

Vocalizar a ferida A ‘memória poética’ da comunidade afrodescendente portuguesa

Nicola Biasio

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italia

Abstract Taking into consideration the recent emergence of Afrodescendant literature in Portugal and the ongoing literary criticism debate surrounding its delineations, this article engages in an analysis of its poetic production through the concept of ‘poetic memory’. Poetic memory constitutes a politically charged remembrance endeavour, seeking to elucidate the enduring ramifications of the colonial legacy through the act of composing poetry. The poetry collections by Yara Nakahanda Monteiro and raquellima, along with the collaborative project *Djidiu – A herança do ouvido*, notably awaken the ghosts of Afrodescendant postmemory. They establish a bridge between the timeless echoes of historical violence and the complexities of identity concerns. These texts underscore the potential for vulnerability and memory to evolve into both individual and collective healing practices through the medium of poetry and its vocalization. Through the invocation of the colonial past and its enduring spectral presence, this poetic production accentuates the urgency, for Portuguese society, to assume responsibility for this historical legacy.

Keywords Afrodescendant Portuguese literature. Poetry. Post-memory. Trauma. Vulnerability.

Sumário 1 Dar o nome: uma introdução-fantasma. – 2 Expor o corpo: vulnerabilidade e memória poética. – 3 Vocalizações: espectros, gavetas e *djidius*. – 4 Uma não-conclusão: o ecoar da voz como cura.



Peer review

Submitted 2023-07-04
Accepted 2023-10-30
Published 2023-12-18

Open access

© 2023 Biasio | © 4.0



Citation Biasio, N. (2023). "Vocalizar a ferida. A ‘memória poética’ da comunidade afrodescendente portuguesa". *Il Tolomeo*, 25, 113-132.

1 Dar o nome: uma introdução-fantasma

«Se eu te ensinar como se apanha um fantasma, abrirei a porta da minha casa, para que nela entres» escreve Djaimilia Pereira de Almeida (2021, 9) em *Os Gestos*. Um fantasma, «uma coisa inacabada» (Rushdie 1998, 111) que se pode entrever ao entrar, por exemplo, numa casa assombrada.

A partir de 2006, uma outra porta abriu-se no complexo habitacional da literatura portuguesa contemporânea. Um romance, *A verdade de Chindo Luz*, de Joaquim Arena, permite ao leitor entrar. No meio da sala, uma geração rodeada pelas (pós)memórias e pelos fantasmas de uma recente história não concluída: o colonialismo português no continente africano que volta a infestar a casa-nação. A Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974, a posterior independência de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, e a sucessão de guerras civis nestas nações aceleraram os processos de descolonização, causando também feridas e traumas duradouros que ainda não cicatrizaram, tanto em Portugal como nos países africanos. É com estes fantasmas, presos no trânsito entre duas épocas, que esta nova linha literária está a dialogar.

As e os representantes desta literatura são as filhas e os filhos da primeira geração de imigrantes das ex colónias; são, de facto, as/os descendentes da geração testemunhal do violento passado colonial em África. Consequentemente, esta ‘segunda geração’ de escritoras e escritores (nascidas/os ou crescidas/os em Portugal) faz das próprias trajetórias pessoais e familiares um material precioso para as suas escritas.

Ao contrário da primeira geração que, enquanto criadora, se fixa frequentemente no território deixado para trás, nunca fazendo do seu país europeu onde vive matéria ficcional ou artística, [...] estes novos escritores [...] situam a sua matéria ficcional nesse trânsito real e ficcional que os faz estar no centro de uma história transnacional complexa. (Ribeiro 2020, 84)

Joaquim Arena, Djaimilia Pereira de Almeida, Yara Nakahanda Monteiro, Raquel Lima, Gisela Casimiro e Telma Tvon, entre outras e outros, fazem parte desta segunda geração de artistas da pós-memória africana em Portugal.

O presente artigo nasce de preocupações e gratidões. A preocupação deriva do meu ‘lugar de fala’ branco e europeu. Como lidar com o privilégio da branquitude em relação às consequências da história colonial? Como é que este privilégio afeta o jeito de observar, pensar e investigar? As respostas necessitam de uma radical e contínua descolonização do olhar e da postura de investigação. A gratidão vai a todas aquelas vozes que me ensinaram a entender a escuta como o primeiro lugar de encontro: «Escrever é estar em dívida» (Vergès 2021, 4).

Se a colonização representa um evento histórico terminado, a colonialidade é um processo ainda ativo (Vergès 2020, 33). Reconhecer a permanência e a pervasividade das estruturas de poder e privilégio da colonialidade permite compreender a importância e a urgência das práticas de descolonização que devem necessariamente atravessar todos os campos do conhecimento. Segundo a filósofa Djamilia Ribeiro (2019, 22), nomear significa reconhecer: «Se não se nomeia uma realidade, nem sequer serão pensadas melhorias para uma realidade que segue invisível». Eis porque começar a refletir sobre o debate da crítica em torno desta recente produção literária significa reconhecer uma condição de suposta marginalidade discursiva que é preciso desmistificar.

Até ao início do século XXI, a produção literária de autoria afrodescendente da primeira geração é reconduzida à literatura dos países de origem das autoras e dos autores (Angola, Moçambique, etc.), consideradas/os como «estranhos em permanência» (Mata 2006, 285) que produzem uma ‘literatura dos outros’ e sempre em contraposição à literatura portuguesa. A partir de 2006, com a publicação das primeiras obras da segunda geração, a crítica começa a perguntar: «Existe uma literatura negra em Portugal?» (Gonçalves 2019, 120). Emerson Inácio (2020, 48) propõe o termo «literatura afroportuguesa» para designar a novíssima produção literária de autoras e autores afrodescendentes nascidas/os em território português - ou ligadas/os a espaços aferentes à cultura portuguesa - cujas obras abordam questões próprias da afrodescendência em chave portuguesa. Esta literatura afirma-se como «um gesto estético-ético-político» (Inácio 2020, 48) que a diferencia da literatura canonicamente entendida como ‘nacional’.

