

O texto da entrevista de Paula Tavares representa um deslocamento metonímico em relação aos demais. Enquanto o que se pergunta aos homens pertence, via de regra, à esfera do público — relação com o passado colonial; participação na luta; papéis representados na antiga e/ou nova sociedade angolana; influências; factos sobre a obra, etc., — sem querer, a conversa com Paula toma outros rumos, escorrega e, trazendo “cheiros, sons, corais, canções” (v. II, p. 849), passa para a esfera do privado e, muito, pela condição da mulher na sociedade angolana. Diria que, ao começar, a entrevista é como as outras, mas, depois, vai tocando um corpo-em-diferença, feminino, expondo-o aos olhos do leitor atento.

Tal diferença mostra-se desde a forma como Paula se refere ao seu único livro publicado até então, *Ritos de passagem*. Ela diz: “Não escrevi este caderno, com o objectivo de escrever um livro” (*ibidem*). Também a diferença se acentua quando procura centrar a sua fala na sua própria condição, referindo-se à sua como “uma linguagem de mulher” (p. 851), assim como deseja ver na sua voz “uma voz [...] que falasse só enquanto mulher” (p. 852), daí a sua “relação quase física com as coisas, com aquilo que está à volta, os cheiros, os frutos” (p. 853). Também pensa e faz pensar sobre “a situação da mulher na sociedade africana, da mulher enquanto unidade de produção fundamental dessa mesma sociedade, da mulher em torno da qual tudo girava e que, ao mesmo tempo, parecia um ser nada importante em relação a essa mesma sociedade” (pp. 849-850).

Dramatiza-se, na fala de Paula, a situação da própria mulher-escritora com relação ao ritual canónico de hierarquização e poder, ou seja, a sua expulsão de um cânone que insiste em apontar um centro no qual são apagadas as diferenças. Estas, assim elididas, vão-se abrigar na margem que, paradoxalmente, é o lugar da plena germinação. Tudo isso se pode resumir na imagem do grito recalcado pelos que manipulam os cordéis da dominação e do silenciamento. Daí a importância da frase que se pode tomar como sendo a síntese da própria Paula, como escritora angolana, e da sua entrevista: “Eu sinto-me melhor quando grito” (p. 860).

Talvez seja este grito que nós, pesquisadoras que elegemos o texto feminino africano como objecto de estudo, estejamos a perquirir, sabendo, com Linda Hutcheon, que a “diferença sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade, e não a oposição e a exclusão binárias” (1991, p. 89). Assim sendo, é fundamental interrogar o cânone para tentar ouvir a voz dos que foram compulsivamente nele silenciados pelos aparatos de dominação. No caso presente: o negro e a mulher. Quem sabe seja esta a única forma de se chegar à terceira margem, lá mesmo onde é possível ouvir-se o grito da diferença e, através dele, a fala dos excluídos dos rituais canónicos.

SILÊNCIOS ROMPIDOS¹

A palavra portuguesa, legado e imposição do processo colonizatório europeu, torna-se, mormente na segunda metade do século XX, pertença ao mesmo tempo pessoal e colectiva dos escritores africanos. Assim, ela, a palavra, começa a desconstruir-se para a seguir reconstruir-se como fala do outro. Até então, a assimilação como que constituía uma espécie de barreira de linguagem e de expressão simbólica, interposta entre a maioria dos produtores literários e as soluções estéticas por eles encontradas. Com isso colocava-se em cheque a força dos valores ancestrais, sobretudo no que dizia respeito à sua potencialidade de superação das armadilhas imaginárias contidas nos modelos ocidentais.

Quanto à produção das mulheres, malgrado a sua incursão pela chamada “literatura colonial”, o acesso ao texto verbal era-lhes duas vezes barrado: por serem mulheres e por serem africanas. Encher de palavras o silêncio histórico foi para elas uma árdua e difícil conquista. Mesmo depois das independências, quando as nações se constituíram como comunidades políticas imaginadas — territorialmente limitadas e organizadas de modo soberano (ANDERSON, 1989, p. 14) —, o acesso das mulheres à condição de produtoras textuais não foi facilitado. A formação canónica em tais nações submeteu-se aos mesmos aparatos ideológicos e aos mesmos mecanismos de dominação cuja meta, como se sabe, é elidir as diferenças, sobretudo no que concerne a questões como as de raça e género. A obra *Encontro com escritores*, organizada por Michel Laban (quatro volumes: dois referentes a Angola, 1991, e dois dedicados a Cabo Verde, 1992²) serve como exemplo do procedimento. São entrevistados pelo autor, no conjunto,

1. Publicado em *Ellipsis. Journal of the American Portuguese Studies Association*. Urbanus, v. 1, 1999, pp. 66-79.

2. Quando este texto foi escrito não haviam saído os volumes concernentes a Moçambique.

meia centena de escritores, entre os quais aparecem apenas duas mulheres: a angolana Paula Tavares e a caboverdiana Orlanda Amarilís.

