

“Leito, mapa, a terra e todos os seus nomes”: paisagens da memória na poesia de Paula Tavares e Conceição Lima

“Bed, map, the earth and all its names”: landscapes of memory in the poems of Paula Tavares and Conceição Lima

Fernanda Sampaio Gomes dos Santos¹

RESUMO: Este ensaio pretende apresentar e aproximar a produção poética das escritoras Paula Tavares e Conceição Lima, de Angola e São Tomé e Príncipe, respectivamente. Para isso, o ensaio mobilizou principalmente o conceito de “enraizamento”, de Simone Weil, com a intenção de refletir sobre a presença da alteridade e da memória nos textos produzidos pelas escritoras em questão, buscando compreender como essas questões estão comprometidas com uma ética revolucionária

ABSTRACT: This essay intends to present and approximate the poetic production of writers Paula Tavares and Conceição Lima, from Angola and São Tomé and Príncipe, respectively. To this end, the essay mainly used Simone Weil's concept of “the need for roots”, with the intention of reflecting on the presence of otherness and memory in the texts produced by the writers in question, trying to find out how these issues are committed to a revolutionary ethics.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Literatura angolana; Literatura são-tomense; Enraizamento.

KEYWORDS: Poetry; Angolan literature; Santomean literature; The need for roots.

¹ Doutoranda na Universidade de São Paulo, onde pesquisa a autoria feminina na poesia de Angola, Cabo Verde, Portugal e São Tomé e Príncipe. Mestre, bacharel e licenciada na mesma instituição, com período de estágio na Unipiaget da Ilha de Santiago, Cabo Verde. Bolsista CAPES. E-mail: fernanda.sampaio.santos@usp.br.

"Acende a candeia, deixa passar a luz no teu caminho, lê os poetas e deixa que a liberdade que escreveram em todas as línguas te seja leito, mapa, a terra e todos os seus nomes."

Ana Paula Tavares

Ana Paula Tavares (que assina a sua obra poética somente como Paula Tavares) nasceu no ano de 1952 em uma pequena comunidade rural em Huíla, província localizada ao sul de Angola. Em todos esses anos, Paula tem atuado como poeta, cronista, historiadora e professora da Universidade Nova de Lisboa, onde também concluiu a sua pesquisa de doutoramento na área de Antropologia, tendo escrito um estudo sobre as sociedades angolanas Lunda e Cokwe. No entanto, um dos aspectos que mais se sobressaem em sua biografia é o fato de Paula ter passado toda a infância e adolescência com seus padrinhos portugueses em um ambiente relativamente urbanizado, o que deu a ela uma socialização que estava de acordo com o conjunto de hábitos culturais que foram impostos pela antiga metrópole, Portugal.

Paula cresceu em um país em guerra, cenário motivado pelo processo de descolonização que teve fim em 1975, dando origem à guerra civil perpetuada pela rivalidade de grupos políticos distintos. Além disso, a escritora passou todos os seus primeiros anos observando, ainda que à distância, os hábitos que compõem o cerne da tradição *cuanhama*, nome dado ao grupo étnico pastoril que povoa parte da sua região de origem. Esse dado, por si só, já revela muito acerca da sociedade angolana, que não deve ser vista de forma alguma como etnicamente homogênea. No entanto, o interesse de Paula pelas questões que dão o tom para o imaginário e o cotidiano da região não se manifestou somente por essa razão, uma vez que as diferenças e

especificidades encontradas na Huíla parecem ter afetado o imaginário da escritora de um modo muito particular.

Com isso, a escritora foi desenvolvendo o que podemos chamar de uma *dupla consciência* do espaço em que habitava: Paula nasceu como uma descendente das culturas agropastoris, mas foi afastada dessas mesmas culturas ao ser levada para crescer em um ambiente urbanizado — no entanto, não deixou de ser uma mulher do sul de Angola, ainda que tenha recebido uma educação que caminhava na contramão da identificação cultural que a escritora poderia ter criado com as suas próprias origens.

Esse deslocamento cultural a colocou no centro de um processo de desenraizamento sem que para isso fosse exigido um afastamento geográfico dos signos que representavam a sua identidade. Portanto, as referências que compunham o cenário do seu local de origem marcaram fortemente a subjetividade de Paula nos anos iniciais de sua formação. A escrita literária veio, anos mais tarde, por meio de uma tentativa de compreensão dessas duas sociedades completamente distintas entre as quais a escritora viveu, conforme ela mesma relatou em uma entrevista fornecida ao pesquisador francês Michel Laban (1991, p. 849).

