

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
MESTRADO EM LETRAS E ARTES - PPGLA

**DA LONGA NOITE COLONIAL AO ALVORECER NO CHÃO DE DOR:
ENGAJAMENTO, MILITÂNCIA E A NARRAÇÃO DA NAÇÃO ATRAVÉS DA
POESIA BISSAU-GUINEENSE**

MANAUS - AM
2018

FRANCISCO RENÊ MOREIRA

**DA LONGA NOITE COLONIAL AO ALVORECER NO CHÃO DE DOR:
ENGAJAMENTO, MILITÂNCIA E A NARRAÇÃO DA NAÇÃO ATRAVÉS DA
POESIA BISSAU-GUINEENSE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas – PPGLA/UEA – como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Renata Beatriz B. Rolon

MANAUS - AM

2018

Catálogo na fonte
Elaboração: *Ana Castelo CRB11ª -314*

M827d Moreira, Francisco Renê
Da longa noite colonial ao alvorecer no chão de dor: engajamento, militância e a narração da nação através da poesia Bissau-Guineense./ Francisco Renê Moreira. – Manaus: UEA, 2018.
144fls. il.: 30cm.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Profª. Drª. Renata Beatriz B. Rolon

1.Guiné-Bissau-Poesias 2.Colonialismo. I.Orientadora: Profª. Drª. Renata Beatriz B. Rolon. II. Título.

CDU 82-1

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – www.uea.edu.br

Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol
Pça. XIV de Janeiro. CEP. 69010-170 Manaus - AM

FRANCISCO RENÊ MOREIRA

TERMO DE APROVAÇÃO

**DA LONGA NOITE COLONIAL AO ALVORECER NO CHÃO DE DOR:
ENGAJAMENTO, MILITÂNCIA E A NARRAÇÃO DA NAÇÃO ATRAVÉS DA
POESIA BISSAU-GUINEENSE**

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas – PPGLA/UEA –, pela Comissão Julgadora abaixo identificada.

Manaus, AM, 02 de Julho de 2018

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Renata Beatriz Brandespin Rolon
Orientadora / UEA

Prof. Dr. Weberson Fernandes Grizoste
Membro interno / UEA

Profa. Dra. Marinei Almeida
Membro externo / UNEMAT

Dedico este trabalho
aos povos da Guiné-Bissau,
pela luta empreendida e
pela esperança adiada.

AGRADECIMENTOS

Ao Poeta Maior, a partir de quem flui todo lirismo e para quem toda arte poética existe, a saber, Deus;

À minha orientadora, Profa. Dra. Renata Beatriz Brandespin Rolon, que me confiou a realização deste trabalho e pela dedicação dispensada ao longo dessa pesquisa científica. Ademais, meu reconhecimento pela humana pessoa que é e pela amizade adquirida nesse período;

À Universidade do Estado do Amazonas onde usufruí do seu conhecimento, espaço e ferramentas para realizar este trabalho;

Aos professores e professoras do PPGLA que me conduziram com dedicação à arte da pesquisa e do conhecimento;

À Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro e à Profa. Dra. Verônica Prudente Costa pelas leituras e observações durante a qualificação;

Ao Prof. Dr. Weberson Fernandes Grizoste e à Profa. Dra. Marinei Almeida pela banca no ato da defesa final;

Às professoras Maria Márcia Sobrinho Bandeira e Renata Ipiranga de Oliveira que, cuidadosamente, revisaram os textos deste trabalho;

Ao amigo Wellington Mendes Diniz que se dispôs a fazer a revisão segundo as normas da ABNT;

À minha amiga da graduação da Universidade Estadual do Ceará, Adriana Marques Rocha, que sempre me incentivou a realizar o mestrado;

Ao amigo mestrando Jair Lima da Silva por toda ajuda nos momentos de dúvidas;

Ao meu pai, Antonio Moreira Sobrinho (*in memoriam*), que me incitou o caminho das letras;

À minha mãe, Maria Eulália Moreira, que se engraça ao ouvir sobre o caminho das letras;

Aos meus irmãos e irmãs que juntos formamos uma família unida e tão numerosa quanto a família guineense: Francisco Moreira da Silva, José Moreira Neto, Maria Mildinha Guerreiro (*in memoriam*), Maria Sildinha da Silva, Antonia Dias Moreira, Maria das Dores Moreira,

Rosa Eulália Moreira, Regiane Dias Moreira, José Renildo Moreira e Maria Aparecida Dias Moreira;

Aos amigos guineenses José Bacar Mendes e Ismael Abasse Camará que se prontificaram em ajudar-me, mesmo à distância, esclarecendo palavras e expressões em crioulo;

Ao missionário cearense em terras guineenses, José Valberto Teixeira Oliveira, por ajudar-me quando precisei da obtenção de alguma informação ou livro;

Enfim, a todos aqueles que de uma forma ou de outra contribuíram para a conclusão desse trabalho.