Tornam-se paradigmáticos, para se compreender o processo de exclusão que atinge o colonizado e, em especial, as mulheres, estes dois versos, ainda inéditos e sem título, de Paula Tavares: “Enche de palavras o silêncio/Com medo de resistir morrendo”. O vazio entre os verbos finais remete para o vazio histórico que obrigava o africano a, em silêncio o mais das vezes, ser o sujeito em tensão das acções de “resistir” e “morrer”, sobretudo em se tratando de mulher duplamente colonizada. A descolonização significa, pois, uma forma de ruptura do silêncio, tanto ao nível estético, quanto ao ideológico e vários foram os movimentos neste sentido. Dentre eles, destaca-se o papel representado pelo Boletim *Mensagem*, da Casa dos Estudantes do Império (CEI), editado, com interrupções, embora, entre 1948 e 1964, em Lisboa, cidade-sede da Casa, fundada em 1944.

Embora admitindo a condição histórica de ultramarinos, os estudantes e a sua publicação transformaram-se numa força de resistência à avançada imperialista, mesmo que de início os seus editores e/ou colaboradores não tivessem disso consciência plena. A partir da *Mensagem* da CEI, como se dará com outras produções culturais africanas, há um certo enfraquecimento dos poderosos laços da dominação colonial, tornando-se patente o antagonismo cultural que cavava um fosso entre a “*Metrópole*” (o mais das vezes grafada na série com a inicial maiúscula) e as suas “colónias” — aqui, a percepção e consequente grafia do substantivo com a minúscula é um índice do complexo de colonizado de que fala Fanon (1979).

Pouco a pouco toma vulto em suas páginas uma consciência de nacionalidade talvez vinculada a e/ou explicada pela correcção das forças históricas vigentes entre 40 e 50 e que contribuíram decisivamente para a difusão de um imaginário cultural cuja base de sustentação era o nacionalismo. São factores importantes nessa trama: o advento da segunda Guerra Mundial e o reforço que se dá, no pós-guerra, àquele mesmo imaginário, veiculado principalmente pelos *mass media*, o cinema e a rádio à frente. Reforça-se o processo de consciencialização, ao mesmo tempo individual e colectiva, emergindo o sentimento nacional como diferença e não mais como a outra face do mesmo que Portugal e a construção histórica do “Ultramar” simbolizavam.

Sendo produzida numa nação europeia — não importando a auto-percepção de Portugal como um fora/dentro em relação à Europa (SANTOS, 1995) — e datando de 1948, *Mensagem* de algum modo participa da cena histórica onde se assiste ao apogeu do nacionalismo, segundo Hobsbawn (1990). Transforma-se, em certa medida e sob certas condicionantes, numa resposta possível à impotência do estado salazarista para

compreender as aspirações africanas, devido às forças ideológicas que o sustentavam. O quadro assim posto justifica as diversas intervenções na Casa, o impedimento à circulação do Boletim e, na então província angolana, o fechamento de uma segunda *Mensagem*, não por acaso subintitulada “A Voz dos Naturais de Angola”.

As duas “*Mensagens*” instituem-se como produções simbólicas capazes de romper o emudecimento do colonizado, muito embora a sua voz com frequência deva modular-se abafadamente, como modo de burlar a todo-poderosa censura pidesca. A metáfora e, em certo sentido, a metonímia aí encontram um espaço ideal para realizarem a sua festa linguajeira. Proliferam os pseudónimos e outras formas de escamoteamento e auto-preservação, criando-se uma “articulação estratégica das ‘coordenadas do saber’”, repetindo Homi Bhabha que, por sua vez, usa uma expressão de Michel Foucault (BHABHA, 1992, p. 190). Pouco a pouco vão surgindo faces nacionais bem marcadas no meio do nevoeiro da opressão colonialista. Desalicerça-se o Ultramar e alicerçam-se, pelas malhas da diferença, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, não obstante o facto de, nas publicações, algumas faces se fazerem mais nítidas do que outras. A descolonização grita a sua urgência, transforma-se em inadiável imperativo histórico e consolida-se, banhada em sangue, de 1961 a 1975.

A participação no Boletim é eminentemente masculina, dentro do previsível, mas as mulheres igualmente nele tomam parte. Como meio de construir, pela trilha da escrita, a nação entresenhada, com auxílio da argamassa da ancestralidade cultural, duas imagens tomam vulto e se fazem recorrentes nas páginas mensageiras: a da *mulher* e a do seu duplo, a *terra*, significando esta o lugar de nascimento, a pátria (HOBSBAWN, 1990). A recorrência a imagens de mulheres torna-se, pois, uma constante na publicação da CEI, aparecendo com a mesma intensidade em textos masculinos e femininos. Nos primeiros, como afirma Inocência Mata, ela faz-se metáfora genesiaca, pois a mulher é sempre vista em África como fonte primeira da vida individual e clânica. Nos textos femininos, além de permanecer como metáfora, a representação adentra a metonímia, esclarecendo a crítica santomense que, “como metonímia, [...], a mulher é também indivíduo com as suas dores e frustrações pessoais, as suas esperanças e desejos. E nessa dualidade (como indivíduo e como entidade político-cultural: a mátria), a figura da mulher emerge com facetas humanas” (1994, fls. 4-5). Expondo de outro modo: ao mesmo tempo em que diz das origens e com elas tenta entrever a nação por vir, a mulher igualmente se diz. Engendra-se a nação femininamente. Os dois corpos abraçam-se num

mesmo movimento, buscando, no momento histórico vivido, uma igual forma de dizer-se, no caso, pela continguidade metonímica, principalmente:

Ah, essa sou eu:

[...]

corpo tatuado de fêridas visíveis e invisíveis pelos chicotes da escravatura...