Refletindo acerca dos diferentes *ethos* angolanos, Paula dá início a uma tentativa de restituir as narrativas circunscritas à experiência comunitária que povoaram o seu imaginário desde a infância. Para isso, Paula escreve sobre temas que costumam surgir com frequência no imaginário e no cotidiano de todas as pessoas, por exemplo, o amor, a morte, a guerra, a infância, o casamento, a traição, mas de uma forma que não costuma ser comum na tradição da literatura ocidental — sem que, para isso, ela tenha que se furtar de travar um diálogo com essa própria tradição.

Conceição Lima nasceu em 1961 no arquipélago de São Tomé e Príncipe, na vila de Santana, situada na ilha de São Tomé. É em busca de uma forma expressiva do real que a poeta resgata elementos como o micondó, as mulheres *palayês*, o imbondeiro e a gravana, entre outras imagens que compõem a paisagem da sua ilha natal, São Tomé. Entretanto, a poeta também elenca como parte da sua dicção poética a memória de traumas recentes como um caminho para criar um fio condutor entre a palavra escrita e a tessitura material da vida. Por esses motivos, seus textos acabam ganhando contornos autobiográficos constituídos por uma evocação memorialista.

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

A ilha elegida como o seu *lugar de memória*, utilizando a expressão de Pierre Nora (1984, p. 15-43), é descrita através de um emaranhado de afetos e reminiscências do passado, entre eles, cenas domésticas ou familiares e lembranças

da infância, além da presença ostensiva dos fantasmas dos mortos na ocasião do Massacre de Batepá, que continuam presentes na memória social pela forma de um trauma histórico.

Desse modo, Conceição Lima e Paula Tavares inserem a experiência e a memória como elementos sociais que se tornam intrínsecos ao texto a partir das suas imbricações com elementos puramente textos e/ou literários. Portanto, uma leitura atenta e engajada de seus poemas contribui para que o leitor faça uma reflexão acerca das condições materiais de existência que organizaram a vida e a trajetória dessas escritoras, além de como os aspectos de ordem econômica e política que influenciam a vida social retornam na forma de elementos íntimos e subjetivos em suas produções escritas — dando uma nova visão para as relações que já são bem consolidadas entre literatura, história e sociedade.

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

No lago branco da lua

lavei meu primeiro sangue
Ao lago branco da lua
voltaria cada mês
para lavar
meu sangue eterno
a cada lua

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

Nesse local, que chamaremos aqui de “lago da lua”, o sujeito lírico narra a sua iniciação dentro de uma manifestação da unidade na qual está integrado. Há, sobretudo, uma imensa intimidade com o elemento aquático que, de acordo com o filósofo Bachelard em seu estudo sobre as formas, simboliza um tipo de destino essencial que “[...] que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (BACHELARD, 1998, p. 6). No entanto, a substância da água representa ontologicamente a transitoriedade dos ciclos — incluindo a representação dos ciclos da vida e da morte.

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

uma estrutura circular, emula o ciclo biológico experimentado pela voz lírica, sobretudo ao trazer a lua como uma imagem poética central para o seu desenvolvimento.

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

Assim como a lua está oposta à Terra, as oposições marcam toda a estrutura lexical do poema. Um exemplo desse movimento está nos versos: “a água amarga da minha sede sem fim/o mel dos dias claros”. Esse jogo de contraste imagético não escapa do cenário que percorre as linhas gerais do poema — o aspecto crepuscular ou noturno está misturado com a claridade que é atribuída à figura central da lua, renegando um possível traço obscuro. Isso acaba por gerar, por fim, uma impressão de *melancolia lúcida*.

