintava casas
nas empreitadas da cidade.
Fui levado manhã cedo
e eles prenderam-me

Fecharam meu corpo
fechado de raiva
numa casa sem ar. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 132).

Cravid tem sua vida destruída pela guerra. O testemunho se faz por um sujeito coisificado, fadado ao sofrimento porque nasceu no lugar condenado. Não só ele, mas todos os seus companheiros:

Camaradas de cela se cruzaram
camaradas de cela se juntaram...

E a porta de zinco ia abrindo
e sempre nascia uma esp'rança
de volver p'ra liberdade,
para o ar livre das ruas

E a esperança saía
na porta fechada, cerrada
recebendo mais gente.
Aos vinte... trinta... quarenta...

Aos vinte, trinta, quarenta,
os gritos cresciam
as bocas secavam...
E a sede, a sede aumentava
e a gente morria sem ar...
e os tiranos zombavam no pátio.

Os gritos cresciam...
– Água, água, água...
Ar, ar!...

Num coro de morte
Gritando p'la vida.

E a tarde caía
a noite chegava,
A gente morria...
Meia-noite, hora da morte...
Os coros subiam
na noite sinistra
e corpos humanos tombavam por terra. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 132-133).

A carpideira-lamentadora acentua a ação do poder que determina o quão cada indivíduo é o não-dono do seu corpo. As formas de punição procuram vergar o corpo do condenado. O algoz busca sua recompensa na humilhação, na impossibilidade da reação do outro. Os versos do poema procuram resgatar as cenas de sofrimento, por meio de um vocabulário agônico – “Água, água, água... / Ar, ar!...”, que mostra a tentativa de, mesmo em condições adversas, resistir à dor.

A presentificação do suplício ganha força na teia textual, a partir da encenação do sofrimento dos companheiros de Cravid:

– Ó velho, motorista Alfredo,
tu tombaste já...
Teu corpo inerte esta livre
evadiu-se.

E tu, Lima,
junto ao postigo
tu pediste ar
pediste vida
e o destino escarninho
tombou contigo no chão.
E o ar já não virá...

Um a um camaradas
um a um
no coro de angústia
se finaram, companheiros
no escuro de túmulos
na eterna escuridão
da esperança morta (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 133).

De certo modo, confirma-se, no poema, a afirmação de Georges Perec de que “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou” (PEREC²¹, 1995 apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48). Neste sentido, pode-se dizer que a fala da carpideira-lamentadora nasce do vazio e torna-se uma reescrita dolorosa do real. A enumeração dos nomes dos companheiros do infortúnio vivido por Cravid – “Alfredo”, “Lima” – acentua sofrimento imposto aos atores desse estúpido massacre.

A fala de Cravid acentua o esforço para não sucumbir ao desejo dos algozes, responsáveis pelos acontecimentos do dia 6 de fevereiro:

E na manhã sinistra
de sexta-feira 6
nesse mês de Fevereiro
fatídico e cruel
eu ainda tinha vida...

Dezasseis, dezasseis homens
saíram tombando, erguendo a carcaça
E eu fiquei.
Fiquei deitado.
Meu corpo caiu sobre os mortos
na primeira revolta.
E levantei-me.

De mim, saiu outro homem.
Eu levantei maluco
e corri à porta;
Eu gritei
p'la água que não vinha.
p'la fome que tinha.

E escarrei ao carrasco
todo o fel, todo o fel
da revolta nascente.

E eles, eles, os tiranos
só ligaram meus membros
quando o corpo cansado o consentiu.

A revolta cresceu...
As lavas sufocaram os algozes
e as forças dos meus nervos
desataram as cordas.

A rebelião crescia
E os carrascos sem nome
Atiraram contra mim.

²¹ PEREC, Georges. *W ou a memória da infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

E os tiros vieram
e eu resisti.
Eu não morri.

Juntos em redor de mim
cobriram de andalas meu corpo
e eu não morri.

Cresço em ondas de revolta
e estou ficando louco.

Deportaram-me
mas eu já voltei
Meus olhos não param
e eu estou de pé. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 134-135).

A experiência traumática não pode ser totalmente assimilada, por isso o testemunho, através da linguagem, tenta dar limite àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da recepção. É o acontece, nesse poema, em que a carpideira-lamentadora de Alda Espírito Santo, diante da incapacidade de simbolizar o choque, constrói versos que voltam, ininterruptamente, à cena dos acontecimentos. No texto, este fato se concretiza na repetição do número dos sacrificados: “dezasseis, dezasseis”, e no uso do polissíndeto que reforça a ideia de convencimento das ações narradas. O mesmo valor tem a repetição dos verbos “levantei”, “escarrei”, “resisti”, “não morri” que, de forma dramática, enumeram as ações que objetivam o narrado.

A resistência, como mostrada no poema anterior, não se dá somente em relação aos sofrimentos do corpo, recuperados pela escrita e pela memória. Muitas vezes, essa resistência aflora, no poema, para aludir a ações impetradas pelas mulheres que precisam, num ambiente marcado por interdições e desmandos, alimentar os filhos:

Em frente da Câmara o colorido lenço das sanguês
Cestas à cabeça, vozear sem fim...
Uma voz se levanta.
Vão falar pela vez primeira.
– O vendaval de Fevereiro desceu à Ilha.
Os filhos não têm pai.
Eles dormem no mar de Fernão Dias
Nas brigadas de trabalho
Na hora trágica da morte cruel.
As mães vêm a cidade vender
Mas o caroço não tem venda.
As lojas não compram
Assim reza a lei.

E elas levantam o estandarte da fome
 Naquela quente manhã dum mês qualquer.
 Um grupo sobe ao palácio
 E elas pedem o direito de vender
 A voz da fome não tem lei.
 Pela vez primeira as sanguês vão falar.
 E o caroço já tem venda. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 141).

A carpideira-lamentadora se expressa em texto que assume o tom de manifesto, de grito de contra-ordem ao retomar o sangrento acontecimento de 6 de fevereiro, na praia de Fernão Dias. A voz das mulheres clama para que as urgências das famílias sejam atendidas, pois é preciso não deixar as crianças morrerem de fome. A resistência se configura na ordem do feminino, uma vez que cabe à mulher o cuidado com os filhos e com o espaço da família. Levantando “o estandarte da fome”, a voz das mulheres solapa a ordem dos mandatários.

No poema “No campo da revolução”, da cabo-verdiana Yolanda Morazzo, a resistência se dá diante da incredulidade de um massacre em massa. De certa maneira, o trauma é o que impele a voz da carpideira-lamentadora a retomar a ferocidade das ordens dos opressores:

Houve o concílio das feras e dos deuses.
 Cumpriu-se a sentença dos deuses sobre os homens.

A voz assassina do carrasco
 gritou: fogo
 e as balas partiram
 varando-lhes a vida

Os corpos tombaram sobre a terra
 ainda de pé – mas tombaram
 alguns em contorções bizarras
 outros de borco como porcos

jaz agora no chão “o menino de sua mãe”

E nem a alada ponta
 de um lenço branqueia
 nem sequer a cigarreira breve

Jazem apenas inertes silenciados
 como crianças adormecidas sonhando
 num campo de morte da revolução. (MORAZZO, 2006, p. 228).

A carpideira-lamentadora se defronta com a tarefa de rememorar a tragédia e enlutar os mortos. Uma tarefa ambígua, pois pretende resistir e, ao mesmo tempo,

superar, pela palavra, a negação do horror, buscando um consolo que nunca será alcançado. Ao se prestar a testemunhar, através da rememoração dos fatos ocorridos, a carpideira-lamentadora assume o lugar da testemunha que, para Seligmann-Silva, é aquela que reencena na língua, “o indizível por excelência”, a morte. Ainda segundo o autor, “o simbólico e o real são recriados na sua relação de mútua fertilização e exclusão” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52). É assim que as poetisas africanas de língua portuguesa estabelecem ligação com a tragédia da guerra: recriam, na língua, a vida e a morte. Morte que, muitas vezes, fica suspensa por não ter passado pelos rituais necessários para que o corpo e alma pudessem ter o descanso merecido.

Para muitas culturas africanas, o fato de não se realizarem os preceitos e rituais ligados à morte trazem consequências desastrosas. É o que afirma Rosa Melo (2008), quando diz que a morte produz emoções complexas e diferentes de cultura para cultura, com variações nas performances e rituais de morte, assim como as concepções sobre o mundo, a vida e a morte. Do mesmo modo, difere o tratamento dado aos cadáveres. Conforme as culturas, alguns cadáveres são enterrados, outros são conservados embalsamados ou defumados; outros ainda são deixados apodrecer, ritualmente, expostos como coisa imunda ou, simplesmente, abandonados. Além de momentos de choro e de partilha da dor e das memórias do defunto, os funerais e os óbitos podem cumprir objetivos específicos como celebrar a vida, apaziguar os espíritos, manifestar a oposição entre homens e mulheres, enfatizar laços de parentesco, solidificar as relações entre os membros da comunidade e dramatizar a ordem natural da vida como nascer, crescer e morrer.

Durante as guerras em África, não foi possível aos vivos enterrarem seus mortos e, muitas vezes, sequer encontrar seus corpos. Diante de tais fatos, vários poemas produzidos por mulheres africanas mostram ao leitor, como em situações tão sofridas, memória e esquecimento andam juntos. Uma e outro se complementam, pois, ao presentificarem, no texto, certos acontecimentos, deslocam a dor insuportável de os mortos não poderem ser enterrados como manda a tradição.

A carpideira-lamentadora da santomense Conceição Lima homenageia os tombados pela violência:

À memoria de Katona, Aiúpa Grande
e Aiúpa Pequeno
À Makolé

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

Por isso não os confundo com outros mortos. (LIMA, 2006, p. 22).

A carpideira-lamentadora descortina os mortos sem cova e, ao longo do texto, cultua-os para, quem sabe, através da escrita, dar-lhes o túmulo que não receberam nos momentos “de choro e de partilha das memórias dos defuntos”. (MELO, 2008).

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

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

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

Erguem-se depois e marcham com passos de guerrilha
Não abafem o choro das crianças, não fujam

Não incensem as casas, não ocultem a face
Urgente é o apelo que arde por onde passam
Seus corações deambulam à sombra nas plantações. (LIMA, 2006, p. 22-23).

É necessário, nesse caso, que o contato com eles continue. Escritura e morte reencontram no poema e, agora, não mais para esquecer, e, sim, para manter a memória e dar um túmulo a eles:

Por isso não os confundo com outros mortos
apaparicados com missas, nozados, padres-nossos.

Por remorso, temor, agreste memória
Por ambígua caridade, expiação de culpa
aos mortos-vivos ofertamos a mesa do candjumbi
feijão-preto, mussambê, puíta, ndjambi.

Para aplacar sua sede de terra e de morada
Para acalmar a revolta, a espera demorada. (LIMA, 2006, p. 23).

A carpideira-lamentadora sabe que o tratamento tem que ser diferenciado. Por isso, a oferenda e a linguagem são diversificadas. Aos primeiros, orações e um texto em que os mortos não são invocados e, sim, celebrados em rituais de “missas, nozados, padres-nossos”; aos segundos, é oferecida, conforme manda a tradição, uma mesa com refeição mais sólida – “candjumbi / feijão-preto, mussambê, puíta, ndjambi” – e um texto que encena o desespero, dos vivos e dos mortos, com a situação. A repetição das preposições “por” e “para” reflete o tom do sofrimento e os substantivos invocam o inconformismo – “remorso”, “temor”, “expiação”.

Eles porém marcharão sempre, não dormirão
recusarão a tardia paz da sepultura, o olvido
acesa sua cólera antiga, seu grito fundo
ardente a aflição do silêncio, a infâmia crua.

Eis por que vigiam estes mortos a nossa praça
seu é o aviso que ressoa no umbral da porta
na folhagem percutem audíveis clamores
a atormentada ternura do sangue insepulto. (LIMA, 2006, p. 23).

Mas, tudo que se faz é em vão. A carpideira-lamentadora chora e imprime as memórias de mortos no poema e dá-lhes um túmulo na escrita. Tudo isso apazigua, um pouco, os vivos, mas não os mortos insepultos que cumprirão seus destinos “na praça”, “no umbral da porta” e na “folhagem”.

Já no poema “Espectro da morte”, a carpideira-lamentadora assume as lembranças de uma criança. Nas entrelinhas do poema, uma história de medo e de não entendimento:

Meu pai, preso e torturado em 1953, andava esquisito
e cochichava muito com minha mãe
a noitinha na varanda.

Às vezes, ouvia a palavra guerra e a palavra Nigéria
e a palavra Biafra. (LIMA, 2006, p. 30).

O poema ganha uma estrutura fragmentada, pois começa a delinear o espetro da morte. Colagem de pedaços desencontrados forma uma história de ocupação do território das ilhas:

De repente o aeroporto ficou maior, a cidade aumentou
as ruas ganharam novo movimento.

Aviões chegavam e partiam, partiam e chegavam muitos aviões.

Homens altos e brancos, vestindo calções falavam na praça uma língua estranha.

Homens altos, cabelos vermelhos, pintinhas na cara falavam na praça uma estranha língua.

Homens altos e negros vestindo calções andavam na praça dizendo yes.

A rua do Rosário, que tinha má fama, passou a ser muito mais animada. (LIMA, 2006, p. 30-31).

É pelo olhar da criança que a carpideira-lamentadora assume as transformações legitimadas pela chegada dos estrangeiros de dentro e de fora da África:

E na escola, o lanche passou a ter *corned beef* e *milk shake*. Gostávamos tanto de milque chaque que o comíamos em pó, sem ser batido, às escondidas. (LIMA, 2006, p. 30-32).

Misturam-se o prazer dos alimentos e o horror da guerra, metonimizado na referência às crianças esqueléticas. A memória dos horrores fixa a impressão dos pequenos que “só tinham cotovelos olhos / e joelhos” presas “a uns fios com balões de vidro”. Pouco a pouco, os versos retomam uma paisagem de guerra:

A tardinha, incríveis madres, madres negras, negras madres, passeavam na avenida aqueles meninos. Eram pequenos como nós, mas eram muito magros aqueles meninos.

Um dia fui ao hospital e vi esqueletos. Eram pequenos como nós e eram esqueletos. Só tinham cotovelos olhos e joelhos.

Estavam deitados nas camas, muito quietos, presos a uns fios com balões de vidro.

Eram muitos e vinham de noite nos aviões.

Não sei quantos saíram do hospital aumentado para os seus ossos.

Não sei quantos ainda se lembrarão de São Tomé.

Quantos depois terão ingressado nas forças armadas? (LIMA, 2006, p. 31).

Na parte final, o olhar da criança cede lugar a considerações sobre a insuficiência da linguagem e de poemas que “juntam os versos como se os / deitassem numa vala comum”. Diante de um sentido tão trágico, o poema assume o caráter inimaginável do horror e expressa a impossibilidade de tornar verossimilhante “a memória de quem não sofreu, não morreu – / apenas olhou.”

Sei que certos poemas juntam os versos como se os
deitassem numa vala comum.

Certos poemas sentem dó da metáfora, trancam a porta
na cara da rima.

São vítreos olhos em flácidos corpos.

O sangue na pedra, a fisga tombada, uma tíbia
partida.

Ou a enxuta memória de quem não sofreu, não morreu –
apenas olhou.

E gravou a visão do demônio no quintal. (LIMA, 2006, p. 31-32).

A poetisa Conceição Lima trabalha, em seus poemas, uma forma de engajamento solidário ao testemunhar, via literatura, o sofrimento causado pela guerra em seu país.

De certa forma, as estratégias legitimadas pelas escritoras africanas de língua portuguesa podem ser pensadas a partir do que Seligmnn-Silva (2003) afirma, nos estudos da memória, quando enfatiza o combate entre diferentes vozes em torno da narração do passado e estruturação do presente. As narrativas impostas pelos discursos dominantes são reveladas como parte desse combate. E, ainda segundo o autor, não existe uma divisão clara entre os discursos hegemônicos e subalternos, pois a teoria da memória enfatiza a necessidade e impossibilidade de se estabelecer tal distinção. Nessa circunstância, não existe narração para além da literatura e o testemunho passa a ser uma manifestação do literário, como veremos nos poemas de Ana Paula Tavares e Odete Semedo, através de uma tensão entre construção literária e luta contra o esquecimento e sobre a destruição do indivíduo.

A literatura dessas poetisas africanas de língua portuguesa destaca a equação sujeito-mundo, através de um pêndulo que ora tende para o subjetivo – a construção do passado, através da memória individual – ora para o objetivo – a memória coletiva como discurso de construção da identidade que se dá em uma

negociação nos planos político e estético. Ao analisarmos os poemas de Alda do Espírito Santo e Conceição Lima, vimos que a poética de ambas é cortante, pois o carpir literário se dá em uma forma de lamento ou de denúncia em que, transparece, claramente, o compromisso com o testemunho.

A poetisa angolana Ana Paula Tavares insere, em alguns de seus poemas, um carpir que, longe de transpor para a criação poética os fatos de uma realidade, historicamente vivida, transfigura-os, utilizando recursos de figuração para encenar costumes e rituais da tradição, como no poema:

Que avezinha posso ser eu
agora que me cortaram as asas
Que mulherzinha posso ser eu
agora que me tiraram as tranças
Que mãe grande posso ser eu
agora que me levaram os filhos (TAVARES, 2001, p. 31).

A carpideira-lamentadora escancara a sua fragilidade ao se comparar a uma avezinha sem asas, no momento em que seu lar é desfeito, pois seus filhos foram levados pela guerra. O poema assume as tradições do trançar do cabelo das muvuílas, da etnia do planalto Huíla. A referência a costumes locais e a sua perda remete à (im)possibilidade de o feminino se legitimar em espaços devastados pela guerra. Vê-se que, no poema, a guerra é aludida de forma indireta através da citação daquilo que desconfigura o espaço da mulher.

Em outro poema, “A guerra”, o medo é sugerido pelo uso da forma verbal “uivou”, nos primeiros versos. A partir daí se instala um jogo que se mostra no uso de verbos, na terceira pessoa, que denunciam a presença de seres indesejados e o desaparecimento dos filhos da comunidade, contrapondo-se a verbos, em primeira pessoa, que encenam a comunidade unida para receber os seus mortos:

A hiena uivou toda a noite
o bicho esfomeado uivou toda a noite
as vozes saíram das casas
como o fogo se levanta das cinzas
altas todas juntas no medo
os dentes dos guerreiros
batiam sem parar
os pés das velhas juntaram-se para aquietar a poeira
um companheiro nosso não regressou
o filho único de nossas mães
não vai voltar de pé
é só o seu cheiro que volta agora

e um corpo separado daquilo que era antes
 um filho dos nossos não regressou
 a hiena uivou toda a noite
 a terra ficou dura sob nossos pés. (TAVARES, 2001, p. 32).

Dessa forma, em “A guerra”, a carpideira-lamentadora expõe as mazelas da guerra, metaforicamente, figurando-a como “hiena” e “bicho esfomeado”. Por outro lado, o mesmo poema exibe o compromisso da escritora com a sua obra, ao unir, em seus versos, os fatos que destroem as comunidades e a maneira como a tradição reage diante do infortúnio do seu povo. Para tanto, Tavares imprime, no texto, uma inquietude que a faz oscilar entre expressar o mundo e ressignificá-lo através da arte. De certa forma, a poetisa ratifica, em sua obra literária, o que Otávio Paz (1984), acentua sobre a necessidade de a poesia implicar uma estética ativa, pela qual “a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação” (PAZ, 1984, p. 85-86), para se tornar intervenção sobre a realidade.

A partir dessa concepção, em “O corpo antigo”, as mães chorando pela perda dos filhos transformam o poema em um palco de luta, enquanto o corpo textual se esmera em explorar, semântica e poeticamente, cada vocábulo:

A porta larga do curral ficou pequena
 todos queriam entrar ao mesmo tempo
 olhar teu corpo antigo
 tu o da garça branca que planava nas alturas
 tu o mais esperto que o milhafre
 tu o filho da multidão
 o chamador de chuva
 o bicho cinzento das mulheres
 Voltaste mudo e sem o arco
 meu marido
 e nem sequer pude ofertar-te
 a pulseira do clã
 a erva do sacrifício
 as doces coxas das rãs
 o meu cabelo. (TAVARES, 2001, p. 33).

A carpideira-lamentadora enuncia um choro contido, ao invocar o marido como o detentor dos poderes da tradição: “tu o da garça branca que planava nas alturas / tu o mais esperto que o milhafre / o filho da multidão / o chamador de chuvas”. Desfia sua dor ao perceber a impossibilidade de aquela comunidade seguir seus preceitos, a partir do momento em que a esposa é impedida de ofertar ao

marido “a pulseira do clã / a erva do sacrifício / as doces coxas das rãs / o meu cabelo”.

A dor é a estrutura que segura a construção do poema “As viúvas” e invade o corpo e a memória, assumidos pela carpideira-lamentadora quando empresta a sua voz aos lamentos das viúvas:

Devorei a carne do boi do fogo
tudo até ao fim e o coração

No entanto
Kalunga, oh Kalunga,
como estou necessitada
como preciso de sorte. (TAVARES, 2001, p. 34).

A guerra traz consequências para a comunidade. Para descrever o que se passa na vida dessas mulheres, a carpideira-lamentadora invoca a ajuda de Kalunga, o deus da vida e da morte, para obter sorte. Os versos ganham um tom fúnebre:

Aqui a fome é tanta
que as mulheres devoraram as carnes dos bois dos homens
a as que eram virgens envelheceram
ninguém cumpriu os preceitos
e agora somos viúvas da floresta
e temos os sonhos perdidos

E o pai no princípio
tinha amarrado os peixes
e o pai no princípio
tinha soltado a chuva
a vaca voltava todos os dias
e não estava sozinha
tinha as tetas cheias
e os passarinhos.
Agora, Kalunga, oh Kalunga,
traz nos o sossego, o sono
a gordura das rãs
os nossos ciclos de sangue
e os passarinhos. (TAVARES, 2001, p. 34-35).

A carpideira-lamentadora se vale da memória para falar de dois tempos: o dos princípios em que a vida corria seguindo um curso natural; o outro, o dos horrores da guerra. Nos versos, deflagra-se a ruína das pessoas e da tradição. O tempo da vida (enunciado no passado) se contrapõe ao tempo da morte (enunciado no presente).

As repetições que antes produziam os ciclos da vida, “e o pai no princípio / tinha soltado a chuva”, hoje se desmancham, “E agora somos viúvas da floresta” / “E temos os sonhos perdidos” e reproduzem as mazelas que este povo enfrenta no presente.

A construção textual de Ana Paula Tavares chama a atenção por explorar, de forma intensa, recursos da figuração – metáforas, metonímias, alusão. Tais recursos estão presentes no poema “A mãe” em que a infelicidade de um desarranjo familiar / comunitário é trabalhada, semanticamente, a partir da indicação do que falta, do que não está bem, do que não está alinhado. Cesto, trança, olhar e fala, metonimicamente, aludem a um tempo de miséria, simbolicamente, significado pelo leite fermentado.

A mãe chegou
 não estava sozinha
 o cesto que trazia
 não estava bem acabado
 a mãe chegou
 não tinha as tranças direitas
 a mãe chegou e o pano que trazia
 não estava bem alinhado
 a mãe chegou com olhos maduros
 os olhos da mãe
 não olhavam na mesma direcção
 a mãe chegou
 e não era ainda o tempo
 do pão do leite azedo
 e das crianças.
 A mãe chegou e a fala que trazia
 não estava bem preparada
 A mãe chegou
 sozinha
 com as falas da desgraça da miséria do leite fermentado e do barulho.
 (TAVARES, 2001, p. 39).

Novamente, a imagem da guerra que corrói as estruturas, da vida e do verso, se presentificam. A carpideira-lamentadora, ao usar a repetição da expressão “A mãe”, anuncia costumes ligados ao universo da mulher, da mãe e da provedora e, ao mesmo tempo, faz com que seja pela fala da mãe que as desgraças se anunciem. No início do poema, é dito que a mãe “não estava sozinha”, deixando entrever que ela carregava consigo os ditames da tradição. Ao longo do poema, essa ideia se esfacela, principalmente, quando se anuncia que “a fala que (ela)

trazia / não estava preparada”, referindo-se a saberes que não pertencem ao seu povo.

Octávio Paz, em seu livro **O Arco e a Lira** (1982), ao definir poema e poesia, encaminha-nos para uma forma de escritura que é construída com a mesma estratégia do carpir humano. Para tanto, vejamos:

Se é certo que em toda tentativa de compreender a poesia se introduzem resíduos alheios a ela – filosóficos, morais ou outros -, também aquilo que é o caráter suspeito de toda poética parece como que redimido quando se apóia na revelação que, em certo momento, durante algumas horas, um poema nos proporcionou. E, embora tenhamos esquecidos aquelas palavras e até seu sabor e significado tenham desaparecido, ainda guardamos viva a sensação de alguns minutos de tal maneira plenos que se transformaram em tempo transbordado, maré alta que rompeu os diques da sucessão temporal. Pois o poema é a via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador. (PAZ, 1982, p. 30-31).

Como a poesia, o carpir humano – choro e o lamento – transporta o indivíduo para um mundo em que as sensações de paz e de consolo dissolvem a barreira de espaço e de tempo e o acolhe em sua fragilidade. Dessa maneira, a carpideira-lamentadora emerge como a voz que lamenta retratar o sofrimento dos africanos diante da ocupação do dominador em seu território:

Estrangeiro
teus passos alargam o fosso
em volta do cercado da casa antiga
está aceso o fogo
nos sítios do costume
e tu moves-te por dentro do frio (TAVARES, 2001, p. 40).

O tema da invasão do espaço do outro é tratado, no poema, através da metáfora do frio que encena uma ideia de sufocamento, provocado pelas rajadas cortantes, que imobilizam as pessoas. Também o jogo linguístico entre os vocábulos “passos” e “alargamento” provoca um deslocamento do conforto para a violência.

estrangeiro
o pano branco na tua cabeça
anuncia a morte
de minha alma gêmea
meu irmão meu noivo
o filho muito amado de sua mãe
o que portava no peito

o colar de missangas
e fios do meu cabelo (TAVARES, 2001, p. 40).

Os sentidos produzidos pelo vocábulo “frio” ligam-se aos de “pano branco”, que inverte o significado de paz para guerra – morte -, ironizando a falsa bondade daquele que chega para “civilizar o mundo selvagem”. O texto vai desfiando, em seu canto triste, como era a vida familiar daquela comunidade antes da chegada do estrangeiro:

estrangeiro,
a tua voz
é um ruído surdo
um murmúrio atento

estrangeiro,
com a tua presença
a minha dança não correu
a manteiga passou
o leite cresceu azedo pelo chão
a vaca mansa de estrela na testa
não entrou no sambo
a bezerra pequena varreu a noite de gritos

estrangeiro
ontem não nasceu ninguém no ehumbo
e a lua estava alta e nova
o velho que sofre
não conseguiu morrer

estrangeiro
afasta de mim
teus passos perdidos
e a maldição. (TAVARES, 2001, p. 40-41).

A voz do estrangeiro é percebida como a expressão da destruição trazida pelo que chega de fora desfigurando, impiedosamente, uma cultura, representada, no texto, por seus elementos vitais: a dança, o alimento, os rituais, o nascimento. Os animais, parte da cosmogonia africana, são representados pela bezerra, que prenuncia o mal-agouro que ronda aquele espaço. A abertura de cada estrofe com o vocativo “estrangeiro” sinaliza para uma repulsa / recusa de aceitar os desmandos daquele que vem de fora.

Para Lúcia Castello Branco (1989), a escrita feminina busca sua dicção no início do mundo, na oralidade, advinda inclusive das cantigas de ninar com que as mães e avós sempre embalaram as crianças. Uma escrita catártica que abre feridas,

expõe o incompleto, seduz o insensato, com ritmo e tempo peculiares. E a escrita de Ana Paula Tavares mantém essa tradição feminina. Sua obra traz em seu bojo um esforço para redefinir a forma e o significado do próprio tempo e da hora histórica, em território especificamente lírico, como podemos ver no poema abaixo:

A mãe não trouxe a irmã pela mão
 viajou toda a noite sobre seus próprios passos
 toda a noite, esta noite, muitas noites,
 A mãe vinha sozinha sem o cesto e o peixe fumado
 a garrafa de óleo de palma e o vinho fresco das espigas
 [vermelhas
 A mãe viajou toda a noite esta noite muitas noites
 [todas as noites
 com os seus pés nus subiu a montanha pelo leste
 e só trazia a lua em fase pequena por companhia
 e as vozes altas dos mabecos.
 A mãe viajou sem as pulseiras e os óleos de protecção
 no pano mal amarrado
 nas mãos abertas de dor
 estava escrito:
 meu filho, meu filho único
 não toma banho no rio
 meu filho único foi sem bois
 para as pastagens do céu
 que são vastas
 mas onde não cresce o capim. (TAVARES, 2001, p. 42).

A exploração sensorial se mostra na escolha vocabular, em expressões como “peixe fumado”, “vinho fresco”, “espigas vermelhas” e “vozes altas”. Verifica-se, ainda, um processo em que a escassez da ação se contrapõe ao excesso de tempo. Assim, a carpideira-lamentadora, a partir desse jogo antitético, acentua a duração do tempo, “viajou toda a noite sobre seus próprios passos / toda a noite, esta noite, muitas noites” que metaforiza o caminho percorrido por uma mãe, em busca de um sentido para a vida, diante da perda irreversível do “meu filho, meu filho único”. Entretanto, esta busca não resgata o perdido “e só trazia a lua em fase pequena por companhia / e as vozes altas dos mabecos”. O que vem com a mãe são fragmentos de uma vida vivida que não pode ser resgatada. A carpideira-lamentadora descreve, de forma dolorosa, a morte do filho, que é encenada na falta do cumprimento da tradição no cotidiano: “A mãe viajou sem as pulseiras e os óleos de protecção / no pano mal amarrado / nas mãos abertas de dor / estava escrito: / meu filho, meu filho único/ não toma banho no rio / meu filho único foi sem bois / para as pastagens do céu / que são vastas / mas onde não cresce o capim.”

A carpideira-lamentadora ainda expressa, na parte final do poema, o sofrimento da comunidade:

A mãe sentou-se
fez um fogo novo com os paus antigos
preparou uma nova boneca de casamento.
Nem era trabalho dela
mas a mãe não descurou o fogo
enrolou também um fumo comprido para o cachimbo.
As tias do lado do leão choraram duas vezes
e os homens do lado do boi
afiaram as lanças.
A mãe preparou as palavras devagarinho
mas o que saiu da sua boca
não tinha sentido.
A mãe olhou as entranhas com tristeza
espremeu os seis murchos
ficou calada
no meio do dia. (TAVARES, 2001, p. 43).

A figura emblemática da mulher-mãe é acentuada na repetição da palavra “mãe” que automatiza as ações pois, perdida, não encontra o sentido das palavras. Os versos expressam os infortúnios vividos por estas pessoas.