Meu muito obrigado!

“A literatura possibilita pôr a descoberto os veios do inconsciente coletivo, veicula o que escapa à observação sociológica ou à documentação histórica, desvenda aspirações, fareja e antecipa as tensões subjacentes. A literatura é sem dúvida o espelho da sociedade em que se desenvolve e é uma das suas manifestações mais vivas.” – Moema Parente Augel

RESUMO

O presente trabalho acerca da literatura poética bissau-guineense é o resultado da nossa pesquisa que busca compreender os caminhos pelos quais passou a nação no decorrer de um processo histórico marcado, em geral, pela invasão estrangeira e, em particular, pelo sistema colonial português, assim também como pelo ameaçado estado da nação nos anos pós-independência. Para tanto, começamos por dar visibilidade à Guiné-Bissau estabelecendo-a no tempo e no espaço. E, acreditando que toda sociedade tem suas expressões na oralidade, fizemos um breve recorte dessa manifestação. Porém, chamou-nos a atenção a invasão e fixação dos portugueses no pequeno território da antiga Guiné Portuguesa, pois tiveram repercussões assaz violentas que terminaram por dismantelar a sociedade e os povos que ali habitavam. A poesia aqui analisada, escrita em língua portuguesa, nasce no sistema colonial e persiste nos anos pós-independência. Ademais, é uma poesia de combate, que encontra base no líder da Revolução, o poeta Amílcar Cabral. Conhecer e analisar o conjunto das obras dos quatro poetas que fazem o *corpus* desse trabalho serve-nos de amparo para enveredar por um caminho bastante ousado e dolorido. O sentimento como cada um concebeu e narrou a Guiné foi analisado conforme a tessitura poética e outras possíveis informações agregadas nas respectivas publicações. Para tanto, adentramos a História através da arte poética para bem conhecer o transcorrer da narração da nação e a razão de poetar. Dessa forma, asseguramos que a tardia literatura guineense fornece uma poesia forte e engajada, voltada, necessariamente, para as questões de cunho político-social. O trabalho revela um autêntico processo de luta em prol da independência e pela (re)construção da identidade no fluir poético. Percebemos que os poetas analisados tomaram sobre si a incumbência de narrar a nação e bem souberam apropriar-se do incidente para, como ideólogos e militantes, apresentarem a identidade da Guiné-Bissau tal qual ela é, ainda que isso cause desesperança no chão de dor pelo fracasso que a realidade lhes apresenta na atualidade. Nisso, refletimos que a poesia guineense, por ficcional que seja, possui, antes de tudo, um caráter realístico, didático, formativo e apelativo no tocante à denúncia dos fatos e memorização da nação.

PALAVRAS-CHAVE: Guiné-Bissau; Poesia; Engajamento; Memória; Colonialismo.

ABSTRACT

The present work on Bissau-guinean poetic literature is the result of our research that seeks to understand the ways in which the nation passed in the course of a historical process marked in general by the foreign invasion and, in particular, by the Portuguese colonial system, as well as by the threatened state of the nation in the post-independence years. To do so, we began by giving visibility to Guinea-Bissau by establishing it in time and space. And, believing that every society has its expressions in orality, we have made a brief cut of this manifestation. However, we were struck by the invasion and fixation of the Portuguese in the small territory of the former Portuguese Guinea, because they had very violent repercussions that ended up dismantling the society and the peoples who lived there. The poetry analyzed here, written in Portuguese, is born in the colonial system and persists in the post-independence years. In addition, it is a poetry of combat, that finds base in the leader of the Revolution, the poet Amílcar Cabral. To know and to analyze the set of works of the four poets who make the corpus of this work serves us as a refuge to embark on a very daring and painful way. The feeling as each conceived and narrated Guinea was analyzed according to the poetic *tessitura* and other possible aggregated information in the respective publications. For that, we enter History through poetic art in order to know the history of the nation and the reason for poetry. In this way, we ensure that the late Guinean literature provides a strong and engaged poetry, necessarily oriented towards social-political issues. The work reveals an authentic process of struggle for independence and (re) construction of identity in the flow of poetry. We perceive that the poets analyzed took upon themselves the task of narrating the nation and they knew how to appropriate the incident so that, as ideologues and militants, they would present the identity of Guinea Bissau as it is, even though it would cause hopelessness on the floor of pain by the failure that reality presents them today. In this, we reflect that the Guinean poetry, however fictional, has, above all, a realistic, didactic, formative and appealing character regarding the denunciation of the facts and memorization of the nation.