África da cabeça aos pés ah, essa sou eu!

(Noémia de Sousa. "Se me quiseres conhecer". *Mensagem*, nº 3, ano XIV, 1962, p. 45)

A estética da privação é então usada para, através dela, se plasmarem colectivamente as imagens do corpo torturado africano que aos poucos perde a ideia de uma unidade composicional, para ganhar o contorno específico das nações emergentes. Há uma busca das origens para, desse modo, estruturar-se a diferença. Tal busca pode ganhar tanto uma representação individual (imagens da infância), quanto grupal (imagens da tradição ancestral, sobretudo em forma de resgate da oralidade). Surgem, assim, no plano da representação, os quimbos, os musseques, as chanas, as savanas etc., ao lado de relatos e/ou memórias de um mítico tempo infantil onde não se hierarquizavam completamente brancos ou negros, pobres ou ricos. Tal tempo, malgrado a "pessoalidade" do eu-lírico ou da do ser-narrante, era percebido pelo imaginário também como uma constelação, composta por várias figuras. Ganha força, na trama textual, a energia nacional de que fala Gramsci (1985) e que é, sobretudo, colectiva, representando o conjunto das relações internas de uma nação. A ligar os diversos pontos do mapa, a configuração simbólica da nação emergente como *mulher e mãe*, sob as mais diversas formas emblemáticas e em graus distintos de conscientização. Na série, pode apresentar-se de maneira ampliada, como África, ou já ganhando definição específica, como em "Luanda", poema de Luandino Vieira (nº 3, ano XIV, 1962, pp. 8-9). De um modo ou de outro, privilegiam-se as imagens de mulher como reforço do quadro composicional da estética da privação.

Desfilam, pelos textos literários ou pelos seus contrafortes — traduções, ensaios, editais, resenhas, etc., — mães vitimizadas pelo abandono dos filhos em todo o continente ou figuras sociais determinadas como: as quintandeiras de Angola; as lavadeiras e vendedoras de peixe de São Tomé e Príncipe; as flageladas das secas de Cabo Verde; as trabalhadoras rurais de Moçambique, com os seus filhos às costas. A representação de tais corpos vitimados pelas injustas imposições ideológicas e

político-sociais do imperialismo torna-se o principal vector da nova correlação de forças que é a descolonização. Ao invés da sensualidade da negra, cujo corpo "esfingico e fatal" era contado na série literária anterior, o que se vêem são imagens de dor e sofrimento, como em "Godido", publicado por Noémia de Sousa com o pseudónimo de Vera Micaia (separata dedicada à *Poesia de Moçambique*, [19_ _], p. 37):

*Minha mãe silenciosa oferecendo-me suas costas
nuas*

[...]

Minha mãe me vir belekar

humilde e sofredora, com suas tocantes canções

de acalantar.

Fazendo par com o sofrimento, a representação da mulher como um feixe de energia onde o sujeito histórico em formação busca as forças necessárias para a luta. No mesmo poema —

Ah, mas eu não me deixei adormecer.

Levantei-me e gritei contra a noite sem lua

[...]

Ainda grito,

porque quero ser ainda, sempre, pela vida fora,

o que fui outrora:

Rainha nas costas de minha Mãe!

O Boletim *Mensagem* da CEI abriga essa força em movimento que é a descolonização. Por tudo isso, torna-se hoje um material valioso quando se quer propor, como no presente caso, uma leitura da configuração imagística da mulher entre 40 e 60. As suas páginas abrigam, no conjunto, textos em certo sentido canónicos das modernas literaturas africanas expressas em língua portuguesa, não apenas de autoria feminina.

Um coro e três solistas

Se a mulher, no ocidente branco-europeu, se viu excluída da história (PERROT, 1988) ou se se fez apenas uma sombra (CUNNINGHAM, 19_ _), o mesmo não se pode dizer das africanas, em especial quando se pensa na etnia *bantu*. A este propósito há, num dos números da *Mensagem*, um pequeno ensaio paradigmático de Henrique Abranches, cujo título é "O conflito entre o clã e a família". Nele se deixa claro o

valor simbólico da mulher na formação das comunidades de origem: “todos os membros do grupo eram parentes por descenderem de uma mulher comum” que “dá nome ao grupo”, o que explica o facto deste reunir as “condições essenciais para que possa ser chamado de clã uterino” (nº 11, ano XV, 1963, p. 48).

Quanto à questão específica da participação das mulheres na CEI e em *Mensagem*, vemos que elas representam elementos de mobilização histórica. Justifica-se, assim, por que o texto inaugural do primeiro número da série, fora a sua apresentação, seja de autoria feminina (LARA, 1948); porque, em 1958, Inácia de Oliveira se torna a directora da publicação, editando dois números e porque, no ano seguinte, Leonor Gil e Maria Natália Antunes participam da direcção da Casa, tomando apenas três acontecimentos.