Em relação à escrita de Ana Paula Tavares, concordamos, novamente, com Lúcia Castelo Branco ao afirmar que a tentativa de dizer o indizível parece ser, de fato, um traço recorrente da escrita feminina. Simbólica, enquanto linguagem verbal, essa escrita resiste, entretanto à mediação linguística, buscando “encostar” a palavra à coisa a atingir o além do signo” (BRANCO, 1989, p. 112).

Vários poemas da guineense Odete Semedo (2007), do livro **No fundo do canto**, assumem a junção de modalidades constitutivas do texto e as que aparecem nas performances. Explicando a relação entre texto poético e os discursos produzidos no espaço social, Paul Zumthor (1993) afirma que “poesia” é aquilo que leitores ou ouvintes recebem como tal. Assim, o poema representa uma metáfora dos discursos comuns mantidos no bojo do grupo social. Sua presença é sentida por sinais, menos ou mais codificados, que revelam sua natureza figural e declaram que o enunciado pertence à ordem de palavra intensa que aspira a representar a totalidade do real.

Em **No fundo do canto**, como veremos, há junção entre construções sintáticas específicas da escrita e as vindas da oralidade. A supressão de pontuação, nos poemas que compõem o livro em referência, acentua o caráter oral

da poesia de Odete Semedo, mais proferida do que escrita, e proferida com larguíssimo fôlego. Esta prática só funciona porque a autora tem o domínio da lógica discursiva, do ritmo da frase e da respiração do falante. É a presença da oralidade, do contador de história, que embala o seu ouvinte / leitor com sua voz / texto, mas, sobretudo, o mantém suspenso a uma fabulação. Em outros termos, a discursividade ou a oralidade é muito auto-consciente nesta poetisa que desliza sem deslizes nos poemas.

O uso do crioulo pela poetisa Odete Semedo, em sua obra, é de fundamental importância, pois instaura, não só uma sintaxe estrutural da oralidade, mas também, segundo Moema Parente Augel (1998), divulga o patrimônio linguístico da Guiné, considerado como elemento de unidade, pois foi utilizado, durante a luta de libertação nacional, como portador da mensagem política do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e, mais tarde, tornou-se o detentor sociolinguístico do conceito de independência.

Assim, podemos dizer que esta poetisa vai além, porque investe na língua e, também, na cultura de seu país, ao fazer uma literatura de testemunho, em que não só a sintaxe e a morfologia são híbridas, mas, principalmente, porque encena, na forma de testemunha, os fatos a partir da mística africana.

A carpideira-lamentadora de Odete Semedo se faz mensageira para contar, através de seu poema, as tristezas e as aflições vividas por seu povo, ao se presentificar a aproximação de uma guerra entre irmãos. É a partir da incredulidade de sua gente que ela constrói seu choro, em forma de poema, e desvela um mundo poético, imbuído de tristeza e desespero:

Não te afastes
aproxima-te de mim
traz a tua esteira e senta-te

Vejo tremenda aflição no teu rosto
mostrando desespero
andas
e os teus passos são incertos

Aproxima-te de mim
pergunta-me e eu contar-te-ei
pergunta-me onde mora o dissabor
pede-me que te mostre
o caminho do desassossego
o canto do sofrimento
porque sou eu o teu mensageiro

Não me subestimes
aproxima-te de mim
não olhes estas lágrimas
descendo pelo meu rosto
nem desdenhes as minhas palavras
por esta minha voz trémula
de velhice impertinente

Aproxima-te de mim
não te afastes
vem...
senta-te que a história não é curta (SEMEDO, 2007, p. 22).

A carpideira-lamentadora prepara o leitor para ler / ouvir seu poema, ao convidá-lo a sentar-se na esteira ao seu lado. O cuidado que se instaura no texto advém da preocupação de tornar todo o ambiente propício para que ela consiga contar uma história triste que comova o seu povo. A carpideira-lamentadora assume a voz de uma velha – “nem desdenhes as minhas palavras / por esta minha voz trémula / de velhice impertinente” – e, a partir de um jogo dialógico-interativo, mostra como se reflete, no espaço do poema, a junção entre o velho, a memória e o novo, o conhecimento dos fatos ocorridos. Sobre este processo diz Laura Padilha (1995):

O novo e o velho, juntos e interativamente articulados, eis uma vez mais reatualizada, no corpo do novo discurso, a imagem fundadora. Restabelece-se a antiga dialogia, mas com outras implicações ideológicas, como o momento de reconstrução exige. Já não é mais possível reafirmar o velho pelo velho, acriticamente, pois este velho se faz também outro, pelo processo de transformação pelo qual o novo o cria, além de ser por ele moldado. Com essa troca a interação velho/novo se torna nas malhas do moderno tecido-texto, cada vez mais intensa e fecundante, com a tradição e a transformação recriando-se mutuamente. (PADILHA, 1995, p. 142).

Dessa maneira, a carpideira-lamentadora insere, em seu poema, a transformação que permite que a História seja conhecida por todos, através do mensageiro que recria, textualmente, a gravidade do momento pelo qual o povo guineense está passando:

Meninos velhos
meninas e rapazes
homens e mulheres
todos ouviram falar da mufunesa
que um dia teria de cair
nos ombros da gente
da pequena terra

Em histórias contadas
...no meio duma lenda
entre uma passada e outra...
alguém sempre se lembrava
de meter uma pitada de sal
sobre a mufunesa
que haveria de apanhar aquela gente

Baloberus almamus e padres
também haviam anunciado
um pastor
sem temer o pavor de suas ovelhas
predisse:
uma foronta
um confronto vem a caminho

Mais que três dias
não deve atingir
tal confronto
se prolongar...
só trinta e três dias depois
teria o seu final
e será como um punhal
todo o povo vai ferir

Caso passasse o predito período
sem que o tormento amainasse
apenas trezentos e trinta e três dias
trinta e três horas
separaria aquela gente
de tal maldição
assim está escrito
no destino da nova Pátria (SEMEDO, 2007, p. 24-25).

A carpideira-lamentadora resgata a *mufunesa* (a desgraça, a infelicidade) que todos já tinham ouvido falar “Em histórias contadas / ...no meio duma lenda / entre uma passada e outra...”, confirmada pelos *baloberus* (sacerdote tradicional), pelos *almanus* (sacerdotes muçulmanos), pelo padre e pelo pastor. Dessa forma, a poética de Odete Semedo inscreve-se nas tradições, atravessada por um campo místico e, ao mesmo tempo, pela subjetividade. A carpideira-lamentadora põe-se, através do mensageiro, à mercê de seu grupo social.

A memória e a premonição são os seus guias:

Era tudo feito
na calada da noite
era o jeito do povo
almas dos antepassados
Não há caminho certo
era trabalho já feito
tinha de acontecer o vaticinado

Esmolas
para amainar a mufunesa
não saíram
augúrios
vísceras

de galos...
de cabras...
tudo preto
sinal de que nada,
mas nada amainaria
a guerra dos trezentos e trinta e três dias
pois haveriam de se passar os três dias
as trinta e três horas
sem que algo de bom acontecesse

Será uma guerra
entre irmãos
do mesmo sangue
disseram
do mesmo djorson
contaram
e haverá outras forças
saídas não se saberá de onde
amorfas
e ninguém saberá de nada (SEMEDO, 2007, p. 26-27).

A tradição é encenada – “Esmolas / para amainar a mufunesa / não saíram / augúrios / vísceras / de galos... / de cabras.../ tudo preto / sinal de que nada, / mas nada amainaria” – e mostra que o vaticínio será cumprido e a luta será entre irmãos da mesma linhagem.

A poesia assume a força de vários discursos: o místico, o premonitório, o cultural e o político. A carpideira-lamentadora tem que cumprir sua missão de anunciar a desgraça do seu povo:

Passaram-se chuvas e secos
sem que mais ecos
do prenúncio
se fizessem ouvir
por via do porvir

Todos no bem bom
mas nem todos no bem
caras tristes
gestos disfarçadamente alegres
pés de passos inseguros
simulando o falso bem-estar

...E todos se esqueceram
do prenúncio

Caso um pescador

desse prenúncio se lembrasse
 e a guerra dos trezentos e trinta e três dias mencionasse
 de mau augurento era chamado
 as padidas apupavam logo:
 figa Kanhota, toska maroska
 cruz credo com a tua boca amaldiçoada
 e logo de seguida
 era esquecida
 a lembrança do prenúncio

Tal como um pequeno monstro
 de muitos tentáculos
 os ouriços
 os porcos-espinhos
 e seus picos
 foram crescendo
 metediços
 em tudo opinavam consumindo
 ...comendo um galô aqui
 uma galinha ali
 outra cabra além
 um cão acolá

Ninguém deu conta
 os monstrinhos foram engordando
 crescendo
 palmo e meio por dia
 na moransa
 do oráculo ninguém se lembrava
 sempre na esperança
 de fazer morrer
 o dito vaticínio (SEMEDO, 2007, p. 28-29).

O descuido do povo não deixou que ele percebesse a dimensão que a *mufunesa* estava tomando. As predições e o descaso do povo são transformados em poesia que, pela voz da carpideira-lamentadora, acentua a tensão sobre o que está por vir. Embalada pelos dizeres dos antigos, nas contadas e passadas, a carpideira-lamentadora confirma-se como herdeira dessa tradição e prediz o futuro:

Se eu pudesse...
 caminhar entre as nuvens
 gritar o meu canto
 banhar-me
 em teu pranto

Se eu pudesse
 ser carpideira
 djamur as minhas mágoas
 engodar o desassossego
 perder-me no horizonte
 libertar o grito

Se eu pudesse...
 vencer esta guerra

entre mim e o nada
 abrir as asas
 da minha desventura
 remover a terra vermelha
 descobrir o mistério do ser...

Ah, se eu pudesse...! (SEMEDO, 2007, p. 30).

As falas-poéticas da carpideira-lamentadora se fazem metonímias das do seu povo, ao carpir (*djamur*) o seu desassossego diante do infortúnio que não pode ser evitado por ela. O poema assume uma postura subjetiva e a carpideira-lamentadora, através da metalinguagem, dialoga com o seu fazer poético e mostra a dificuldade de construí-lo:

Numa manhã cinza
 com nuvens imitando gente
 chuva chorando...
 quis fazer um poema,
 um poema raiz
 dos que marcam época
 invocar as nharas
 e as sinharas
 chorar o prenúncio
 que marcou o meu povo
 denunciar o desequilíbrio

Nessa manhã
 – ainda –
 de lápis na mão
 quis deixar no poema
 figura de gente
 vivente sem encanto
 dos ímpios
 o sangue derramado
 algures...
 que horror:
 nasci em tempo de paz!

Na mesma manhã
 – que dia teimoso –
 sol tímido e mimoso
 serkando a chuva
 a intenção era fazer
 poemas
 para não adiar a palavra
 com ecos do pranto
 transformados em canto
 e gargalhadas alegres
 de mantenhais para crianças
 teimosamente crianças
 que desilusão:
 nem uma palavra apontei
 Era apenas mais um sonho (SEMEDO, 2007, p. 31-32).

As prosopopeias invadem o poema que anunciam em “nuvens imitando gente / chuva chorando” o estado da carpideira-lamentadora. Prosopopeias, anafóras e metáforas ajudam a construir “um poema raiz”. Tais recursos não deixam dúvida de que o desejo de construir um texto que se transforme em canto alegre não será atendido, porque esse espaço é da “palavra com ecos do pranto”.

O carpir se acentua na construção textual, pois são encenados espaços que mostram a desintegração da vida da comunidade:

Qual pé de bissilão
na lála
está o poeta no canto da vida
espreitando o mundo

Nas ruas de estradas tortas
covas mortas
degoladas pelo “michelin”
sangrando água podre
está o poeta
desencantado

Num canto da casa
onde crianças brigam
pelo jantar de ontem
o poeta escuta
com a alma amarfanhada

Onde casas concorrem
com poilões
em altura e pujança
onde estradas negras
e luzidias
fazem serpentear seu brilho
e dias de esperança
o poeta vê e sonha
encantado

O poeta sente e chora
o caminhar macabro
do deserto viandante
lamenta a profecia
que dança na boca do povo
sobre a sua gente
invoca a esperança
lança-se na fúria do macaréu
e conta
a passada dos homens

Onde o troar das armas
fecha o coração dos homens
o egoísmo evoca violência
a mentira impera
a podridão alastrá
qual corda de lacacão...
Como um pé de bissilão

está o poeta
testemunho eterno
do tempo e da vida (SEMEDO, 2007, p. 33-34).

O recurso metafórico reforça, na teia poética, a indiferença dos desejosos do poder com a morte, figurada em “covas mortas” e na alusão à passagem dos carros, indicados pela marca de seus pneus “michelin”. A carpideira-lamentadora chora e denuncia a guerra que “fecha o coração dos homens”, comparando-se ao pé de bissilão, árvore secular de África, pois ambos, ela e a árvore, são testemunhos das atrocidades que estão anunciadas nas profecias acerca da vida desse povo.

Estava dito...
Após a guerra dos trezentos e trinta e três dias
três mistérios haveriam de ser cumpridos
por todo o povo

Antes porém
conforme o predito
durante a guerra
haveria castigo...
mas muito castigo
muita fome
muita sede
muitos mortos

Após o castigo
seria a vez do sofrimento
montado no cavalo
de dor
Virá com três embrulhos
feito sua bagagem
sem pudor
caminhará em nossa direção
atravessará todos os trilhos
deixando a estiagem para trás (SEMEDO, 2007, p. 35).

A carpideira-lamentadora insiste nas predições, que se reforçam com as anáforas – “castigo.../ mas muito castigo / muita fome / muita sede / muitos mortos”, intensificando a gravidade dos acontecimentos. Personificada em uma velha contadora, em uma anciã que, por muito ter vivido, sabe prever o perigo, a carpideira-lamentadora insiste na força da repetição para convencer o seu povo, figurado no poema, como aquele que aceitou sentar-se à sua volta para ouvir o que ela tem para lhes contar. A menção dos três embrulhos remete aos vaticínios

impostos, pelos deuses, aos homens, por não respeitarem os ensinamentos da tradição.

A voz da sabedoria continua em tom enfático:

Veio a tecnologia
espreitou
mas não entrou
tropeçou num buraco
estava escuro
não deu com a entrada
e continuou na rua ao pé de casa
à espera da luz

Também a Demo
se acasalou com a cracia
acompanhou seus movimentos
tudo estava no plural
Fica...não fica
fica: mas não se sabe
se é homem
se
é mulher

Todos viram que é bifronte
por trás aparecem as calças
à frente saia
será travesti esta democracia? (SEMEDO, 2007, p. 36).

A partir desse trecho, a voz autoral se confunde, muitas vezes, com a voz da carpideira-lamentadora e o poema torna-se um espaço em que a história da Guiné é contada pela força da palavra da poetisa que é, também, uma atuante na política do seu país. O longo poema expressa, assim, a paixão de Odete Semedo pelo seu chão e, nos versos, a voz autoral testemunha sobre os paradoxos vividos, política e socialmente, em sua terra. A guerra de libertação colonial tinha chegado ao fim, e agora, entre irmãos, uma luta pelo poder divide a nação. Ironicamente, a voz poética desarticula a palavra democracia, remetendo o leitor à ideia satânica de “demo”, e “cracia”, governo, ou seja, governo do demônio, do infortúnio.

Mais uma vez é pela repetição, neste caso, repetição de ideia, que o desejo de convencimento se constrói:

Outras portas se foram abrindo
no curral das zonas
e do mundo
Outros rostos eram precisos
já não valia apenas ser
monstro

nas matas de Sukudjaki
 djugude
 à espera de restos em Tombali
 manhôti
 monteando galinhas em Boé
 lagarto
 nas águas de Farim
 Nem valia só conhecer
 Atenas e sua história
 Era preciso mais
 muito mais
 Era preciso saber
 do Alasca
 sem falar do carrasco
 nem tirar proveito
 saber de Cabinda
 ainda que de história não passasse

 Era preciso mais
 era preciso não deixar
 que a prostituição
 guiasse a nossa constituição
 Que a intuição
 grávida de mentira
 substituisse
 nua e crua
 a nossa construção (SEMEDO, 2007, p. 37-38).

A voz autoral resgata a história de *Sukudjaki* (localidade ao norte da Guiné, junto à fronteira com Senegal), onde os algozes agiram como abutres (*djugude*), disputando os restos mortais de suas vítimas e como os gaviões (*manhotis*), rapinando as galinhas. Nos versos finais, do trecho acima, vários enunciados, como, por exemplo, “Era preciso mais”, deixam perceber o tom enfático com que a voz autoral dirige-se ao leitor.

A parte a seguir do poema intitula-se “A velha Mumoa manda a sua fala”. Para melhor compreender o contexto dessa parte, é pertinente remeter às palavras da escritora Odete Semedo, em entrevista que pode ser lida na íntegra, no ANEXO B, desta tese. Ao ser indagada sobre a personagem Mumoa, que aparece no poema, ela esclarece em uma longa explicação:

A Mumoa é uma invenção minha. Na Guiné, nós temos na sub-região a UMOA e a UEMOA que é a União Monetária dos Estados da África ocidental. [...] Essa UEMOA é um modelo antigo da união da África, mas, por região, por sub-regiões. A África ficou dividida por sub-regiões, a região do Franco (CFA), que é a UEMOA, que é a nossa região. Eu digo que ali falou mais alto a voz da política. [...] No livro, a mulher política que fala é a Mumoa, aquela que afirma que você tem que confiar nas suas forças, que você tem que se estruturar internamente. Por isso, eu acho que **No fundo do canto** é um livro de História também, porque não fala só da Guiné Bissau, fala do

próprio conflito que existe entre os países e, principalmente, com a Europa. [...] por isso que a Mumoa diz “eu estou aqui, eu vou ajudar, eu sou solidária, mas quem a mim vem, tem que confiar nas suas forças, tem que saber o que quer, tem que se estruturar porque aqui é a casa da grande família, e como a casa grande na nossa tradição, é a casa de todos, todos precisam contribuir para que essa solidariedade seja consolidada, porque se um paga sua cota e quatro não pagam, a cota de um não dá para dividir por todos os países. Então é preciso que cada um faça sua parte, pois quando um deixa de fazer, ‘ah não eu não faço, a Guine Bissau vai fazer’, ah! eu não faço, Mali vai fazer’, Mali vai dizer ah! isso eu não faço, ah! não, o Senegal vai fazer’, o Senegal ‘ah! eu não faço’, quer dizer todo mundo pensa que todo mundo vai fazer e ninguém faz nada”. Nesse caso, a Mumoa fica com os seios secos, não vai ter leite pra tantos filhos e é preciso alimentar essa mãe que nós criamos, porque ela não foi uma imposição extra, foi uma coisa pensada e querida. A Mumoa é essa mãe que chama a atenção, a mãe africana que diz “eu estou aqui, pronta para vos receber, para vos colocar no meu colo, mas veja lá, antes de virem até mim, organizem-se”. (FERREIRA, 2011, p. 204-225)

É com essa estratégia, a de nomear a personagem valendo-se de siglas de organizações econômicas, que a autora veste a Mumoa com vários significados. Ela é a figura astuta que, anunciando como “eu sou o caminho aberto”, tenta seduzir espaços diferenciados “com os olhos na pobreza / uma orelha no silêncio das matas / e outra no high society”, mas, também, avisa: “Não dou nada / sem que em troca receba algo”.

A velha Mumoa
que das coisas da vida
parecia saber
com os olhos na pobreza
uma orelha no silêncio das matas
e outra no high society
quebrado pelo ruído babilónico
do lugar comum
e pelo zumbido do mundo... falou:
— Venham até mim
eu sou o caminho aberto
as minhas portas cheirando a incenso e alecrim
estão franqueadas...
É o passo certo
para o mundo recto

Não dou nada
sem que em troca receba algo
Quem confiar nas suas forças
e no seu jeito
que se aproxime de mim
e nada lhe faltará
Os fidalgos da economia
são filhos meus (SEMEDO, 2007, p. 39-40)

A voz sedutora da Mumoa cria um cenário de bruscas alterações:

À voz da velha
seguiu-se uma grande ansiedade
Movimentos
corridas...
A feira virou mercado
o mercado virou mundo
alguns perderam-se
na imensidão
no calor da multidão

A voz da velha continuou
a chamar: – venham até mim
Eu sou a visão
ou a evasão?
Eu sou o futuro
ou um simples monturo?

Na sua nobre cadeira
a velha mexeu-se
e voltou a mexer-se
algo a perturbava
a canseira
a pobreza
a escuridão
os desvios de procedimentos

A velha Mumoa calou-se
quedou-se pensativa
e como sempre
nobre e altiva
pediu silêncio
à multidão:
Um distinto cidadão aproxima-se...
Eram passos
de alguém de muito peso
um gigante talvez
e vinha incisivo

Escutemos (SEMEDO, 2007, p. 39-40).

A velha Mumoa enuncia a necessidade de uma mudança no comportamento do povo e na economia da Guiné. Através de vocábulos, como “movimento”, “corrida”, e de expressões como “A feira virou mercado” e “O mercado virou mundo”, delineia-se um cenário que remete ao da Bolsa de Valores, onde vale o investimento rentável na economia.

O poema muda de tom, a partir do momento em que a velha Mumoa se dá conta da realidade de miséria e de corrupção que não permite mudanças significativas.

Silêncio!
 Vem aí o grande bandulho
 cabeça de aço
 gigante de sete gargantas
 Desembarcou
 na terra prometida:
 nos tentáculos
 pequenos tentáculos
 nos pés de barro
 botas de melaço
 para línguas de pelica

De bandulho vazio
 quis encher a pança
 com poupança
 Mais quilos arrecadar
 era a esperança
 engordar era o sonho
 do gigante
 das sete gargantas

Noite vai
 dia vem
 cresceu a pança
 e as gargantas
 eram já quantas?
 Perdeu-se a conta
 e dos tentáculos também
 Tornou-se surdo
 aumentou de peso
 de olhos
 pés enormes
 corpo disforme
 vai o gigante
 tentar um passo
 dois
 e três
 e era uma vez...
 partiram-se os pés
 do gigante
 das sete gargantas (SEMEDO, 2007, p. 41-42).

A carpideira-lamentadora anuncia, ironicamente, a chegada de um “cidadão distinto”, “um gigante de sete cabeças”. Vale-se de uma técnica eficaz em que a sua fala é abafada, porque deseja exibir aquele que chegou com seus “pés enormes / corpo disforme”, para usurpar a paz. Intensifica o uso de metáforas e metonímias para encenar o relato sobre a grande afronta que ronda os irmãos africanos, que se concretizará na disputa entre irmãos.

A carpideira-lamentadora retoma a sua fala e denuncia os efeitos da ganância que atropelam os caminhos abertos pela velha Mumoa:

Todos de olhos postos
na velha Mumoa
com ansiedade
à espera de um dia novo
interrogavam entre si
como caminhar no escuro
como dar o que não se tem
como ter o que não se construiu
como arrecadar o que não se juntou
como juntar o que não se espalhou?
Como ceifar o que não se semeou
como voar sem asas?

A noite continuou escura
a engolir tudo
lua
estrelas e gentes
feridas sem cura
sequelas
sinais do vaticínio (SEMEDO, 2007, p. 43).

O descompasso entre a proposta da velha Mumoa e a realidade mostra-se, no texto, através de interrogações que indicam a impossibilidade de solução do problema como enunciado nos versos: “como dar o que não se tem”, “como ter o que não se construiu”, “como arrecadar o que não se juntou” e outros.

Como anunciado, o entendimento não se concretiza e o vaticínio está cada dia mais próximo:

O Mundo calava deste
e daquele lado
os passos tornaram-se inseguros
olhares cada vez mais tristes
nos sorrisos alegres

Murmúrios
sussurros
silêncio
tudo é esquecido
mas...
muitos se lembravam
de quando em vez
do prenúncio
cada vez mais ignorado (SEMEDO, 2007, p. 44).

Na terra longe
tão longe de casa
os nossos irmãos
não queriam ouvir falar
da miséria
vestiram de segredo a sua desgraça
na terra prometida

à espera do milagre
 milagre...
 milagre mora na terra de ninguém
 não se veste de desdém
 pois nada compra! (SEMEDO, 2007, p. 45).

A carpideira-lamentadora encena os ânimos dos guineenses tanto no solo-mãe, quanto em países para onde emigra esse povo que sai em busca de realizar os seus sonhos. A voz poética adverte que o seu povo, ao migrar para outros espaços “não queriam ouvir falar da miséria”, porque “vestiram de segredo a sua desgraça / na terra prometida”. Ciente do engodo em que vivem aqueles que emigram, a voz poética vaticina: “milagre mora na terra de ninguém / não se veste de desdém / pois nada compra!”

Na terra longe
 do vaticínio
 ninguém queria se lembrar
 da pobreza
 da penúria
 ninguém queria falar

Na terra longe
 todos recordavam
 a riqueza do chão
 a fartura vinda com as chuvas
 a natureza em esplendor

Lá na terra longe
 tão longe de casa
 quem se lembra
 O djunta mon
 da reconstrução
 caiu em desuso
 hoje apenas um selo
 celebra
 a epopeia nacional

E o vaticínio foi ganhando corpo
 o caminho de cada um
 cada vez mais longo e penoso
 A noite
 cada vez mais escura
 engolindo estrelas
 luas
 gentes (SEMEDO, 2007, p. 45-46).

A vida guineense está em descompasso e a carpideira-lamentadora expressa seu sofrimento diante das mudanças operadas na tradição. Antes, o entendimento

se concretizava no unir das mãos (*djunta mon*); hoje, o ritual das mãos unidas é apenas um “selo” que celebra “a epopéia nacional”.

Pum-tun...tun-tun
tun-tun...bum-bum...
FFSS... ffsssssss BUMm...!
Não são os sons do pilão
nem sons de tina e cabaça
à espera de palmos
para responder às cantigas
de *mandjuandadi*

São sons
os nossos filhos não conhecem
sons vibrante
de terror
ecoando em cada sentido
em cada coração
São sons macabros tenebrosos
expulsando selváticas
nuvens asfixiantes

São sons
do mensageiro da morte
manto da ambição
máscara da intolerância
tambor do desconcerto (SEMEDO, 2007, p. 47).

A guerra é encenada no texto, através de uso das onomatopéias que repetem os sons das metralhadoras – “Pum-tun... tun-tun / tun-tun... bum-bum... / FFSS... ffsssssss BUMm...!” que trazem o terror. Para contrapor às cenas trágicas do conflito, a carpideira-lamentadora não deixa o leitor se esquecer de que os verdadeiros sons de sua terra são os sons do pilão, os sons da tina e da cabaça que acompanham as cantigas de *mandjuandadi*. Essa tradição de canções cantadas por mulheres ressalta, sobretudo, as dificuldades vividas no seu cotidiano.

A figura da carpideira das *manjuandadi*, em suas diferentes funções, sintoniza com as, também, diversas estratégias assumidas pela voz poética. Ressaltamos, nos poemas por nós escolhidos, a presença da carpideira-lamentadora, aquela que chora os desconcertos de seu país, de seus irmãos, provocando o silenciamento do pilão, da tina e das cabaças e não permitindo que “os sons vibrantes / de terror” ecoem em “cada coração”.

Por mais que a carpideira-lamentadora insista em recuperar a vida, o cenário de morte é iminente:

Maran na morança
 Tal qual ventania de São Bartolomeu
 no coração de quem te agasalhou

Tia minha que acaba de chegar
 sem o preço da viagem conhecer
 pois da canseira do caminho
 nada entende

Galinha de raça dançando seuró
 manha bamboleando
 pois não tem linhagem
 um gato morto rondando a tabanca
 foi matacanha que o matou
 vamos jogar-lhe trapilhos
 de um pano velho (SEMEDO, 2007, p. 48).

Donde terá saído
 donde terá saído
 mas donde vieste
 ventania de S. Bartolomeu
 que me separou
 dos meus (SEMEDO, 2007, p. 50).

O início do verso em crioulo, *Maran na morança*, (grandes ondas do mar provocadas pelo mau tempo), encena a tempestade que se aproxima. Metaforicamente, o mau tempo e a ventania de São Bartolomeu expressam a proximidade da guerra. A língua portuguesa sozinha não dá conta de expressar o que se quer. Por isso, o poema se vale de uma linguagem híbrida, agora com mais intensidade, para expressar a desagregação das famílias, fruto das forças do mal, figurada através de um gato que aparece morto na tabanca.

A instabilidade no poema e na vida da comunidade ganha força:

Puxa-me estou a pedir uma corda
 boca de tchilako
 lá vem ela
 bamboleando
 pedinte de meia tigela
 mandjuas já te haviam cantado

Vem com calma
 não corras tanto
 o que for para ti
 Deus é seu guarda

Puxa-me que estou a pedir uma corda
 lá vai ela
 café bem quente
 não veio para ficar (SEMEDO, 2007, p. 52).

A figura do pássaro de bico grande e longo (*tchilako*) remete o leitor ao espaço das denúncias que tomaram conta da Guiné Bissau, no período da guerra. Justifica-se, então, a remissão às colegas de comunidade (*mandjuas*), em cujo canto, se expressa, através de subterfúgios, alusões e ambiguidade, a denúncia da desunião entre irmãos.

A carpideira-lamentadora, assumindo-se como *mandjua*, chora pelo destino de Bissau, mas também chora, “mais pelas mulheres / que pelos segredos da vida”.

Bissau é um enigma
 Guiné é um mistério
 mergulhada numa profunda angústia
 eu a construir
 e tu a destruíres
 Porquê, meu irmão
 pergunto
 se o caminho é único? (SEMEDO, 2007, p. 54).

Um grito
 um grito
 retumbante
 escancarou as janelas
 e eu chorei
 mais pelas mulheres
 que pelos segredos da vida

Um grito
 irrompeu
 revoltado
 sem pedir licença
 ecoou... ecoou... ecoOOOU...
 era fúria
 injúria
 raiva
 (sobre)vivência
 pobreza
 ódio
 ganância
 miséria
 Como são largos os passos do vaticínio (SEMEDO, 2007, p. 58).

A carpideira-lamentadora, em conjunção com a carpideira da *manjuandadi*, chora por não entender, como é possível matar o próprio irmão ou causar sofrimento ao outro. O grito que eclode é, pois o das *mandjuas*, da coletividade e da carpideira-lamentadora que o assume, no texto, para que expresse, na força dos versos que escancaram a dor, sons retumbantes – “ecoou... ecoou... ecoOOOU...”, de uma nação que perdeu tudo, inclusive a sua humanidade, em face dos acontecimentos.

Em “O espanto de Bissau”, a carpideira-lamentadora retoma a história para terminá-la:

Bissau não quis acreditar
que estava sendo violada
violentada
adulterada

Sentiu os golpes
não verteu lágrimas
Vergou
com a dor dos seus filhos
mas não se quebrou
Ajoelhou-se
mas não caiu

Sentiu no seu corpo
a violência
do corpo estranho
do mau trato...
e num grito
disse:
Porque tudo isso
minha gente,
porquê?
Calou-se
Olhou os seus filhos (SEMEDO, 2007, p. 69).