KEYWORDS: Guinea-Bissau; Poetry; Engagement; Memory; Colonialism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – DA COSTA DA GUINÉ À GUINÉ-BISSAU: FATOS QUE CORROBORAM PARA A CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO E NASCIMENTO DE UMA LITERATURA	18
1.1 – Breve contexto geográfico, político e social da Guiné-Bissau	19
1.2 – Antecedentes da Guiné-Bissau: o Império do Mali e o Império do Kaabu	23
1.3 – A oratura como antecedente da literatura	28
1.4 – A presença portuguesa e as articulações de poder	30
1.5 – O racismo e o despontar da poesia guineense	34
1.6 – Poesia guineense: universal, do povo e “de combate”	41
CAPÍTULO 2 – A POESIA NACIONAL: “...E O POETA TOMOU PAPEL, CANETA E ARMA NA MÃO E ESCREVEU”	52
2.1 – Carlos Semedo: um olhar diferente em plena Guiné-Bissau colonial	53
2.1.1- O poeta e o contexto literário de publicação	53
2.1.2- Inquietações literárias num olhar de transição	55
2.1.3- O engajamento por uma causa pessoal	60
2.2 – Vasco Cabral: um poeta engajado pelo ideal de liberdade	64
2.2.1- Vida, poesia e engajamento de um intelectual guineense	64
2.2.2- Poeta engajado é aquele que faz a poesia correr na veia	67
2.2.3- A continuidade do mentor da Revolução na poesia de Vasco Cabral	74
2.3 – Pascoal D’Artagnan Aurigemma: solidariedade e punho firme na poesia social ...	78
2.3.1- O deslumbre de um poeta que nasceu para poetar	79
2.3.2- A obra e militância poética em defesa do seu povo	83
2.3.3- A sensibilidade poética e o trato às crianças	93
2.3.4- A mulher em Aurigemma, símbolo de dor, luta e vitória	102
2.4 – Tony Tcheka: passados mais de quarenta anos, a constante poesia da dor	109
2.4.1- O poeta, a desilusão e o forte engajamento de uma obra	110

2.4.2- Altruísmo e desesperança na jovem nação do chão de dor	117
CONCLUSÃO	130
ANEXO A	134
ANEXO B	135
ANEXO C	136
ANEXO D	138
ANEXO E	139
REFERÊNCIAS	140

INTRODUÇÃO

À primeira vista, optar pela Guiné-Bissau enquanto objeto de pesquisa desse trabalho acadêmico e como nação pertencente aos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) para daí estabelecer uma aproximação por sua literatura no que concerne à poesia atendendo à proposta do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes/UEA, “Arquivo, Interpretação e Memória” não foi, em hipótese alguma, uma tarefa difícil.

O encanto por África, suas múltiplas temáticas e a produção literária que, aparentemente, existe a partir de Angola, Moçambique e Cabo Verde até chegar ao conhecimento da ousada, rejeitada e teimosa história e produção poética guineense através da militância do poeta e líder da Revolução, Amílcar Cabral, acirraram um sentimento tal que culminou na investigação do transcurso poético dessa nação.

Corroboram para essa decisão dois importantes fatores: o geográfico e o empático. Pois, além de transcorrer em função da proximidade que a Guiné-Bissau tem do nordeste brasileiro, precisamente o Ceará, que muito facilita as incursões para este país, tal decisão agrega-se também à empatia aos povos guineenses que se configuram como esperançosos por dias melhores, no dizer crioulo, por dias de *sabura*.