No panorama das elaborações teóricas sobre a diáspora africana, as reflexões ‘afropolitanas’ de Selasi (2005) e Mbembe (2014) e os conceitos de «Afropea» (Miano 2020; Pitts 2022) e «europeus africanos» (Otele 2022) propõem novas visões utópicas, pós-ocidentais e pós-raciais do território europeu. Nesta direção e em relação às transformações da literatura portuguesa, Margarida Calafate Ribeiro (2020, 82) observa que os textos produzidos por esta geração dão vida a uma nova linha literária «afropea» ou «afropolitana» portuguesa; uma literatura que, a partir das identidades produzidas e herdadas dos processos coloniais portugueses, procura a sua própria continuidade na (Afro)Europa de hoje.

Há, por fim, posições que demarcam a premente necessidade de inscrever esta literatura na própria genealogia da literatura portuguesa, a fim de descolonizar o cânone literário e reavaliar o papel que estas vozes desempenham na reescrita da história nacional e da literatura. Rosangela Sarteschi (2019, 293) elabora o termo «literatura de autoria negra», enquanto Inocência Mata (2022) propõe falar, por sua parte, de «literatura portuguesa de autoria

afrodescendente».¹ As duas categorias salientam a necessidade de reconhecer esta vertente literária como parte integrante da literatura nacional – ancorando-se, ao mesmo tempo, nas suas raízes afrodiaspóricas –, e não apenas como uma experiência literária menor ou marginal num contexto que, pelo contrário, se imagina monocultural e etnicamente homogêneo.

Apesar das diferentes posições, estas tentativas de nomear a literatura produzida por autores e autoras afrodescendentes em Portugal tem a ver com a necessidade e urgência de reconhecer a importância desta comunidade na história literária e cultural do país, além do papel de «presença silenciosa», conforme demonstram também as pesquisas historiográficas de José Ramos Tinhorão (2019, 12) e Isabel Castro Henriques (2019, 9). Com estas propostas de categorias literárias

pretende-se, enfim, encontrar estratégias, discursivas e de ação, que possibilitem que essas veias abertas possam ser ‘cosidas’ para que não sangrem até a uma crónica invisibilidade. (Mata, Évora 2022, 2)

Na sua dimensão de «tempo de trânsito» (Vecchi 2018, 18) entre duas gerações – a primeira geração das testemunhas da violência colonial em África, e a seguinte segunda geração que não vivenciou na própria pele este evento traumático, mas que guarda e ‘vive’ a memória testemunhal da primeira geração de pais e avôs – a nova literatura portuguesa de autoria afrodescendente torna-se uma produção imprescindível para olhar o ‘rosto’ do Portugal contemporâneo.

2 Expor o corpo: vulnerabilidade e memória poética

Citando a jornalista Jane Kramer, Aleida Assmann (2011, 355) afirma que, perante os recentes traumas da história contemporânea, não sabemos bem onde colocar o passado, nem como lidar com este passado, e nem o que fazer com tantas lembranças que cruzam diferentes contextos históricos e geracionais. Neste sentido, a memória torna-se, hoje, um campo de batalha em Portugal. Entre os diferentes grupos sociais que lidam com as consequências do ‘fim do império’, a questionar estas memórias é também a nova geração afrodescendente de artistas «na condição de pós-memória» (Ribeiro 2021, 8). Ao denunciar o que Miguel Cardina (2023) define como processo de amnésia pós-colonial, esta nova geração afrodescendente

¹ Entre as diferentes posições, eu alinho com a proposta de Mata (2022). Por isso, ao longo do texto utilizarei esta categoria para me referir à literatura em análise.

enxerga como a colonialidade continua a permear a sociedade portuguesa, destacando o colonialismo português e a escravatura como moldes ainda estruturantes do país. A permanência da colonialidade revela o «estado de injúria» (Mbembe 2016, 131) em que esta geração vive, uma temporalidade fantasmagórica constantemente evocada pela ferida do passado. Desta forma, a «colonialidade do poder» (Quijano 1992) faz com que as feridas não saiem e que, pelo contrário, sejam ‘colonizadas’ outra vez por meio da exploração da vulnerabilidade herdada através da violenta história do passado familiar e nacional. Uma vulnerabilidade que não passa apenas pelo corpo racializado – mais exposto numa sociedade estruturalmente racista –, mas também pelos vazios e silêncios de uma história que Portugal quer esquecer. Ao excesso de memória da recente história do país acompanha-se um paradoxal silêncio e uma invisibilização da história da comunidade afrodescendente no Portugal pós-colonial. Silêncio não apenas político e historiográfico, mas também próprio das primeiras gerações – as dos pais e avôs das autoras e dos autores em análise – que guardaram «o silêncio daquilo que viveram entre a rutura entre o local de origem e a instalação no local de acolhimento» (Vilar 2022, 80). Esta lacuna torna-se uma memória quase inacessível, inacessibilidade que se transforma em vulnerabilidade para as gerações seguintes.