Considerando o conjunto da publicação e nele os modos de intervenção femininos, privilegiámos os que se referem à produção textual de modo geral, literária ou não. Ora mais conscientes da sua importância histórica, ora menos; ora aceitando até com certa dose de euforia a existência ideológica do ultramar; ora denunciando as diversas formas de dominação dela resultantes; ora ingénuas, ora muito avisadas, as mulheres, como novas fiandeiras dos tempos modernos, tecem palavras para com elas romper velhos silêncios.

Dois momentos desses modos de intervenção podem aqui servir de paradigma das flutuações ideológicas das mulheres no curso da existência do Boletim. Trata-se de dois textos dogmáticos assinados respectivamente por Alda Lara (1948, nº 1, ano I, pp. 2-9) e por Maryse Taveira (1959, nº 2, ano II, pp. 11-12), segundo a confusa numeração da série. Ambos estabelecem um contraponto entre si e mostram como as mulheres se viam no espelho da ordem social do seu tempo.

Alda Lara, na palestra com a qual recebe e saúda os novos estudantes, deixa patente que os pensa como um masculino. O texto, simbólica e sintomaticamente, intitula-se “Os colonizadores do século XX” e aceita a inevitabilidade da colonização e do ultramar. Por outro lado, ao referir-se à necessidade de que os estudantes regressem às suas terras de origem, o que se dará depois de concluídos os estudos, ela imagina-os, nesse devir, casados com metropolitanas, suas futuras “auxiliares”, em contacto com quem “os criados negros hão-de absorver uma civilização maior” (p. 8). Os desvios ideológicos dessa fala são flagrantes demais para que mereçam comentários, mas a perplexidade do leitor não pára aí. Focando as “raparigas africanas”, também estudantes, diz a autora textualmente que o seu papel “embora sendo importante não é primordial como o vosso” e que elas devem seguir os futuros maridos, pois — e com-

pleta: “Em casos de domínio alguém tem que ser dominador, e as raparigas, neste caso, são quem se submete” (*idem*). A subalternidade feminina é, pois, um facto consumado para ela.

É completamente outra a postura crítica de Maryse Taveira. Mudando a direcção do olhar, elege as mulheres como receptoras do seu texto, não por mero acaso intitulado “Mensagem à juventude feminina”. Em rota de colisão com Lara, ela adverte, ao mesmo tempo que conclama,

A mulher é racional como qualquer ser humano, e, assim, ela pode exigir o que humanamente lhe cabe de direito na vida. Exigir, sim, exigir que esses direitos que sempre foram nossos nos sejam atribuídos com toda a justiça. Mas para isso é necessário uma luta sã e árdua da nossa parte.

(p. 11)

Mudaram-se os tempos, mudaram-se as vontades. Mais que uma lição de Camões é esta a máxima a que se chega, ouvindo as vozes em contraponto de mulheres igualmente colonizadas e dependentes e o sentido de aceitação ou luta das suas duas falas.

No coro formado pelas várias vozes femininas de *Mensagem*, três se tornam as principais solistas, se se leva em conta, sobretudo, o seu papel no processo de formação da moderna literatura dos seus países e na da própria diáspora africana de língua portuguesa. Pela ordem em que aparecem no Boletim são elas: Alda Lara (Angola, então estudante de medicina); Alda do Espírito Santo (São Tomé e Príncipe, professora primária) e Noémia de Sousa, que usa também o pseudónimo de Vera Micaia (Moçambique, jornalista). De certa forma, com tais figuras de mulher se caminha de um sentido estreito de pátria — percebido, como mostra Hobsbawn em relação ao século XVIII, como o lugar onde se nasceu (1990, p. 28) —, para uma consciência nacional que, no caso das então colónias portuguesas, toma a forma de um movimento “para a independência e a descolonização”, identificado “com o anti-imperialismo socialista/comunista”, segundo a análise do mesmo Hobsbawn (p. 177). A nação imaginada, na produção textual dessas mulheres, tem, no entanto, um mesmo ponto de convergência: a identificação do sujeito feminino com uma mátria mais do que com uma pátria. Tal processo identificatório leva-as a elege as mulheres como actantes, de um lado, do drama africano da pauperização e, de outro, como a força motriz da cosmogonia do continente. Os poemas “Presença”, de Alda Lara (*Mensagem*, s/n, Maio de 1962) e “Se me quiseses conhecer”, de Noémia de Sousa, já citado, atestam a importância do processo.

Alda Lara:

*E apesar de tudo
Ainda sou a mesma!
Livre e esguia
Filha eterna de quanta rebeldia
me sagrou.
Mãe África!
Mãe forte da floresta e do deserto.*

(p.7)

Noémia de Sousa:

*E nada mais me perguntas
se é que me queres conhecer...
Que eu não sou mais que um búzio de carne
onde a revolta de África se congelou,
seu grito inchado de esperança.*