A carpideira-lamentadora personifica Bissau e entoa um lamento profundo diante dos sofrimentos dessa mãe que assiste à desavença entre irmãos. Os versos se montam a partir de um vocabulário que expressa a luta desta Mãe / Nação que mesmo “violada”, “violentada”, “adulterada” não se quebrou / ajoelhou-se / mas não caiu”.

Bissau não quis acreditar
no que via
no que estava a sentir

Bissau despediu-se de seus filhos
nua deitou-se de bruços
para receber chicotadas
para receber açoite
com ramos espinhosos
denhára-sikidu
Bissau não quis acreditar (SEMEDO, 2007, p. 70).

A briga entre irmãos é encenada e a carpideira-lamentadora instaura a voz de Bissau em versos que carpem a dor de uma mãe açoitada pelos próprios filhos.

Credo!
 Credo
 que desgraça!
 Donde terá saído este azar?
 Socorro!
 que vem a ser isso minha gente?
 Acudam senão morro

Nada é novo neste mundo
 mas tamanha desgraça
 infortúnio indesejado
 temor enjeitado
 desassossego profundo
 Que seja curta a sua hora
 e que vá sem demora

Tão pequena a nossa Guiné
 tal como milho mastigado
 sem regaço
 afaga desgraça e infortúnio (SEMEDO, 2007, p. 72).

Entre a dor que sinto
 e o que pressinto
 na alma da minha terra
 que caminho trilhar?

Entre a dor que sinto
 entre o ser e o estar
 venceram a ganância
 a violência
 e o desespero
 E nós?
 Não acredito
 no que os meus olhos veem (SEMEDO, 2007, p. 74).

No primeiro e segundo versos, a palavra “credo” concretiza um esconjúrio. Reforçados por interrogações e exclamações, os versos seguintes expressam a incredulidade de uma mãe que, impotente, não sabe o que fazer diante de tanto infortúnio. A metáfora do “milho mastigado / sem regaço” possibilita ao leitor perceber o corpo da Mãe / nação em pedaços:

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

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

A minha cabeça
o meu corpo desbaratado
os meus membros entrelaçados
minha Guiné
minha terra
porra...
rolam...rolam e deambulam
em movimentos incertos (SEMEDO, 2007, p. 75).

A carpideira-lamentadora, assumindo a voz de Bissau, acompanha a *via crucis* dessa Mãe. Cada estrofe descreve uma parte de corpo esquartejado. Figurativamente, o corpo é deslocado para o mundo, numa tentativa de buscar proteção. Em seguida, a comparação entre a mãe e uma rês abatida remete o leitor a um de espaço de esfacelamento, “numa terra sem chão”. Considere que, nesse contexto, o termo chão perde seu significado de pertença, de identidade, tão caro aos guineenses. Na estrofe seguinte, a cabeça, metáfora do juízo, do raciocínio, é posta no mesmo processo de desbaratamento que atingiu o corpo e os membros da nação, figurada como um corpo decapitado. A expressão “porra” dessacraliza o espaço da veneração e expõe um desacordo com os rumos que os acontecimentos tomaram.

Nos versos finais, um coro de vozes acentua a interpenetração dos sujeitos que se manifestam ao longo do poema. A pergunta “Quem é quem”, que remete à indagação que se fará, no futuro, sobre os agentes dos acontecimentos narrados, pode ser colocada em relação a quem se manifesta nesta parte do texto, quando fica evidente que diferentes sujeitos foram conclamados para narrar os acontecimentos. Através do recurso do travestimento, Odete Semedo insere, em seu texto, uma multiplicidade de vozes que se enunciam nos poemas. A carpideira-lamentadora, assumindo o lugar do sujeito poético, traveste-se em uma anciã contadora, em Mumoa, em *mandjua*, deixando-se, por vezes, atravessar pela voz autoral e ainda pela voz da nação Guiné Bissau. Por isso, a interrogação “Quem é quem?” pode ser deslocada para se compreender a própria construção do poema.

Quem é quem?
Quem será quem
nas interrogações
dos nossos herdeiros

Quem perdoa
Quem condena?

É preciso responder
sim
aos nossos anseios
não
aos desvarios
rostos
sim
às mãos que se estendem
às vozes

E quem escuta? (SEMEDO, 2007, p. 76).

Essa diversificação de vozes e de espaços, destacados pelo poema, possibilita ao leitor o contato com uma obra literária, que explora recursos de figuração, de encenação, de fingimento, mas também permite-lhe o contato com questões que dizem respeito a singularidades da cultura da Guiné Bissau. Esse intercâmbio entre texto e contexto decorre da opção da escritora de trazer, para a sua produção literária, a reflexão sobre a situação histórico / política do seu do país e do continente africano.

Nesta seção, observamos as variadas formas das poetisas, através das carpideiras-lamentadoras, manifestarem a dor diante dos transtornos da guerra. Debruçadas, sobretudo, nas mudanças sociais, refletem acerca das preocupações do atual momento, política e culturalmente, como também acerca da desilusão frente à irrealização dos ideais revolucionários.

De uma maneira geral, no prazer da leitura dos poemas das diferentes autoras, vimos que as propostas literárias e estéticas variam, mas, com certeza, é comum a todas, a mesma fé que as anima na procura de suas identidades culturais.

Muitas vezes, ressaltamos particularidades da construção dos textos que põem em relevo a especificidade do projeto literário de cada escritora, bem como a relação desses projetos com expressões culturais de seus países. Mas é preciso não tomar esse critério de expressão de particularidades como decisivo e atentar aos traços comuns que as unem: a decisão de trazer para os seus textos as vozes que se manifestam no universo feminino, quer como contadoras, cuidadoras e / ou carpideiras, que entoam o choro provocado pela guerra, pela devastação da terra, pela morte dos filhos, dos maridos e dos irmãos. Carpindo a construção de seus poemas e os sofrimentos de suas comunidades, as poetisas deslocam-se de seus espaços de pertença e suas obras passam a circular em contextos mais amplos.

5 O LAMENTO QUE RESGATA A TERRA MÃE

*E largou no vento a poesia canto
 Poesia
 viagem
 e fantasia
 a minha forma
 de
 lamento
 desabafo
 a minha voz
 o meu grito sussurrante
 o meu silêncio
 em alarido
 a dança
 a minha dança
 o meu vento
 urdumunhu
 desgrenhando
 as folhas da vida
 [...]*

Odete Semedo

Nesta seção, analisaremos os poemas das escritoras africanas de língua portuguesa, por nós escolhidas, que expõem imagens de África. A análise destacará o trabalho da carpideira que, através do carpir textual, desmonta estereótipos para cultivar imagens de uma África que ficou desfigurada pelas ideias e valores legitimados pela colonização. O trabalho dessa carpideira-cultivadora é semelhante ao remexer da terra, necessário ao plantio de novas sementes.

Para tanto, trilharemos caminhos que nos conduzirão a duas linhas de trabalho. O primeiro, advindo das diversas estratégias de carpir a forma dos texto, leva-nos a ver os poemas como se estivessem inseridos em uma exposição. O segundo, a partir de um processo de associação, possibilita-nos trabalhar com o continente africano, ora personificado nos corpos do seu povo dominado e

subjugado pelo opressor, ora nos corpos de seu povo livre que trabalha para promover o país a seu lugar de direito.

Por isso, nesta seção, a representação literária será posta, figurativamente, em diálogo com a representação pictórica. Quadros literários, presentes nos poemas, constroem travessias de uma arte a outra, garantidos pela linguagem literária. A intenção será, pois, destacar, nos poemas, a construção de imagens evocadas por referentes textuais.

A leitura dos poemas far-se-à em consonância com as ideias defendida por Roland Barthes (1992), quando afirma que se as artes não são separadas por abismos intransponíveis, torna-se possível procurar entre elas relações mútuas. Para Barthes, o estudo do signo tem uma abrangência que possibilita encontrar denominadores comuns entre os vários códigos semióticos.

Essa tradição remonta à frase de Horácio²² “*Ut pictura poesis*”, da obra **Ars Poetica**. Vera Casa Nova (2008), discorrendo sobre o pensamento de Baudelaire, afirma que, para ele, o melhor resumo de quadro pode ser um soneto ou uma elegia, mostrando, de certa forma, que os escritores têm capacidade de falar da pintura mais de perto. Ainda para Baudelaire²³ (1971 apud CASA NOVA, 2008), um estilo pictural contém um pensamento, ou seja, o ato de pintar é da ordem do pensamento e os poetas explicitam esse pensamento. Pretende-se, enfim, mostrar que as poetisas, que fazem parte dessa tese, ao carpirem o texto, ou seja, ao trabalharem a forma, através de estratégias diversas, superam as diferenças de meios materiais empregados e, muitas vezes, transformam os poemas em um quadro. Nesse sentido, a função das carpideiras-cultivadoras será de ressaltar imagens de África que se mostram em novo espaço para a exposição: as páginas do livro. E nova forma de pintura: com palavras. A escrita dos poemas gera imagens de África que,

²² Expressão usada por Horácio na sua Arte Poética (c. 20 a. C.), que significa “como a pintura, é a poesia” e que, apesar de não possuir um significado estrutural, veio a ser interpretada como um princípio de similaridade entre a pintura e poesia. A afinidade entre as duas artes já fora mencionada por Plutarco, o qual atribuiu ao poeta Simónides de Céos o dito segundo o qual “a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala” (*De gloria Atheniensium*, 346 F). Na mesma obra (17 F - 18 a), Plutarco esclarece ainda que tal comparação se baseia no facto de pintura e poesia serem, supostamente, imitações da natureza, princípio este que se revelaria fulcral nas reformulações sofridas pela analogia entre ambas as artes ao longo da Antiguidade clássica.

²³ BAUDELAIRE, C. **L'art romantique**. Paris: Flammarion, 1971. 441p.

algumas vezes, denunciam os abusos cometidos pelos opressores, outras mostram a exuberância do continente.

Os poemas-quadros conduzem o leitor às imagens que nossas poetisas têm do continente africano. E essas imagens, como em uma exposição, deslocam os sentidos construídos por uma visão depreciadora das paisagens africanas e que ressaltam, apenas, detalhes tomados como exóticos:

Coqueiros e palmares da Terra Natal
 Mar azul das ilhas perdidas na conjuntura dos séculos
 Vegetação densa no horizonte imenso dos nossos sonhos.
 Verdura, oceano, calor tropical
 Gritando a sede imensa do salgado mar
 No deserto paradoxal das praias humanas
 Sedentas de espaço e de vida
 Nos cantos amargos do ossobô
 Anunciando o cair das chuvas
 Varrendo de rijo a terra calcinada
 Saturada do calor ardente
 Mas faminta da irradiação humana
 Ilhas paradoxais do Sul do Sará
 Os desertos humanos clamam
 Na floresta virgem
 Dos teus destinos sem planuras (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 37).

As prosopopeias invadem o texto e transformam as paisagens em lugares dotados de vida como em “Gritando a sede imensa do salgado mar [...] Sedentas de espaço e vida”. O lamento da carpideira-cultivadora se concretiza nas descrições de uma natureza ríspida e se completa com a falta de habitação humana, pois “Os desertos humanos clamam / Na floresta virgem / Dos teus destinos sem planura”. Se por um lado, a beleza é embaçada pela predominância da natureza selvagem, por outro, o luar está ali para iluminar tudo e todos com sua exuberância:

O luar, o imenso luar das nossas terras dos trópicos
 Batendo em cheio nas nossas praias
 Lançando as sombras dos sensuais coqueiros altaneiros
 Nas estradas claras das nossas Ilhas de sonho
 Segue nos caminhos o viandante de bordão na mão
 Caminhando à luz plena das lanternas mágicas dessas noites de feitiço
 Estende o manto prateado por sobre os bananais balouçantes
 E penetra nas frinchas dos nossos casinhotos, mofando das candeias dispersas
 Enchendo de sombras as esteiras esparsas das nossas noites sem sonhos
 Bafeja ainda o nosso irmão pequeno fazendo contas à luz do azeite
 E desce ate a fruteira onde o pai sentado, medita em silêncio
 Nas pinhas de andim deitadas na canoa
 Salsadas na manha nascente pela mãe do grupo
 Desce ainda, luar da minha terra, sobre o Marinho

Pensando na Rita da Sam Bonita
 E nas fainas a vencer para amigar
 Penetra mais fundo luar nas nossas vidas
 E fala de todos os nossos sonhos
 Alertando o conflito da nossa inquieta esperança. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 59-60).

A carpideira-cultivadora imita a natureza tal qual lhe aparece sob formas visíveis. Pelas descrições, o poema torna-se uma pintura, pois descreve-se a cena como se estivesse diante de uma tela. Na imagem “O luar, o imenso luar das nossas terras dos trópicos / Batendo em cheio nas nossas praias / Lançando as sombras dos sensuais coqueiros altaneiros”, percebemos o processo icônico presente nos versos. O leitor torna-se um “viandante de bordão na mão / Caminhando à luz plena das lanternas mágicas dessas noites de feitiço” e mergulha na forma de viver do povo das ilhas que se interage com os elementos naturais. Ali estão a família, os amigos e a esperança que os move.

O continente africano transmuta-se em uma imagem sagrada e a carpideira-cultivadora conduz a ladainha em súplicas a Nossa Senhora de África:

Nossa Senhora de África
 Mosaico de culturas
 Mesmo a sul da América
 Tens diásporas de esculturas.

Nossa Senhora de África
 Rainha do continente
 Dos registros da escravatura
 Muitas coisas tens na mente.

Mãe África em ébano talhada
 Recorda Rainha Ginga
 E também rei Amador
 Na senda do Equador.

Zimbabué talhada em pedra
 África do Sul de Mandela
 Mãe África de Amílcar Cabral
 Escuta lá, Sam Mé Deçu
 As preces em teu redor.

Mãe África nossa esperança
 Protege com manto de bonança
 A juventude em flor
 Deste país por favor. (ESPÍRITO SANTO, 2006, p. 55).

O mapa da África é desenhado, através dos símbolos da diáspora, da escravatura, e das figuras humanas como rainha Ginga, Mandela, Amílcar Cabral, e outras lendárias como a do rei Amador de São Tomé e Príncipe, todos referenciais na construção da identidade dos africanos. A presença do ébano e da pedra determinam a formação estrutural do continente. O poema constituído de quartetos reforça a intenção de construir-se como uma ladainha. Em algumas estrofes, o uso da segunda pessoa do singular acentua a intertextualidade com uma oração. Palavras e expressões, como “Nossa Senhora”, “preces”, “protege”, “manto”, reforçam o desejo de reverenciar, com alusões ao cristianismo, os ícones africanos. O rogo de proteção, na língua crioula, “Escuta lá, Sam Me Deçu” e a referência à juventude manifestam a crença em um porvir marcado pela esperança.

A carpideira-cultivadora, da santomense Alda Espírito Santo, inicialmente, lembra ao leitor a beleza da flora e o “marulhar oceânico” das ilhas para, em seguida, incorporar, naquele espaço, o ritmo e o som das palavras de irmãos que, em comum, possuem a língua portuguesa.

São Tomé e Príncipe arquipélago
 Magia insular de flora e de marulhar oceânico,
 Escuta o realejo do ritmo de palavras
 Transportadas ao romper do dealbar dos séculos
 Em encruzilhadas múltiplas de roteiros trágicos
 Tão bem descritos por Tenreiro da *Ilha de Nome Santo*
 Roteiros sublimados pelos diálogos de resistência,
 Que o idioma comum transformou em acordos,
 Instrumentalizados no passado milénio
 Nos areópagos internacionais de mediação (ESPÍRITO SANTO, 2006,
 p. 61).

A carpideira-cultivadora inicia o percurso cultural que fará pelos continentes irmanados pela língua. Retoma Francisco José Tenreiro, intelectual santomense, nascido em 20 de janeiro de 1921, considerado o primeiro poeta da negritude de língua portuguesa, participante ativo das ideias libertárias de África e tem como uma de suas obras fundamentais “Ilha do Nome Santo”, poema em que ele esboça a história e a cultura da Ilha de São Tomé.

A caminhada continua, no poema de Alda Espírito Santo, aportando no Brasil:

Roteiros, guiões, utopias e sonhos
 Alargaram milhas marítimas
 No cruzeiro dos continentes,
 Tangendo batucadas e guitarras

Em melopeias de luta e resistência
 Com interrogações e eloquentes respostas
 De Jorge Amado e Drumond de Andrade
 Com a tuba e o megafone electrónico
 Dos arautos modernos
 Atroou as portas dos utentes
 Da língua do lírico épico cantor lusíada
 Surgindo Aparecido de Oliveira
 Com a rama olival da paz e fraternidade
 Em convívio insidioso e ousado
 Para o intercâmbio em ritmo fónico
 De angolanidade, moçambicanidade, brasileiridade, portugalidade
 santomensidade
 Musicalizados em signos e sons
 Na discutida lusofonia
 Em consenso de heróicas cimeiras. (ESPÍRITO SANTO, 2006, p. 61-62).

O percurso inicia-se através de rotas saídas do continente africano para construir, junto a outros espaços, “Roteiros, guiões, utopias e sonhos”. O quadro que se delineia é montado com a diversidade de sons ressaltados de batucadas, guitarras, melopeias, tuba, megafone eletrônico e com ideias “*De angolanidade, moçambicanidade, brasileiridade, portugalidade, santomensidade*”.

A carpideira-cultivadora cita os escritores brasileiros Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade, glorificando a importância desses escritores no fortalecimento de ideias libertárias em África. Compara a glória de Camões, referidos no verso “Da língua do lírico épico cantor lusíada”, ao mérito da ação do brasileiro José Aparecido de Oliveira de criar a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP). O quadro de imagens de África se completa com a saudação à língua portuguesa que une espaços “Musicalizados em signos e sons”, aproximando comunidades inteiras separadas pelo oceano.

Sancionadas pelos GRÃO-MESTRES DO ESTADO
 Na comunidade dos países
 Falantes do idioma de Camões
 Onde o príncipe dos poetas da grei lusitana
 Deu nome ao prémio
 Em escrita literária
 Com galardão,
 E em crescente bandeira de afirmação
 À grande Sophia
 Poeta da terra camoniana
 E poeta da pátria
 Da comunidade universal,
 Mais, GRANDES das letras
 Com nomes sonoros
 Desde Torga a Saramago
 Pepetela, Craveirinha

Ao autor da vida e morte de Severina
 E outros ilustres
 Perpetuados para sempre,
 – Utentes desse linguajar
 – Instrumento de cooperação e concórdia
 Num devir profícuo e aliciante

Com Flora Gomes, artista, cineasta
 E cantor da pátria de Cabral
 Nesta data da comunidade
 Dos nossos países e povos...
 Recordamos que a música
 Das palavras
 Em canção ou sonata
 Tem o ritmo e sabor
 Da melodia

Que a África reconhece
 Quase como bíblia
 Enriquecida pela solidariedade universal...

Assim neste dia grande
 De silêncios e esperanças,
 A projecção pelos continentes do globo
 De intercâmbio modelar
 Sem fronteiras
 Traduz o cântico bíblico
 Roubando a Flora Gomes
 Em *Nha Fala*. (ESPÍRITO SANTO, 2006, p. 62-63).

O poema transforma-se em um quadro-homenagem aos escritores Miguel Torga, José Saramago, Pepetela, José Craveirinha, e aos cineastas de países de língua portuguesa como, por exemplo, Flora Gomes, da Guiné Bissau. Com tantas e variadas referências, a carpideira-cultivadora semeia a ideia de que o idioma, em “intercâmbio modelar, sem fronteiras”, é capaz de estabelecer parcerias entre os povos e promover o bem comum. Não é por acaso que o último verso do poema se refere a *Nha Fala*, o célebre filme de Flora Gomes que enfoca a relação natural, para os africanos, entre a fala e o canto. Alda Espírito Santo distende o diálogo proposto pelo cineasta, trazendo-o para a literatura.

A moçambicana Noémia de Souza se preocupa em desconstruir as falsas imagens criadas pelos estrangeiros:

Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos
 quiseram cantar teus encantos
 para elas só de mistérios profundos,
 de delírios e feitiçarias...
 Teus encantos profundos de África.

Mas não puderam.

Em seus formais e rendilhados cantos,
ausentes de emoção e sinceridade,
quedaste-te longínqua, inatingível,
virgem de contactos mais fundos.
E te mascararam de esfinge de ébano, amante sensual,
jarra etrusca, exotismo tropical,
demência, atracção, crueldade,
animalidade, magia...
e não sabemos quantas outras palavras vistosas e vazias.

Em seus formais cantos rendilhados
foste tudo, negra...
menos tu.

E ainda bem.
Ainda bem que nos deixaram a nós,
do mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma,
sofrimento,
a glória única e sentida de te cantar
com emoção verdadeira e radical,
a glória comovida de te cantar, toda amassada,
moldada, vazada nesta sílaba imensa e luminosa: MÃE. (SOUZA, 2001,
p. 76-77).

A carpideira-cultivadora indigna-se e rejeita as imagens pintadas por “gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos” que não conseguiram entender e respeitar a cultura de seu continente. Em tom provocativo, sugere que os “seus formais e redilhados cantos” não contém “a emoção verdadeira e radical / a glória comovida” capazes de expressar o seu continente.

Os versos da carpideira-cultivadora assumem uma dicção assertiva que traduz, de maneira direta e objetiva, a crítica que os africanos fazem àqueles que, sem conhecimento de causa, mascararam de “amante sexual”, “exotismo tropical”, “demência, atracção, crueldade, / animalidade, magia...”, tentando imprimir uma imagem cruel ao continente.

Mas, a carpideira-cultivadora vai além da censura e afirma que existe o lado positivo nesse comportamento. Assumindo uma dicção subjetiva e passional, repleta de adjetivos, afirma que foi deixado aos donos e herdeiros dessa cultura a alegria de ser deles a voz que irá cantar a beleza de MÃE ÁFRICA.

Em outro poema, a carpideira-cultivadora de Noémia de Souza faz uma *mea-culpa* por seu alheamento do continente:

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

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

Minha Mãe, perdoa! (SOUZA, 2001, p. 140).

O rogo de perdão inicia-se através de uma gradação que, no primeiro momento, vê a África como “misteriosa e natural” para, em seguida, elevá-la à posição de “mãe”, “Minha mãe”. Os versos do poema ganham um tom de súplica, advindo de uma construção textual que se assemelha a uma oração, dita, metaforicamente, para uma ovelha que se desprendeu do rebanho:

Como se eu pudesse viver assim,
desta maneira, eternamente,
ignorando a carícia fraternamente
morna do teu luar
(meu princípio e meu fim)...
Como se não existisse para além
dos cinemas e dos cafés, a ansiedade
dos teus horizontes estranhos, por desvendar...
Como se nos teus matos cacimbados
não cantassem em surdina a sua liberdade,
as aves mais belas, cujos nomes são mistérios ainda fechados!

Com se teus filhos – régias estátuas sem par –,
altivos, em bronze talhados,
endurecidos no lume infernal
do teu sol causticante, tropical,
como se teus filhos intemeratos, sobretudo lutando,
à terra amarrados,
como escravos, trabalhando,
amando, cantando –
meus irmãos não fossem!

Ó minha Mãe África, ngoma pagã,
escrava sensual,
mística, sortílega – perdoa!

A tua filha tresvairada,
abre-te e perdoa!

Que a força da tua seiva vence tudo!
E nada mais foi preciso, que o feitiço impar
dos teus tantãs de guerra chamando,
dundundundundun – tâtâ – dundundundun – tâtâ
nada mais que a loucura elementar
dos teus batuques bárbaros, terrivelmente belos...

para que eu vibrasse
para que eu gritasse,
para que eu sentisse, funda, no sangue, a tua voz, Mãe!

E vencida, reconhecesse os nossos elos...
e regressasse à minha origem milenar.

Mãe, minha Mãe África
das canções escravas ao luar,
não posso, não posso repudiar
o sangue negro, o sangue bárbaro que me legaste...
Porque em mim, em minha alma, em meus nervos,
ele é mais forte que tudo,
eu vivo, eu sofro, eu rio através dele, Mãe! (SOUZA, 2001, p. 140-142).

O poema-oração explora as belezas naturais que para, além de exuberantes, são também pródigas em força, em desejo de liberdade. São também aclamados, pela carpideira-cultivadora, os gritos de guerra que vem dos batuques – “dundundundundun – tâtã – dundundundun –tâtã”, que retomados como “bárbaros”, são ressignificados como “terrivelmente belos”, porque remetem à força da ancestralidade.

A poetisa santomense Conceição Lima debruça-se sobre as paisagens de suas ilhas. O poema, em tons, ângulos e olhares diversos, desenha quadros que se corporificam por estratégias literárias que surpreendem o leitor a cada poema:

Da lisa extensão dos areais
Da altiva ondulação dos coqueirais
Do infindo aroma do pomar
Do azul tão azul do mar
Das cintilações da luz no poente
Do ágil sono da semente
De tudo isto e do mais –
a redonda lua, orquídeas mil, os canaviais –
de maravilhas tais
falareis vós.
Eu direi dos coágulos que mineram
a fibra da paisagem
do jazigo nos pilares da Cidade
e das palavras mortas, assassinadas
que sem cessar porém renascem
na impura voz do meu povo. (LIMA, 2006, p. 56).

O leitor depara-se com um espetáculo da natureza, pintado a partir de um léxico que permite acentuar pequenos detalhes do cenário: “Da lisa extensão dos areais / Da altiva ondulação dos coqueirais / do infindo aroma do pomar”, “Do azul tão azul do mar”. A força desse recurso é reproduzida com o uso da preposição “de” (e de suas variações da, das, do) e de adjetivo, seguido de substantivos. Em meio à beleza do poema-quadro, pintado por cores, aromas e formas, a carpideira-

cultivadora lamenta e chama a atenção para uma outra paisagem existente em seu país: “Eu direi dos coágulos que mineram / a fibra da paisagem”, versos que remetem à palavra “sangue” que conduz o leitor ao “... jazigo nos pilares da Cidade / e das palavras mortas, assassinadas”, numa referência ao sofrimento e às marcas deixadas pela colonização não só na ilhas de São Tomé e Príncipe, mas em quase toda África.

Percebemos que, no poema de Lima, duas ideias se contrapõem: por um lado a África desejada, sonhada, querida; por outro, uma África sofrida, violentada pelos povos que lá estiveram para explorá-la. Essa dicotomia que envolve, também, a vida dos africanos é fruto da convivência entre opressores e oprimidos que, violenta e caótica, deixou marcas profundas no continente.

De acordo com Frantz Fanon (2005), o mundo colonizado é um mundo cortado em dois:

A cidade do colonizado é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde as latas de lixo transbordam sempre de restos desconhecidos, nunca vistos, nem mesmo sonhados. A cidade do colonizado, ou pelo menos do indígena, a aldeia negra, a medina, a reserva é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Ali, nasce-se em qualquer lugar, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer lugar, de qualquer coisa. É um mundo sem intervalos, os homens se apertam uns contra os outros, as cabanas umas contra as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, esfomeada de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade agachada, uma cidade de joelhos, uma cidade prostada. É uma cidade de pretos, de “turcos”. (FANON, 2005, p. 56).

Fanon faz uma referência aos espaços criados pelo opressor que divide a cidade em duas. No poema, o espaço é substituído pelas consequências advindas dessa ruptura. Assim, ao contrapormos os dois mundos existentes, deparamo-nos, em um, com maus tratos, distanciamento e exclusão; no outro, despotismo, luxúria e autoritarismo.

Como foi ressaltado, esse mundo compartmentado, cortado em dois, é habitado por grupos diferentes. No contexto colonial, as realidades econômicas, as desigualdades e a enorme diferença dos modos de vida não permitem o mascaramento das realidades humanas. Fica patente que a fragmentação legitimada está diretamente ligada ao fato de se pertencer a espaços sociais demarcados pela oposição.

No poema “São Tomé e Príncipe”, o encanto e a desventura do país comovem e provocam o lamento da carpideira-cultivadora que ressalta elementos de uma África dos grandes espaços, de costumes locais e também de intensas lutas.

Milhas marinhas ao longo da costa africana
 Envolvendo palmares, obós, pães de açúcar
 Acidentadas ilhas do Amador
 Ilhas acidentadas da Guerra do Mato
 Terreiro da luta da resistência
 Três séculos, guerrilhas de escravos (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 27).

O leitor entra em contato com a ilha, uma enorme costa marinha enfeitada por árvores e pequenos morros. A carpideira-cultivadora se atém em detalhes e cuidadosa, nomeia acidentes e espaços geográficos. Com um olhar múltiplo, ela não se esquece dos fatos históricos vividos nessas paisagens e, desfia, em forma de dor, a história de seu país, marcada pelo tráfico de escravos e pela força de seu povo em resistir à ação dos exploradores.

Resistentes da luta colonial
 Etapa primeira da resistência nacional
 Abalando os alicerces do feudo colono
 O ciclo do Amador é o prelúdio da história do povo gigante
 Gigante no paradoxo dimensional da terra
 Navios negreiros, fantasmas da rota atlântica
 Tubarões sugadores de negros escravos empilhados
 Nos porões da morte dos donos do ocidente
 Engenhos de açúcar, cana sacarina
 Museus diluídos na leva para o Brasil
 A fonte tropical brota fértil
 No cacau colono do grande capital (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 27).

O leitor usufrui da beleza do poema-quadro, construída por imagens que, metaforicamente, remetem ao passado marcado por “Navios negreiros, fantasmas da rota atlântica / Tubarões sugadores de negros empilhados / Nos porões da morte dos donos do ocidente”. Em meio as imagens semeadas, intertextos informam, ao leitor, os acontecimentos históricos da época da colonização e a dimensão da tragédia ocorrida:

A África é fértil em mercado escravo
 E o negro slogan é sempre a grande criança
 Das lendas europeias
 Alforria – a carta sensação –

Liberta escravos
 Transporta escravos em mascarada confusão
 Escravos ilhéus precisam do poiso
 “E a metrópole colonial é pródiga e magnânima”
 Evolução do processo histórico
 Clama em revolta pelo fim da escravidão
 A revolta persistente faz história
 E nas décadas do século finda o poiso
 Rusgas várias são tentadas contra o forro
 E o forro riposta contra as rusgas
 Resistência Santomense tem um fim
 Não ceder ao contrato escravo das roças do cacau
 E um massacre é resposta à resistência
 Cinquenta e três é a resposta à resistência
 Mil homens tombados
 A câmara de asfixia
 As correntes e algemas
 As casas queimadas (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 27-28).