Porém, é exatamente a partir desta vulnerabilidade ‘herdada’ que se funda a poética desta nova linha literária. Se pais, mães, avôs e avós parecem ser forçados a retirar a memória e a exposição do próprio corpo (enquanto corpo político) do espaço público, a geração dos seus filhos transforma o silêncio, a amnésia e a falta do corpo ‘presente’ na narrativa oficial no material principal da própria produção artística. O que esta geração está a trazer para o debate público é, como diria Vergès (2021), uma politização da vulnerabilidade através da literatura e das artes. Uma vulnerabilidade que, através da sua representação literária, permite nomear o que não tem nome, dar forma ao informe, ver o invisível, isto é, lidar com um objeto espúrio como o colonialismo português na África e as suas heranças. Politizar a vulnerabilidade significa recusar a reiteração da representação da comunidade afrodescendente como «pessoas sem rosto, incapazes (sem boca) de gritar» (Mukherjee 2022, 23).² Deste modo, a literatura portuguesa de autoria afrodescendente apela à rutura da imagem ‘sem palavras’ da vítima passiva, exposta ao público como forma de desconstruir a representação ausente ou abstrata da comunidade Negra³ em Portugal.

² Minha tradução de «faceless persons unable (no mouths) to scream».

³ Utilizo esta grafia conforme a mesma elaboração dos sujeitos racializados e da teoria crítica da raça. O adjetivo ‘Negro/a’ conota a construção social da raça e das

Politizar a questão da vulnerabilidade significa rejeitar a oposição entre «a ideia de que o paternalismo é o lugar da agência, e a vulnerabilidade, entendida apenas como vitimização e passividade, invariavelmente o lugar da inação» (Butler 2016, 1).⁴ A vulnerabilidade torna-se assim um ato de resistência.

Não obstante as especificidades da sua produção literária em prosa, quando pensamos no elo entre literatura, memória e vulnerabilidade, a produção poética destaca de forma peculiar a complexidade das experiências e dos conflitos desta geração, através dum género literário que faz das figuras retóricas, da métrica, dos processos analógicos e da linguagem simbólica o seu potencial para elaborar diferentemente heranças traumáticas. Se, conforme afirma Paul Zumthor (1997), a aspiração da poesia é aquela de tornar-se voz, a produção poética Negra e afrodescendente sempre representou esta ‘vocalização’ da palavra, ainda antes da sua formalização na escrita. Esta vocalização é sinalizada por Vergès ao analisar as produções culturais de resistência ao colonialismo:

É o que dizem os cantos de luta - *negro spirituals*, canções revolucionárias, músicas gospel, canções de escravos/as, de colonizados/as: o longo caminho rumo à liberdade, uma luta sem trégua, a revolução como trabalho cotidiano. (Vergès 2020, 21)

A poesia Negra ínsita nestes cantos, espirituais e canções sempre representou a vocalização de uma longa história de luta e resistência a um regime de opressão que não queria que o ‘sentir’ destas populações sobrevivesse. Nesta perspectiva, a poesia é também um género literário que tem a ver com a questão de classe e que leva em conta as desigualdades históricas e materiais que condicionam a criação literária. Conforme afirma Audre Lorde:

De todas as formas de arte, a poesia é a mais econômica. É a mais secreta, a que exige menos esforço físico, menos material, e a que pode ser feita nos intervalos entre turnos, na despena do hospital, no metrô, em sobras de papel. [...] Ao reivindicar a nossa literatura, a poesia tem sido a principal voz dos pobres, da classe trabalhadora e das mulheres de cor. (Lorde 2019, 146)

Para estes grupos sociais, «a poesia não é um luxo» (45):

assimetrias de poderes que esta proporciona. A substantivação permite também recusar a objetificação que o racismo impõe e destacar o papel de sujeitos políticos que lutam contra o racismo.

4 Minha tradução de «the idea that paternalism is the site of agency, and vulnerability, understood only as victimization and passivity, invariably the site of inaction».

É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem *para nomear o que ainda não tem nome*, e que só então pode ser pensado. (45; grifo do Autor)

A necessidade de dar nome a processos ainda não elaborados torna-se um elemento fundamental também na produção poética de autoria afrodescendente em Portugal. Através da sua valência simbólica e metafórica que se torna em grito de denúncia, a poesia consegue ativar mecanismos de elaboração mnésica para nomear, despertar lembranças e elaborar lutos e traumas de forma diferente. Isto está a contribuir, de facto, para a formação de uma memória cultural da população afrodescendente portuguesa. As memórias familiares ‘quase inacessíveis’ tornam-se parte fundante desta poesia, a qual se transforma num arquivo de heranças onde é possível trazer à luz as amnésias do tempo pós-colonial e tentar elaborar os traumas intergeracionais. Por isso, além de uma memória cultural, proponho falar também duma memória poética da comunidade afrodescendente portuguesa.

Em Portugal, o conceito de ‘memória poética’ surge num contexto particular: o da ‘Guerra Colonial’. Perante a imensa produção poética durante a e depois da guerra nos cinco países africanos, Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi tentaram sistematizar parte destes textos na *Antologia da memória poética da Guerra Colonial* (2011). Na antologia, os autores procuram refletir sobre o elo entre poesia e memória, para dar uma definição de ‘memória poética’. Na introdução, escrevem:

Desde a época clássica e medieval, a memória poética surge da intersecção entre a arte poética e a arte de recordar, e estrutura uma tradição profunda, baseada na ideia do carácter pré-estruturado da práxis da citação, da arte alusiva. A poesia é, portanto, em si, um modo de lembrar. De facto, a poesia proporciona à memória um modo convencional de conservação e transmissão do que modernamente chamaríamos experiência. Confere, poderíamos dizer, uma forma - uma moldura - à matéria mnésica, fixando-a e configurando-a. (Ribeiro, Vecchi 2011, 24)

Fixar e configurar a ‘matéria mnésica’ de um trauma histórico qual a guerra na África através da poesia permite a construção de uma memória poética de um facto histórico; uma memória desagregada que, pela força de coesão textual que a poesia proporciona, torna-se testemunho de uma geração que passou por um inesquecível choque histórico e que contribui para a construção de uma memória cultural compartilhada entre África e Portugal (25). Deste modo, a

memória poética configura um espaço específico para este trauma: um entre-lugar limítrofe de uma memória individual (sujeito) que aspira a se tornar uma memória plural, comum, compartilhável (comunidade). Nesse sentido, a ‘memória poética da Guerra Colonial’ aproxima-se de uma memória política que, posteriormente, tenta curar feridas ainda abertas.