A produção de Alda Lara é o primeiro estágio, por assim dizer, do processo de mergulho no sentimento nacional. A princípio, na saudação já referida, ela dirige-se aos estudantes ultramarinos como “os jovens que serão os colonizadores futuros” e/ou como os “colonos modernos, os precursores da nova epopeia” (p. 2). O processo colonizatório não é recortado como um exercício de dominação, mas como uma resultante da arrancada épica dos colonos portugueses, principalmente no século XIX. Opõe-se, no manifesto do texto, *Metrópole a colónias*, no jogo de apequenamento atrás sublinhado. No entanto, e em consonância com a própria propaganda do Estado Novo, ela exalta Angola, mostrando a “força hercúlea dessa colónia jovem e transbordante de energia, catorze vezes maior que Portugal continental” (p. 4). Fechando a sua fala, exorta o estudante, de volta à terra, a “estreitar com mais força os laços que unem a Metrópole à grande colónia”, para que ele venha a “ter um dia um lugar na história da colonização moderna” (p. 9). A metrópole é o grande sujeito no texto de Lara que se acumplicia com o estabelecido e reforça os aparatos ideológicos existentes. Apesar de ser assinada por uma mulher, a saudação é branca, europeia e machista.

Ainda no primeiro Boletim, aparece o já hoje clássico poema “Regresso”, onde se corrobora a visão quase edénica da terra natal, não nomeada, e onde “natureza” se opõe a “cultura”, por assim dizer. Incorpora, em certa medida, a estereotipada visão da África selvagem e

exuberante, contrapondo-a à da cidade metropolitana, com os seus ruídos cinzentos, onde o eu-lírico está quase como um exilado, no melhor estilo, por exemplo, do romantismo brasileiro do século XIX:

*Regressar...
Poder de novo respirar
(oh!... minha terra!...)
aquele odor escaldante
que o húmus vivificante
do teu solo encerra!*

(p.15)

O tom desse primeiro poema muda-se um pouco nos que subsequentemente se publicam em *Mensagem*, muito embora o sujeito lírico continue a falar de fora para dentro. Tem-se rememoração mais do que acção e há uma marca claramente exortativa, seja no soneto “De longe” (separata *Mensagem Angolana*, 1948, p. 4), seja em “Rumo” (n.º 8/9/10, ano I, 1949, pp. 5-6), onde se lê: “é tempo, companheiro!/Caminhemos.../Lá longe a Terra chama por nós” (p. 5).

A atitude anímica do eu-lírico nos poemas é a de alguém que está como que exilado da concreta realidade histórica do país natal; daí Alfredo Margarido (*Mensagem*, s/n.º, Maio de 1962) descrever a poetisa como “desgarrada”, o que justifica pelo facto da sua poesia assentar “em grande parte numa atitude utópica que desconhece os elementos da realidade” (pp. 11-12). Paradoxalmente, o poema “Presença”, último publicado neste mesmo número do Boletim, onde se anuncia a sua morte, representa uma aproximação maior em relação ao objecto do canto poético que deixa de ser a terra natal para ser África, percebida em forma de um todo simbólico, como atrás se viu. Terra, no poema, é sinónimo desse todo. O eu-lírico aproxima-se mais do povo, alegorizado pela maiúscula:

*Terra!
Ainda sou a mesma!
Ainda sou
a que num canto novo
pura e livre,
me levanto
ao aceno do teu Povo!...*

(p. 8)

Tal aproximação do objecto toma vulto nos dois textos de Alda do Espírito Santo, publicados em 1949 e 1963. O primeiro deles é “Luas de

África” (nº 7, ano I, pp. 13-15). Ao contrário do que possa sugerir o título, o breve ensaio não remete para uma visão do mundo natural, mas, ironicamente, faz-se uma denúncia clara da vitimização da mulher africana. De saída, contrapõe-se à estereotipia da visão de África, tal como se apresentava, por exemplo, em “Regresso”. O sujeito recusa-se a vê-la como “grande continente de calor, terra grande de gente escura, de flora ridente e esquisita”, e diz:

Eu não vejo essa África. Vejo a África real e abraço no meu problema os luares escondidos dessa terra prodigiosa de séculos de esquecimento [...] sigo passo a passo a história da mulher de pele bronzeada — que é a minha história, das avós dos meus avós e da geração futura.

(p. 13)

Para encenar tal África e dar vazão à sua fome de denúncia, Alda do Espírito Santo busca a imagem da “Negra”, valendo-se também do processo de alegorização pela maiúscula. Chama-a de “mártir”, descreve a sua “sina fatal”, mostrando-a como “a última que é a última entre os negros que já são últimos na concepção dos demais povos da categoria civilizada” (p. 14). Coloca-se, pois, no palco histórico, a questão da raça e a do género: negro e negra totalmente silenciados, esta ainda mais do que aquele. Conclama-se a transformação histórica e surge, manifesta no texto, a palavra libertação. Assim se encerra em revolta “Luares de África”, que subverte o até então confortável quadro da realidade africana, tão ao gosto dos aparatos ideológicos do dominador:

[...] a sua voz não se levanta. Morre na distância. Ela nem voz tem. É escrava. — É mulher negra. [...] É vítima de todos. [...] A nossa raça não poderá erguer-se enquanto se não tentar dar à mulher — às últimas da sociedade — um campo aberto com o privilégio de se poderem considerar com direitos.