O tom elegíaco, entretanto, parece ser uma opção feita pela escritora para retratar questões que perpassam a existência feminina ao longo de sua obra poética. No entanto, essa característica começa a surgir no segundo momento de sua obra, a partir da publicação do livro *O lago da lua* — uma vez que, conforme foi mencionado anteriormente, a escritora assumiu um tom mais efusivo em seus textos em um momento inicial. Entre esse livro e a sua publicação de estreia, *Ritos*

de passagem (1985), houve um hiato bastante significativo que resultou em quase quinze anos sem a realização de alguma publicação editorial.²

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

É justamente essa relação temporal e simbólica que a voz lírica mantém com a sua tradição familiar feminina que coloca o fato experimentado por ela no campo da *experiência* da história de uma comunidade e não da *vivência* individual e imediata — conceitos retirados da teoria crítica postulada por Walter Benjamin, que definiu a experiência como matéria da tradição fixada na memória coletiva (1989, p. 105) —, além de aproximar o poema do conceito de enraizamento proposto pela filósofa francesa Simone Weil. Para a filósofa, o enraizamento é uma das necessidades mais importantes para a alma humana, de forma que “[...] Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro [...] Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes” (WEIL, 2001, p. 43).

² Em 1998, um ano antes da publicação de *O lago da lua*, Paula Tavares publicou um livro em prosa chamado *Sangue da buganvília*. No entanto, essa dissertação tem como objeto estudar a participação do gênero lírico na formação de uma literatura nacional de autoria feminina, de modo que as discussões suscitadas por esse livro serão reservadas para pesquisas posteriores.

O movimento circular do poema, portanto, insere a voz lírica em uma corrente que liga as gerações passadas ao presente, confirmando a ideia geral que está presente na epígrafe do livro: “... lá onde és amado constrói a tua casa”³. Além disso, essa afirmação inicial demonstra uma abertura maior para o afeto na maneira de lidar com as asserções feitas pelo livro.

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

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

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

³ Provérbio tradicional cuanhama (ou kwanyama).

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

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

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

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

sociedade de classes e da formação da família como unidade de reprodução econômica (ENGELS, 1984, p. 70-71). Desse modo, o trabalho escrito por Engels trouxe contribuições para uma maior compreensão do modo pelo qual a dominação masculina está relacionada ao surgimento da propriedade privada, além de estabelecer uma relação dialógica entre a superação da opressão de sexo e a de classe.

A primeira menstruação (ou menarca) é retratada no poema que inicia o livro por um motivo: é ela que dita o tom dos poemas escritos em sequência, cumprindo uma função ritualística que indica que todos eles estabelecem uma dinâmica temporal. Nos planaltos da região sul de Angola, é após a primeira menstruação e o amadurecimento do seu corpo que as meninas dos grupos agropastoris bantus estarão autorizadas a fazer parte das festas e rituais sazonais que marcam a transição para a puberdade, sendo o mais conhecido deles o *efiko*. Nessa festa, tradicional entre as comunidades nhaneca, humbi, mucubais, kwanhamas, meninas entre catorze e dezesseis anos são iniciadas na sociedade enquanto mulheres adultas, prontas para gerar filhos e ter uma vida sexual (MELO, 2005, p. 141).

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

Por exemplo, a mulher que gerar filhos antes de passar pelo ritual de iniciação é apartada do grupo, passando a ser vista como uma mensageira da má sorte. De certa forma, isso traduz o caráter pedagógico do *efiko*, ainda que ele seja

violentamente imposto aos grupos de meninas que porventura não quiserem participar do ritual, mas a sua preponderância talvez se deva ao estreitamento e a organização das relações comunitárias proporcionadas por ele. Desse modo, a escrita de Paula Tavares entrelaça a forma como o corpo feminino é materialmente ritualizado aos outros elementos da cultura do sul de Angola — imagem poética que é reiterada continuamente ao longo de sua obra, como na máxima: “VOU/para o sul saltar o cercado”⁴ —, criando uma poética dos sentidos que são frequentemente rejeitados ou escondidos, como os ciclos da vida e da morte, os rituais de passagem que estão entre eles, além da maneira como isso afeta a realidade material da vida das mulheres.

No que tangencia a visualização de uma comunidade de leitores no ato da escrita, assim como Paula Tavares, Conceição Lima também demonstra ter uma forte relação afetiva com um espaço geográfico identificado como *sul*. Para isso, a escritora utiliza o termo “sul” como uma metáfora para demonstrar a construção de um local que pode ser humanamente habitável, tendo escrito em seu último livro, *Quando Florirem Salambás no Tecto do Pico*: “[...] escrevo a Sul, para nomear / a casa que me habita” (LIMA, 2015, p. 22). A partir disso, a escritora estrutura um projeto de releitura poética da história das ilhas que formam o seu país natal. Esse movimento pode ser encontrado em poemas como “São João da Vargem”, incluído no livro *A dolorosa raiz do micondó* (2006).