Com estas premissas, a minha pergunta é: seria possível pensar numa memória poética das novas gerações afrodescendentes em Portugal como forma de debate acerca da construção da própria memória cultural e política em relação às consequências da época colonial?

Se na ‘memória poética da Guerra Colonial’ estão em jogo todos aqueles traumas ligados aos horrores da guerra, na memória poética da comunidade afrodescendente portuguesa voltam todas aquelas questões do passado colonial que Grada Kilomba (2019) conseguiu sintetizar numa fortíssima expressão: as «memórias da plantação». A metáfora da ‘plantação’ é utilizada como símbolo de um passado traumático que é reencarnado e reencenado no presente através do racismo cotidiano. «A ideia da ‘plantação’» escreve «é, além disso, a lembrança de uma história coletiva de opressão racial, insultos, humilhação e dor» (Kilomba 2019, 213). Num país qual Portugal, onde a sociedade vive na negação, ou até mesmo na glorificação da história colonial, a autora afirma que

os dolorosos efeitos do trauma mostram que as/os africanas/os do continente e da diáspora foram forçadas/os a lidar não apenas com traumas individuais e familiares dentro da cultura *branca* dominante, mas também com o trauma histórico coletivo da escravização e do colonialismo reencenado e reestabelecido no racismo cotidiano, através do qual nos tornamos, novamente, a/o ‘*Outra/o*’ subordinado e exótico da branquitude. (215)

Kilomba destaca a atemporalidade do racismo cotidiano, ponte entre a exploração humana do passado e o contexto traumático de exclusão, invisibilização e subalternização do presente, como vestígio colonial que ainda define os sujeitos da diáspora africana como «identidades fraturadas» (Kilomba 2019, 180). A minha proposta em pensar na ‘memória poética afrodescendente’ insere-se justamente neste contexto presente de retorno fantasmático ao passado para tentar elaborar – através da produção poética – os traumas, as perdas e as ruturas que estão a se tornar memórias coletivas da comunidade afrodescendente e que vão redefinir a identidade do país. Uma produção poética nas suas diferentes declinações – nomeadamente, o rap, o slam e o *spoken word* (Vilar 2020, 141) – que se torna prática cotidiana de resistência a uma sociedade estruturalmente racista e espaço contra-hegemónico que proporciona contra-narrativas de afirmação ontológica e identitárias.

Vozes poéticas como a de Matamba Joaquim em *O sul sem ti* (2018) e de Gisela Casimiro em *Erosão* (2018) e *Giz* (2023) juntam-se a uma vasta produção poética não publicada, mas que remete a encontros informais, iniciativas sociais, associações culturais e plataformas digitais,⁵ onde as e os participantes partilham versos para contar e entender o que significa ser afrodescendente em Portugal. Estas vozes estão a contribuir de forma marcante à formação, através da poesia, de uma memória cultural da própria geração em Portugal.

Nestes fluxos e refluxos de memórias, há três contribuições que são bastante representativas e que exemplificam os processos de elaboração mnésica e criativa até aqui apresentados: trata-se dos poemários *Ingenuidade Inocência Ignorância* (2019) de raquellima,⁶ *Memórias Aparições Arritmias* (2021) de Yara Nakahanda Monteiro, e da obra coletiva *Djidiu – A herança do ouvido* (2017). Três exemplos de diferentes ‘vocalizações’⁷ que expõem as feridas das autoras e dos autores e que permitem, através do valor simbólico da palavra poética, tornar visível, palpável e nomeável o que ficou invisível, impalpável e inominável nas heranças do passado. Três textos que mostram também como esta poesia se serve de outros suportes mediáticos – quais a fotografia, no caso da obra de Monteiro, e a performance, no caso de raquellima – não apenas para amplificar a palavra poética, mas também para compreender a complementaridade de formas artísticas diferentes que cooperam para criar uma determinada linguagem/mensagem poética:

Uma mensagem não se reduz ao seu conteúdo manifesto, mas comporta um conteúdo latente, constituído pelo *medium* que o transmite. (Zumthor 1997, 36)

5 Meios como a *Cidade Invisível* (programa rádio da RTP) e a rádio Afrolis são fundamentais para divulgar estas produções artísticas e culturais, conforme afirma também Vilar (2022, 40).

6 Utilizo aqui esta grafia conforme aparece no poemário.

7 Refiro-me ao conceito de voz e vocalização proposto pela filósofa italiana Adriana Cavarero no livro *A più voci*. Cavarero (2003, 8) propõe o conceito de «existir apenas como voz», marcando uma diferença substancial entre ‘voz’ e ‘palavra’. Diferentemente da palavra, a voz foca no aspeto vocálico da sua materialidade, ignorando o nível semântico. A voz é som, antes de ser palavra. Por isso, antes da palavra, há a voz, o grau zero da ontologia individual.

3 Vocalizações: espectros, gavetas e djidius

Desde *Essa dama bate bué* (2018), o seu romance de estreia, Yara Nakahanda Monteiro sempre lidou com as suas memórias divididas entre dois países: Angola e Portugal. Seguindo o processo de procura identitária e de reconfiguração da memória pós-colonial inaugurado pelo romance, o poemário *Memórias Aparições Arritmias* (2021) retoma esse movimento para complexificar as questões através da linguagem, da sugestão e das potencialidades que a poesia veicula. Marcado por um ritmo tripartido, passado, presente e futuro continuam em jogo nos poemas de Monteiro. Os fantasmas do passado (memórias) voltam para o presente como fantasmagorias e visões de um tempo ainda a elaborar⁸ (aparições), e que geram as atuais tensões identitárias, mnésicas e sociais (arritmias) que a comunidade afrodescendente está a vivenciar hoje em Portugal. Os fantasmas presos nos versos do poemário dialogam com as fotografias em preto e branco (figura 1; figura 2), as quais fazem as funções de suporte visual para compreender a corporificação que há entre imagem e palavra, transformando o corpo (poético e imagético) no lugar de exposição e abertura à vulnerabilidade das memórias passadas e presentes [figs 1-2].