O uso do vocábulo “fértil”, no plano do significado, assume, ironicamente, a visão de escravistas que veem a África como um útero gerador de escravos. Os versos, “E o negro slogan é sempre a grande criança / Das lendas européias”, desmascaram o discurso do dominador, a partir da ambiguidade gerada pelo uso das palavras “negro” e “criança” que podem ser entendidas tanto relacionadas ao africano escravizado, como a forma dos europeus enxergarem o contingente humano da África. O adjetivo “grande”, aposto a criança, reforça a intenção de se apropriar da visão do outro para desconstruí-la, estratégia também presente no irônico verso “E a metrópole colonial é pródiga e magnânima”. O quadro-poema desenha a resistência com pineladas fortes, impressas nos vocábulos “revolta”, “escravidão”, “rusgas” e alude ao trágico desfecho do grito de liberdade: o episódio de 6 de fevereiro de 1953, conhecido como Massacre de Batepá, quando os colonialistas atacaram o porto Fernão Dias, incendiando tudo que encontravam pela frente e assassinando, friamente, centenas de santomenses. A carpideira-cultivadora assume a voz autoral e o leitor entra em contato com as fases da luta pela independência:

Marcam início da fase nova da resistência
 Navios colonos rumando pelas Ilhas
 Levam jovens emigrando conscientes.
 As lanternas dos jovens são estrelas
 Desembarcando na metrópole colonial.
 Um a um lentamente sem estrondo
 Caminhando vão para a senda do exílio
 Semeando a resistência organizada
 Na célula do povo do interior.

A vanguarda do povo destemida
 Determina segunda fase da resistência nacional.
 Movimentação cultural nascente no país
 Sinal seguro ligado ao exterior.
 Caxias e pides encurralam resistentes
 Para sustar a chama em labaredas
 Ligada à luta aberta na tribuna internacional. (ESPÍRITO SANTO, 1978,
 p. 28-29).

O poema se constrói com referências explícitas à luta pela libertação e a carpideira-cultivadora trabalha no esmero da produção literária. Metáforas como “As lanternas dos jovens são estrelas” invadem o texto e o ritmo pausado construído pelo uso do gerúndio – “desembarcando”, “caminhando”, “semeando” – dá um tom de “resistência organizada”. A luta sub-reptícia é desvelada no texto e o lamento da carpideira-cultivadora denuncia as formas de repressão feitas através da Polícia de Informação e Defesa de Estado (PIDE), criada em Portugal, entre 1945 e 1969, vigente, também, nos espaços colonizados, para reprimir todos que atentassem contra o poder do governo. Em Portugal, a população formada por imigrantes das colônias sempre foi alvo dessa polícia já que eram considerados, de antemão, traidores do sistema.

Luta surda, labareda extinta pela potência colonial
 Surge dinamizada para a independência nacional
 MLSTP vanguarda do povo
 Lanterna dinâmica na hora da luta.
 Batalha no acordo de Argel
 Libertando a Pátria
 Na data histórica de doze de Julho
 Ignorando a vanguarda do povo
 A imprensa lança vozes, lança vozes
 “Mini-estado” nadando em terras colonas
 A Capital é senhor potentado
 Oitenta dias passados
 O povo inteiro da pátria soberana
 Em directa democracia.
 Nacionaliza terras e o solo da nação
 Setembro 30 na História
 É princípio soberano
 Duma batalha económica
 Enterrando a exploração.
 Batalha da produção
 Consciência da nação
 A luta da reconstrução
 Dura batalha, consciente,
 É luta armada do povo
 Contra o jogo da exploração.
 MLSTP presente
 Conduz a força do povo
 Na dura, batalha dura

Afogando a exploração
 Da ponta norte Ilhéu Bombom
 À Ponta meridional
 Da passagem do equador
 Amador – MLSTP
 Vitória da Resistência
 Do heróico povo Santomense (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 29-30).

A carpideira-cultivadora dá ênfase ao Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe (MLSTP), parte integrante da luta que, em 12 de julho de 1975, tornou as ilhas independentes. Os versos, de pequena extensão, glorificam a luta e traduzem a esperança do povo no porvir, através de uma pontuação escassa que transforma o poema em uma narrativa que permite ao leitor acompanhar o desenvolvimento da História. As metáforas “Lanterna dinâmica na hora da luta”; as rimas “Enterrando a exploração / Batalha da produção”; a ênfase em vocábulos que dão um tom panfletário ao poema – “nacionaliza”, “independência”, “resistência”, “consciência”, transformam-no em um quadro que imprime imagens e, ao mesmo tempo, dignidade a um povo que busca sua autonomia.

Nos poemas analisados, nesta seção, foram destacadas imagens que visam a construir uma África vista por africanos e que se mostra em desacordo com a visão propagada pelos colonizadores. Um outro viés, presente nos poemas das escritoras, ressalta a força do povo na luta pela independência, na qual, muitas vezes, o corpo é visto, metaoricamente, em relação ao continente.

Em **História da Sexualidade I: a vontade de saber**²⁴, Foucault (1985) afirma que, até o século XVIII, o corpo dos indivíduos era a superfície da inscrição dos suplícios e das penas, pois o corpo legitimava o poder absoluto do soberano. No fim da Idade Média, quando um indivíduo transgredia uma lei, atingia a vontade do soberano, pois a lei era a expressão de sua vontade. As cerimônias dos suplícios eram um ritual político tão importante quanto o coroamento do rei, porque elas manifestavam a força física e material do soberano. Os gritos de dor, os pedidos de

²⁴ **História da sexualidade I: a vontade de saber** é parte da trilogia que constitui a **História da Sexualidade** em que Foucault analisa os discursos das instituições e dos saberes da modernidade que consagram relações de forças e de poder e, segundo o autor, distribuem-se na forma de rede rizomática. Nesse sentido, os saberes assumem, em Foucault, uma função estratégica e fulcral na penetração da rede de dispositivos que constituem o poder.

clemência e de perdão dos condenados deviam exprimir o poder do soberano. O corpo era objeto de violência e até de morte, por meio do sofrimento físico, que constituía a essência das penas e dos castigos. Era exposto em um ceremonial de punição física que deveria deixar uma marca corporal sempre acessível à memória daquele que sofreu.

Podemos transpor essa teoria para o continente africano e afirmar que ela se estende até o século XX. A figura do rei, representada pelo colonizador, imprimia a violência no corpo do colonizado como símbolo desse poder, como podemos ver nos versos da poetisa moçambicana Noémia de Souza:

Bates-me e ameaças-me,
Agora que levantei minha cabeça esclarecida
E gritei: "Basta!"

Armas-me grades e queres crucificar-me
Agora que rasguei a venda cor de rosa
E gritei: "Basta!"

Condenas-me à escuridão eterna
Agora que minha alma de África se iluminou
E descobriu o ludíbrio...
E gritei, mil vezes gritei: "Basta!"

Ó carrasco de olhos tortos,
de dentes afiados de antropófago
e brutas mãos de orangotango:
Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,
fecha-me em tuas grades e crucifica-me,
traz teus instrumentos de tortura
e amputa-me os membros, um a um...
Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...
– que eu, mais do que nunca,
dos limos da alma,
me erguerei lúcida, bramindo contra tudo:
Basta! Basta! Basta! (SOUZA, 2001, p. 133).

A carpideira-cultivadora de Noémia de Souza, assumindo a voz do continente africano, denuncia os maus tratos que os donos do poder aplicam, quando não são atendidos em suas ordens. O uso do imperativo nos versos "Bates-me", "Condenas-me" produz uma voz de enfrentamento do autoritarismo dos mandatários. Os instrumentos de tortura são enumerados e o leitor adentra em um mundo poético, figuramente construído com vocábulos como "escuridão", "grades", "carrascos", e "cassetetes". A carpideira-cultivadora não quer olhos de compaixão, porque seu povo conhece o caminho da luta e, para mostrar o desejo de libertação dos

oprimidos, desqualifica o opressor e o enfrenta-o com um intenso “Basta” que sinaliza que esse comportamento não será aceito mais, ainda que, como se mostra no verso, “Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...”, os castigos sejam esperados. No “Agora que minha alma de África se iluminou”, o corpo do oprimido assume os significados do corpo do continente.

Foucault (1977, p. 31) cunhou a expressão “corpo duplo”, para denominar o espelhamento entre o corpo do rei e o corpo do condenado. Este corpo, segundo ele, não deve ser interpretado como metáfora, mas, sim, como uma realidade política, pois era fundamental para o funcionamento das monarquias. Neste trabalho, com relação à África, cantada em poemas pelas escritoras, a expressão “corpo duplo” é desviada do sentido dado por Foucault, para acolher uma realidade política que alude, metaoricamente, à simbiose entre os corpos dos africanos e o da Mãe-África, sob a bandeira da luta pela libertação. Esse significado está ressaltado no poema da santomense Alda Espírito Santo:

Sobre o mar das nossas terras, por sobre a tormenta
 Paire o espectro da incerteza
 Nas nossas mãos erguendo-se temerosas
 À espera dum gesto, duma harmonia
 A pautar os nossos longos passos
 Através da jornada que se avizinha dura e sangrenta.
 Ai, longos caminhos da minha terra, longos caminhos da terra amada
 A angústia reside permanente nos nossos olhos, à espera dos primeiros passos.
 Nessa hora breve como aurora, rompendo por cima das nossas cabeças
 Terra amada, a tua oferenda será um longo holocausto dos teus filhos...
 O mar dos tubarões vai rugir forte, terra amada.
 Do teu ventre em brasa a semente surgirá, Mãe terra. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 33).

A carpideira-cultivadora, através da personificação, entoa versos em que o vocativo “Terra amada” e “Mãe Terra” destaca a emergência de uma “jornada que se avizinha dura e sangrenta”. O tom de esperança fica registrado no último verso “Do teu ventre em brasa a semente surgirá, Mãe terra”. Esse tom mostra-se em outras partes do poema:

Teus filhos, gerados na dor e na passividade, saberão por fim o seu destino
 Mas até o acertar dos passos, Mãe, um rio de loucura há-de estuar.
 Praias da minha terra, grotas perdidas nos obós distantes
 Já ouço o canto angustiado do ossobô a semear a tormenta
 E o misterioso grito da conóbia em seus longos agouros.
 Mas o homem dos trópicos de mãos levantadas vai redimir a gleba.

O canto do silêncio, um longo canto de punhos cerrados
Será a resposta do homem aos tubarões dos mares. (ESPÍRITO SANTO,
1978, p. 34).

A carpideira-cultivadora profetiza os horrores que estão por vir. A África é significada pela referência às “praias da minha terra, grotas perdidas nos obós distantes” e o instinto da Mãe se prenuncia no “... canto angustiado do ossobô”, assumindo, assim, uma referência literária que está presente em textos de vários escritores de São Tomé. O pássaro ossobó é apreciado pela beleza de seu canto e pelo colorido de sua plumagem. No poema de Alda Lara, paradoxalmente, seu canto semeia “a tormenta”, assim como a conóbia, no verso “E o misterioso grito da conóbia em seus longos agouros”.

A imagem de “corpo-duplo”, que reflete a simbiose entre os corpos dos africanos e de Mãe África, ganha destaca no poema de Noémia de Souza, “Quero conhecer-te África”:

Eu quero conhecer-te melhor,
minha África profunda e imortal...
Quero descobrir-te para além
do mero e estafado azul
do teu céu transparente e tropical, para além dos lugares
comuns
com que te disfarçam aqueles que não te amam
e em ti vêm apenas um degrau a mais para escalar!

De Norte a Sul
de oriente a ocidente,
– quero conhecer-te bem,
sem nada de insincero, superficial,
e velar-te o corpo possante de virgem negra.
Quero conhecer-te melhor do que ninguém,
minha África silhuetada contra a noite enfeitiçada
de lua e de espíritos vingadores... (SOUZA, 2001, p. 145).

A carpideira-cultivadora, em primeira pessoa e em forma de diálogo, indicado pelo travessão, mostra o desejo de conhecer uma África que vai além “... céu transparente e tropical, para além dos lugares / comuns”.

E quero mais!
Quero que os meus terríveis gritos de dor
sejam os gritos repetidos dos meus irmãos...
Que eu quero dar-te e dar-lhes todo o meu amor,
toda a minha vida, o meu sangue, a minha alma,
os versos que escrevo a sofrer e a cantar...

Só contigo e com meus irmãos quero lutar
por uma vida digna, livre, alevantada!
Sim, quero lutar em ti integrada
confundindo as almas, lado a lado, rimando nossos esforços e
suores,
sentindo o eco de cada brado
das nossas bocas, reboar por esse sertão
fora, longamente, dolorosamente...

E que alguém, perdido lá longe, o recolha e diga:
– Mas é minha esta voz, esta dor,
é meu também este brado!

Quero compreender-te, minha África,
quero penetrar-te, sonhar contigo,
descobrir-te nua e verdadeira,
sofrer os teus desalentos, esperar contigo,
sempre contigo!
porque só assim merecerei viver...

E que todos digam, quando eu cantar,
ou quando me revoltar, ou quando chorar:
É a África que canta, e grita, e chora! (SOUZA, 2001, p. 145-146).

Misturando os gêneros lírico e dramático, a carpideira-cultivadora faz do poema uma encenação em que se sela uma simbiose: “Sim, quero lutar em ti integrada / confundindo as almas, lado a lado, rimando nossos esforços e / suores, / sentindo o eco de cada brado / das nossas bocas, reboar por esse sertão / fora, longamente, dolorosamente...”. O pacto se revela doloroso, pois a luta será para que sejam reconhecidas as prerrogativas de liberdade desse povo e desse continente.

A poetisa angolana Alda Lara reforça, através da voz poética da carpideira-cultivadora, nuances do corpo-duplo, quando se mostra como “Irmã-mulher”, dizendo-se “filha de quanta rebeldia” e, simbioticamente, assume-se como a terra dos coqueiros, das palmeiras do dendém, “como o chão das ingombotas”, e das “acáias rubras”.

E apesar de tudo,
ainda sou a mesma!
Livre e esguia,
filha eterna de quanta rebeldia
me sagrou.
Mãe-Africa!
Mãe forte da floresta e do deserto,
ainda sou,
a Irmã-Mulher
de tudo o que em ti vibra
puro e incerto...

A dos coqueiros,

de cabeleiras verdes
e corpos arrojados
sobre o azul...
A do dendém
nascendo dos abraços das palmeiras...

A do sol bom, mordendo
o chão das Ingombotas...
A das acácias rubras,
salpicando de sangue as avenidas,
longas e floridas... (LARA, 2004, p. 59).

No poema abaixo, percebe-se que as imagens que se formam de África transcendem o espaço físico e adentram em espaço utópico em que pululam as ideias libertárias. A carpideira-cultivadora estabelece uma ligação entre a exuberância da vegetação e o estado de espírito de um povo que, mesmo oprimido, assume a rebeldia:

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

Sem dores nem alegrias,
de tronco nu
e corpo musculoso,
a raça escreve a prumo
a força destes dias...

E eu revendo ainda, e sempre, nela,
aquela
longa história inconsequente...

Minha terra...
Minha eternamente...

Terra das acácias, dos dongos,
dos cólios baloiçando, mansamente...
Terra!
Ainda sou a mesma.
Ainda sou a que num canto novo
pura e livre,
me levanto,
ao aceno do teu povo! (LARA, 2004, p. 60).

Mas a carpideira-cultivadora denuncia que essa força foi maculada por “aquela / longa história inconsequente...” que lá deixou humilhação, miséria e

infotúnio. A força de superação toma conta dos versos e, para transformá-los em quadro em que cor e forma se destacam, entremeia-os com a beleza das “acácias”, “dos dongos” e com os movimentos “dos cólios”.

O carpir textual se expande, agora, através da busca de impressões, sensações e de lembranças da infância, temas que se presentificam no poema da angolana Amélia Dalomba:

Nas recordações da minha infância
Tantãs cadenciam os passos da força do mal
Sulcos de ansiedade e medo nos rostos e olhos inocentes

Homens e mulheres rendidos ao magistral poder dum fuzil
Chapinaram tal alimárias selvagens
Com gargalhadas escondendo a alma
ditando a morte ao pensamento
por vergonha de si mesmos

nas recordações da minha infância
Tantãs cadenciam os passos da força do mal
Dança e cânticos de morte impuseram-se
Sobre os botões da alegria em canteiros de paz
Sobre o abraço seguro em noite de trovões
A certeza da mãe no quarto escuro das minhas emoções (DALOMBA, 2006, p. 58).

Através das lembranças da carpideira-cultivadora, os sons dos tantãs (tambores) delineiam as imagens advindas da angústia e do medo. Essa mistura de sons e imagens imprime, no texto, um quadro de horror em que a força bruta se traduz “ao magistral poder dum fuzil” que bestifica e transforma as pessoas em animais. A confissão de que a vergonha os faz calar os pensamentos se contrapõe às lembranças do acalanto da mãe que abraça o filho e da mãe África que embala sonhos.

Hoje sentada à sombra das recordações de infância
Cheguei à minha aldeia de areias do deserto coberta
onde ossadas de bichos e caveiras humanas
como que semeadas nas dunas
Lembram-me das gentes dos seres que outrora foram
as mãos e os corpos do som e da dança
dos nossos tantãs
nos silvos do vento ouço gargalhadas

Serão da chacina na boca do tempo
Serão as torturas daqueles que sofreram
ou as almas penadas dos que procederam
ditar à morte a vergonha e o remorso a si mesmos

tantas da minha aldeia trazidos na saudade
 levem esses gritos
 esses ecos dum tempo que quero esquecer
 no silêncio de luz onde meu sonho de amor e perdão
 enfim renasceu (DALOMBA, 2006, p. 58-59).

O batido do tambor ganha outras texturas e transporta o leitor para os dias de hoje. Aquilo que antes era uma comunidade, hoje se transformou em um cemitério cheio de ecos “dum tempo que quero esquecer”. Gravá-lo no papel, dividir com os leitores sons e imagens tão cruéis permite aos sobreviventes refazer um outro caminho onde o “perdão enfim renasceu”. O papel da arte, feita por essas escritoras africanas de língua portuguesa, é permitir que o mundo que elas desnudam em seus poemas seja uma ferramenta que ajude a transformar a realidade de seus países e de suas gentes.

No poema abaixo, da cabo-verdiana Yollanda Moraazzo, a carpideira-cultivadora carpe a dor do continente africano, apropriando-se de paisagem para concretizar sentidos relacionados a uma visão religiosa da natureza, quando personifica a nostalgia de sua terra:

Sinto a nostalgia da minha terra!

Estas ilhas perdidas
 onde as montanhas vermelhas
 se erguem aos céus
 como uma súplica

Só as palmeiras
 vergadas para o solo
 são uma prece silenciosa
 um choro cansado de séculos
 dos escravos açoitados
 um choro de renúncia
 e humildade
 nos olhos tristes do povo
 na voz dolente da morna
 choro de sangue
 dos que nada pedem
 mas não perderam
 o gosto de viver (MORAZZO, 2006, p. 58).

As “ilhas perdidas”, “as montanhas vermelhas” e “as palmeiras vergadas para o solo”, recriando a paisagem árida de Cabo Verde, simbolizam um ritual de

reverência aos que sofreram por séculos, “mas não perderam / o gosto de viver”.
Continente e povo unidos na angústia das vozes que ecoam no tempo.

Nostalgia destas praias
dos rostos que se debruçam
sobre a minha infância
rostos amados
torturados
onde a luta e a fome
cavaram sulcos
rostos que olham
os horizontes vastos
numa tristeza ingênua
na saudade dessa viagem
que se não fez...
e os olhos perdidos no longe
uma lágrima – uma só
lenta e silenciosa desce
perde-se nesse mar imenso...

Nostalgia dos que me acalentaram
João Pagim que tocava violão
tão bem
que a gente ficava a chorar
sem saber de quê...
nhô Guitcha o do bandolim
mornas
coladeiras
Santo António e São João
“Ó navio! Ó na proa!”
racionai!
“ó recordai aquele que está no sono”...

Nostalgia dos que estão
ha tanto tempo dormindo...
dos pobres a quem dei esmola
alguns conheciam o Brasil
e a Argentina
e voltaram
para morrer em sua terra
e contavam-me histórias lindas
lindas e tristes
dos países por onde tinham andado
histórias que punham nos meus olhos
a ânsia de devastar
outras paisagens
o Longe
para além da minha ilha...

Sinto a nostalgia da minha terra! (MORAZZO, 2006, p. 58-59).

A voz poética, ao longo do poema, ressignifica os sentidos de nostalgia para desnudar a *via crucis* dos habitantes das ilhas. A estrofe que se inicia com o verso “Nostalgia destas praias” enumera os processos de infelicidade vividos pelos entes

queridos. Na seguinte, iniciada com o verso “Nostalgia dos que me acalentaram” ouvem-se às vozes daqueles que embalaram a todos com suas canções: o tocador de violão João Pagin e Nhô Guitcha com seu bandolim. Já na parte encabeçada pelos versos “Nostalgia dos que estão / há tanto tempo dormindo...” conclamam-se os que um dia partiram para outras terras e voltaram com histórias para contar. O poema ganha um tom saudosista com a presença dos verbos no passado – “cavaram”, “acalentaram”, “voltaram”, “contaram” e a ideia de um eterno retorno fica concretizada não apenas pela recorrência às variações do verso inicial “Sinto a nostalgia da minha terra!”, mas também por sua presença no fechamento do poema.

Em “A ínsula rebelde”, da santomense Alda Espírito Santo, a voz poética salienta, a partir da estratégia da comparação, as diferenças entre as imagens construídas sobre a África e sobre o seu país e as criadas por aqueles que os habitam:

Minha ínsula arquipelágica
Não é um paraíso perdido
Em naufrágio argonauta
Nem cavalo de Tróia
Em
Apocalipse.

Minha ínsula arquipelágica
Tem pedaços de séculos
Devastados.
Tem galeras
Submersas

Em remotos oceanos
Carpindo aventuras
Nas galerias dos morros
Em ecos sinistros
De *ukués*Espantando tragédias
Da
Cor da traição.

Minha ínsula arquipelágica
De casarios assombrados
Rejeita o sono eterno
De
Morfeu
E quer Danço Congo
Ritmado
Em frondosa caravana
Com
o
ósculo-esperança
e
certeza

Da geração
em
flor
Em multidão
Exterminando
o
ogre
de um pesadelo
em
chamas. (ESPÍRITO SANTO, 2006, p. 18-19).

A carpideira-cultivadora pontua, como em um quadro, as características históricas e geográficas das ilhas. Assim, “galeras submersas” remetem historicamente a “séculos devastados”; galerias dos morros e ecos sinistros de ukués gigantes aludem a aspectos da geografia humana do país. A forma poética realça, antiteticamente, que o povo “Rejeita o sono eterno / de / Morfeu” e “quer Danço Congo / Ritmado / Em frondosa caravana”. Ao fim do poema, os versos exteriorizam a crença de que a nova geração conseguirá exterminar “o ogre / de um pesadelo / em / chamas”.

Apesar de todas as esperanças, a carpideira-cultivadora de Alda Espírito Santo tem plena consciência das dificuldades que ainda serão enfrentadas pelo continente africano:

Hoje, há oceanos em turbilhão
Nas mentes do luchan do meu africano país.

Hoje, as incertezas disparam
O marulhar de séculos conturbados
De utopias em permanente desilusão.

Hoje, não vou afogar na baia
Os percalços de vulcões em ebulação.

Hoje, a tormenta não vai romper meus sonhos
Porque creio ainda na força da esperança em desesperança (ESPÍRITO SANTO, 2006, p. 75).

O poema, com as estrofes iniciadas pelo advérbio “Hoje”, em meio a metáforas “oceanos em turbilhão”, “marulhar dos séculos conturbados” e prosopopéias “incertezas disparam”, “a tormenta não vai romper meus sonhos” desenha uma África consciente das dificuldades que têm de ser vencidas. Os vocábulos “incertezas”, “desilusão”, “percalços”, “tormenta” delineiam um quadro em que as incertezas ganham destaque. Entretanto, a carpideira-cultivadora, a partir de

um jogo antitético, insiste em acreditar “na força da esperança” mesmo na “desesperança”.

No poema-narrativo abaixo, a carpideira-cultivadora recupera dados da história africana para construir quadros que remetem a tempos e espaços diversos, marcados pelos “longos anos de escravidão”:

Ao longo dos anos da escravidão
 Na história das plantações
 Das sevícias dos donos da terra
 Mãe preta curvada ao jugo do senhor
 Nas galeras sulcando os continentes
 Pilando milho num silêncio de séculos.
 Mãe negra arrastando os grilhões
 Dum servilismo atávico
 Na história dos homens

Mãe negra eterna
 Dos teus filhos morrendo
 Morrendo todos os dias
 Para erguer os padrões de civilização milenares

Mãe negra emparedada
 Ao longo das correntes
 De um patrão, seu senhor
 Mãe negra, sentada à porta da tua cubata
 Contemplando os filhos do teu ventre
 Vitimados todos os dias nas minas do Rand
 Nas areias movediças de todos os desertos
 Criados pelas forças do Ocidente
 No velho continente. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 89-90).

Mulher e África assumem, no poema, as imagens do corpo duplo de Foucault, do corpo significado por suplícios e penas impingidos pela violência da opressão. Os sofrimentos e os desmandos imputados ao continente são revividos, no poema, por um léxico tão agressivo quanto as ações que desenrolam. Vejam-se, por exemplo, os termos “jugo”, “silêncio”, “grilhões”, e ainda “curvada”, “emparedada”, “vitimado”, todos remetendo a imagens de um corpo submisso, vergado sob o “servilismo atávico / na história dos homens”. Para que nada seja esquecido, a carpideira-cultivadora vai desenhando, com palavras, quadros que mostram a sevícia, o roubo dos filhos, o trabalho forçado, o desatino do Ocidente que não mediou esforços para explorar e usurpar até a última gota de sangue do oprimido.

Todos os dias, todos os dias
 Teus filhos tombam
 Empapando de rubro o duro barro africano

Mãe negra, sentada num banco tosco
 Da tua cozinha de andala
 Onde não chegam as notícias do mundo
 De filhos teus lutando pelo Sol
 Pelo sol ideal da liberdade
 Em terras de África

Mãe negra, vendida, encurralada
 Sofismada nas velhas cidades coloniais
 Desperta, mãe africana
 E transforma em antenas
 Teus ouvidos.

Hoje, trinta e um de Julho
 É o dia da mulher africana

Juntemo-nos todas, minha irmã, num só elo
 Duma ponta a outra da terra africana
 E varramos em catadupas as injustiças das nossas terras
 E façamos do nosso dia
 A aurora da liberdade

Da terra africana. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 90).

A carpideira-cultivadora, também, não esquece de que onde há muita opressão, há o nascimento de uma força que desencadeia a rebelião, numa tentativa de se desvencilhar daquele que subjuga. O poema ganha tons avermelhados, advindos do sangue daqueles que morrem lutando pela liberdade. A voz poética, embargada pelas atrocidades, procura força na data de trinta e um de julho, dia da mulher africana, para convocar as irmãs para continuarem a busca pelo bem das mulheres, de seus filhos e de seu continente.

Essa convocação às mulheres africanas se estende ao poema seguinte “Às mulheres de minha terra”, também da poetisa Alda Espírito Santo, no qual, novamente, delineia-se a imagem do corpo duplo, criada por Foucault. A carpideira-cultivadora, para mostrar a velha e querida África às mulheres africanas, invoca-as através do vocativo “Irmãs”, lamentando a impossibilidade de usar o “crioulo cantante”, pois a súplica será cantada por um “idioma emprestado”:

Irmãs, do meu torrão pequeno
 Que passais pela estrada do meu país de África
 É para vós, irmãs, a minha alma toda inteira
 – Há em mim uma lacuna amarga –
 Eu queria falar convosco no nosso crioulo cantante
 Queria levar até vós, a mensagem das nossas vidas
 Na língua maternal, bebida com o leite dos nossos primeiros dias
 Mas irmãs, vou buscar um idioma emprestado
 Para mostrar-vos a nossa terra
 O nosso grande continente,

Duma ponta a outra.
 Queria descer convosco às nossas praias
 Onde arrastais as gibas da beira-mar
 Sentar-me, na esteira das nossas casas,
 Contar convosco os dez mil réis
 Do caroço vendido
 Na loja mais próxima,
 Do vinho de palma
 Regateado pelos caminhos,
 Do andim vendido à pinha,
 Às primeiras horas do dia.

Queria também
 Conversar com as lavadeiras dos nossos rios
 Sobre a roupa de cada dia
 Sobre a saúde dos nossos filhos
 Roídos pela febre
 Calcurreando léguas a caminho da escola. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 81-82).

A carpideira-cultivadora chora a “lacuna amarga” causada pelo não uso do crioulo, a “língua materna, bebida com o leite dos nossos primeiros dias”. A partir desse momento, ela convida as irmãs e o leitor a passearem pelos espaços ocupados pelas mulheres na lida diária, no comércio “Do caroço vendido / Na loja mais próxima, / Do vinho de palma / Regateado pelos caminhos, / Do andim vendido à pinha, / Às primeiras horas do dia”. Assim, o leitor passeia pelas praias e conhece as mulheres que vivem da venda de produtos da terra, as lavadeiras e a vida paupérrima dos que, “Roídos pela febre” vencem, diariamente, léguas a caminho da escola.

A carpideira-cultivadora, no mesmo poema, alerta as irmãs para a necessidade de uma participação mais ativa na vida política, para provocar uma mudança social:

Irmã, a nossa conversa é longa.
 É longa a nossa conversa.
 Através destes séculos
 De servidão e miséria...
 É longa a estrada do nosso penar.
 Nossos pés descalços
 Estão cansados de tanta labuta...
 O dinheiro não chega
 Para vencer a nossa fome
 Dos nossos filhos
 Sem trabalho
 Engolindo a banana sem peixe
 De muitos dias de penúria.

Não vamos mais fazer “nozados” longos

Nem lançar ao mar
 Nas festas de Santos sem nome
 A saúde das nossas belas crianças,
 A esperança da nossa terra.

Uma conversa longa, irmãs.
 Vamos juntar as nossas mãos
 Calosas de partir caroço
 Sujas de banana
 “Fermentada” no “macucu”
 Na nossa cozinha
 De “vá plegá”...

A nossa terra é linda, amigas
 E nós queremos
 Que ela seja grande...
 Ao longo dos tempos!...
 Mas é preciso, Irmãs
 Conquistar as Ilhas inteiras
 De lés a lés. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 82-83).

O poema-quadro ganha um perfil de compromisso político com a causa libertária. A luta passa por todas as instâncias, inclusive a do convencimento, feito através de argumentos construídos “Para vencer a nossa fome / Dos nossos filhos / Sem trabalho / Engolindo a banana sem peixe / De muitos dias de penúria”.