O título do poema faz uma menção a uma zona suburbana da capital do país, a cidade de São Tomé. Nele, o sujeito lírico remonta uma paisagem familiar e infantil, sugerindo uma inclinação para um percurso autobiográfico que está presente desde

⁴ Versos finais do poema “Desossaste-me”, incluído no livro *Ritos de passagem* (1985).

o título do livro, que evoca a imagem do micondó. O micondó, árvore também conhecida como imbondeiro, calabaceira ou baobá é uma espécie de árvores do gênero *adansonia*⁵, endêmica no continente africano, onde muitas vezes é vista como um símbolo que remete ao sagrado. A imagem do micondó funciona como um fio condutor que compõem uma cadeia de significados ao longo do livro, sendo uma figura central em poemas como “Sóya”⁶: “Há-de nascer de novo o micondó — / belo, imperfeito, no centro do quintal” (LIMA, 2012, p. 67).

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

Quando eu não era eu
Quando eu ainda não sabia que já era eu
Quando não sabia que era quem sou
os dias eram longos e redondos e cercados
e as noites profundas como almofadas.

O sol nascia todos os dias e todas as tardes e se despedia
e a lua brilhava todas as noites para morrer ao amanhecer.
[...]
O micondó era a força parada e recuada
escutava segredos, era soturno, era a fronteira
[...]

⁵ Nomenclatura binomial.

⁶ “Sóya” é uma expressão local para histórias curtas, como fábulas ou contos tradicionais.

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

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

Vinha Dadá, gigante suave de pombas nos olhos
vinha por mim com mãos de algodão
que agora estão mortas e não me salvarão.

[...]

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

Havia Dadá e as mãos de algodão
que me punham de volta no centro do mundo (LIMA, 2012, p. 57-60).

Esse poema, mesmo apresentando uma perspectiva bastante pessoal, traz o afastamento do sujeito poético (“quando eu não era eu”) como forma de assimilação subjetiva dos elementos externos, que são extraídos da paisagem local e de personagens que povoam o imaginário do sujeito poético para a criação das imagens que compõe o poema — buscando uma alternativa estética para organizar a experiência outrora vivida e elaborar a ausência de algo que ficou no passado. O tema da ausência, clássico na lírica escrita em língua portuguesa, surge como uma figuração do mundo da infância, colocando a *poética* em seu sentido mais amplo, que é o contato com o mundo. Aqui, a poesia aparece como a primeira língua, aquela que é formulada a partir do olhar infantil para o cenário exterior, resultando em imagens como: “noites profundas como almofadas”, “olhos de pomba” e “mãos de algodão”, por exemplo. Por meio do resgate dessas imagens, o sujeito lírico, que nesse poema se mistura com a voz autoral, é colocado novamente no “centro do mundo”.

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

Por outro lado, a produção poética de Conceição Lima aborda uma *outra* forma de memória, que é a do trauma histórico que está enraizado pela memória coletiva:

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

Por isso não os confundo com outros mortos.

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

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

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

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

Por isso não os confundo com outros mortos [...] (LIMA, 2012, p. 22-23).

Ao contrário do poema anterior, essa forma de memória continua tendo uma participação ativa na vida cotidiana dos habitantes das ilhas de São Tomé e Príncipe.

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

Paula Tavares, por sua vez, também remonta o conflito civil que assolou seu país, iniciado após Angola conquistar a independência política de Portugal. Nesse sentido, a despeito da perspectiva do sujeito lírico, que lança um olhar interno e singularizado, os poemas das duas escritoras tocam em assuntos que estão no domínio da experiência coletiva, abordando a questão da alteridade. O conceito foi longamente explorado por Tzvetan Todorov em seu livro *A conquista da América: a questão do outro*, publicado pela primeira vez em 1982.

No livro, o autor estuda o momento em que ocorre o encontro do “eu” europeu com o “outro”, os nativos da América, ao mesmo tempo em que recusam a estadia do “outro” em seu território, após a expulsão dos mouros da península ibérica. Buscando definir o que seria *alteridade*, Todorov escreveu:

Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão lá e eu estou só aqui, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em

relação a mim. Ou então como um grupo social concreto ao qual nós não pertencemos (TODOROV, 2003, p. 3-4).