Na obra, segundo Moreira e Wieser (2022), subseguem-se «as memórias de um ou vários *eus* enunciadores». Num espaço lírico em constante trânsito entre Angola e Portugal, vozes de meninas, mulheres que preparam o milho, esposas, mães, avós e *cotas*⁹ acompanham a voz poética da autora para investigar os silêncios que herdou do passado, como exemplificado no poema «Mudez»:

Desde criança engulo e choro em seco. A garganta
ecoa a secura do nó a aterrar.
Passados anos, os sapos auguram gritos. Trago no
peito outras dores.
As histórias repetem-se por cinco gerações, dizem
que as maldições também.
Não falamos sobre isso.
(Monteiro 2021, 28)

Os silêncios tornam-se cicatrizes e dores que o corpo expõe através da poesia. O corpo transforma-se num campo de batalha, um elo de

⁸ As temporalidades em jogo no livro lembram o tempo das ‘memórias da plantação’ proposto por Kilomba (2019, 30), no qual «de repente, o passado vem coincidir com o presente, e o presente é vivenciado como se o *sujeito negro* estivesse naquele passado agonizante». Em ambos os casos, trata-se da continuação do passado no presente através de imagens (‘aparições’, para Monteiro, ‘plantação’, para Kilomba) que funcionam como portas entre tempos diferentes, porém ainda interligados.

⁹ Em português de Angola, uma pessoa mais velha e respeitável.



Figura 1 *Manequim 36*. 2019. Alentejo. © Yara Nakahanda Monteiro



Figura 2 *Garfo*. 2019. Alentejo. © Yara Nakahanda Monteiro

conjunção entre temporalidades, memórias, experiências e saberes. O corpo grava os traumas, lembra das sensações físicas, acumula as feridas que o tempo não permitiu sarar. Na poética de Monteiro, o corpo torna-se então corpo político que, simplesmente pela sua presença física no espaço público, tenta desconstruir os ditos e os não-ditos do tempo colonial e as suas heranças contemporâneas. Conforme escreve Vilar (2021), «a apropriação do corpo na contemporaneidade é a chave de sua descolonização». O corpo, porém, não pode existir sem a sua memória. Por isso, a apropriação do corpo equivale à apropriação da memória daquele corpo e das heranças nele gravadas. Em «Descarnar memórias», a voz poética invoca Mnemosine, personificação da mitologia grega da memória e que no poema se torna vozes de avôs, antepassados e anônimos que regressam do Hades para ajudar a relembrar o passado.

Depois
no chão estendo
o manto negro ruborizado.
Arranjo memórias em película aderente.
Retiro-lhes a pele.

Chegam os espectros ressoando ladainhas,
benzendo-me com seus risos,
batendo com os pés escuros
na dureza da nova terra.

Juntos descarnam-se as memórias
enquanto das
veias e artérias jorram
repuxos nutridos
a óleo de palma.

No piscar de olhos da titânide, bebo água do rio Lete.
Há esquecimentos que vêm por bem.
(Monteiro 2021, 22)

Os silêncios tornam-se assim memórias por elaborar junto com os fantasmas do passado, os quais agora ganham nome e voz através da invocação poética. A vulnerabilidade nos poemas de Monteiro mantém, assim, a sua dupla natureza: uma exposição à ferida (colonial) que, porém, pela vocalização poética e fotográfica, se pode tornar uma possível forma de cuidar dos corpos feridos nos versos poéticos.

Corpo e vulnerabilidade continuam em jogo também na escrita de raquellima. A introdução de *Ingenuidade Inocência Ignorância* leva um título emblemático: «Poética do corpo presente» (Lima 2019, 15). O livro é assumido pela autora

como um espaço de *vulnerabilidade* que reflecte uma identidade em construção, e no qual as palavras tanto podem ser lidas pelo seu desgaste e esvaziamento de sentido, como pelo reconhecimento de serem a minha única via possível de luta e paz. (15; grifo do Autor)

Livro tripartido como a obra de Monteiro, mas não a nível temporal, ingenuidade, inocência e ignorância são palavras próximas, que se confundem, que andam de mãos dadas e que caracterizam a maneira particular de ‘sentir’ a realidade de raquellima: brincando com as palavras para que surjam novos sentidos e formas de olhar e entender a realidade. E através destas palavras, raquellima destaca as dores de crescer num determinado Portugal com uma determinada herança histórica: os trânsitos entre continentes, a dura história da população Negra e da sua diáspora que aflui nas águas do Tejo e que, ao mesmo tempo, alimenta as suas pluralidades partidas no «planeta África» (Lima 2019, 24).

Aqui também não é apenas o verso poético a salientar o potencial da própria vulnerabilidade, mas é a voz, no ato performativo, que amplifica a vocalização das suas feridas e processos de cura. De facto,

o poemário é também audiolivro:¹⁰ a voz é gravada e acompanha o leitor ao longo da viagem poética de raquellima. Na performance, o corpo e a voz entram em relação com a música, o ritmo e a gestualidade como partes que complementam o significado dos versos. A vibração da voz - produto de uma «garganta de carne que vibra» (Cavareiro 2003, 8)¹¹ - e o movimento do corpo que segue a batida sonora tornam-se partes constituintes dos poemas. Nesta corporificação da poesia, a poetisa desnuda-se para se compreender e, ao mesmo tempo, ser compreendida pelo público. Graças à performance, raquellima aprende a lidar com as feridas através do auto-cuidado como perspectiva para enfrentar a sua existência.

abro mais uma gaveta
à procura de respostas ocultas
sobre a minha existência incompleta
e na árdua tarefa de juntar peças
[...]
no fundo da mesma gaveta
o outro lado do oceano
feridas em carnes vivas
forças e medo à flor de peles fundidas.

então abro mais uma gaveta
e tenho sementes como cicatrizes

já não basta ter asas que voam
é preciso ter asas com raízes.