Ademais, a falta de conhecimento de uma produção literária por parte do público brasileiro e a raríssima literatura guineense que aqui é chegada definitivamente nos fizeram escolher desbravar o desconhecido com a inquietação de que esta nação pode oferecer muito mais do que expõe a mídia nacional e internacional.

Para tanto, escolhemos como objeto de pesquisa a poesia como manifestação literária por ter sido o gênero que se destacou, embora tardiamente e com bastante dificuldade, no processo de narração da nação quando pelo período colonial e, principalmente, no processo de luta armada servindo como instrumento em prol da independência. Assim mesmo, a poesia revela-se pela (re)construção da nação nos anos pós-coloniais, dando voz e identidade ao marginalizado. O individual, o coletivo e o nacional todos têm seu devido lugar no âmago dessa literatura. Sustenta-se que é uma poesia capaz de regular os fatores sociais, como bem foca a produção poética que até hoje exerce lugar e prima por esta função na Guiné-Bissau.

Torna-se parte do objeto dessa pesquisa a função que desempenha a poesia na reconstrução das identidades que outrora foram rejeitadas, desmanteladas e massacradas pelo sistema colonial. Homem e nação foram desapropriados da sua verdadeira identidade,

cabendo à voz poética externar, propagar, denunciar, vaticinar os casos de violência e o descaso que denigrem e fazem calar as várias vozes da sociedade bissau-guineense.

Sendo assim, a poesia tem um contributo inquestionável enquanto porta-voz das ansiedades do guineense no que concerne à justiça social e ao reconhecimento do mesmo no seu espaço local e global como qualquer outro ser que livremente vive e exerce sua liberdade. Portanto, a produção poética é fundamental para o percurso histórico da nação e em particular do indivíduo, pois atrai sobre si verdadeiras personagens que por muito tempo foram silenciadas e até apagadas em decorrência do que ditou de forma unilateral o discurso oficial.

É no pós-colonialismo que o panorama da Guiné-Bissau começa a mudar. A nova identidade que assume, reflete consideravelmente sobre cada um dos sujeitos que contribuem para a formação da nação. Hoje, o presente revive o imaginário que permeava o passado pré-colonial de modo idealizado com o objetivo de revalorizar as culturas nativas que não puderam se expressar debaixo do controle da manobra colonial, tornando-se vítimas por uma condição de sujeição, desvalorização e de destruição identitária.

O passado, o presente e o futuro são uma verdadeira constante ao longo das obras poéticas. Para alguns, o ufanismo, o saudosismo de uma Guiné relacionada com o contexto rural, paisagístico, onde a liberdade os guiava ainda aparece na poesia pioneira. Para outros, o futuro está representado pela esperança de recompor o espaço perdido e adulterado em decorrência dos anos de total invasão por parte dos colonizadores portugueses. Dessa forma, a esperança é, sem dúvida, uma temática muito corrente nos poucos poetas referentes ao período da Revolução. Os mesmos serviram de sustentabilidade à geração dos novos poetas da pós-independência no que concerne à continuidade do caráter de luta poética empreendida.

A lembrança e a (re)construção de uma identidade guineense estão muito bem presentes nesse período cujas vozes, as mais diversas possíveis, os escritores não as deixaram silenciadas. O olhar sensível e perspicaz do poeta, focado nas relações do cotidiano, sejam estas costumeiras, simples atividades ou por demais complexas, registrou os impasses pelos quais passou a nação na formação de sua identidade segundo denúncias dos fatos históricos.

Dentro da visão que estabelece a nação, e que tem por objetivo elucidar a identidade nacional, a escrita poética torna-se uma testemunha dos fatos que saltam do coletivismo social agregando valores literários que enaltecem a literatura à categoria de universalidade. O espaço e o tempo condicionados na poesia são aqui revisitados para firmarem o presente de uma nação que, passados mais de quarenta anos do processo de independência, ainda se encontra entrelaçada ao que fora submetida no passado. Portanto, o processo identitário continua sendo reescrito. O que por séculos esteve em função da metrópole e somente dela não se resolve

nem se equipara em menos de cinquenta anos de independência. As sequelas do colonialismo uma vez abertas, existem e são encontradas facilmente na tessitura poética.