O autor também refletiu acerca dos “abusos da memória”, tomando a memória como um processo interpretativo que excede e seleciona fatos. Com isso, Todorov definiu alguns casos em que a memória é repetidamente reiterada a uma comunidade, ainda que os acontecimentos não tenham relação direta com a experiência de vida dos indivíduos em questão. Ainda que a memória seja um aspecto fundamental para a formação da identidade de um sujeito ou grupo, ela apresenta também o potencial de destruir os inimigos desse mesmo sujeito ou grupo, quando manipulada para isso. Por outro lado, Todorov também destaca a existência da “memória exemplar”, que a partir da libertação da dor contida em fatos traumáticos os toma como um guia para as mudanças que estão por vir: “o passado transforma-se, portanto, em princípio de ação para o presente” (TODOROV, 2000, p. 31).

No poema “A mãe e a irmã”, de Paula Tavares, a questão da alteridade pode ser observada a partir da solidariedade expressada por um grupo diante de uma morte e da experiência do luto que está abalando a estrutura familiar. No poema, as imagens da mãe e da irmã figuram como um veículo de transmissão da memória de um trauma, definindo uma experiência que pode ser vista como uma “memória exemplar” em um âmbito coletivo:

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

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

Esse poema foi publicado no livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos* em 2001, período em que a guerra civil angolana ainda estava em curso. Além dos oitocentos mil mortos, cerca de quatro milhões de angolanos foram deslocados de suas casas, o que causou uma ruptura incontornável nas relações de afeto e sociabilidade.

Apesar do silêncio ter sido a escolha feita pela mãe — como observou Walter Benjamin, as vítimas de trauma histórico retornam mudas, resultando na perda de capacidade de transmissão das narrativas orais descrita pelo autor (1994, p. 115) — o sujeito lírico observa a postura dessa mãe e adota uma perspectiva oposta ao do *desenraizamento* provocado pela violência histórica. Ao longo do poema, são recordados os objetos longamente recusados pela mãe enlutada, como as pulseiras

e os óleos de proteção utilizados pelas mulheres após os ritos de iniciação. O clã familiar também permanece presente, trazendo a insígnia do boi, objeto que costuma dar o tom para as relações de poder constituídas pelos grupos pastoris da região na qual o poema se inscreve.

Além disso, a cartografia do poema está espacialmente localizada pelas montanhas do leste e os ecos das vozes dos mabecos, espécie de cão selvagem que habita as savanas subsaarianas, de modo que o sujeito lírico se posiciona como alguém familiarizado ao cenário do local. Portanto, ainda que a mãe esteja sofrendo um processo de desenraizamento potencializado pela morte precoce de seu filho, o sujeito lírico apresenta uma relação de profundo enraizamento com a região, trazendo uma perspectiva oposta da mãe que tem o seu percurso narrado por ele — o que parece instaurar um movimento dialético no interior do poema.⁷

O percurso poético traçado por Ana Paula Tavares e Conceição Lima traz à luz os rastros que foram historicamente deixados pela guerra civil, em Angola, e o Massacre de Batepá, em São Tomé e Príncipe, criando uma literatura engajada no combate ao desenraizamento. Dessa forma, as duas escritoras nos mostram que é possível encarar o fazer literário como uma técnica que está profundamente comprometida com uma ética revolucionária fundamental para a realização daquilo que podemos dar o nome de utopia concreta, afinal a memória é um elemento importante para a constituição individual e comunitária. Ainda na esteira de

⁷ O termo “sujeito lírico” é utilizado para designar a voz que enuncia um poema. Essa voz não corresponde à voz autoral, embora muitas vezes traga registros próprios da ficção autobiográfica — como no poema da Conceição Lima. No poema “A mãe é a irmã” de Paula Tavares, o sujeito lírico é um(a) observador(a) da cena descrita, não podendo ser confundido com a mãe que está no centro da situação presenciada por ele(a).

Benjamin, narrar é o oposto de informar, de modo que a literatura proporciona um encontro imediato com o estado de conhecimento mais profundo das coisas.

Portanto, sendo indispensável aos seres humanos, o trabalho com a linguagem caminha em conjunto com a formação de sujeitos políticos e o fortalecimento de vínculos e valores comunitários, acrescentando uma outra perspectiva para uma comunidade que se torna mais humanizada na medida em que lê — como propõe Antonio Candido ao defender o direito à literatura, arte e ficção.

Referências

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

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. v. 3. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*: a questão do outro. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TODOROV, Tzevetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000

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

Recebido em 14/07/2024

Aceito em 22/10/2024