(Lima 2019, 23)

Abrir mil gavetas significa então entrar no profundo de si própria e da própria vulnerabilidade à procura de respostas. E nesta procura, a obra de raquellima já não fala mais apenas de si, mas de toda uma comunidade de corpos em movimento que carregam histórias, culturas e saberes e de vozes que transmitem memórias, as quais ganham aqui forma pela dimensão da performance. Uma diáspora que «carrega uma herança que não se comunica, mas que se sente» (Vilar 2022, 120). A poesia performativa torna-se então uma outra maneira de 'estar-no-mundo', dado que o arquivo contido nestas gavetas já não é suficiente. Através da exposição da própria vulnerabilidade,

10 Saliento a importância da leitura da obra juntamente com a audição das gravações dos poemas interpretados pela poetisa. Para exemplificar a questão, remeto para um vídeo-performance dos poemas de raquellima: https://www.youtube.com/watch?v=5fwj2hpGsAs&ab_channel=lisboaagora.

11 Minha tradução de «una gola di carne che vibra».

a poesia, a voz e a performance não são simplesmente narrações que guardam passados e presentes, mas tornam-se verdadeiras epistemologias e ontologias políticas da comunidade afrodescendente que exige, na luta diária, seu reconhecimento histórico e identitário.

Esta necessidade de reconhecimento leva-nos a uma terceira ‘vocalização’ que já não parte de uma subjetividade individual, mas que nasce num horizonte de criação coletiva. Entre 2016 e 2017, a Afrolis Associação Cultural (criada pela jornalista Carla Fernandes) reuniu um grupo de afrodescendentes de Lisboa para partilharem as suas experiências e para destacarem a urgência de criar «hábitos de pronúncia» (Henriques 2018) em relação ao que significa ser Negro e Negra em Portugal. Uma oralidade que virou de imediato poesia, a qual foi gravada na publicação *Djidiu – a herança do ouvido*.¹²

Neste projeto, tudo parte da vocalização das experiências que assombam a vida dos poetas e das poetisas: as desigualdades raciais, a apropriação cultural, o colonialismo e os seus esquecimentos, o racismo e as suas consequências nos afetos, a persistência da violência. Tudo isto é herança viva, gravada e guardada pelos ouvidos de quem viera antes. Citando a escritora brasileira Conceição Evaristo, Francy Silva (2018) descreve a coletânea como um conjunto de «heranças escritas»:

Essa obra pioneira em Portugal é uma tentativa de registrar memórias dentro de um tempo e espaço. Memórias que ecoam em versos e reversos, mesmo quando tudo parece silêncio.

Onde parece haver silêncio, os poemas mostram que há - e sempre houve - voz como força de resistência contra-hegemónica. A força desta ‘geração-djidiu’ está na amplificação das vocalizações de toda uma comunidade que grita por reconhecimento, visibilidade e reparação:

Posso agora dizer-te algo, patrão, posso?
Quero dizer-te que a minha mãe não é uma prostituta,
O meu pai não é um ladrão,
O meu irmão não é um delinquente,
Somos gente!
Gente que sente o tempo a passar
E as mentalidades a estagnar.
Gente que trabalha e dá no duro,
Só para ouvir uma sociedade inteira dizer: «Não vos aturo!»
(Fernandes et al. 2017)

¹² Na Guiné-Bissau, um djidiu «é um contador de histórias, um recipiente e um difusor da memória coletiva» (Fernandes et al. 2017).

Perante uma temporalidade circular, que torna o passado num fantasmático presente para a comunidade diaspórica, Portugal tem que enfrentar as reivindicações de uma geração ferida, conforme recita o verso provocatório de Carla Lima (Fernandes et al. 2017): «Sou cicatriz andante aberta cronicamente». O poemário convida então a escutar as vocalizações de vozes plurais, diferentes, encarnadas, que carregam histórias, memórias e experiências situadas no espaço-tempo (pós)colonial marcado por esta ferida. Mas como a vulnerabilidade tem esta dupla potencialidade ínsita, a ferida pode tornar-se cura através do fazer poético. A particularidade de *Djidiu* está no facto de que a cura não é proporcionada apenas por um percurso lírico individual que, partindo do próprio posicionamento, se amplia para representar uma comunidade maior; a unicidade de *Djidiu* está justamente no exercício de fazer poesia coletivamente como prática de cuidado. É através da coletividade – e em particular da memória que esta coletividade carrega, questiona e elabora – que as feridas individuais podem começar a sarar. «Este livro inscreve-se numa herança de resistência cultural e política negra através da produção literária coletiva» afirma Cristina Roldão no prefácio (2017). É nesta dimensão que a memória coletiva mostra o seu poder para tornar-se uma memória política.