Em outra parte, a carpideira-cultivadora assume um outro tom, o da conversa ao pé de ouvido. Ao mesmo tempo, a fala traz à tona fatos angustiantes que envolvem a morte dos filhos e irmãos, mas também as promessas de felicidade, caso tudo dê certo. A invocação às amigas das feiras, dos espaços por onde circula o crioulo, reforça a feita às irmãs e almeja planejar os tempos vindouros:

Amigas, as nossas mãos juntas,
 As nossas mãos negras
 Prendendo os nossos sonhos estéreis
 Varrendo com fúria
 Com a fúria das nossas “palayês”
 Das nossas feiras,
 As coisas más da nossa vida.
 Mas é preciso conversar
 Ao longo dos caminhos.
 Tu e eu minha irmã.
 É preciso entender o nosso falar
 Juntas de mãos dadas,
 Vamos fazer a nossa festa...!
 A festa descerá
 Ao longo de todas as vilas,
 Agitará as palmeiras mais gigantes
 E terá uma força grande
 Pois estaremos juntas irmãs
 Juntas na vida
 Da nossa terra

Mas é preciso conhecer
 A razão das nossas secretas angústias.
 Procurar vencer Irmãs
 A fúria do rio
 Em dias de tornado
 Saber a razão
 Encontrar a razão de tudo
 “Os nossos filhos
 O nosso filho morreu
 Roído pela febre”...
 Muitos pequeninos
 Morrem todos os dias
 Vencidos pela febre
 Vencidos pela vida... (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 83-84).

A voz poética, assumindo os vários tons exigidos pelo papel da ativista, leva às últimas consequências o desejo de recrutar todas as irmãs para uma luta que ela acha válida e necessária:

Não gritaremos mais
 os nossos cânticos dolorosos
 Prenhes de eterna resignação...
 Outro canto se elevará Irmãs,
 Por cima das nossas cabeças.
 Vamos procurar a razão.
 A hora das nossas razões vencidas
 Se avizinha.
 A hora da nossa conversa
 Vai ser longa.
 De roda do caroço
 De roda das cartas
 escritas por outrém,
 Porque a fome é grande
 E nós não sabemos ler.
 Não sabemos ler, irmãs
 Mas vamos vencer o medo.
 Vamos vencer nosso medo
 De sermos sós na terra imensa.
 Jamais estaremos solitárias...
 Porque a nossa força há-de crescer.
 E então conquistaremos
 para nós
 para os filhos gerados no nosso ventre,
 Nas nossas horas de Angústia
 – Para nós –
 A nossa bela terra
 No dia que se avizinha
 Saindo das nossas bocas,
 Uma palavra bela
 Bela e silenciosa
 A palavra mais bela
 Ciciada no nosso crioulo,
 A palavra sem nome
 Entoada no silêncio
 Num coro gigante

Correndo ao longo das nossas cascatas,
 Das cachoeiras mais distantes,
 O canto do silêncio, Irmãs
 Há-de soar
 Quando chegar a Gravana.
 E por hoje, Irmãs
 Aguardemos a gravana
 Ao longo das nossas conversas
 No serão das nossas casas
 sem nome. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 84-85).

A proposta para o enfrentamento da opressão é deixar de lado os lamentos e encarar a situação, através da luta. De certo forma, o tom do poema assume uma proposta política que as literaturas africanas de língua portuguesa defenderam para ultrapassar o tempo sombrio da repressão e das lutas pela independência. Intertextualmente, o poema se faz como o “Criar”, do poeta angolano Agostinho Neto, em que a luta pela libertação é assumida, também, como uma proposta estética. Se no poema de Agostinho Neto, a criação literária poderá semear a força contra a opressão, em “Às mulheres da minha terra”, o apelo é voltado às irmãs, às amigas, à uma maioria analfabeta que, provavelmente, não lerá o poema. Por isso, a voz poética assume a primeira pessoa do plural no intuito de, em coro, entoar:

A palavra mais bela
 Ciciada no nosso crioulo,
 A palavra sem nome
 Entoada no silêncio
 Num coro gigante (ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 85).

A estratégia poética quer-se eficaz para plantar os sentidos que se mostram em Gravana que, em crioulo, significa a liberdade.

Nesta seção, ressaltamos, na escrita das escritoras africanas de língua portuguesa, formas pelas quais as mulheres africanas se engajaram na luta pela libertação da África. Ao trabalharem, em forma poética, imagens que, metonímica e metaforicamente remetem à do continente africano, as poetisas mostraram como a literatura pode ser um espaço de conscientização e, ao mesmo tempo, de elaboração intelectual que investe em estratégias necessárias à construção dos poemas e ao estabelecimento de elos entre literatura e pintura, visto, nesta seção, em consonância com a tradição horaciana que permite pensar o poema em proximidade com a pintura.

Mostramos, nesta seção, que os poemas-quadros, literariamente construídos como em uma exposição, retratam várias imagens de uma África negra, muitas vezes, ressaltada por estereótipos que a produção poética das escritoras africanas de língua portuguesa procuram desconstruir. Em lugar dos preconceitos e estereótipos, os poemas-quadros difundem outras imagens e ideais que permitem aos africanos sonharem com um continente livre, a Mãe África, capaz de nutrir os seus filhos com a força necessária para a construção de um tempo de paz.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa Senhora do Ó

*Nossa Senhora do Ó...
 Senhora do ventre pleno,
 do ventre belo e fecundo,
 semente que desce o fruto
 com que Deus salvou o mundo!*

*Senhora da inquietação...
 da hora doce e sublime,
 da espera silenciosa
 por um destino mais fundo.*

*Senhora da dor inteira,
 que liberta e que redime.*

*Nossa Senhora do Ó...
 Pelas mãos que nesta hora
 se entregam silenciosas
 como tu 'speraste outrora...*

*Pelas mulheres que hoje, ao mundo,
 lançam o grito sangrento
 do seu destino mais fundo!*

[...]

Alda Lara

O nosso intuito, ao longo desse trabalho, foi, como já dissemos reiteradas vezes, escutar o som do carpir das poetisas africanas de língua portuguesa, os lamentos e murmuríos que fizeram ecoar, em seus poemas, uma visão feminina, fortalecida pelas estratégias literárias por nós ressaltadas. Percebemos que a exploração de diversos recursos textuais como, por exemplo, o das figuras de linguagem, a intertextualidade, a mistura das sintaxes da oralidade e da escrita e de gêneros textuais, para além da mera fruição, dão, aos poemas, um caráter que estimula a reflexão e os faz aproximar da tradição das falas da sabedoria.

Na escrita dos poemas, os recursos criativos expõem os diálogos entre a língua portuguesa e os vários sotaques que advém das tradições e de falantes oriundos de diversos lugares sociais e geográficos. Tais recursos, como procuramos evidenciar na obra das poetisas, mostram-se em uma poesia que assume o murmúrio, o choro e a dor, expressões que identificamos como uma função carpideira e com o carpir tomado em seus vários sentidos. Ligando-se ao cultivo da terra, o carpir remete à capina de um terreno que está sendo preparado para o plantio e no qual os obstáculos são removidos para que a semeadura possa vingar. Transferida para o campo literário, essa capina se mostra no trabalho com a forma, no sentido de preparar o texto – limpá-lo, roçá-lo – para que nele se possa cultivar um fingimento poético que transforma as poetisas em carpideiras, portadoras de uma fala-lamento da coletividade. Num sentido geral, o carpir, tomado como um operador teórico, permitiu-nos trabalhar com a corporeidade dos poemas para destacar marcas de visualidade, sugeridas pela capina.

Para a análise desse carpir literário, consideramos pertinente, como visto, na Seção 3, “O murmúrio que ecoa do sagrado”, reunir os poemas que exploram várias tradições dos países africanos dos quais as poetisas são originárias. Sobressai-se, na análise, o sagrado, visto como um mundo habitado por representações, símbolos, mitos, e que aglutina os seus seguidores a partir de uma identificação coletiva. O sagrado reverencia a ancestralidade / oralidade como um pilar necessário à formação do povo que a cultiva. Assim, os versos dessas poetisas promovem uma tensão entre o mundo descontínuo que se vive e o contínuo a que se aspira. Essa tensão é encenada, como uma viagem do precário ao absoluto, por uma linguagem de ecos, de murmúrios. O olhar de cada uma das autoras confere uma singularidade ao tema já que estas investem, sobremaneira, em resgatar formas do viver tradicional, a partir de um distanciamento, o que lhes confere atualidade. No trabalho dessas escritoras, a ratificação das palavras de Frantz Fanon (2005) que lembra ser necessário voltar às raízes, não para permanecer ali apegado, mas para descobrir-se inteiro e passar de um estágio a outro do progresso, sem carregar o ônus de uma amputação intelectual e / ou moral.

Procuramos destacar, na parte intitulada “O choro que emana das ruínas da guerra”, Seção 4, os recursos utilizados pelas poetisas-carpideiras, para resgatar o sofrimento dos africanos, vivido nos períodos da guerra colonial e civil. Em muitos poemas, analisados nessa parte, mostramos que as escritoras apropriam-se de uma

forma de escrita que (re)conta os fatos e inscrevem, na cena literária, os acontecimentos advindos das lutas pela independência e da luta entre irmãos pelo poder, através de um trabalho com a memória. Ao falarem, poeticamente, dos massacres, das lutas, fazem uso de interpelações, diálogos, efeitos sinestésicos que culminam em versos capazes de tornar o leitor naquele que compartilha da dor do outro. O olhar humano sobre a realidade descrita impulsiona uma escrita solidária que denuncia e escancara os problemas político-sociais desencadeados pela guerra. A luta contra o colonizador e contra o irmão faminto de poder articula-se nessa voz de resistência que denuncia, que rebela. Artisticamente, o clamor diante do sofrimento do povo transforma-se em uma atitude revolucionária que insiste no “basta” para amainar as perdas e para por fim à dizimação de muitas coletividades. As palavras dessas poetisas constituem um percurso que vai ao passado de melancolia, recuperando, mnemonicamente, o trajeto histórico da dor. Ao poesar acerca desse universo concreto, essas poetisas enunciam a partir do luto, da morte que se manifesta em sinonimia com o sofrer.

Na Seção 5, intitulado “O lamento que resgata a Mãe África”, a presença de técnicas como a enunciação coletiva que resgata a voz africana e gera imagens de uma África vista por seus filhos. Nesse sentido, os poemas analisados estabelecem uma nova ordem, retificando estereótipos e pré-conceitos oficializados em discursos ocidentais. As poetisas-carpideiras, assumindo a voz coletiva, estimulam o continente africano a abrir-se a si mesmo, a voltar-se para o seu ritmo, a presença do som dos tantãs, para revitalizar-se e lutar contra a sua cruel realidade. Com isso, elas se dispõem a agir sobre os leitores e levá-los a enxergar uma outra percepção do contexto social, a partir do texto literário. Especificamente, aos irmãos africanos, o convite a olharem-se mais, a exercitarem um olhar negro, africano e descartar o olhar reificante que lhes fora imposto pelo colonizador. Para tanto, muitas vezes, as poetisas-carpideiras promovem um jogo paradoxal em que se realiza a síntese de duas Áfricas: uma assimilada e outra em processo de reafricanização. Dessa maneira, presentificam-se dois mundos que revelam as contradições da trajetória do viver africano sob o jugo da colonização portuguesa. Muitas vezes, os poemas revelam a ambivalência do sujeito nacional que fragmentado oscila entre conceitos imperialistas e culturais. Com essa superposição de horizontes, geram-se significações e expectativas diversas que conduzem o leitor a uma África, em cena literária, não como um objeto dominado, mas como um sujeito a refazer a sua

própria história. A reafirmação dos valores e das tradições do mundo africano podem ser tomadas como o propósito maior desses poemas que buscam uma escrita com a face voltada para as artes visuais, com o intuito de promover quadros sob o primado da palavra poética.

Enfim, a escrita das poetisas de língua portuguesa que fazem parte desta tese, mostra uma África constituída por homens violentados pela mentira secular, homens honestos e portadores de um saber que, mesmo silenciado, age e se alegra como afirmação da identidade africana. A partir dessa consciência, as poetisas apresentam uma África, olhada pelo africano, que critica e ironiza os feitos do colonizador, por meio de uma linguagem com mecanismos próprios da fala, característica de uma cultura com forte presença da oralidade. A literatura, como uma ponte dialógica entre o ontem e o hoje, objetiva cantar a África como um continente livre e assumir as ruínas como um agente de transformação.

É notável o esforço de todas as poetisas, aqui analisadas, no que tange à construção de horizontes de sentido sobre temas de importância para as suas comunidades tais como a liberdade. A escrita exprime, em suas múltiplas facetas, de forma concreta, as abstrações literárias, remetendo o leitor a níveis de significação que se desdobram continuamente. As intensidades semânticas, baseadas na percepção de um olhar voltado para a realidade, constroem-se a partir de uma linguagem metafórica.

A escrita poética, posta em diálogo com a tradição carpideira dessas poetisas, para além de produzir um universo, implicitamente sugerido pelo choro e pelo lamento, assume uma intenção de subverter a língua, usando estratégias próprias das línguas maternas e, ao mesmo tempo, possibilitando que a tradição ancestral conviva com outros legados culturais que ajudam a compor, com traços atuais, os retratos de África, criados pelos poemas. De uma África sempe múltipla, várias Áfricas, um corpo formado por várias inscrições.

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Henrique. **Reflexões sobre cultura nacional**. Lisboa: Edições 70, 1980.

ALMADA, José Luis Hopffer Cordeiro. **Mirabilis de veias ao sol**: antologia panorâmica dos novíssimos poetas cabo-verdianos (Recolha, organização, seleção de textos e apresentação). Praia: Instituto de Promoção Cultural, 1998.

ANGOLA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2011. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Angola&oldid=25985549>>. Acesso em: 10 jul. 2011.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa do meu pai**: a África na filosofia da cultura. Trad. Vera Ribeiro; revisão Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AUGEL, Moema Parente. **A nova literatura da Guiné Bissau**. República da Guiné Bissau: INEP, 1998.

AZEVEDO, Licínio, RODRIGUES, Maria da Paz. **Diário de Libertação**: a Guiné-Bissau da nova África. São Paulo: Versus, 1977.

AZEVEDO, Licínio. **Moçambique com os mirage sul-africanos a 4 minutos**. São Paulo: Parma, 1980.

BÂ, A. Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord). **História Geral da África**: I. Metodologia e pré-história da África. Trad. Beatriz Turquetti *et al.* Revisão técnica Fernando A. Albuquerque Mourão *et al.* São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982, p. 181-218.

BARTHES, Roland. **S/Z**: uma análise da novela Sarrasine de Balzac. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1985.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1968.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

BRITO-SEMEDO, Manuel. **A Construção da Identidade Nacional**: Análise da Imprensa entre 1877 e 1975. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006.

CABO VERDE. Portal São Francisco. Mapa de Cabo Verde. 2010. Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/cabo-verde/mapa-de-cabo-verde.php>>. Acesso em: 27 dez. 2010, 14h00.

CASA NOVA, Vera. **Fricções**: traço, olho e letra. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

CHAVAGNE, Jean-pierre. **La langue portugaise d'Angola**: etude des écarts par rapport à la norme européenne du portugais. Tese (Doctorat an Etudes ibériques et méditerranéennes) - Université Lumière Lyon, Faculté des Langues, 2005. Disponível em: <http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2005.chavagne_jp&part=93903#TH.1>. Acesso em: 04 abr. 2011.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org.). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

CHIZIANE, Paulina. Eu, mulher... por uma nova visão do mundo. In: SANTANA, Ana Elisa de. **Eu mulher em Moçambique**. Maputo: AEMO, 1994, p. 11-18.

COELHO, Marcos Vinícius Santos Dias. **O humano, o selavagem e o civilizado**: discursos sobre a natureza em Moçambique colonial 1876-1918. 129f. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <<http://ebookbrowse.com/dissertacao-marcos-coelho-pdf-d62514889>>. Acesso em: 27 dez. 2010.

DALOMBA, Amélia. **Aos teus pés, quando baloiça o vento**. São Paulo: Zian Editora, 2006.

DALOMBA, Amélia. **Sacrossanto refúgio**. Angola: Edipress, 1995.

DÁSKALOS, Maria Alexandre. **Do tempo suspenso**. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

DÁSKALOS, Maria Alexandre. **Jardim das delícias**. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

DÁSKALOS, Maria Alexandre. **Lágrimas e laranjas**. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato Pinto (Org.). **Ancestrais**: uma introdução à história da África Atlântica. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESPÍRITO SANTO, Alda do. **É nosso o solo sagrado da terra:** poesia de protesto e luta. Lisboa: Garcia e Carvalho, 1978.

ESPÍRITO SANTO, Alda do. **O coral das ilhas.** S. Tomé e Príncipe: UNEAS (União dos Escritores e Artistas de S. Tomé e Príncipe), 2006.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** Trad. Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa.** 2. ed. ver. aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Aurora da Fonseca. In: MATA, Inocêncio; CAVALCANTI, Laura (Org.). **A mulher em África:** vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007. p. 51-67.

FERREIRA, Vera Lúcia da Silva Sales. **Manifestações da cultura oral em narrativas literárias angolanas.** 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, 2006.

FERRO, Marc. O colonialismo, avesso da colonização. In FERRO, Marc (Org.). **O livro negro do colonialismo.** Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 9-46.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. Trad. Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977.

GAUTIER, Arlete. Mulheres e colonialismo. In: FERRO, Marc (Org.). **O livro negro do colonialismo.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 660-706.

GOMES, Aldónio; CAVACAS, Fernanda. **Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa.** Lisboa: Editorial Caminho, 1977.

GROMIKO, A. (redator-chefe); ISMAGUILLOVA, R. (redator-chefe adjunto); KOBICHANOV, I.; MALIK-SIMONIAM, K.; CHAREVSKAIA, B.; CHPAJNIKOV, G.; (colaboradores). **As religiões da África:** tradicionais e sincréticas. Moscovo: Progresso, 1987.

GUERRA, Henrique. **Angola:** estrutura econômica e classes sociais. Lisboa: Edições 70, [1979?].

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Trad. Laurent Léon Schafer. São Paulo: Vértice, 2006.

HAVIK, Philip J. Dinâmicas e assimetrias afro-atlânticas: a agência feminina e representações em mudança na Guiné (séculos XIX e XX). In: PANTOJA, Selma (Org.). **Identidades, Memórias e Histórias, em terras africanas**. Brasília/Luanda: LGE, 2006. p. 61-78.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula**: visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2005.

KI-ZERBO, J. (Coord.). **História Geral da África**: I. Metodologia e pré-história da África. Trad. Beatriz Turquetti *et al.*; revisão técnica Fernando A Albuquerque Mourão *et al.* São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982.

KI-ZERBO, Joseph. **Para quando África?**: entrevista com René Holenstein. Trad. Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

LARA, Alda. **Poemas**. Luanda: Maianga, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1996.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. **Revista Cult**, n. 24, p. 10-13, jul. 1999.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

LIMA, Conceição. **A dolorosa raiz do micondó**. Lisboa: Caminho, 2006.

LOPES, Carlos. **Etnia, Estado, e relações de poder na Guiné Bissau**. Lisboa: Edições 70, 1982.

MACEDO, Jorge. **Poesia angolana 1975-2002**: apontamentos históricos. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2003.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Contatos e Ressonâncias**. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003. p. 43-72.

MATA, Inocência. **Diálogo com as Ilhas**: sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe. Lisboa: Colibri, 1998.

MEAD, Margaret. **Macho e fêmea, um estudo dos sexos num mundo em transformações**. Trad. Margarida Maria Moura. Petrópolis: Vozes, 1974.

MELO NETO, João Cabral de Melo. **Morte e vida Severina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

MELO, Rosa Maria Amélia João. A morte, os defuntos e os rituais de “limpeza” no pós-guerra angolano. Quais os caminhos para pôr termo ao luto? **Revista Afro-Ásia**, n. 37, p. 175-200, 2008.

MORAZZO, Yolanda. **Poesia completa - 1954-2004**. Cabo Verde: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.

MORISSETTE, Guy. **República de Angola**: breve relato. Apresentado no curso Língua Portuguesa e Culturas Lusófonas da Universidade de Montreal. 9 abr. 2007. 85p. Disponível em: <www.teiaportuguesa.com/diaporangola.ppt>. Acesso em: 27 dez. 2010.

NÓBREGA, Álvaro. **A luta pelo poder na Guiné Bissau**. Lisboa:ISCSP, 2003.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995.

PAIGC. Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde. **História da Guiné e Ilhas de Cabo Verde**. Porto: Afrontamento, 1974.

PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEPETELA. **Muana Puó**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

PINTO, Alberto Oliveira. **Máscaras**. Disponível em: <http://www.multiculturas.com/angolanos/alberto_pinto_yaka.htm>. Acesso em: 3 nov. 2010.

PINTO, Alberto Oliveira. O colonialismo e a ‘coisificação’ da mulher no cantor de Luanda, na tradição oral angolana e na literatura colonial portuguesa. In: MATA, Inocêncio; CAVALCANTI, Laura (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007. p. 35-49.

REIS, João José. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.) ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). **História da vida privada no Brasil**: império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 95-141.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A narrativa africana de expressão oral**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **Contos Africanos**. Lisboa: Texto Editora, 2001.

SÁ NOGUEIRA, Rodrigo. Prólogo. In: BRITO-SEMEDO, Manuel. **A Construção da Identidade Nacional**: Análise da Imprensa entre 1877 e 1975. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro (IBNL), 2006.

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE. Encyclopédia (jpalma). **Mapa de São Tomé e Príncipe**. jul. 2009. Disponível em: <http://www.encyclopedia.com.pt/new/articles.php?article_id=1185>. Acesso em: 27 dez. 2010.

SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. **A Magia das Letras Africanas**: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. Rio de Janeiro: ABE Gragh Editora / Barroso Produções Editoriais, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SEMEDO, Odete Costa. **Entre o ser e o amar**: Poemas. Bissau: Guinegráfica, 1996.

SEMEDO, Odete Costa. **Maria Odete da Costa Soares Semedo**: depoimento. [mar. 2010]. Entrevistadores: M. S. V. Coelho e V. L. S. Ferreira. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2010. MP3 Player (ca. 130 min).

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

SENGHOR, Leopold Sedar. **Um caminho do socialismo**. Trad. e notas Vicente Barreto. Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1965.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Noémia de. **Sangue Negro**. Moçambique: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.

SOW, Alpha I.; AGUESSY, Ola Balogun Honorat; DIAGNE, Pathé. **Introdução à Cultura Africana**. Trad. Emanuel L. Godinho, Geminiano Cascais Franco e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1977.

TAVARES, Ana Paula. **A cabeça de Salomé**. Lisboa: Caminho, 2004.

TAVARES, Ana Paula. **Dizes-me coisas amargas como os frutos**. Lisboa: Caminho, 2001.

TAVARES, Ana Paula. **Ex-votos**. Lisboa: Caminho, 2003.

TAVARES, Ana Paula. **O lago da lua**. Lisboa: Caminho, 1999.

TAVARES, Ana Paula. **Poesia**. Luanda: Maianga, 2004.

TAVARES, Ana Paula. **Ritos de Passagem**. Lisboa: Caminho, 2007.

THOMAS, A. L; DIDEROT; D'EPINAY, Madame. **O que é uma mulher?** Um debate. Trad. de Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos**: aspectos do ritual Ndembu. Trad. de Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Niterói: Editora UFF, 2005.

UTÉZA, Francis. Mia Couto: ‘Mulher de mim’ ou da dialética do eu e do inconsciente In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Contatos e ressonâncias**. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003. p. 247-263.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. (Coord). **História Geral da África**: I. Metodologia e pré-história da África. Trad. Beatriz Turquetti *et al.* Revisão técnica de Fernando A Albuquerque Mourão *et al.* São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982, p. 157-179.

VAZ, Carlos. Os irãs de Bassarel. **Revista Tcholona**: Revista de letras, artes e cultura, Bissau, ano 1, n. 2-3, out. 1994.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS

ANEXO A

Informações sobre a constituição dos países a que pertencem as escritoras selecionadas

Sabemos que as culturas, principalmente, de Angola, Guiné Bissau e Moçambique, de maneira geral, eram representadas por vários grupos étnicos que se estendiam pelas zonas rurais e que constituíam a maioria da população. Essas populações resistiram, em parte, à colonização e à ideologia da assimilação. Em algumas dessas regiões, permanecem vivas as culturas de muitos grupos étnicos, que representam vários tipos de tradições e modos de vida com as suas raízes e aspectos míticos. Já as histórias de Cabo Verde e a das ilhas de Príncipe e São Tomé assumem uma tonalidade diferente, porque, a princípio, eram espaços desocupados ou, pelo menos, com pouquíssimos grupos humanos habitando-os.

As informações geográficas e sócio-políticas e econômicas de cada país, descritas a seguir, foram baseadas nos autores Abranches (1980), Brito-Semedo (2006), Guerra ([1979?]), Hernandez (2005), Carlos Lopes (1982), Mata (1998), PAIGC (1974), Sá Nogueira (2006), Senghor (1965), Rodrigues (1977) e Azevedo (1980).

ANGOLA

Angola localiza-se em uma zona vasta da África Central e seu território é caracterizado por grandes diferenças físicas e ecológicas, apresentando de norte a sul uma vegetação variada: floresta equatorial na bacia central do rio Zaire, savanas com arbustos no centro do território e, ao sul, uma terra desértica, sobretudo na região litorânea, ao sul de Luanda. Como em outros territórios da África, a instabilidade das chuvas e as secas são elementos condicionantes da própria história dos povos. Estes foram adaptando-se a vários contextos, também, marcados por migrações e invasões de povos africanos em movimento. No transcorrer dos séculos, suas culturas ou mantiveram-se, ou transformaram-se ou, ainda, foram tão modificadas que, praticamente, desapareceram.

Angola é formada por vários e numerosos grupos etnolíngüísticos, de origem banto, que podem ser reunidos em nove grupos que, ainda hoje, habitam o território angolano: *ambós*, *bakongos*, *hereros*, *lunda-tchokues*, *ngangualas*, *nhanecashumbes*, *ovimbundos*, *quimbundos* e *xindongas*. O maior desses grandes grupos é o formado pelos *ovimbundos*, composto pelos povos *bailundo*, *bieno*, *caconda*, *dombe*, *ganda*, *hanha*, *huambo*, *lumbo*, *mbui*, *quiala*, *quissanje*, *pele*, *sombo*, *sumbi* e *xicuma*. Falam a língua *umbundo* e ocupam, sobretudo, as províncias de Benguela, Bié e Huambo, no planalto central de Angola. Devido à transferência imposta pelo colonizador português para trabalharem nas culturas que exigiam mão-de-obra, esses grupos espalharam-se pelo país. Quanto ao segundo maior grupo de Angola, os *quimbundos*, ocupava grande parte do território acima do rio Cuanza, estendendo-se do Atlântico até a metade nordeste do país. Compõe-se dos povos *ambundo*, *bambeiro*, *bangala*, *bondo*, *cari*, *dembo*, *haco*, *holo*, *hungo*, *libolo*, *luanda*, *minungo*, *ngola*, *nhando*, *puna*, *quibala*, *quissama*, *sende*, *songo*, *zuango* e *xinje*. No que se refere ao terceiro maior grupo de Angola, é formado pelos *bancongos*, que ocupam os territórios de Cabinda e as províncias do norte do país, também sendo encontrados no Congo e na República Democrática do Congo.

Já o povo *lunda-tchokué* habitava os territórios do leste e compunha-se de *bandigas*, *lunda-lua-tchindes*, *lunda-ndembas* e *matabas*. Por sua vez, o povo *nganguela* é formado pelo grupo que habitava as províncias do Moxico e Cuando-Cubango, a sudeste, e as províncias de Malange e Bié, ao centro. Compõe-se, entre outros, pelos *camaches*, *luchadis*, *luenas*, *lovaes* e *luimbes*.

A esses grandes grupos somam-se os *nhanecas-humbes* do sul do país, no vale do rio Cunene e parte da província de Huíla; os *hereros*, que vivem no sudoeste angolano e, também, na Namíbia; os *ambós*, que ficam a leste do rio Cunene; e a sudeste grupos pequenos etnoculturais, que habitam as proximidades dos rios Cuando e Cubango. Por fim, além dos povos bantos, também há outros grupos etnoculturais como os *vátuas*, que habitam o sudoeste do país, e os *koisan*, que pertencem ao grupo dos bosquímanos. Em síntese, esse variado mosaico de heterogeneidades, constituído por diferentes grupos etnoculturais e o complexo processo em que cada um foi incorporado no sistema colonial dificultou, e muito, o processo de unificação nacional tendo à frente os movimentos de independência.

No início dos anos 1600, as regiões angolanas de Luanda e Benguela alimentavam um intenso tráfico de escravos, decisivo para o domínio dos portugueses no Atlântico Sul. Nos anos de 1671 a 1896, os portugueses invadiram o interior de Angola, enfrentando a oposição dos africanos. Do controle de grande parte do tráfico negreiro ao domínio do território de Angola, a passagem foi pontuada por “guerras de pacificação”, nas quais os portugueses submeteram os vários e numerosos grupos étnicos. Havia, também, a existência de uma escravatura interna, para o fornecimento de mão-de-obra para as novas plantações coloniais, no distrito de Moçamedes, nas quais eram utilizadas mulheres e crianças, consideradas uma força de trabalho mais dócil.

As péssimas condições de vida a que eram submetidos e os maus tratos constantes levaram os escravos a reagir, burlando a vigilância e fugindo, em geral, para as zonas limítrofes de Angola, para locais isolados, os quilombos ou *mutolos*, organizações com autoridade hierárquica.

Entre 1890 e 1926, a resistência concentrou-se em especial no Bailundo e no Huambo, no Congo e nos Dembos, nos Seles e em Amboim, e no Humbo e Ovambo, regiões que se constituíam pontos nevrálgicos para o controle comercial e político do território.

Nas quatro primeiras décadas do século XX, a população branca aumentou e novos contingentes somaram-se aos da segunda metade do século XIX, formados por degredados, por delitos comuns ou por razões políticas, e de colonos livres que emigravam, voluntariamente, do Brasil, da Madeira e dos Açores. A luta pela libertação nunca foi abandonada e, em 11 de novembro de 1975, a independência foi reconhecida por Portugal. Inicia-se uma guerra civil e em 3 de abril de 2002,

aprova-se a lei em que são anistiados todos os participantes do conflito armado angolano.

Vimos, na análise das obras das escritoras angolanas Alda Lara, Ana Paula Tavares, Alexandre Dáskalos e Amélia Dalomba, a presença, por meio do dizer poético, de tradições e das diversidades vividas nas diferentes regiões do país.