(p. 15)

A busca de tais direitos é o movente da intervenção poética de Alda do Espírito Santo, como se dá com “Angolares”, único poema da autora a aparecer na série da *Mensagem* (pelo menos nos 28 números de que dispomos). Muito embora o objecto do olhar sejam os pescadores de São Tomé, que navegam em seu “barquinho da fome”, “remando, remando/no mar dos tubarões /p’la fome de cada dia” (nº 2, ano XV, p. 17),

intensificam-se as imagens da privação e da espoliação económica, e o sentido de denúncia da fala poética que conscientemente vai adensando os contornos da face nacional, vincada pela rasura histórica de séculos de silenciamento.

Aprofundando o mergulho em busca de uma face nacional a ser projectada no espelho de uma nova história, chega-se à poesia de Noémia de Sousa, a solista entre as solistas, como a seguir se verá. Dela, 40 anos depois da edição clandestina de *Sangue negro* (1951), o poeta António Jacinto, na entrevista concedida a Michel Laban, dirá: “Lemos os poemas de Noémia de Sousa e a primeira impressão é que tínhamos sido lesados: a Noémia tinha escrito os poemas que nós gostaríamos de ter escrito — é esta a sensação!” (1991, v. I, p. 166). Antes dele, na própria *Mensagem* da CEI (nº 1, ano XV, 1963), afirma Alfredo Margarido — “Basta ler esse poema único que é ‘Deixa passar o meu povo’ para sentirmos, vibrante, uma marcha fecunda, impaciente, ordenada, inexorável de um povo que Noémia de Sousa carrega no sangue, não apenas na pele, mas na consciência” (p. 28). O poeta e o crítico, homens do tempo da escritora, captaram o movimento de base da sua manifestação poética que se afirma como moçambicana: a inovação e a consciência da identidade. Tal processo será o centro do interesse e de nosso próprio mergulho, embora epidérmico, em *Sangue negro*, até hoje não editado, mas cuja cópia clandestina continua a correr pelas mãos do público-leitor da literatura de Moçambique, nação que os seus textos ajudaram a construir.³

Em *Mensagem* da CEI aparecem, ao todo, três dos seus poemas, além de diversas alusões à sua obra. Dois deles já foram aqui citados — “Se me quiseses conhecer” e “Godido” —. O terceiro, “Samba”, é publicado duas vezes na separata dedicada à *Poesia de Moçambique* e em 1959 (nº 1, ano II). Em virtude de a parte seguinte destacar a obra da escritora como um todo, deixamos de lado o que concerne ao Boletim.

O alumbramento de um corpo - África

Não por acaso, a obra *Sangue negro* abre com epígrafes de Miguel Torga e Carlos de Oliveira, neo-realistas portugueses. Os versos do segundo — “Para quem espera, como nós, /é sempre a hora de cantar” — tornam-se emblemáticos do projecto poético de Noémia de Sousa, se se leva em

3. Posteriormente, de facto, em Setembro de 2001, *Sangue negro*, de Noémia de Sousa, foi editado em Maputo, pela AEMO, em edição que a Autora quis manter intacta, sobre a versão original de 1951. (N. E.)

conta que tal projecto se equilibra entre os pólos da *espera* e do *canto-libertação*. Não dispondo ainda — entre 1948 e 1951, período em que se escrevem os textos, todos datados — das armas com as quais pudesse libertar-se plenamente e submetido ao silenciamento histórico-cultural, o sujeito lírico assume a consciência da força do seu canto como uma estratégia de resistência. Valendo-se da arma do outro, a escrita, tal sujeito vai tentar minar-lhe o poder nessa hora de expectativas e desejo de transformação (MONTEIRO, 1985).

Entretanto, a espera anunciada não significa passividade, mas deve ser tomada como sinónimo de esperança nos 43 poemas da coletânea. Por eles, Noémia faz jorrar o “sangue negro” de um povo e alça a sua voz por sobre o vazio da história da opressão colonialista. Não é gratuito o facto da primeira parte da obra e do poema de abertura se chamarem “Nossa voz”. A não-gratuidade reforça-se ainda mais pelo facto deste texto inicial ser dedicado a José Craveirinha, tão empenhado quanto ela, Noémia, em gritar pela liberdade:

*Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos
[...]
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da
cidade
e revolucionou-a.⁴*

A voz desse modo erguida e caracterizada como “shipalapala” e “atabaque” liberta o grito do eu-lírico, feminino em sua configuração mais profunda. Fazendo-se uma forma de mobilização do corpo histórico, ele, o grito, feminiliza, por sua vez, a própria dicção poética, pela busca freme de dizer o até aí indizível, já que, como explicita Lúcia C. Branco — “A tentativa de dizer o indizível parece ser, de facto, um traço recorrente da escrita feminina. Simbólica, enquanto linguagem verbal, essa escrita resiste [...], buscando ‘encostar’ a palavra à coisa e atingir o além do signo” (1989, p. 112).