4 Uma não-conclusão: o ecoar da voz como cura

A colonialidade contemporânea grita para que se ignorem e esqueçam rapidamente aqueles ferimentos que, pelo contrário, permitiriam complexificar os conflitos que restaram depois do fim do império. É justamente a partir de rastros, restos, fluxos e refluxos que a memória da comunidade afrodescendente em Portugal está a construir uma maneira diferente de fazer poesia para repensar Portugal. Uma poesia que parte dos vestígios de uma história que se intersecta com uma outra história, que trabalha com as heranças e os não-ditos de várias gerações para fazer da poesia uma «arqueologia do contemporâneo» (Vilar 2022, 79). Ao cavar no esquecimento e no silêncio, a memória poética desta comunidade proporciona então o resgate de um passado antes inacessível (o dos pais e avós) e a criação de novas genealogias e epistemologias que permitem desconstruir o (neo)colonial ‘modo português de estar no mundo’. Numa investigação e negociação entre privado e público, a memória continua a questionar as lacunas que a história nacional proporciona.

Os espectros de Yara Nakahanda Monteiro, as gavetas de raquellima e as vozes plurais dos *djidius* mostram como o fazer poético afrodescendente, do nível individual para uma perspetiva coletiva, assinala esta forte ligação entre identidade, autoficção e narração de si como maneira de lembrar e elaborar a recente história. Ao fazer da

própria vida e da vida da própria comunidade material para a criação artística, a estética da memória poética da comunidade afrodescendente liga-se a uma postura ética que vem da exposição da vulnerabilidade nos poemas. Longe de qualquer fechamento identitário, o que está em jogo na escrita desta linha poética é a análise das relações produzidas por uma história colonial; relações que são simbolizadas pela imagem da ferida. Uma ferida que, através dos poemas, é exposta novamente para que a exposição da própria vulnerabilidade não seja mais, conforme Lévinas (cit. em Butler 2019, 119), uma «tentação de matar», como na época colonial e nos seus legados no presente, mas que a vulnerabilidade se torne um espaço ético de reconhecimento para viver uma «vida boa» (Butler 2018, 130) onde o racismo estrutural, as desigualdades de distribuição do poder, a marginalização, a precarização da vida e a racialização da precariedade não exercitem mais o próprio poder de ‘evocar a plantação’.

Portanto, a ligação entre estética, ética e vulnerabilidade permite pensar na memória poética da comunidade afrodescendente não apenas como uma memória coletiva, mas sim como uma memória política numa altura em que Portugal está a lidar com questões quais, antes de tudo, a reparação histórica. Ao escutar a voz individual que, crescendo, se torna coro, a memória poética da comunidade afrodescendente portuguesa está a veicular o que Mihaela Mihai (2022, 9) define como «cura mnemónica»,¹³ uma particular forma de interromper as narrativas hegemónicas sobre a violência passada através do engajamento artístico que a força da (pós)memória dessa comunidade proporciona. Interpreto então esta memória poética como um compromisso ‘epistemopolítico’ para que a ferida não seja colonizada outra vez pela exploração e instrumentalização da figura da vítima sem boca que não pode falar – relembando a máscara da escravizada Anastácia que abre o livro de Kilomba. Aqui, a ferida jamais pode ser um convite a matar, mas sim um lugar ético que possibilita, por meio da poesia, a vocalização de tudo aquilo que, antes, era percebido como branco silêncio. E se as memórias da Guerra se tornaram «um rosto, encoberto e exposto, do nosso presente, da textura, desfibrada e resistente, do que fomos e do que somos» (Ribeiro, Vecchi 2011, 32), a memória poética da comunidade afrodescendente portuguesa representa uma memória vital não apenas para esta geração lidar com os seus próprios fantasmas, mas, antes de tudo, para nos convidar a refletir sobre o nosso papel e posicionamento (principalmente enquanto parte da população não-racializada) em relação à assombração que esta geração vive. Esta memória poética torna-se então um convite a vocalizar também a nossa necessária responsabilização perante uma longa história de violência não concluída, na qual estamos, de diferentes formas, envolvidos.

13 Minha tradução de «mnemonic care».

Bibliografia

- Almeida, D.P. (2021). *Os gestos. Notas no regresso a casa*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Arena, J. (2006). *A verdade de Chindo Luz*. Alfragide: Oficina do Livro.
- Assmann, A. (2011). *Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural*. Trad. de P. Soethe. São Paulo: Editora Unicamp. Trad. de: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munique: C.H.Beck, 2006.
- Butler, J. (2019). *Vida precária. Os poderes do luto e da violência*. Trad. de A. Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Trad. de: *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence*. Nova Iorque: Verso, 2014.
- Butler, J. (2018). *Corpos em aliança e política das ruas. Notas para uma teoria performativa de assembleia*. Trad. de F. Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Trad. de: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard: Harvard University Press, 2015.
- Butler, J. et al. (2016). *Vulnerability in Resistance*. Durham: Duke University Press.
- Cardina, M. (2023). *O atrito da memória. Colonialismo, guerra e descolonização no Portugal contemporâneo*. Lisboa: Tinta da China.
- Casimiro, G. (2023). *Giz*. Bragança Paulista: Urutau.
- Casimiro, G. (2018). *Erosão*. Bragança Paulista: Urutau.
- Cavarero, A. (2003). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milão: Feltrinelli.
- Fernandes, C. et al. (2017). *Djidiu. A herança do ouvido* [e-book]. Lisboa: Edições VadaEscrevi.
- Gonçalves, B.M. (2019). «Existe uma literatura negra em Portugal?». *Revista Crioula*, 23, 120-39. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2019.155948>.
- Henriques, I.C. (2019). *A presença africana em Portugal, uma história secular. Preconceito, integração, reconhecimento (séculos XV-XX)*. Lisboa: ACM.
- Henriques, J.G. (2018). «'Uma ferramenta de resistência identitária' chamada Djidiu». *Público*. <https://www.publico.pt/2018/01/23/culturaipsilon/noticia/uma-ferramenta-de-resistencia-identitaria-chamada-djidiu--1799483>.
- Inácio, E. (2020). «Escrituras em Negro. Cânone, tradição e sistema». *Cadernos de Literatura Comparada*, 43, 43-60. <https://doi.org/10.21747/21832242/Litcomp43a3>.
- Joaquim, M. (2018). *O sul sem ti*. Lisboa: Obnósis.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. Trad. de J. Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó. Trad. de: *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Budapest: Unrast, 2008.
- Lima, R. (2019). *Ingenuidade Inocência Ignorância*. São Paulo: BOCA/Animal Sentimental.
- Lorde, A. (2019). *Irmã Outsider*. Trad. de S. Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Trad. de: *Sister Outsider*. Nova Iorque: Crossing Press, 1984.
- Mata, I. (não publicado). «Descolonizar e ampliar o cânone literário. A urgência da visibilidade da literatura portuguesa de autoria afrodescendente». *Conferência Afropeans-Port. Escritas afropeas em Portugal* (Lisboa, 06 de dezembro de 2022).
- Mata, I. (2006). «Estranhos em permanência. A negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade». Ribeiro Sanches, M. (ed.), *Portugal não é*