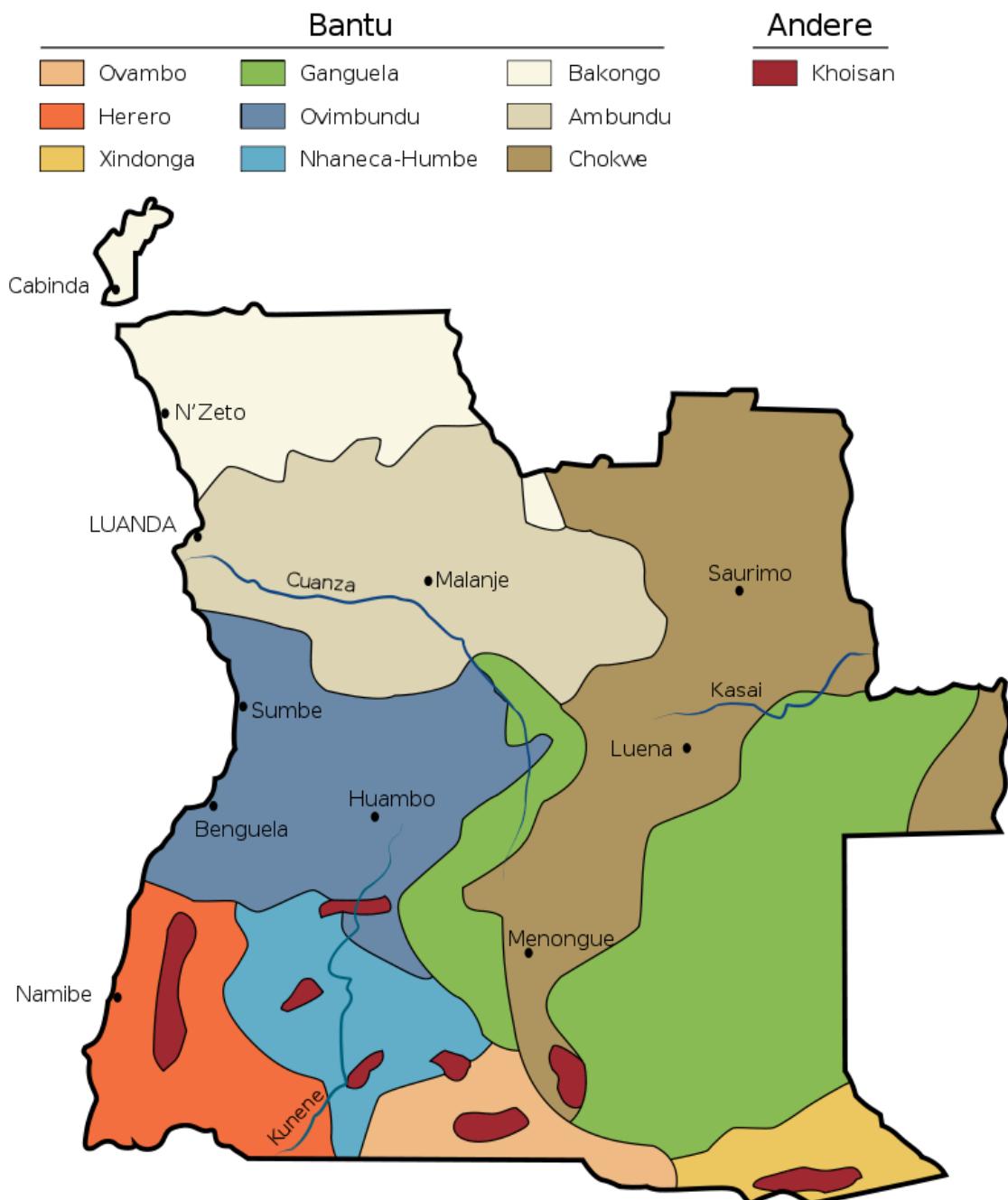


Figura 1- Localização espacial das principais etnias de Angola.

Fonte: Angola (2011).

CABO VERDE

Cabo Verde é formado por um conjunto de ilhas que imprime ao país aspectos diferenciados dos demais territórios africanos de língua portuguesa, dos quais advém algumas das escritoras aqui estudadas. Como demonstraremos nas análises dos textos das poetisas caboverdianas, pertencer a um país em que a diversidade está, simbolicamente, inscrita na fragmentação territorial, é determinante para o aparecimento das singularidades que se presentificam nessas escritas. Por isso, faz-se importante retomar dados da história e da colonização desse arquipélago.

Situadas no Oceano Atlântico, entre o Trópico de Câncer e o Equador, ao largo da costa ocidental do continente africano e a 500 km do promontório que lhes deu o nome, as ilhas de Cabo Verde ocupam três graus de Norte a Sul e cinquenta e três léguas marinhas de Leste a Oeste e acham-se arrumadas em forma de meia lua e estão postadas entre três continentes – Europa, África e América. Encontram-se na continuação do deserto do Saara, no percurso dos ventos alísios e costuma-se dividir o arquipélago em dois grupos: *Barlavento*: constituído pelas ilhas de Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau, Sal e Boa Vista e *Sotavento* – integrado pelas ilhas de Santiago, Maio, Fogo e Brava.

Existe uma versão, ainda muito contestada, de que a Ilha de Santiago, antes da chegada dos portugueses, era habitada por negros *jalofo*s, vindos da costa da Guiné, fugindo de seus inimigos *felupes* (seus vizinhos). É posição de alguns autores da História Geral de Cabo Verde que o achamento das ilhas orientais do arquipélago – Santiago, Fogo, Maio, Boa Vista e Sal – se deu em 1460 e foi obra de uma flotilha de duas caravelas comandadas por Antônio de Noli e por Fernão Gomes, a serviço do Infante D. Henrique. Com a morte do Infante, ocorrida a 13 de Novembro de 1460, D Afonso V, “o Africano” (1438-1481), doou, por Carta Régia de 3 de Dezembro desse ano, as ilhas do arquipélago de Cabo Verde ao seu irmão, o Infante D. Fernando, herdeiro universal dos bens daquele, doação esta que se tornou perpétua e irrevogável por carta do mesmo D. Afonso V, datada de 19 de Setembro de 1462, para “as cinco ilhas descobertas nos dias do Infante D. Henrique por Antônio de Noli, bem como as restantes sete achadas pelo dito Infante meu irmão (D. Fernando)” – Brava, São Nicolau, São Vicente, Santo Antão, Santa Luzia, e ilhéus Branco e Raso.

Em 1462, começou a tarefa do povoamento das ilhas – a primeira foi Santiago e a segunda, a Ilha do Fogo, entre 1480 e 1493 – como forma de fazer delas um ponto de apoio à navegação e de assegurar continuidade das descobertas mais para o sul e do comércio na costa. O Infante D. Fernando e El-rei Afonso V mandaram para ali algumas famílias do Alentejo e do Algarve que se estabeleceram nas Ilhas de Santiago e Fogo. A esses primeiros colonos, seguiram-se portugueses que abandonaram a sua pátria, procurando maiores interesses e os degredados que eram enviados para expiar seus os crimes, para além de uma grande quantidade de escravos negros levados da costa da Guiné.

A cidade de Ribeira Grande, da ilha de Santiago, como porto marítimo, tinha uma importância capital. Ali iam-se abrigar as naus, fragatas e caravelas de todas as nacionalidades, que se destinavam à Índia e ao Brasil. Segundo Senna Barcellos²⁵ (1899 apud BRITO-SEMEDO, 2006), comercialmente, a cidade estava ligada a todos os portos do mundo.

Devido a sua localização, próxima ao continente, a carta Régia de 1466 concedeu aos moradores de Santiago a possibilidade de comerciar e resgatar escravos na costa ocidental africana, na zona compreendida entre o Senegal e o limite Norte da Serra Leoa. Em 1469, dá-se início à exploração da urzela, planta usada na fabricação de tinta que se tornou, depois do sal e, até a descoberta dos corantes sintéticos, em meados do século XIX, o produto mais rendoso do solo cabo-verdiano. Devido aos constantes ataques dos corsários, o comércio, no século XIII começa a desaparecer. Com o passar do tempo, São Vicente tornou-se porto na encruzilhada de duas grandes rotas oceânicas; Santiago, posse de donatários e a ocupação pelos escravos; Fogo e Santo Antão, povoamentos agrícolas; São Nicolau, povoamento agrícola e eclesiástico; Sal e Maio, indústrias salineiras; Boa Vista e Maio, pecuária; Brava, ocupação agrícola e emigração.

Com uma economia, essencialmente agrária, as ilhas atravessaram, ao longo dos tempos, grandes calamidades devidas a estiagens.

Cabo Verde tem um clima caracterizado pelo contraste de duas estações: a das “água”, a mais quente, de agosto a novembro; e a “das brisas”, de dezembro a

²⁵ SENNA BARCELOS, C. J. **Subsídios para a história de Cabo Verde e Guiné**. Lisboa: Academia Real de Ciências de Lisboa, 1899.

junho, mais fresca e seca em que predomina a ação dos alísios. Cada ilha é dotada de um aspecto diferenciado. Se o condicionamento geológico e histórico são diferentes, as ilhas, ao longo dos séculos de povoamento, ganharam características que, por vezes, chegam quase a individualizá-las. A sua posição no mar, a sua superfície arável, as possibilidades industriais, a abundância ou escassez das suas águas, o povoamento mais ou menos antigo, o grau diverso dos cruzamentos e a emigração deram a cada uma fisionomia própria. Sendo Cabo Verde um arquipélago, o mar condiciona a vida de seus habitantes, fazendo de Cabo Verde uma soberania territorial com mais mar do que terra, numa região carente de água potável.

As ilhas, com uma história de escravatura, sendo rota marítima e um lugar de pilhagem de piratas, desenvolveram no homem cabo-verdiano uma dupla identidade, centrípeta e centrífuga, que funciona de forma dinâmica. O amor à terra, *a identidade centrípeta*, é contrabalançado pelo gosto de viajar ou pela necessidade trágica de emigrar, *a identidade centrífuga*. Estes fatores terão contribuído para que se desenvolvesse no homem das ilhas uma psicologia e uma cultura específicas – o sentimento do “querer bipartido” –, na expressão do poeta Pedro Corsino de Azevedo (São Nicolau, 1905-1942), ou seja, o desespero de “querer partir e ter de ficar” e o de “querer ficar e ter de partir”.

Com a chegada do colonizador europeu e dos africanos escravizados, nas Ilhas de Cabo Verde, confrontando as duas culturas em presença no mesmo espaço limitado e de convivência, terá ocorrido em ambos um duplo processo de desintegração e de nova organização das identidades culturais. Para além disso, todo esse ambiente terá proporcionado ao mestiço, nascido desse cruzamento, ainda sem identidade étnica definida, o confronto entre as duas diferenças culturais dos seus progenitores – a européia do pai e a africana da mãe – e criar uma identidade cultural própria, a cultura crioula, que se caracteriza, essencialmente, por um sentimento de diferença.

O geógrafo português Ilídio Amaral²⁶, assim explica o traço original:

²⁶ AMARAL, I. **Cabo Verde**. In: Encyclopédia Luso-Brasileira de Cultura. Lisboa: Editorial Verbo, v. 4.

Para a sua ocupação e povoamento foi preciso introduzir tudo: homens, animais, culturas alimentares de Portugal, da África, do Brasil e da Índia. Nela se experimentaram e cruzaram influências, se caldeou um novo tipo humano, um novo tipo de mentalidade e até de linguagem: o crioulo. Por toda a parte ainda são bem nítidos os traços originais desses cruzamentos: o pilão africano e a mó de pedra metropolitano; o batuque africano, muitas vezes acompanhado com ferrinhos de Portugal; o banco de ouri (jogo africano), que toda a gente joga; as culturas de subsistência, com base no milho introduzido no Brasil, exploradas por métodos africanos, mas em campos cuja arrumação recorda os da metrópole. Verdadeiro laboratório, plataforma rolante para todo o mundo, delas saíram os homens e os produtos da colonização das outras ilhas do arquipélago e dela partiram os primeiros gados para o Brasil, e o milho para a África (AMARAL²⁷, 1966 apud BRITO-SEMEDO, 2006, p. 16).

O crioulo, falado em Cabo Verde, como língua materna e de comunicação de todos os cabo-verdianos, é o resultado de um longo processo de reestruturação num contexto escravagista que remonta muitos séculos (1462-1836), de colonização de vários decênios (1836-1975) e da independência nacional política desde 1975. A língua crioula é o português do século XV, cuja gramática se simplificou em contato com as línguas dos afro-negros levados para o povoamento da colônia.

Na linha do Mestre Baltazar Lopes²⁸ (São Nicolau, 1907-1989), citado por Brito-Semedo (2006), considera-se que o crioulo de Cabo Verde é um “fenômeno cultural” fundamental da sua identidade. E explica:

O crioulo tem os seus domínios em que ele é como a respiração do povo que o criou e dele se serve como instrumento (mais rico e variável do que muitos supõem) de comunicação humana [...]. Não haja a menor dúvida de que todo aquele que tentasse e, por impossível, conseguisse a “erradicação” do crioulo, mutilaria irremediavelmente a alma do homem caboverdiano. Seria uma forma de genocídio (BRITO-SEMEDO, 2006, p. 12).

A crise econômica, de fins dos anos 1960 e início dos anos 1970, foi agravada pela seca e pela ineficácia de medidas adotadas pelo governo português. Nas cidades, ganhava relevo a reivindicação de uma ruptura com Portugal, como precondição de erradicar o analfabetismo, imprimir eficácia à administração pública, reconhecer o direito à liberdade de opinião e expressão e promover justiça social e

²⁷ AMARAL, I. **Cabo Verde**. In: Encyclopédia Luso-Brasileira de Cultura. Lisboa: Editorial Verbo, v. 4.

²⁸ LOPES DA SILVA, B. **Dialecto Crioulo de Cabo Verde**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1957.

desenvolvimento. Em 26 de agosto de 1974, o governo português reafirmou o direito do povo das ilhas de Cabo Verde à autodeterminação e à independência.

Nos poemas de Yolanda Morazzo, a presença de temas como o martírio da terra-mãe, o problema do contratado, a aridez do solo caboverdiano, ao lado das tradições, encenadas nos repiques do batuque, uma das expressões da cultura e da identidade crioulas.



Figura 2 - Mapa panorâmico de Cabo Verde.

Fonte: Mapa de Cabo Verde (2010).



Figura 3 - Mapa físico-geográfico de Cabo Verde.

Fonte: Mapa de Cabo Verde (2010).

GUINÉ BISSAU

A Guiné Bissau é constituída de quatro diferentes grandes grupos etnoculturais, no litoral e, dois, no interior. A população do litoral da Guiné compõe-se de numerosos grupos étnicos que foram empurrados para essa região numa época antiga (sem dúvida, séculos XIII e XIV) com a chegada dos *mandingas*. As suas tradições dizem, frequentemente, que vieram do interior do continente onde ocupavam, antigamente, territórios mais ou menos vastos. Alguns desses grupos étnicos são parentados aos *mandingas* e derivam, talvez, da mestiçagem de clãs *mandingas* (vindos, no século XIII, do Vale do Níger) com populações locais, ou talvez, tivessem sido arrastados pelos *mandingas* na sua migração. A maior parte era animista (não muçulmanos). São em geral excelentes agricultores (de arroz). Uns viviam e vivem, ainda, em comunidades independentes, sem classe dominante ou chefes exploradores; outros, tinham uma organização hierarquizada e estavam organizados em Estados, como os *mandingas*. Os que habitavam o litoral eram os grupos dos *diulas* (*felipes*, *baiotes*) e *balantas* (este, o mais numeroso). Os *balantas*, especialistas da cultura irrigada de arroz, nas zonas marítimas e estavam, em geral, organizados em comunidades familiares livres, sem dominação de classe. O dos *manjacos* (os *brames*, os *papeis*) e o dos *banhus* (*cassangas*, *cobianas*) eram agricultores, mas tinham uma organização social hierarquizada, no modelo *mandinga* (nobres, homens de culto, artesãos). Os *beafadas* e *nalus* e os *bijagós*, *cocolis* e *padjadincas* (que habitavam o arquipélago de *Bijagós*), ocupavam-se de palmeiras e da pesca. Esses povos, no seu conjunto, tinham a família como sua unidade política e econômica caracterizando, assim, as sociedades como horizontalizadas.

Já no interior ficavam os *maninkés* e os *fulas*. Os primeiros foram chamados pelos portugueses de *mandingas* e eram guerreiros, comerciantes e agricultores, convertidos ao islamismo desde o século XIII. Eram eles que dominavam no império do Mali, ainda no século XV, todo o litoral entre o Gâmbia e o rio Geba. Eles formavam reinos vassalos do “Mansa” de Niani, e dominavam todo o Sudão ocidental no século XIX. Tinham uma organização política hierarquizada (nobres, homens livres, artesãos reagrupados em castas, ferreiros, etc, escravos). Os *fulas*, que, inicialmente, eram pastores e pagões, introduziram-se, pouco a pouco, no interior, sobretudo, a partir do século XV. Alguns, sedentarizados que praticavam a

agricultura, adotaram certas formas da organização social dos mandingas: são os *fulacundas*.

A diversidade dos grupos linguísticos e étnicos não deve contudo dissimular a profunda unidade do povo guineense. Povos do litoral, *mandingas*, *fulas* são, na realidade, irmãos e estreitamente aparentados, como o prova o fato que as suas línguas pertencem todas à mesma família linguística Nigero-Congolesa. Foi o colonialismo português que explorou as diferenças nascidas ao longo da história entre os povos da Guiné, para os opor uns aos outros, tentar convencer alguns da sua “superioridade”, para se servir deles com o fim de escravizar a todos.

Desses grupos, os povos, que tiveram maior atuação na Guiné “portuguesa”, foram os manjacos, os *papeis*, os *balantas* e os *fulas*. Quanto a estes, migraram para o interior do território desde o século XV, adensando-se o seu deslocamento no século XIX com os *fulas Futa-Djalon*. Seus chefes tradicionais foram alvo de cooptação por parte dos colonizadores e, quando recalcitrantes, eram substituídos por chefes designados. No que se refere aos aspectos administrativos, é sabido que, até 1879, a Guiné esteve ligada a Cabo Verde passando, em 1890, à categoria de província tendo como seus principais municípios Bolama, Cacheu e Bissau. Quanto à conquista do território, foi pontilhada de guerras de “pacificação” ou “domesticação”, sobretudo contra os *papeis*, o que foi decisivo para a Guiné passar de província a distrito militar autônomo com poderes concentrados em mãos do governador escolhido pela metrópole.

O poder militar continuou até por volta dos fins da década de 1920. No que diz respeito aos guineenses, sempre rebelaram-se em vários movimentos de resistência. Em 1953, a chegada do revolucionário Amílcar de Castro, na Guiné, dá um novo impulso aos movimentos rebeldes. A luta armada é desencadeada em janeiro de 1963. Em 1970, a Guiné foi bombardeada. Em 1971, a ação dos guerrilheiros, nas zonas libertadas, sinalizou a irreversibilidade do processo de emancipação, o que incluiu a mudança do nome do território para Guiné Bissau. Daí em diante, os êxitos prevaleceram e, em 1972, os ganhos de territórios foram relevantes, processo que continuou a desenvolver-se mesmo com o assassinato de Amílcar Cabral, em 21 de janeiro de 1973. Em 24 de setembro, reuniu-se, pela primeira vez, a Assembleia Nacional Popular, que proclamou unilateralmente a independência. De imediato, foi formado o Estado da República da Guiné-Bissau

que adotou a sua primeira constituição e designou os órgãos do Poder Executivo. No dia 26 de agosto de 1974, o governo português reconheceu a independência.

As marcas culturais e históricas da Guiné se presentificam nos poemas de Odete Semedo, fiados pela poesia que se delineia como uma ponte que liga, em um mesmo espaço, vida e arte.

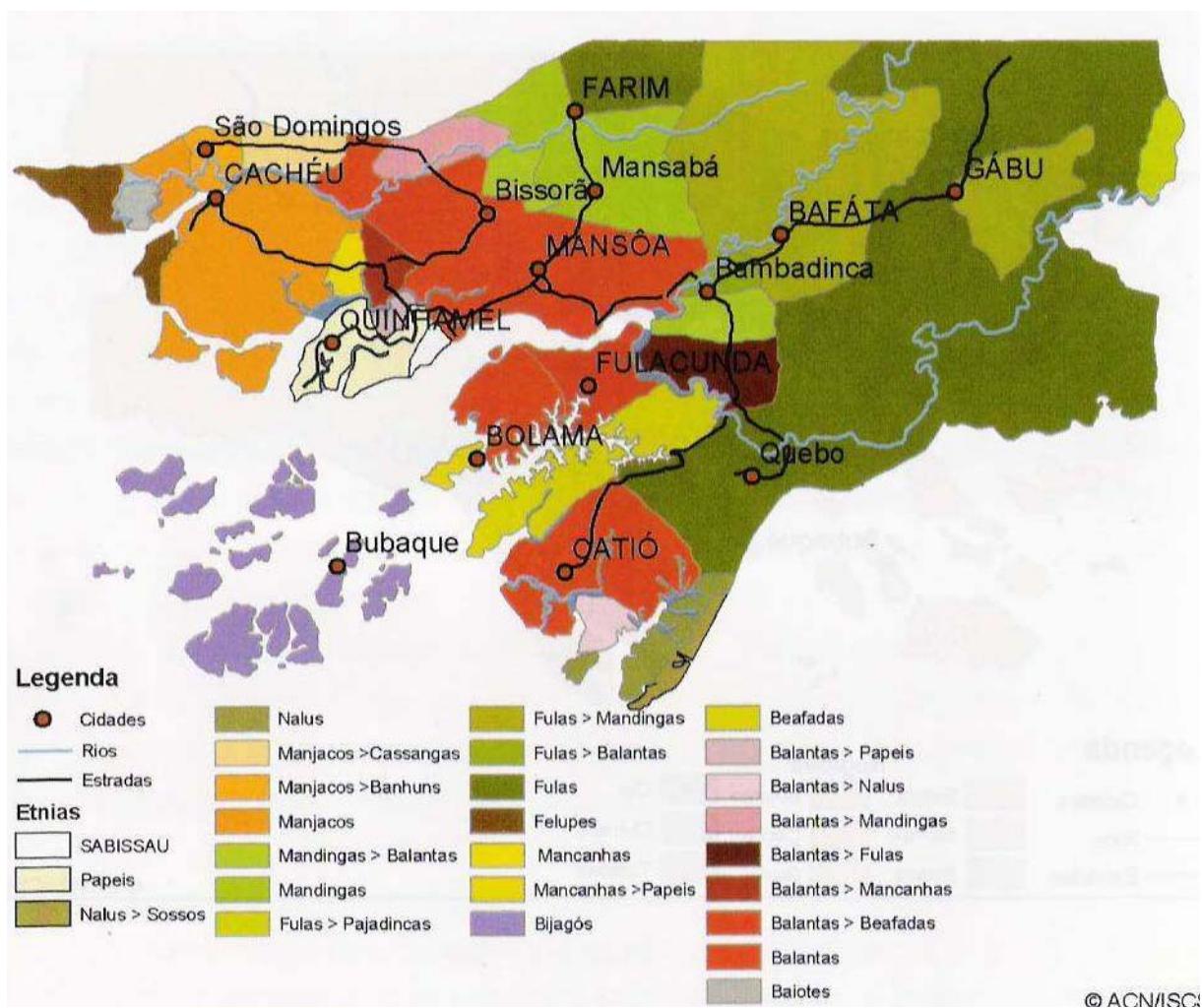


Figura 4 - Localização espacial das principais etnias da Guiné Bissau

Fonte: NÓBREGA (2003, p. 56).

MOÇAMBIQUE

Moçambique tem a costa banhada pelo oceano Índico e o mar da Arábia, o que possibilita contato com as culturas árabe, persa e india, além de ser um corredor por onde transitam europeus e africanos.

Os povos de Moçambique, incluídos no grande grupo dos *bantu*, se subdividem em várias etnias. Ao Norte do Zambeze, a partir do Rovuma e da costa para o interior, situam-se quatro etnias. Os *suahilis* que ocupam as feitorias costeiras entre Quionga e Quelimane e pequenas colônias muito mais a Sul. A sua importância na história de Moçambique deve-se, antes de mais nada, à sua religião (Islamismo militante), às suas funções comerciais (o tráfico de escravos) e às suas alianças internacionais. Os Xeques *suahilis*, navegantes e negreiros, tiveram em Moçambique um papel ambíguo – destruidores dos seus vizinhos africanos mas, igualmente, seus protetores, perante a pressão portuguesa. Como sultões de Angoche, estiveram entre os mais determinados adversários da conquista. Os *macuas-lomués* constituem a mais numerosa etnia de Moçambique e a mais dividida. Inúmeros regulados, parcialmente islamizados (principalmente os *macuas* costeiros), deram, simultaneamente, aos *suahilis* e aos portugueses, escravos, mercenários e inimigos. O termo “*macua*” tinha, frequentemente, um certo significado de desprezo. Com efeito na linguagem corrente, *m' makhuwa* significa aquele que é selvagem, aquele que come ratos, aquele que anda nu e também aquele que vem do interior do país. Os *macondes*, habitantes do planalto ao Sul do Rovuma, são a própria imagem da recusa da colonização. Esses guerreiros (foi no seu território que a conquista terminou), numericamente reduzidos são, na realidade, agricultores que recusaram toda forma de autoridade e de influência estrangeira. Os *ajauas*, situados a oeste do Lugenda, agricultores e artífices, se transformaram num verdadeiro flagelo para os seus vizinhos de oeste e do sul. Estas quatro etnias do norte têm poucas coisas em comum, além de terem oferecido a mais longa resistência à colonização portuguesa em Moçambique. Além destas quatro, o norte de Moçambique tem ainda um ramo do grupo *marave*, a leste do lago Niassa, os *nhanjas* e alguns núcleos de *angunizados*. Ao descer até o eixo zambeziano, entra-se num verdadeiro arco-íris étnico. Do mar para o interior, depara-se com os povos do Baixo Zambeze: os *chona*, ao sul, e seus numerosos grupos, os *sena* e os *chuabo*. Ao Norte de Tete, os *maraves* orientais e os *angonis*, na fronteira do

Malawi. Ao sul do Zambeze, os *chonas*, herdeiros de povos que edificaram reinos importantes, como o Estado dos *monomotapa*. Os *tsongas* são agricultores e pastores que sofreram, de modo desigual, a influência dos *angonis* e dos portugueses. Os *chopes* são hábeis agricultores que sofreram as campanhas de extermínio dos *angonis* e *angonizados* de Gaza. Os *bitongas*, por vezes classificados entre os *chopes*, nunca cessaram de estar sob a alcada dos portugueses. Este quadro se completa com a menção de uma décima segunda componente do povo moçambicano: os asiáticos, ou mais precisamente, os indianos que desempenharam um importante papel na história da conquista da Zambézia. Durante muito tempo, eram encontrados em todas as feitorias e, também, no mato, ao passo que o povoamento português era ainda, essencialmente, urbano (excetuando os oficiais-administradores).

Os portugueses chegaram à Ilha de Moçambique em 1498, passando, também, por Quelimane e Sofala, onde entraram em contato com a cultura *suhili*, resultando no plano etnolinguístico de população banto, acrescida de elementos do interior do continente e do exterior, tais como árabes, persas e indianos, provenientes da costa setentrional do mar da Arábia e do oceano Índico. Nessa época, havia um grande comércio entre os mercados árabes e os africanos.

Em 1505, os portugueses fundaram uma feitoria-fortaleza em Sofala, onde adquiriam ouro do império Monomotapa, que era formado por vários reinos vassalos, com diferentes organizações políticas, e comercializava com os povos do oriente. Pouco a pouco, os portugueses iam substituindo os árabes no controle do comércio do ouro, ferro cobre e marfim. Para tanto, pagavam impostos à embaixada do Monomotapa e tornaram-se seus vassalos. Aos poucos, os portugueses foram avançando para o interior do território e, em 1507, construíram uma feitoria-fortaleza em Moçambique, circundada por águas profundas, cortada por oito rios que ali desaguavam, constituindo-se ponto de passagem de muitas rotas vindas do interior do continente para o marfim exportado para a Europa e Ásia e do ouro para Goa, além de ser ponto estratégico para a navegação para a Índia. Foram avançando e criando novas feitorias o que lhes deu controle direto das minas e chegaram a Lourenço Marques (hoje, Maputo). Em 1561, o imperador de Monomotapa foi batizado e passou a se chamar D. Sebastião e, em 1607, o imperador Gatsi Lucere cedeu as minas para os portugueses. Portugal não se contentou só com as riquezas minerais e se apossou, também, das terras.

Na primeira metade do século XIX, por causa da seca no interior, Moçambique foi invadido por povos que corriam da fome e, com a presença de uma mão de obra abundante, o tráfico de escravos aumentou. Durante todo esse tempo, o povo africano, numa tentativa ímpar de conseguir se libertar, promovia rebeliões e entrava em confrontos com os portugueses. Os insurretos, quando capturados, também alimentavam o tráfico negreiro que estava em plena expansão. Nessa altura, os portugueses, através de ataques e de artimanhas que cooptavam alguns nativos e estrangeiros, para lhes ajudar na execução de planos contra os africanos, já tinham conseguido desintegrar as estruturas próprias das aldeias, dispersando as populações para as áreas inférteis.

Com o fim do tráfico negreiro, o eixo econômico deslocou-se para o sul de Moçambique e a capital foi transferida para Lourenço Marques. A descoberta de ouro em Lydenburg, a leste da Transvaal, e dos diamantes em Kimberley, na África do Sul, provocou um processo migratório, acordado pelo governo português com a Wittwaters. A construção das primeiras linhas férreas aumentou a demanda por mão de obra e cresceu o número de imigrantes. O governo colonial, com a intermediação dos chefes locais, submetia os africanos ao trabalho forçado, crescendo a arrecadação da colônia de impostos, advindos da venda de mão de obra para as companhias internacionais. De 1875 a 1910, o recrutamento aumentou de forma acelerada, chegando em 1910, a cerca de cem mil homens, número que não se manteve até 1975 por ter sido reduzido, pela África do Sul, a quarenta mil homens.

Em 25 de setembro de 1975, foi declarada a independência, mas a luta não cessou, devido a várias interferências, como, por exemplo, da África do Sul que incentivava o racismo, dando suporte para os brancos afirmarem que a independência era unilateral. Finalmente, em 4 de outubro de 1992, foi decidido o cessar fogo definitivo, com a assinatura do Acordo de Paz.

Nos poemas da moçambicana Noémia de Souza, o resgate do sofrimento de seus irmãos, aqueles pertencentes à diversidade étnica do país, causado pelo processo de colonização, é marcado pelo lamento que invoca imagens da Mãe África, na busca de força e esperança para o seu povo.