O principal traço significante da escrita de Noémia é a sua feminilidade, essa vontade de “encostar a palavra à coisa”, que, no caso, é a nação imaginada. Tenta, com o procedimento, ultrapassar os signos ainda restritivos do discurso da nação. Por outro lado, mesmo muitas vezes sem

4. Não se apontam as páginas das citações dos poemas de *Sangue negro* por a sua numeração não ser sequencial, na cópia de que dispomos e que, como se pode prever, se faz um material frágil.

assumir marcas discursivas explícitas de um sujeito-mulher, a sua poesia irrompe em forma de um feminino convulsionado pela revolta e por uma inadiável ânsia de libertação:

*— quero o som único das marimbas chopes,
o feitiço estranho da viola cheia de icuembo do Daíco,
armada toda em poesia,
vazando lágrimas coloridas de melodia
pelos becos noturnos da Munhuana!*

Pedindo para deixar passar o seu povo, ela declara: “Nervosamente/eu sento-me à mesa e escrevo/[...] deixa passar o meu povo”. Mobilizada por esse nervosismo, solta a voz, como forma de resistência e preservação, mantendo, assim, a tradição ancestral que tinha nesta voz um instrumento de mobilização colectiva. A roda onde o texto oral circulava era congraçante e extensiva e um meio de transmitir ao povo os conhecimentos indispensáveis para conservá-lo culturalmente vivo. Tudo se dava pela força da *performance* dos velhos contadores no antigo mundo africano. Por isso, e em certa medida, pode-se ver, na voz que em feminino se deixa ouvir nas páginas de *Sangue negro*, uma extensão e um resgate da tradição já transformada, daí o facto de o sujeito negar-se a ficar solitário, exigindo a presença de outras vozes, o que faz do seu um canto colectivo. Cantam com e pela voz de Noémia; os seres vitimados da sua terra; os torturados corpos marcados “pelos chicotes da escravatura” dentro e fora da África, enfim, os negros de todo o mundo. Como na tradição, o eu do *grió* só se realiza quando se faz um com os que o ouvem. E é isso que o canto de Noémia propõe: desdobrar-se como um colectivo.

A nação surgida nas malhas desse canto mobilizador é igualmente feminilizada, pois está tentando dizer o indizível naquele momento histórico. Assim, ambas, mulher e nação, têm a ligá-las o desejo de estabelecer um outro sentido para as suas fronteiras, atravessando-as (BHA-BHA, 1992). Identifica-as o mesmo impulso de revolta e luta, daí Noémia dizer: “O que importa/é que se abra a porta.” Tem-se, portanto, movimento, ao invés de passividade. Deslocam-se as barreiras. Adentra-se o reino do próprio, o fundo da sua fala-grito; seu anseio. E isso se realiza na língua legada pelo outro que se quer vencer. Ela torna-se o veículo da expressão poética e, sendo portuguesa, embora, já não o é mais, pois fez-se diverso o sentido da comunidade humana que dissemina e que, neste novo tempo histórico, se busca (SAID, 1995). Estabelece-se, pois, o contraponto; cria-se o dissenso, especialmente pelo estrangeirismo que o

código verbal passar a significar, quando é seminado pela língua nacional moçambicana, ou melhor, por uma delas — cf. o título da terceira parte da obra, “Munhuana”, e os versos que seguem, por exemplo:

*Eu não percebo o teu português
patrão, mas sei o meu landim
que é uma língua tão bela
e tão digna como a tua, patrão.*

Nesse trajecto em certo sentido genesiaco, o corpo-poema do eu-lírico e o da nação por vir são mentados como *mulher e mãe*, em suma, como *mátria*. Ambos se vestem com a *capulana*, traje típico feminino de Moçambique, daí a razão de o significante ser por diversas vezes convocado nos poemas de *Sangue negro* — cf. “quente capulana negra”; “nossos corpos capulanas quentes”, “capulana de ternura”; “capulana negra da noite sem estrelas”, etc.. A roupa, pela sua cor, “negra”, e por servir de protecção — “ternura”, “quente” —, confunde-se com o corpo de África e com o corpo da mulher, oferecendo-se-lhes como uma segunda pele. Os dois corpos cobrem-se de signos nacionais e representam-se por uma mesma pulsão amorosa, plasmando-se imagisticamente como parte do “clã uterino” de que fala Abranches. Explica-se, por tal via, porque, ao lado do signo *mãe*, surja um outro, *irmão*, um dos grandes nuclearizadores da poesia de Noémia.

Os actantes que desfilam pelas cenas poéticas, sejam eles homens ou mulheres e/ou seres do passado pessoal do eu-lírico ou do seu presente histórico-social, todos se abrigam sob a capulana do significante irmão, adensado no “Livro de João”, outro dos segmentos da coletânea. João Mendes, o iniciador político, transforma-se na síntese dessa representação, tornando-se o irmão entre os irmãos. O gesto fraterno, no entanto, não se esgota nele; pelo contrário. Busca os magaiças, as mananas, os meninos miseráveis, as prostitutas, alguns personagens da história socialista contemporânea, como o líder comunista brasileiro Luís Carlos Prestes, e os negros de todo o mundo, dos quais Billie Holliday é exemplo, assim como Robeson e Marian, todos americanos. O movimento fraterno, inclusivo mais que tudo, pode-se bem sintetizar nestes versos de “Solidão” — “Quero esta maré índica de irmãos,/vazando e enchendo à minha volta, a toda a hora,/sempre viva, humana, presente!”