- um país pequeno». Contar o 'império' na pós-colonialidade. Lisboa: Livros Cotovia, 285-315.*
- Mata, I.; Évora, I. (2022). «Apresentação. As veias abertas do pós-colonial. Afrodescendência e racismo». *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 34, 1-7.
- Mbembe, A. (2016). «Necropolítica». *Arte & Ensaios*, 32, 122-51.
- Mbembe, A. (2014). *Sair da grande noite. Ensaio sobre a África descolonizada*. Trad. de N. Traçada. Luanda: Edições Mulemba. Trad. de: *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris: La Découverte, 2013.
- Miano, L. (2020). *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- Mihai, M. (2022). *Political Memory and the Aesthetics of Care. The Art of Complicity and Resistance*. Stanford: Stanford University Press.
- Monteiro, Y. (2021). *Memórias Aparições Arritmias*. Lisboa: Companhia das Letras.
- Monteiro, Y. (2018). *Essa dama bate búé*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Moreira, L.; Wieser, D. (2022). «Memórias Aparições Arritmias, de Yara Nakahanda Monteiro». *Buala*. <https://www.buala.org/pt/a-ler/memorias-aparicoes-arritmias-de-yara-nakahanda-monteiro-companhia-das-lettras-2021>.
- Mukherjee, A. (2022). *Unseen City. The Psychic Lives of the Urban Poor*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Otele, O. (2022). *Europeus africanos. Uma história por contar*. Trad. de J. Cardoso. Oeiras: Editorial Presença. Trad. de: *African Europeans. An Untold History*. Londres: Hurst, 2020.
- Pitts, J. (2022). *Afropeu. A diáspora negra na Europa*. Trad. de B. Amaral. Lisboa: Temas e Debates. Trad. de: *Afropeans. Notes from Black Europe*. Londres: Penguin, 2019.
- Quijano, A. (1992). «Colonialidad y modernidad/razionalidad». *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Ribeiro, A.P. (2021). *Novo mundo. Arte contemporânea no tempo da pós-memória*. Porto: Edições Afrontamento.
- Ribeiro D. (2019). *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen livros.
- Ribeiro, M.C. (2020). «Uma história depois dos regressos. A Europa e os fantasmas pós-coloniais». *Confluente*, 12(2), 74-95. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>.
- Ribeiro, M.C.; Vecchi, R. (2011). *Antologia da memória poética da Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento.
- Rushdie, S. (1998). *Os versos satânicos*. Trad. de M.H. Dursan. São Paulo: Companhia das Letras. Trad. de: *The Satanic Verses*. Londres: Viking, 1988.
- Sarteschi, R. (2019). «Literatura contemporânea de autoria negra em Portugal. Impasses e tensões». *Via Atlântica*, 36, 283-304. <https://doi.org/10.11606/va.v0i36.163936>.
- Selasi, T. (2005). «Bye-Bye, Babar (Or: What is an Afropolitan?)». *The Lip Magazin*. <https://thelip.robertsharp.co.uk/2005/03/03/bye-bye-barbar/>.
- Silva, F. (2018). «Djidiu – a herança do ouvido. Poemas para sacudir mentes e iluminar caminhos». *Buala*. <https://www.buala.org/pt/a-ler/djidiu-a-heranca-do-ouvido-poemas-para-sacudir-mentes-e-iluminar-caminhos>.
- Tinhorão, J.R. (2019). *Os negros em Portugal. Uma presença silenciosa*. Lisboa: Caminho.

- Vecchi, R. (2018). «Depois das testemunhas. Sobrevivências». *Memoirs-Jornal*, 2, 18.
- Vergès, F. (2021). *Uma teoria feminista da violência. Por uma política antirracista da proteção*. Trad. de R. Camargo. São Paulo: Ubu Editora. Trad. de: *Une théorie féministe de la violence. Pour une politique antiraciste de la protection*. Paris: La Fabrique Éditions, 2020.
- Vergès, F. (2020). *Um feminismo decolonial*. Trad. de J. Pinheiro Dias e R. Camargo. São Paulo: Ubu Editora. Trad. de: *Un féminisme décolonial*. Paris: La Fabrique Éditions, 2019.
- Vilar, F. (2022). *Slamizando nas periferias. A pós-memória colonial em Paris, Lisboa e Bruxelas*. Porto: Edições Afrontamento.
- Vilar, F. (2021). «À margem da margem. A Transmissão das escritoras Negras brasileiras». *RITA*. <http://www.revue-rita.com/articles/a-margem-da-margem-a-transmissao-das-escritoras-negras-brasileiras-fernanda-vilar.html>.
- Vilar, F. (2020). «Slam. Periferia, pós-memória e identidade». *Confluenze*, 12(2), 135-52. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12173>.
- Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. Trad. de J. Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec. Trad. de: *Introduction à la poésie orale*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