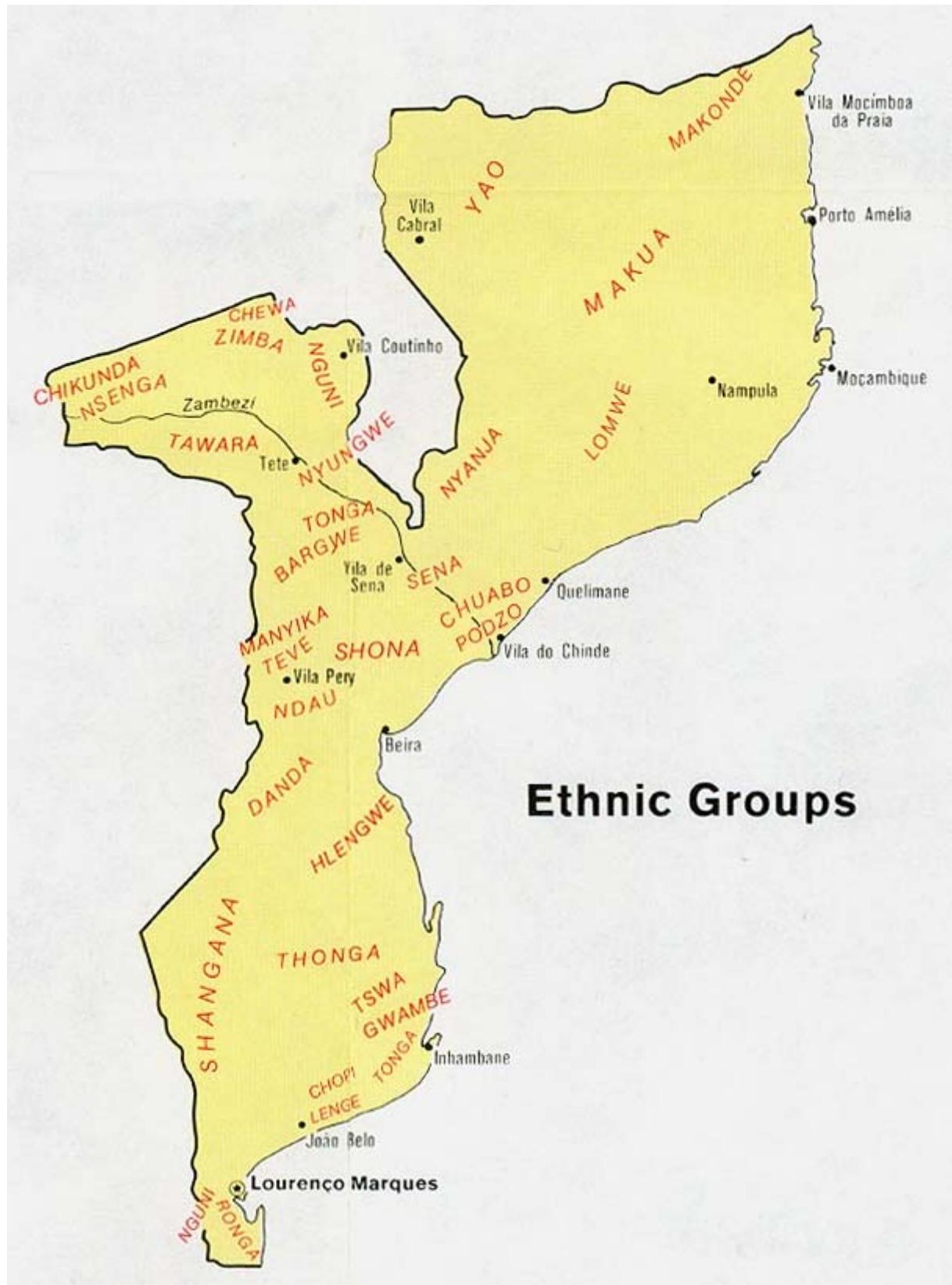


Figura 5 - Localização espacial das principais etnias de Moçambique.

Fonte: Coelho (2009, p. 37).

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

Situadas no Golfo da Guiné, as ilhas de São Tomé e Príncipe, parte do outrora conhecido arquipélago do Golfo da Guiné (compreendendo também as ilhas de Fernando Pó e Ano Bom), tem uma superfície de cerca de 1000 km² (857 km² e 114 km², respectivamente).

A história das ilhas de São Tomé e Príncipe ainda carecem de ser estudadas, pois não se sabe se elas eram ou não habitadas antes da chegada dos portugueses, mas para a estudiosa Inocência Mata (1998), atualmente, parece consensual a ideia de as ilhas terem sido descobertas pelos portugueses João de Santarém e Pêro Escobar, entre 1470 (21 de dezembro, dia de São Tomé) e 1471 (17 de janeiro, dia de Santo Antão), nome primitivo da ilha do Príncipe que, a partir de 1500-1502, terá a mesma evolução histórica de São Tomé e, a expensas da ilha irmã, quando é dada a capitania a António Carneiro, senhor do Vimiero). Entretanto, só em 1493, será implementada a colonização das ilhas, quando a capitania de São Tomé passa a Álvaro de Caminha, a cujos colonos foi concedido o privilégio de resgate da mão-de-obra escrava, na costa ocidental africana. Em Carta Régia a Álvaro de Caminha, o rei aconselha que seja dada “uma escrava para dela a ter e dela se servir havendo o principal respeito a se a dita ilha povoar”. Dessa forma, o primeiro núcleo da ilha nativa será biológica e, culturalmente, mestiço: de uma mestiçagem luso-africana (filhos dos donos de engenho com as escravas negras, de que resultará a elite luso-descendente, governante do território após a queda do “ciclo do açúcar”) e a inter-africana, ou seja, inter-étnica, entre africanos de países diferentes. Ainda, de acordo com Mata, essa miscigenação é intensa desde os primórdios da sociedade santomense, em que predomina a economia do engenho – como o demonstram as sucessivas Cartas Régias de alforria aos luso-descendentes, desde os princípios do século XVI.

No século XIX, a introdução das culturas de café e cacau – monocultura - arrastará para as ilhas um fluxo de colonos, instituindo um outro ciclo de exploração, que perdura até 1975. Para implementar essas culturas, são lançadas as bases estruturais da colonização: uma agência do banco Nacional Ultramarino (1867), a cujo crédito os novos agricultores recorrem; os lugares de cirurgião e boticário (1857); uma Curadoria dos Serviços (1877), obras de saneamento na cidade. Nessa época, os portugueses levam as suas famílias, o que contribui para o afastamento

entre os colonos e a população africana que era constituída pelos crioulos espoliados, os forros, os escravos recém-alforriados. Com a consolidação das estruturas administrativas coloniais, inicia-se, nesse período, uma estreita relação entre economia / cor da pele e, em função desse novo aparato, os grupos étnicos e culturais africanos, até então separados, aproximam-se com o intuito de consolidar a identidade histórico-cultural e espiritual são-tomense. As línguas faladas nas ilhas são o português, língua materna de grande parte de são-tomenses, e os dois crioulos de base portuguesa, o forro em São Tomé e o *lunguyê* em Príncipe, além do angolar – língua dos angolares.

Inocência Mata (1998), ao se manifestar a respeito do homem santomense, no seu fazer cultural, afirma que a insularidade é um lugar de engendramento de interrelações múltiplas que combina várias dimensões de espacialidade – espaço que é, antes de tudo, o fundamento de toda relação significante entre um sujeito e o seu meio ambiente. E conclui:

Neste contexto, formas estéticas e conteúdos temáticos haverá que, actualizados *in* ou por motivação espaço-temporal são-tomense, deferem (sic) da literatura produzida pelos sujeitos nacionais e naturais do arquipélago. Em última instância, o que está subjacente ao labor literário desses dois sistemas é a dicotomia **ser/estar insular** na apreensão do universo das ilhas; pelo que a representação do espaço físico é lugar privilegiado, em última hipótese, pela natureza de imanência extrínseca. Propício à (predominância de) observação externa, o espaço engloba, para além da natureza, o ambiente, ou seja, o conjunto de elementos “materiais” e “mentais” que, definindo o meio, influem e condicionam a construção das personagens e do autor textual. (MATA, 1998, p. 74).

Em meio a essa cultura crioula, construída de fios multiculturais e engendrada num espaço antagônico, que convida a sair porque está aberta para o mar e instiga a ficar, devido ao apelo de sua natureza exuberante, sobravam divisões entre segmentos da população, constituindo o difícil paradoxo de articular diferença e unidade.

A partir da segunda guerra europeia, tornaram-se mais presentes os movimentos de contestação em São Tomé e Príncipe e, em 1953, marcou-se a passagem da resistência espontânea para a organizada. Contestava-se a obrigação de os crioulos trabalharem nas roças e o aumento do imposto individual. O sistema colonial respondeu com um grande massacre de Batepá, que passou a ser o marco no processo de formação da consciência anticolonial e da identidade “forra”. A

organização da luta pela independência, no interior do país, gravitou em torno da retomada das tradições. Foram revividas danças populares proibidas como a do *congo*, uma dança guerreira, o *lundum*, prática tradicional que tinha deixado de ser realizada, devido à censura aos provérbios cantados durante a dança. No cotidiano, acrescentaram-se novas canções àquelas decifradas apenas pelos mais velhos, mantendo as letras satíricas e proverbiais.

Entre 1960 e 1975, os conflitos e os movimentos se intensificaram e, em 12 de julho de 1975, São Tomé e Príncipe foram declarados independentes.

Nos poemas, encenados na literatura de Alda Espírito Santo e Conceição Lima encontramos, expressos com estratégias e intenções diversificadas, referências à diversidade cultural do país, ao processo de desmando imposto pelos colonizadores, além de um canto de amor à natureza tão exuberante deste país.



Figura 6 - Mapa panorâmico de São Tomé e Príncipe.

Fonte: São Tomé e Príncipe (2010).



Figura 7 - Mapa físico-geográfico de São Tomé e Príncipe.

Fonte: São Tomé e Príncipe (2010).

ANEXO B

**Entrevista de Maria Odete da Costa Soares Semedo, da Guiné Bissau,
concedida a Maria do Socorro Vieira Coelho²⁹ e a Vera Lúcia da Silva Sales
Ferreira, em 10 de março de 2010**

- 1. No poema “Em que língua escrever”, o eu-poético aborda a questão da expressão escrita se em português ou se em crioulo. Como você lida com essa questão durante o processo de criação?**

Para quem lê a poesia já feita, em livro, levanta essa questão, mas para quem escreve, na altura em que escreve, não pensa nessas coisas; é algo que está impregnado em nós, sobretudo, para quem trabalha ou para quem escreve em duas línguas. No nosso caso, na Guiné Bissau, temos uma língua, como língua materna, que é através da qual falamos, por meio da qual somos acarinhados, acarinhamos e contamos as nossas histórias; e, por outro lado, temos uma língua com a qual aprendemos a contactar o mundo exterior, através da qual atravessamos a nossa tabanca, atravessamos o nosso torrão natal e entramos em contato com outras pessoas. Nesse sentido, estamos entre dois mundos que se mesclam e se fazem um e que passa a ser o nosso mundo; por isso, na hora de escrever, muitas questões vêm à tona e no poema “Em que língua escrever” aparece esse fato, da minha vivência mesmo, porque, nesse processo, sou confrontada a escrever nessa outra língua que, agora também é minha, mas que é diferente de quando eu estou a contar uma história em crioulo.

- 2. Quando você escreve, escreve primeiro em sua língua e depois trabalha o texto?**

Não, eu escrevo em português e em crioulo; conforme sai, eu escrevo. Há, por exemplo, poemas que escrevi, inicialmente, em português e depois os transcrevi para o crioulo, e vice versa. Há uma questão muito séria nesse caso, pois, para se expressar, poeticamente, nas duas línguas, é necessário dominá-las, conhecer as

²⁹ Maria do Socorro Vieira Coelho, doutora em Linguística pela PUC-Minas, é professora da UNIMONTES.

várias cores, os vários sons, as várias nuances que as envolvem. Muitas vezes, eu me questiono sobre como escrever e como contar. Quando euuento, eu sinto muito mais à vontade, contando em crioulo, porque eu falo e não tenho dores na garganta. Isso faz-me lembrar a minha filha, a do meio, pois, em casa, falamos mais crioulo, mas, há momentos, em que eu digo que nós vamos fazer uma aula de reforço, dar explicação e não sei o quê e, de repente, nós ficamos a falar português quase o dia todo e, de repente, quando uma das irmãs vem para falar com ela, ela diz: “ah! não. Fala em crioulo que eu estou cansada, já me dói o pescoço, a garganta; isso aqui está tudo doido de tanto falar português”. Ao escutar isso dela, eu disse: “mas tu falas crioulo todos os dias, a toda hora”. E ela respondeu-me: “não, mãe, mas é crioulo, vai comparar crioulo com português, não tem nada a ver”. É isso, o crioulo, para a criança, é aquele momento de sentir-se à vontade, é uma língua em que ela navega, como se costuma dizer, à vontade, com seus remos, seus instrumentos; então, ela não tem problema em falar essa língua, não lhe dói nem a garganta nem o pescoço. Já, ao falar o português, ela diz “ai mãe, não, chega, vamos falar crioulo, porque eu tô cansada”, quer dizer que, quando ela fala português, tem que raciocinar mais, tem que se lembrar das regras, dizer “ah! não, se eu falar assim, talvez eu esteja falando errado”; agora, quando ela fala crioulo está a vontade, está automatizada nessa língua, não tem essa questão de pensar e repensar.

3. E, na criação, você para para pensar?

Não, na criação, eu não paro para pensar. Mesmo em português, eu não paro para pensar, eu não traduzo. Há momentos em que essa língua portuguesa, que eu domino, é transpassada pelo crioulo. Em várias situações, quando você lê o meu texto, pode considerar algumas passagens “erradas”, pode ler e dizer: ah, ela escreveu isso mal, deveria ser “para” e não “através de”, ou deveria ser, por exemplo, “por meio de”... Aparecem palavras do crioulo no português.... Não só as palavras, porque quando falo português, eu uso todas as palavras em português. O problema é a conexão entre as palavras, as ligações usadas para construir uma frase; isso, às vezes, me escapa e, então, o crioulo entra português adentro. Por exemplo, quando digo “eu acho, eu acho que”, em português, “é uma coisa assim, não tem certeza, mas acha”, mas, em crioulo, quando eu digo “*mocha, mocha coma*”, que eu traduzo por achar, em crioulo *animocha* quer dizer “meu sentimento

sobre aquilo, a minha análise sobre aquilo"; agora, quando eu coloco na língua português eu acho, ou eu digo, numa entrevista, "eu acho isto", o entrevistador entende que, pelo fato de eu achar, eu não tenho certeza. Percebe a diferença, em crioulo, quando eu digo "*animocha*", eu acho, é porque eu analisei, por isso achei que é assim, já é a minha posição, eu não acho sobre o vazio; quando eu vou achar uma coisa é porque eu já me debrucei sobre ela eachei que é assim. Por isso, digo que é uma questão semântica, pois você está naquele lugar, e esse é o uso que você faz da língua, mas para o seu interlocutor não é dessa maneira; você tem que ter esse cuidado e é esse cuidado que faz doer a garganta da minha filha, quando ela fala português o dia todo, porque é um exercício de atenção redobrada; você se monitora todo tempo, "não posso dizer essa palavra", você diz outra, se corrige, vai autocensurando. Tudo isso é questionado, quando digo "nessa língua que eu mal entendo". Não é questão de eu não saber a língua portuguesa, mas ela sempre será a língua da qual eu me apropriei. Daí, eu dizer que "eu mal a entendo", para as pessoas que julgam a minha realização em português; por exemplo, eu não consigo falar, espontaneamente, "carro, barril, rapaz, rosa, socorro"; quando eu falo "rapaz, socorro, ramo, rosa" é porque estou atenta e já me preparei para fazer essas realizações que não existem na minha língua.

Lembro-me que uma vez, na Universidade Nova, em Portugal, eu estava falando com uma colega de turma, e disse, "gosto de dar aula, mas o que não gosto é de "corrigir" provas", e ela disse "não gosta de quê? de "corrigir"? o que é "corrigir"?" E eu respondi "corrigir é, por exemplo, ler um texto que o aluno fez e lhe entregou para você verificar se está dentro do que foi solicitado", e ela "ah! não, você não disse "corrigir", eu entendi outra coisa. E perguntei "o que você entendeu?" "Nada, porque não existe "corrigir", só "corrigir". E eu lhe disse: "você tem que habituar seus ouvidos para os seus interlocutores de países africanos, porque você sabe que existe essa palavra, e nós estamos a falar dentro de um contexto de dar aulas, de correções e entender que o fato de eu falar puxando ou não o "erre", não significa que eu estou falando errado.

Os portugueses cobram muito. Quando você fala, eles ficam a vigiar "a língua portuguesa". Acho que esse comportamento deles dificultou muito a aprendizagem e o uso espontâneo da língua portuguesa na Guiné. Esse complexo de erro desencadeia o fenômeno linguístico de hipercorreção e a pessoa passa a

dizer “corração”, onde não existe o “erre”; ou seja, corrige onde não deve corrigir. Quando falo com pessoas normais, eu falo mais espontaneamente; agora com gente da academia eu tenho mais cuidado, porque ela vai me julgar pela minha fala. Sobre a questão do poema “Em que língua escrever”, traz à tona a língua na qual eu ouvi contar histórias, em que as palavras eram ditas com uma sonânciam, com um ritmo que eu domino. Entretanto, eu vou escrever numa língua que eu não domino, e, também, vou ler nessa língua que é de outra gente que não entende a minha. Eu me lembro que a moça que fez a revisão da minha tese disse “eu vi umas expressões em seu texto, mas não troquei, porque senti que é a sua língua materna que está lá”. Eu gostei disso, porque é o meu selo, eu não posso fugir disso e o português que eu aprendi é perpassado por essa língua que me persegue em todos os lados que eu vou: está na minha escrita, em língua portuguesa, o tom do crioulo, o som do crioulo que é a língua de casa. A língua portuguesa é a possibilidade de sair porta afora. Vários autores africanos polemizam essa questão e há, alguns mais radicais, que não escrevem em português. Nelson Morina, poeta guineense, que trabalhei em minha tese, escreve todos os poemas em crioulo e, às vezes, ele faz paródia com a língua portuguesa e escreve, como é chamada na Guiné, na língua do porto que diz “eu saber que o senhor tenente agora estare em Lisboa, agora virou gente grande, gente importante”. Ele faz essa paródia para mostrar como, na *tabanca*, as pessoas falam a língua portuguesa, porque as pessoas só a usam quando aparece um interlocutor. É interessante notar que elas entendem, mas na hora de falar, “aaahi, eu tenho vergonha de falar, eu vou falar tudo errado”, e respondem em crioulo.

4. No prefácio do livro *Entre o ser e o amar*, você afirma que a relação com a vida, a interação entre as pessoas, os fatos e os rastros acabam por ser a sua poesia, o seu desabafo. Fale um pouco dessa relação que você faz entre vida e poesia.

Para mim, poesia é vida e, quer queiramos, quer não, nossos devaneios estão presente nas nossas memórias e o caminho que fazemos, nesta vida, é um caminho cheio de atropelos, cheio de emoções. Quando você tem instrumentos – nem todo mundo tem, eu talvez tenha um pouquinho – para expressar, através de sua escrita, o sentimento que circunda não só a sua vida, mas a vida em si, é possível transformar em poesia, em palavras, essa relação que você mantém com

tudo que está a sua volta. Penso que é assim, sobretudo, porque, na Guiné Bissau, a literatura é muito nova e foi quase sempre uma escrita de intervenção. Quando não foi de contestação, ela foi de sentimento, de uma lírica sentimental, mas sempre impregnada de uma mensagem. Nós utilizamos muito o escrever como um lugar de expressar o nacionalismo, a nossa história. Isso aconteceu com vários países africanos. Lembro-me que vários críticos falavam da poesia lutista de Angola, de Moçambique, da Guiné Bissau. Realmente, houve um momento em que nossa poesia era quase a expressão dos sentimentos populares; na altura, o querer a independência, a soberania conquistada e, depois, as frustrações que vieram, pois aquilo que o povo e os artistas estavam a esperar, não acontecia de modo nenhum. Esses sentimentos aparecem na nossa poesia, mas há quem diga que a minha poesia é mais intimista. Eu não sei se é, mas ali, de uma forma muito leve, muito sutil, eu falo daqueles homens sem rosto que fazem a história e cujos nomes jamais nós conheceremos. Falo, também, de um país que suspira por um lugar à sombra, no concerto das nações. Essas questões estão presentes em meus poemas, porque acredito que cada país deveria ter um lugar de direito, mas, infelizmente, nem todos os países africanos, hoje, podem afirmar isso, porque continuam ainda lutando por coisas básicas como educação e saúde para todos. Tudo isso que é vida está presente na poesia, por isso eu digo que todos que fazem parte da nossa vida, que interagem conosco são a nossa poesia.

5. No fundo do canto é composto de partes que convidam o leitor-ouvinte a se embrenhar numa fala-escrita e se inteirar de um acontecimento da história da Guiné Bissau. Como se concretiza o projeto da artista Odete Semedo para conciliar história e criação poética?

Nesse livro, especificamente, eu consegui fazer uma fusão entre a Odete cidadã, a Odete mãe e a Odete mulher que está, também, na política; foram várias pessoas da minha pessoa que se conjugaram para escrever.

6. O que há em comum entre as várias Odete?

Entre as várias, há a ansiedade de ter um país livre, justo, em que o equilíbrio, os direitos fundamentais da pessoa humana estejam presentes. Esse é o fio condutor entre essas várias pessoas da pessoa da Odete, porque é a partir dele

que emanam as várias vozes que saem daquela que teve a oportunidade de ir à escola, de conhecer a história dos grandes impérios africanos, de conhecer a geografia da África e, dentro dessa geografia, contextualizar a Guiné Bissau, em meio à história de seus símbolos e de seus ritos religiosos e profanos. No livro **No fundo do canto**, deixo transparecer o desejo de uma união de boa vontade na Guiné Bissau. Por isso, busquei os totens para que todos eles se juntassem – concílio dos *irans* – e faço chegar a esse concílio aqueles que não tem voz na sociedade. Eles aparecem e dizem “não fomos convidados, mas viemos, pois foi um erro vocês não nos chamarem e se não aparecermos aqui será um outro erro ainda maior; estamos aqui, porque tivemos um sonho”. E, a partir desse momento, o poema reporta para a simbologia dos sonhos que, muitas vezes, orienta os curandeiros e os sacerdotes. Faço um junção entre as várias religiões que existem na Guiné: a católica, a mulçumana, a de matriz africana e me reporto aos *irans*, aos *balobas*, aos deuses, a deus todo poderoso, aos santos. Junto todos em uma cerimônia em que há a voz do padre, do pastor, do *balombero*, do ancião, do *almamo*. Todos se juntam e, em cada dia da semana, as cerimônias são feitas, por cada um desses grupo. Na terça-feira, após o término do levantar da esteira (que é a cerimônia do choro), todos vão embora, porque terminaram as cerimônias.

Nesse poema, eu quis chamar a atenção dos guineenses, para uma união necessária, em que cada parte, unindo-se a outras, forme uma força, sem que ninguém perca sua essência, ou seja, um mulçumano não precisa deixar de ser mulçumano, quando se une ao cristão para a construção da nação guineense. Um é mulçumano, outro católico ou protestante ou animista, mas todas essas forças construirão a nação; esta é a essência da guineidade: é nessa mistura, nesse mosaico de diferenças culturais, religiosas e simbólicas que se encontra, de fato, uma união de forças.

7. Odete é Católica?

Sou católica e professo, também, as religiões africanas. A igreja católica, em um de seus mandamentos, diz que você não pode professar outras religiões, mas, no meu caso, eu assumo que professo as duas abertamente. Pratico, por exemplo, as cerimônias do choro, do *tocatchuro*, do levantar da esteira, da cabeceira da cama que não existem na igreja católica.

8. Como é a realização dessas cerimônias?

É uma infinidade que eu não posso explicar aqui, porque fugiria à proposta da entrevista. Todas elas são cerimônias típicas de raiz africana, realizadas em festas de casamento, batismo e outras. Temos dois momentos: em um, praticamos as cerimônias da igreja católica; em outro, a religião de matriz africana. Por exemplo, quando morre alguém: segundo a igreja católica, trata-se o corpo, coloca-o no caixão, celebra a missa, faz o enterro e as pessoas vão embora. A família vai para casa e, no sétimo dia, faz a missa e as pessoas se encontram novamente. Mas, na religião de minha mãe, por exemplo, quando morre alguém, antes da saída do caixão, há um porco que é imolado e o sangue é derramado; há uma comida que é feita na panelinha de barro, partida na porta, antes da saída do caixão; depois, as pessoas ficam na casa, conversando e ajudando os familiares. Depois disso, tem a cerimônia do *tocatchuro* em que se colocam vários *bomboluns*, tambores, e imolam-se bois, caprinos, suínos. Para se fazer essa cerimônia em casa, mais divindades são invocadas e são cobertas e alimentadas.

9. Quais divindades são invocadas?

Invocam os espíritos dos mortos. Por exemplo, no *tocatchuro* de um pai ou mãe de uma família, invocam outras almas, que não as da família do morto, para estarem presentes naquele momento. A igreja católica não aceita. Se você é católico, tem que acreditar em um Deus único, todo poderoso, em Cristo e nos santos. Hoje, na Guiné, a igreja está mais tolerante, porque eles perceberam que não conseguimos ficar sem nossas raízes. Quem somos nós sem as nossas cerimônias? Se nos tirarem isso, contaremos com quem? No dia da morte do ente querido, queremos ter gente conosco em casa, que nos conforte e isso só na nossa religião de matriz africana. Na religião católica, há esse conforto no momento das cerimônias, depois as pessoas vão embora. Nós não deixamos a pessoa que perdeu o ente querido sozinha com os filhos, por exemplo; não pode, tem que estar lá, pessoas mais velhas para confortar, para falar. Muitos acham que é um gasto, que as pessoas vão lá só para comer de graça. Não pensamos assim, a pessoa tem que comer porque está lá ajudando, está chorando, como a gente diz lá. Todo mundo sabe que tem essa cerimônia, sabe que tem que cozinhar, tem que mandar gente cozinhar, mas não é a que perdeu o ente querido que vai fazer isso; são os amigos,

os familiares que se disponibilizam, dão um dinheiro pra ajudar a manter aquelas pessoa que estão na casa. Não é só a pessoa que teve a perda que dá dinheiro. As outras cotizam, há uma ajuda mútua na comunidade. Cada um dá uma coisa: alguns levam lenha, outros dão um garrafão de suco de limão (como há muito limão lá, às vezes, as pessoas têm em casa um estoque de litros de suco de limão e quando há um casamento ou há um choro elas pensam “ah! vão precisar, porque vão cozinar”), outras vezes, a pessoa tem açougue, em casa faz matança e tira a gordura do porco; nesse dia, ela leva litros de banha do porco, um pedaço de carne salgada. É assim que todo mundo contribui. Para quem está fora daquela cultura, diz “meu Deus, tanta gente aí, comendo e gastando às custas do fulano”. Não é assim, todos cotizam, porque sabem que é um ritual e todos devem participar. Quando você faz parte de uma irmandade, de uma coletividade, para além da ajuda das pessoas, a rainha dessa coletividade determina o montante para a cota e todos colocam, na cabaça, o seu dinheiro. Em seguida, a meirinha contabiliza as ofertas e ela entrega o dinheiro à pessoa. Então, há essa ajuda que alivia a pessoa dessas despesas que são enormes.

10. Você falou em tradição e No fundo do Canto aparece a Mumoa. Quem é ela?

A Mumoa é uma invenção minha. Na Guiné, nós temos na sub-região a UMOA e a UEMO que é a União Monetária dos Estados da África Ocidental. Essa união nasceu por meio de uma vontade comum de criar uma região econômica; aliás, a união africana, há muitos anos, ainda no final do século XIX e princípio do sec. XX, já apresentou a ideia de uma União Africana. Não havia a União Europeia e todo mundo contestou, sobretudo, a Europa Ocidental. Essa UEMOA é um modelo antigo da união da África, mas por região, por sub-regiões. A África ficou dividida por sub-regiões, a região do Franco CFA, que é a UEMOA, que é a nossa região. Só que para você poder participar, ser parte do grupo é preciso ter quadros técnicos, infra-estrutura. É uma união em que há a competição e solidariedade e você tem que pagar suas cotas em dia, para poder participar do mercado das feiras internacionais, apresentar o que tem na sua indústria, no seu comércio, na sua agricultura, na sua energia. Há uma série de requisitos, então não vale só pensar “eu entro”. Eu digo que ali falou mais alto a voz da política e, no livro, a mulher política que fala é a

Mumoa, aquela que afirma que você tem que confiar nas suas forças, que você tem que se estruturar internamente. Por isso, eu acho que **No fundo do canto** é um livro de história também, porque não fala só da Guiné Bissau, fala do próprio conflito que existe entre os países e, principalmente, com a Europa. A União Europeia é boa para aqueles países, porque há solidariedade entre eles, mas os países que entram no concerto das nações têm que estar preparados, porque terão que se esforçar para fazer a sua parte. Por isso que a Mumoa diz “eu estou aqui, eu vou ajudar, eu sou solidária, mas quem a mim vem, tem que confiar nas suas forças, tem que saber o que quer, tem que se estruturar, porque aqui é a casa da grande família, ou seja, como a casa grande, na nossa tradição, que todos precisam contribuir para que essa solidariedade seja consolidada, porque se um paga sua cota e quatro não pagam, a cota de um não dá para dividir por todos os países. Então, é preciso que cada um faça sua parte, pois quando um deixa de fazer, ‘ah não, eu não faço, a Guiné Bissau vai fazer’, ah! eu não faço, Mali vai fazer’, Mali vai dizer ah! isso eu não faço, ah! não, o Senegal vai fazer’, o Senegal ah! eu não faço’, quer dizer todo mundo pensa que todo mundo vai fazer e ninguém faz nada”. Nesse caso, a Mumoa fica com os seios secos, não vai ter leite para tantos filhos e é preciso alimentar essa mãe que nós criamos, porque ela não foi uma imposição extra, foi uma coisa pensada e querida. Deve ser assim, pois a Guiné Bissau entrou para esse concerto e precisa se preparar, se estruturar; não pode ficar com guerras internas, conflitos um com outro, porque o outro é presidente e eu também quero ser, porque o outro é comandante cinco estrelas e eu quero ser dez estrelas. A Mumoa é essa mãe que chama a atenção, a mãe africana que diz “eu estou aqui, pronta para vos receber, para vos colocar no meu colo, mas veja lá, antes de virem até mim, organizem-se”.

11. Sonéa, histórias e passadas que ouvi contar e Djênia, histórias e passadas que ouvi contar são uma amostra da tradição oral guineense. Como foi a escrita desses dois livros? Qual era a sua intenção e quais foram seus critérios para a recolha das histórias?