O mesmo impulso fraternalmente inclusivo leva a poetisa a eleger o pronome da primeira pessoa do plural, *nós*, e todos os demais que lhe são correlatos, como outra constelação nuclear. Embora sem abrir mão da sua personalidade, Noémia constrói por palavras a teia do colectivo no qual

se coloca. É como se buscasse fortalecer a energia nacional, no sentido gramsciano. Ganha corpo, assim, um “novo processo de subjectividade” e por ele assiste-se ao “espetáculo da alteridade”, usando expressões de Homi Bhabha (1992, p. 180). Começa a desmoronar-se o edifício eurocêntrico da cultura imperialista. Atam-se outros nós com os fios dessa nova subjectividade, dita também como nós. O desejo de transformação é mostrado como um desejo de todos, o que o torna mais ameaçador. A voz que verbaliza o anseio de mudança faz-se, no quadro assim posto, uma agenciadora da força colectiva:

*Não mais, na noite...
E nós iremos de mãos dadas,
amigo,
pelos trilhos abertos de Moçambique
mergulhados no clarão eterno do dia infundável.*

A representação do quotidiano moçambicano é um meio de fortalecer a ânsia de libertação. Identifica-se o povo com a nação que se deseja ver emergir. No discurso de Noémia de Sousa já se delineia um sentido de nação (BHABHA, 1995) que não se confunde mais com o conceito de ultramar ou com o sentido da nação imaginada que é Portugal. Desfilam pelos poemas as figuras anónimas do dia-a-dia moçambicano, ressaltando-se, dentre elas, as das mulheres vitimadas pela privação e em tudo diferentes daquelas que, nas etnias de origem, garantiam a face simbólica do grupo. Uma esplêndida metáfora dessa vitimização aparece em “Moças das docas” que dá voz às prostitutas de Moçambique, com os seus “corpos submissos escancarados” e consumidos pelo cigarro, álcool, enfim, pela miséria. No entanto, pelo facto de a mulher conter em si o embrião da resistência e da vida em expansão, o poema fecha-se na clave da esperança:

*E para além de tudo,
por sobre Índicos de desesperos e revoltas,
fatalismo e repulsas,
trouxemos esperança.*

O esquecimento da privação e a resposta da esperança vão-se transformar “no alicerce para lembrar a nação, para repovoá-la, imaginando a possibilidade doutras formas opostas e libertadoras de identificação cultural” (BHABHA, 1995, p. 25). *Sangue negro* é um impulso de repovoamento da nação, a partir da sua identificação cultural com os va-

lores africanos, impulso que se manifesta nos interstícios metafóricos dos textos poéticos. Sai-se de Portugal, chega-se a África e jogam-se as âncoras em Moçambique.

O tempo surgido no novo agenciamento das forças de transformação é, pois, percebido como um tempo messiânico pelo qual o passado é pensado em sua relação de simultaneidade com o futuro, fazendo-se o presente uma breve cintilação (BENJAMIN, 1980). Projecta-se uma nova humanidade, pintada com as tintas da utopia e com as cores da “Paz e Fraternidade” ou com as de uma “nova vida plena de harmonia” — cf. “Se me quiseres conhecer”.

Como nas antigas comunidades de origem, no ventre de uma mulher começa a gerar-se um novo clã, só que não mais dentro do discurso mítico, mas nos intrincados caminhos da escrita literária, sempre inesperado alumbramento. Tal clã, no caso da palavra poética e no desejo da cidadã Noémia de Sousa, recebe o nome de nação e, escrevendo-se na teia da linguagem, inscreve-se no grupo social como proposta de ruptura e reconversão. Ruptura, porque rasura o conceito de imperialismo, percebido como o domínio de um outro que, de fora, tem o controle da terra (SAID, 1995). Reconversão, porque, buscando o passado, com ele procura “contaminar” o futuro e assim fazer falar o mesmo de uma identidade que por tanto tempo teve de esconder-se.

Com o seu grito feminino, com o seu corpo África convulsionado pela revolta, Noémia de Sousa escreve a nação imaginada, africanamente dando-lhe forma de mulher. Para tanto, como nos ritos de origem, espalha sobre a terra o seu *Sangue negro*, preparando-a para que nela surja uma nova vida, ou seja, uma nação livre e soberana chamada Moçambique.

A ENCENAÇÃO DO CORPO POR TRÊS POETISAS AFRICANAS¹

“Eu procuro signos, mas de quê?”

Roland Barthes

Na voz das mulheres “assimiladas”, o outro — português — e seu modelo poético, pouco passível de discussão, principalmente porque, sendo africanas, ocupavam, do ponto de vista do olhar eurocêntrico, o fundo do fundo da cena histórico-cultural deste século, e não só. O modo como pensavam/escreviam a poesia radicava no que vinha de “lá”, conforme se pode perceber nos versos de “Choro”, de Ermelinda Xavier, uma barcarola em redondilhas, na melhor tradição ibérica, e escrita nos anos 50:

*Ai barco que me levasse
a um rio que me engolisse
donde eu não mais regressasse
p'ra que mais ninguém me visse!
Ai barco que me levasse
sem vela ou remos, nem leme
p'ra dentro de todo o olvido
onde não se ama nem teme.
[...]
Ai barco que me levasse
toda estendida em seu fundo!*

1. Publicado em *O despertar de Eva: gênero e identidade na ficção de língua portuguesa*, organização de Maria Luíza Ritzel Remédios, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2000, Coleção Memória das Letras 3, pp. 165-184.