Não houve um critério de recolha, o que eu fiz foi apelar à minha memória. Por exemplo, “Sonéa” é uma história inventada por mim. É uma conversa entre amigos mais velhos em que vem à tona vários contos, cada um contando coisas engraçadas. Então, “histórias e passadas”, como diz o próprio título, que eu ouvi

contar, tem casos que eu ouvi contar e outros que são invenção minha. É interessante notar que a organização do texto “Sonéa” é diferente dos outros textos. Nele, há histórias do lobo, da lebre, do homem e do porco, que é uma mistura da história tradicional guineense. A do lobo e da lebre é uma em que eu mesclo problemas sociais e faço uma crítica social. Eu não tinha nenhuma intenção ao escrever, era só escrever, porque estava em um momento em que eu ainda era ministra da educação e estávamos a viver um conflito, um impasse na Guiné e eu achei que era o momento de eu criar outros mundos e entrar neles, para abstrair-me de tantos problemas que eu estava a viver e que não tinham soluções nas minhas mãos. Eu acho que foi assim: escrever, lembrar da minha infância, dos momentos em que a minha mãe contava histórias à noite para nós, porque vivíamos num bairro periférico de Bissau e na área não tinha asfalto. Desse lado, não chegava luz elétrica, era só luz do candeeiro e, à noite, o luar parecia que era uma luz enorme e, então, cantávamos, dançávamos, e, às vezes, quando a minha mãe não queria que eu fosse lá para roda dançar, dizia “vem que eu vou te contar uma história”, aí a brincadeira acabava, porque eu dizia, “ah! minha mãe vai contar história”; corríamos todos para ouvir a história. Só que a minha mãe, no meio da história, cochilava, e como ela roncava, eu dizia, “mãe, estais a dormir”, e ela respondia “eu não, estou a pensar. Muito bem, onde é que eu estava mesmo minha gente?”

A história de Sinhá Nhá foi quase totalmente reinventada. É uma história que a minha mãe sempre contava, mas ela nunca chegava a terminá-la, porque ela dormia. Eu a chamava e ela dizia “amanhã eu continuo”, mas, no dia seguinte, ela dizia “uma história não se começa pelo meio, temos que começar do início” e eu dizia “meu Deus do céu, eu nunca vou saber o final dessa história”. Cada vez que ela contava, mudava um pedaço da história: por exemplo, uma vez, a moça não concordava com o marido que lhe tinha sido dado, porque ela tinha namorado, e para ajudá-la o mais velho da tabanca e o curandeiro fizeram um trabalho para que eles não continuassem a viagem. Em uma outra vez, ela contou que eles encontraram animais furiosos que investiram contra eles e tal, “ah! mas não morreram não, quase morreram, mas faltou um fiozinho assim para morrer, mas não morreram”. E todo mundo “aaah aah, não podiam morrer, mesmo porque não fizeram nada”. Agora, eu percebo que o que ela fazia é o que chamamos de interação entre o auditor e seu auditório. O auditório participa da história, está lá pra ouvir e para compartilhar,

tomar parte, bater palma, chorar, dizer que não pode. Quando acontece um fato, o contador de história fica a espera da reação dos ouvintes e ele pode mudar ou não o final da história. “Aí, vieram os animais: eram leões, girafas, animais grandões com aquelas patas enormes, quer dizer, quase, quase iam morrer, faltou um pouquinho, um fiozinho assim, mas, nesse momento, os ancestrais os protegeram; foi só um castigo para eles não serem assim tão desobedientes como foram”. Então, o que acontece é a interação. Eu faço o mesmo na história, mas já do outro jeito: “quando eles fugiram, o Mussah foi atrás deles, e eles, abraçados, caíram”. A minha mãe mudou o final da história, porque quando nos olhou, viu que estávamos com lágrimas nos olhos, e ela “há quem diga que o Mussah não encontrou os dois, que foram protegidos pelos ancestrais” e aí há uma inter-história que é contada a partir desse final que eles deveriam morrer, então “quase, quase, morreram, mas foram protegidos e continuam”, e há todo um mundo maravilhoso que vai acontecer à frente: eles vão encontrar seres estranhos, receber mensagens e eu vou capturar essa Nhá Nhá. É parte da história que eu nunca ouvi. Essa Nhá nhá já vem de uma outra história em que um menino mentiroso contava coisas no reino de Musurum, lá para trás, a morte do filho, então eu fui capturar essa ave porque é assim na história tradicional. O contador, às vezes, tem necessidade de uma personagem que não tem no momento, então, ele a busca em uma história anterior e diz: “vocês se lembram da história daquela menina, da casa do tio”... É esse tio mesmo, ele vai vir aqui como alguém que já viveu essa experiência com a sobrinha. Eu faço o mesmo na história, mas já do outro jeito: “quando eles fugiram, o Mussah foi atrás deles, e eles, abraçados, caíram”. Para contar a história, eu busquei esse pássaro da história. Essa ave vai cantar e dar a direção ao casal novo que vai ter filhos e construir uma *tabanca*. Nesse momento, gera a questão do casamento polígamo, porque nesse tipo de união, muitas vezes, a dona da casa escolhe a noiva e, às vezes, é o marido que escolhe a segunda mulher. Então, eu digo não, e reformulo: os dois pensaram em tudo que passaram e resolveram que não iam desposar uma segunda mulher. Nesse caso, entra a Odete que é a moderninha, dizendo “alto lá com essa história de poligamia, aqui tem que ser os dois mais os filhos”. É assim, quando eu reconto, aumento alguns aspectos, colo outros. Há uma que eu não publiquei, tem um final diferente da que eu ouvi da minha mãe. É a história de uma menina desobediente (ela tem várias versões) que desobedece aos pais e vai a uma festa e quando chega lá, uma velha com veneno nas unhas pede para abanar a

sua comida, dizendo “ah! a comida está muito quente, deixa eu ajudar a esfriá-la para você comer bem”. Então, ela põe o veneno e quando a menina come, começa a sentir-se mal, vai para casa e morre. Então, um dos *griots* que estava na festa, mandado pelo namorado, para saber como ela estava, procura a menina e não a encontra. Ele, então, se dirige para a casa dos pais e a encontra morta, nos braços dos pais. Antes de morrer, ela diz aos pais “estou arrependida de vos ter desobedecido”. O auditório, nesse momento, aprende que não é bom desobedecer aos pais, porque eles têm uma visão mais ampla do que uma criança, por isso a palavra do pai deve prevalecer sempre. Em outra versão dessa história, a minha mãe contava que a menina sempre que ouvia um tambor, ela ia; ouvia uma viola, ela ia; ouvia palma pé a pé, ela ia; a contadora ia enumerando os instrumentos cantando, contando como eles faziam. Um dia, a menina vai a uma festa organizada por feiticeiros, que já tinham ouvido falar da desobediência dela. Eles disseram: “vamos lhe dar uma lição; ela vai ser o nosso manjar”. Começaram a tocar numa *tabanca* bem distante e, através do feitiço, fizeram a menina desobediente escutar o som como se fosse atrás da casa. Ela deixou que todos dormissem, vestiu-se, saltou a janela e foi. Ela foi andando, andando, até chegar ao lugar em que os feiticeiros estavam. E aí eles disseram: “bom, como você é desobediente, hoje você não escapa; já que desobedece aos pais para ir a todo lugar, onde tem festa, hoje vai ser o seu dia”. Ela foge, começa a correr, correr, correr e chega a casa do pai e começa a cantar: “meu pai, meu pai, meu pai, abre uma porta, estão a me morder, estão a tirar pedaço de mim”, e o pai respondia de dentro de casa: “minha filha, minha filha, tantas vezes eu avisei e você não escutou minha palavra; quando você escutava o “zim zim” lá estava; “palma palma”, “pé pé”, lá estava; “dum dum” lá estava, agora vai embora ser manjar dos feiticeiros”. Ela saía de lá, ia para o quintal chamar a mãe, ia para a casa da avó e, no final, ela vai à casa da tia e casa-se com o tio. Depois, em outra versão, que minha mãe me contou, a menina vai à casa dos tios que a recusam, vai à casa da avó, que começa a falar com ela, enquanto põe um tacho ao lume; coloca a lenha que ela tinha juntado para o tempo de chuva e põe uma panela com água; vai falando, falando e quando a água começou a ferver ela diz: “afasta-te da porta.” A menina afasta-se da porta e a mulher grande abre a porta de rompante, pega aquela água e vai jogando nos feiticeiros e a menina aproveita e entra pra dentro de casa. Como ela estava toda ensanguentada, a avó vai lavá-la e, no dia seguinte, quando todos em casa estavam chorando a morte dela, elas

chegam. A avó aconselha e diz: "olha, é como se você tivesse sido morta ontem, hoje você deve ser uma outra pessoa, obedecer a seus pais, obedecer às pessoas mais velhas, pois já viu o que aconteceu, o que podia ter acontecido". Nesse momento, todo mundo em alvoroço: "ela não morreu, ela não morreu" e todo mundo dizendo: "ah, nós fizemos isso", e o pai: "estou arrependido de ter feito isso". E a contadora da história finaliza: "nem os pais podem ficar tão zangados, a ponto de deixar a filha em mão alheias, quando ela está numa aflição, nem os filhos devem desobedecer aos pais. Agora, como castigo daqueles pais que renegaram a menina desobediente, ela ficará com a avó e só irá embora no dia do casamento, quando ela vai ter a casa dela. A partir dali, ela nunca mais, nunca mais, nunca mais, foi em festa que não era convidada". Em crioulo, quando você quer dar ênfase, quer para distância, quer para uma situação, é só repetir três vezes a palavra, como por exemplo: ela andou, andou, andou, até que encontrou a casa, e ali ela nunca, nunca, nunca mais voltou e ela até aconselhava as meninas, quando ia à fonte buscar água.

O que eu faço nessas histórias? Normalmente, eu busco uma versão, coloco a crítica social e deixo o exemplo. Essa interação acontece entre o contador e quem o escuta; agora para um leitor desavisado é, simplesmente, um conto banal; entretanto, para quem quer adentrar no conteúdo, encontra política social. O caso da lebre, do homem e do porco é a história de um grupo que açoita a lebre, porque ela era má. Ela fica morre, não morre; finge que morre, troca de lugar com o lobo, inventa uma história que o corpo inchou de tanto apanhar. Essa espertalhona engana a todos e a mensagem, que vem à tona, é que uma pessoa quando morre, todo mundo corre a dizer que ela era boa, vira santo, mesmo que tenha sido muito, muito má. Também, o contrário é verdadeiro: as pessoas são irresponsáveis, às vezes, quando julgam alguém que não fez nada. Dessa maneira, é possível mostrar essa faceta, esse cinismo social dentro de uma história. É uma maneira de ensinar as crianças a assumirem suas responsabilidades. Assim, se você bateu, diga a verdade, diga que você bateu, porque você não pode fugir da responsabilidade, pois a mentira pode destruir *tabancas*, vilas. As nações podem entrar em guerra, porque alguém disse uma inverdade, disse uma palavra em uma hora errada. Então, ali há essa questão. No ato da escrita, às vezes, não houve nenhum incidente; eu vou escrevendo e, na altura, em que eu escrevi, eu aproveito essas idéias. Se estou

criando e me lembro de uma história, eu faço alguma inserção, para deixar um testemunho, um recadinho. “Sonéa” é uma história que eu inventei, para mostrar à cidade e à *tabanca*, como nós conciliamos a vida de intelectual com a vida da *tabanca*, como essas cerimônias tradicionais podem atropelar a vida de uma moça, quando é obrigada a ir para a *tabanca* e deixar a escola. Nela, há um conjunto de ensinamento que a personagem aprendeu ao ir à escola. Também está inserida, na história, a cerimônia dos defuntos, como eles são lavados, como se organiza o enterro. É um livro que mostra várias situações reais e, a partir daí, elas são ficcionadas.

12. Como você percebe a questão de literatura e de gênero na atualidade? Ainda há muito empecilho para as mulheres entrarem no mercado editorial?

Sim, embora saibamos que, nos países mais desenvolvidos, várias mulheres estão publicando; entretanto ainda há aquilo que me parece ser uma restrição à palavra feminina. Falta o encorajamento, também, da mulher para o mundo da escrita, porque, na Guine Bissau, já tivemos mais mulheres escrevendo. Eu lembro-me da Mariana Ribeiro que escrevia após a independência. Hoje, ela deve ter pouco mais de 50 anos, mas não escreve há muitos anos. Um dia, perguntei a ela e ela respondeu “Não, foi uma fase, passou.” Mas não pode passar, será que a escrita é uma fase? Eu não sei, talvez ela precise de um incentivo e lembro-me, também, de Domingas Estaini que escreveu um livro de história. Foi a primeira mulher a escrever um livro de história, mas houve uma crítica muito severa sobre a escrita dela, chamaram-na de despreparada, disseram que o livro estava mal escrito, que ela apressou-se. Acredito se tivesse sido um homem, a crítica não diria que ele se apressou para publicar, falariam, sim, que era um estilo. Quando é a mulher, meu Deus, vão buscar erros ortográficos, de vírgulas, de preposições, de tudo e de mais alguma coisa. Não estou a dizer que ela era uma *expert* no mundo da escrita, mas acho que ela se atreveu, foi um marco na história da literatura guineense e isso não foi reconhecido por ninguém. Tudo isso desmobilizou a Domingas, quando ela leu a crítica, disse: “nunca mais vou escrever” e até hoje não voltou a publicar. Ela, neste momento, está fora do país, casou-se com um sueco, viveu em Moçambique, durante alguns anos, e, hoje, eu já não sei se está na Suécia ou se continua em

Moçambique. Mas são essas palavras amargas que bloqueiam, porque você fica se perguntando se vale a pena continuar escrevendo. Em relação às editoras, lembro-me que, quando eu escrevi **Histórias que ouvi contar**, eu estava procurando financiamento e editora; fui a uma editora, e eles disseram que, naquele momento, eu não conseguiria financiamento e que eu só deveria procurá-los, quando eu tivesse conseguido quem financiasse.

13. Para a mulher, então, é muito mais difícil arrumar financiamento?

O financiamento, na Guiné Bissau, é muito complicado. Começa por uma política editorial que quase não existe. Há uma editora privada, a INEP, que publica, mas você tem que pagar tudo, e negociar com eles para chancelar a publicação, porque eles não têm fundo para a área de literatura. No caso de um ensaio, você tem a revista para publicar. Também há a editora Caminho que vem publicando livros de vários autores da língua portuguesa, mas eu vejo que tem mais autores homens. Não sei se é uma preferência por homens ou se, analisando os trabalhos dos artistas, eles acham que talvez os trabalhos das mulheres não tenham o nível que eles querem. Eu não sei, não quero julgar o trabalho deles, mas acho que não tem a política do gênero ali, pensando “bom, vamos investigar as obras das mulheres para ver se vale a pena”. Sei que a Conceição Lima, a Paulina Chiziane e a Ana Paula Tavares publicam pela Caminho, mas não se compara ao número de homens. O que estará na base disso? Pode ser que não tenham mulheres escrevendo ou as que escrevem não estão na linha do que eles querem, podem ser vários problemas, então é preciso estudar a fundo, para ver qual é o problema.

14. Fale-nos um pouco acerca das *mandjuandadi* – canções de autorias desconhecidas que são entoadas, principalmente, por mulheres – que é o tema da tese que você defendeu na PUC-Minas.

Muitas cantigas são de autoria desconhecida, são cantigas populares de repentistas que andam na boca do povo, mas algumas dessas cantigas têm autores; há homens, também, que cantam na coletividade feminina. Muitos homens partem de histórias contadas por mulheres e inventam as letras das cantigas que vão sendo cantadas. O padre Marcelino fez a primeira pesquisa desse acervo e, em 1879, ele publicou as cantigas que, desdenhosamente, foram chamadas “cantigas de preto”,

porque as mulheres cantavam-nas quando iam lavar a roupa nos riachos, quando vendiam cuscuz nas ruas de Bissau. Elas tinham uma coletividade, como as que eu estudei em minha tese, que são comunidades organizadas, de mulheres que cantam várias situações do cotidiano, desde a vida familiar, social até a política. Nessas cantigas, nós podemos encontrar a história da comunidade, a história das mulheres, pois, ao analisarmos as letras que elas escrevem e, tendo em conta o lugar de onde elas escrevem, percebemos que vamos de encontro à voz da mulher e do lugar que ela ocupa socialmente. Há momentos em que temos a sensação de que a mulher não tem voz, mas quando você escuta as cantigas, percebe que a mulher tem o seu lugar de voz, tem um espaço dela, e esse espaço é a casa dela e até o espaço da comunidade, onde ela funciona como facilitadora da gestão de conflitos. Lendo as cantigas, você se dá conta que a mulher, de fato, participa. Quando escutadas ou cantadas, a própria comunidade reconhece aquilo que vem nas histórias, como o lugar da educação, porque as cantigas educam: elas encenam as pessoas que perdem o apoio familiar, cantam o marido avarento que não cuida bem da família, cantam a mulher magra, a mulher que não tem bunda, a mulher comandante. Não houvesse isso, não iriam cantar, porque elas poetizam o cotidiano, a realidade.

15. Há uma rivalidade entre o canto da mulher e o canto do homem, a mulher canta e o homem responde?

Às vezes. Veio-me, agora, à memória, a cantiga da tia Emale e do tio Zé em que ela canta e chama e diz “estejam atentos que chegou a hora de ir andar, eu estou saindo para ir andar, digam ao senhor que eu vou andar”. E ela continua: “eu vou andar por aí, eu vou tocar a minha vida pra frente”, e ele responde: “a colega de lá, digam a senhora fulana que ela só vai sair pra andar, quando eu virar morcego e virar de rabo pro ar, aí eu já não sou homem, não sou nada lá em casa, não tenho voz, então, aí ela pode sair para andar”. Há esse tipo de duelo, também, na coletividade, em que a mulher canta lançando dito ao marido, e o marido escuta e responde dizendo: “Não, você não pode fazer isso”. Às vezes, há duelo entre duas mulheres, então a mulher diz: “Minha cunhada eu vou embora, já não aguento mais o que o seu irmão está fazendo, já passa dos limites”. E a outra diz: “Não, não vá embora, o lugar da mulher é no casamento”. Então ali há a voz da tradição que é contrariada por uma voz mais intolerante que diz: “Eu vou embora, não aguento

mais". Nesse sentido, as cantigas dão conta das misturas que estão ocorrendo socialmente e isso nos remete ao hibridismo, à mistura que vem sendo estudada pela Leda Martins, na comunidade de Nossa Senhora do Rosário. Há um momento no trabalho dela, em que ela fala dessa hibridização, como uma justaposição da religião de matriz católica e a de matriz africana. É isso que as mulheres fazem: há um confronto, um paralelismo entre, por exemplo, o católico e o muçulmano. Na coletividade se misturam católicos, protestantes, animistas, todos ali, juntos. Nesse momento, o que manda é a tradição e a solidariedade básica, mas na hora de cantar, cada uma canta professa a sua crença, a sua verdade.

Eu pesquisei sobre o salmo 91 que diz mais ou menos assim: "eu deposito as minhas forças, eu me entrego ao Senhor, ele me cobre com as suas asas, mesmo que eu pise leões, víboras, e não sei o que, e nada me acontecerá", como se a pessoa se sentisse fortalecida, porque se entregou ao Senhor. Tem uma cantiga, que é um cântico ao profeta Maomé, e diz a mesma coisa que esse salmo: "eu estou encostada numa árvore, essa árvore me protege, eu estou encostada num irmano bamba, ele é o mensageiro do Senhor, então, eu me sinto protegida pelo Senhor, eu não chego ao Senhor, mas eu estou junto ao profeta e ele vai me proteger, porque ele é a voz do Senhor, eu confio no Senhor e estou protegido". Se prestarmos atenção, essa cantiga é igual ao salmo, mas é dos mulçumanos. Os católicos da minha irmandade cantam o Pai Nosso. Elas dizem assim: "Oh! Nhôr Deus, Senhor Deus que está lá no céu, nós precisamos e pedimos, (nesse momento, ela faz o pedido), Nhôr Deus, nós precisamos e pedimos a ti que nos proteja, a todos nós da nossa coletividade, hoje e na hora da nossa morte". Elas falam o nome da comunidade e dizem: "nós rezamos e pedimos que nos proteja hoje, agora e na hora da nossa morte". Começam a chamar os nomes das pessoas: "proteja a nossa rainha Zefa, o Ivo Sá, nosso rei", e chamam todo mundo, como se fosse uma ladinha.

Eu mencionei o trabalho da Leda, porque me veio à memória; ela fala da hibridização, aqui não falo nisso, mas há uma convivência entre religiões, dentro da irmandade. Por exemplo, aquele que não bebe, que não come carne de porco é respeitado. Ele tem seu prato, tem sua comida – há um isopor com coisas só para mulçumanos e outro para aquele que toma bebida alcoólica, que come carne de

porco ou outro tipo de carne. Lá há uma identidade que está presente, que se mostra.

16. Fale-nos um pouco sobre sua tese.

Eu quis resgatar a voz da mulher, uma voz que o mundo teima em esquecer ou o mundo teima em fazer de conta que não existe. Há um conjunto de ornamentação em volta da mulher, mas que não chega lá no fundo. Está na moda falar de gênero, de literatura feminina ou de literatura feita por mulheres, mas até onde vai esse estudo, essa busca? Será que são só as mulheres que devem fazer isso, ou deve ser um trabalho de toda a sociedade que deve empenhar-se por esse caminho? Como na Guiné, eu vi que isso não está acontecendo, eu fui buscar essa voz feminina, essas cantigas, para trazer essa memória coletiva perdida. Outro propósito foi fazer uma leitura dessa voz feminina, ver as suas várias encenações ao longo desses séculos – do século XIX aos dias de hoje. Esse estudo reportou-me para um momento anterior – ainda para as histórias trazidas pelos *mandingas*, pelos grandes impérios de Mali, pelos que cantam a saga das famílias. Descobri que havia mulheres que cantavam em coro, que cantavam na primeira voz, que eram trovadoras, mas só se fala de trovador homem, porque a mulher não aparecia, ficava no coro. Se você escutar uma dessas cantigas, vai escutar a voz do menino que dá a melodia principal à música. Eu quis trazer essas vozes e mostrar como elas se presentificam em várias gerações e que são parte da tradição oral guineense, pois se constituem como uma das matrizes da poesia guineense, porque quando você pega uma poesia da Guiné Bissau, e sendo conhecedora da cultura, sente que ela tem a mesma linha das cantigas das mulheres como, por exemplo, as repetições, as metáforas da vida simples, os solipsismos, as figuras de estilos. As mulheres não tinham consciência dessas figuras, mas fizeram uso delas, então o meu propósito é trazer essas cantigas, e mais, fazer uma leitura e interpretação delas, a partir da própria cultura guineense, buscando elementos da vida social, como, por exemplo, o pano, a cabaça, o movimento que nós utilizamos quando limpamos o arroz na cabaça; esse movimento que não é circular, que não é reto, mas é um movimento espiralar, que também é trabalhado por Leda Martins num de seus livros. Ela retoma a ideia desse movimento em espiral, do tempo do caos, dizendo que o caos é apenas um outro movimento, é apenas uma ordem que nós não conhecemos, por

isso a chamamos de caos. Será que nós conhecemos bem a outra ordem? Por que será que classificamos de caos o desconhecido?

Na minha tese, eu fiz a leitura, a partir de um viés cultural. Mergulhei na cantiga, no texto destas mulheres, no que elas contam. Tentei entender por que a cabaça aparece sob vários aspectos: aparece como lugar, como sustentáculo, como sujeito poético. Por que o pano aparece como sujeito poético, como chão, como momento de construção. Por que o tecelão aparece como um construtor da nação, como aquele que tece com várias linhas. Tentei entender ainda como uma nação se constrói com várias culturas, várias línguas, com vários grupos étnicos, como é o caso da Guiné Bissau. Lembro-me que, na hora da defesa de minha tese, a banca me perguntou se eu não achava que era um despropósito estar a tentar fazer a leitura do negro pelo negro. Mas o meu propósito não é fazer a leitura do africano através do africano só. Há um autor afro-americano que prega fazer a leitura de si, através de sua própria cultura, mas ele não exclui os sucessos que já foram conseguidos pela crítica. Ele não diz para apagar tudo e começar de novo. A ideia dele, que é também a minha, é criar outras oportunidades de leitura, outros vieses. O que eu faço não é negar o que foi construído, é pegar naquilo que já foi feito e ampliar através de um outro viés. Quando eu faço uma tese e discuto a relação que pode existir entre uma cantiga de *mandjuandadi* e uma cantiga medieval mostra que, de fato, estou a usar a crítica ocidental, para fazer uma leitura, comparada entre esses dois textos, de lugares, de tempos e de línguas diferentes. Percebo que entre eles há, em comum, o essencial do ser humano tais como: o sentimento, a perda, o amor, a paixão; o chão, o mar e vários aspectos e símbolos que são idênticos; a travessia, o medo, os devaneios da mulher que canta, os devaneios do homem que canta, a coita das cantigas medievais. Ali não é o homem que chora o amor não correspondido e, sim, a mulher. Percebe-se que os sujeitos poéticos são diferentes nos dois casos, e aí menciona-se aquilo que Viviane Cunha fala nos trabalhos dela: há um eu-amante nas cantigas de mulher – o eu-amante não é nem homem nem mulher e, sim, o sujeito poético que ama, que sofre, e canta esse amor, essa paixão. Nas cantigas de *mandajundadi* há o eu-amante, ou seja, aquele que ama, que sofre, quem nutre a paixão por alguém, e quem o descobre é a cantadeira que é poeta popular. É esse mesmo poeta que tem a função de descobrir o turbilhão que está por debaixo do movimento do mundo. São os poetas, os contadores, os criadores

que vão tirar esse movimento submerso e trazê-lo à tona. A minha tentativa foi buscar o que as mulheres têm fervilhando lá e eu encontrei histórias de mulheres que foram escravas libertas, que cantaram, de uma maneira tão sutil, a dor que elas sentiram de terem sido violadas, ficado grávida do patrão e não poderem confessar essa gravidez; o sofrimento de ter a filha tirada de seus braços, para ser criada na casa grande; a alegria de poder estar com a filha no dia do casamento, e cantar pra dizer: “eis o resultado do meu silêncio, ela é o resultado da minha canseira, canseira de uma escrava”. Tudo isso foi trazido pelas cantigas: o sofrimento de mulheres; os ritos; o conflito vivido no território da África subsaariana, entre *fulas* e *mandingas*, quando os portugueses, no século XV, estavam correndo atrás do mercado do comércio naquele lugar; a história dos antigos impérios que estavam descendo em busca de expansão. Em algumas cantigas, quando as mulheres cantam o casamento, elas trazem à tona o conflito de *fulas* e *mandingas*, para mostrar o porquê do conflito quando há união entre essas duas etnias. Elas cantam e dizem: “lá vem o sino, o sino que é estranho a nossa cultura, ao nosso território”; estão a falar do sino da igreja católica, mas depois dizem como os *fulas* e os *mandingas* conseguiram apaziguar aquela onda de violência e aceitaram o casamento entre uma mulher *fula* e um homem *mandinga*.

17. Novas cantigas são produzidas?

Sim, novas cantigas são criadas, mas, também, as antigas são retomadas e, às vezes, o que eu acho importante nesse resgate, é que, em muitos casos, as cantigas já aparecem, na minha tese, com o nome de seus autores, porque, apesar de serem populares, alguém as criou.

Mas há, também, aqueles que retomaram a cantiga e, por não saberem quem é o autor, assumem a autoria. Nesses casos, há uma falsa autoria. Uma vez, eu escutei o Cidônio Paes cantar uma cantiga e lembrei-me que eu já a conhecia, mas não me lembrava de onde. Algum tempo depois, lembrei-me que ela se parecia com uma história tradicional que eu ouvira contar. Um dia, perguntei ao Cidônio se aquela cantiga era de sua autoria e ele respondeu: “Eu fiz a letra, mas parti de um conto tradicional, que conta a história de uma noiva que foi dada ao casamento, mas ela não queria casar-se com esse senhor. Aí, o poilão, que é uma árvore comum nas vilas, levanta e diz a ela como que dos seus ramos foram feitas canoas, que

serviram para fazer várias travessias, como que, por cima dos ramos dele, o sol se levanta e se põe e que por causa de tudo isso que ele já viveu, ele não cai à toa, não fala à toa. O poilão assume a voz do ancestral e fala com a moça do sentido de ela aceitar a tradição e esse aceitar a tradição, implica proteger a natureza, porque o poilão é também parte da natureza.

18. Você já foi ministra da Educação e da Saúde em seu país. Como é ser mulher, ser artista, ser educadora?

E ainda ser mãe. É complicado, mas é gostoso também, porque é um desafio. Eu me propus a isso e assumo, assumo tudo, sem colocar de lado a minha cultura, as minhas tradições. Eu tento conjugar tudo; às vezes, não consigo ter tudo no mesmo plano, alguma coisa sai a perder. Por exemplo, a minha filha mais nova foi mais educada pelas irmãs, porque eu viajava muito. Quando ela nasceu, eu estava lançando o meu primeiro livro, ou seja, ela tem a idade do livro, faz quatorze anos agora. É complicado, porque são várias tarefas e você se multiplica em três, quatro pessoas pra dar conta. Se você falhar numa, a sociedade não perdoa: diz “eu sabia que ela não ia conseguir, mulher é assim mesmo; elas teimam para fazer, chegam lá e não conseguem”. Então eu não queria receber essa resposta, por isso acho que consegui chegar lá, porque, também, o meu marido ajudou muito, colaborou muito. Quando você tem um marido que não colabora, você tem mais dificuldade, mas quando ele colabora, fica um trabalho a dois e as coisas ficam mais fáceis. Em relação à questão da escritora, eu não sou “escritora”. O escritor africano tem a escrita como uma coisa que faz ao fim da tarde, à noite, porque não é a profissão, como acontece na Europa. Lá tem gente que é, exclusivamente, escritor ou escritora, faz outras coisas, mas são pequenas coisas paralelas, porque a atividade essencial é pesquisar para escrever. Em África, você tem que trabalhar para sobreviver; ou é professor ou é professora ou é funcionário público; tem que fazer várias outras coisas, e desdobrar-se nessa atividade da escrita. No meu caso, por exemplo, meu marido viaja muito, então quando ele viaja, eu preciso ajudá-lo a arrumar a mala, preciso ver se ele tem uma reunião; quando ele vai sair, tenho que olhar o que ele precisa; às vezes, eu não estou em casa, mas ligo, para falar e ele às vezes insiste, “não, eu já escolhi”, e eu “vê, você vai sair na televisão, vê lá, a cor branca não fica muito bem, tem que ser uma cor mais”. Também gosto muito de

cozinhar, de receber alguns amigos. Tenho quem me ajuda, mas eu estou lá para olhar, porque eu trabalhei, eu aprendi a tomar conta de casa muito cedo, com nove anos eu já sabia fazer tudo. Quando chegava da escola, tinha um horário para tudo: hora de descansar, dormir a sesta, fazer para casa, lavar as minhas calcinhas (lá, a gente fala as cuecas; se eu falasse cuecas aqui vocês iam morrer de rir). Aprendi a gerir o tempo. A minha mãe fazia isso e dizia “a gente nunca sabe o futuro, embora ela estude, uma mulher tem que saber cozinhar, tem que saber mexer na máquina de costura”.