Enfim, a escolha do material que compõe o *corpus* dessa pesquisa gerou uma determinada dificuldade pela falta de conhecimento da própria literatura guineense aqui no Brasil. Seus autores, os poetas, não são conhecidos no âmbito brasileiro nem mesmo pelo universo acadêmico, salvo algumas universidades que investigam esta temática. O mercado leitor, portanto, de forma geral, torna-se desprovido da publicação literária poética guineense.

Para ter contato e conhecer pessoalmente as informações colhidas em artigos, dissertações e raríssimos livros via internet, três incursões foram realizadas à Guiné em 2016, 2017 e 2018. Realmente, os dizeres não mentiam. O espaço literário guineense é ainda desconhecido a partir do próprio guineense, principalmente da juventude, que pouco sabe acerca dos escritores que fizeram parte do processo de reconstrução da nação quer pela pena somente, quer pela pena e arma de fogo. As principais bibliotecas de Bissau não oferecem um acervo completo que represente integralmente a literatura nacional, muito menos a poesia. Descaso considerável ao longo das prateleiras da maior biblioteca do país, localizada dentro do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP). Nesta instituição desempenhou prodigiosa função de recompor a literatura guineense na década de 1990, a brasileira, professora e crítica literária Moema Parente Augel, de quem nos serviu como base crítica e teórica para a completude desse trabalho.

Outras bibliotecas visitadas foram a do Centro Cultural Português, a do Centro Cultural Brasil – Guiné-Bissau e a do Instituto Camões/Tchico Té, todas em Bissau, na capital. Ademais, foram visitadas a editora privada Ku Si Mon, a biblioteca da escola João XXIII (de importante referência), a livraria Coimbra e a famosa feira livre de Bandim, em busca de encontrar alguma produção poética. Em todos estes espaços literários ou quase literários a frustração foi manifestada. Praticamente, não havia obras nacionais e poucas pessoas as conheciam. As literaturas portuguesa, brasileira e outras estrangeiras possuem seus lugares nesses espaços, quase nunca a guineense.

Contudo, com bastante empenho, foram adquiridas algumas obras que pudessem dar suporte à pesquisa e que obedecessem aos critérios antes estabelecidos de que todos os escritores fossem poetas nascidos na Guiné-Bissau, portanto guineenses, e que possuíssem uma produção literária poética em língua portuguesa para bem alcance da nossa análise.

Uma vez estabelecidos estes critérios, o próximo passo foi separar os poetas que apresentaram uma contribuição mais engajada no processo narrativo da nação, partindo de um

primeiro olhar poético ainda no período colonial que bem expressou estranheza tanto à colônia quanto à metrópole.

Tomamos como base inicial a poesia de Carlos Semedo mesmo que não estivesse contida no clímax da poesia de combate como as que seriam conhecidas publicamente a partir da década de 1970, necessariamente após 1974, quando a Guiné-Bissau teve sua independência bilateralmente reconhecida e oficializada. Ao mesmo tempo, por ter sido o primeiro poeta a publicar um livro (*Poemas*) desse gênero no inóspito território literário guineense, em 1963, enquanto ainda predominava a “longa noite colonial”. Sentimos a necessidade de analisar parte de sua obra, uma vez que não tivemos acesso ao referido livro devido à dificuldade em encontrá-lo. Sua produção poética é fruto de quem vivenciou a imposição e mudanças numa Guiné totalmente dominada pelos brancos e, ao mesmo tempo, desligada do estilo do colonizador. A importância dessa obra elucida o destruidor processo instaurado pelo sistema colonial e ao mesmo tempo pelo muito que contribui para a narração da nação.

Em seguida, levamos em consideração os poetas cujas produções foram publicadas a partir da independência, 1974, o que não significa dizer que as poesias aí contidas sejam todas relativas ao período pós-colonial. Amílcar Cabral, por exemplo, desde a fase juvenil de sua vida em Cabo Verde, e Vasco Cabral, estando em Portugal, produziam uma poesia com um olhar marcado pelos sofrimentos da opressão colonial.

Diferente do Pai da Nação (Amílcar Cabral), Vasco Cabral esteve na Guiné até quando obteve a bolsa de estudos para cursar o nível superior em Portugal e, portanto, foi testemunha direta do sistema colonial em terras guineenses. Além do mais, adquiriu uma postura engajada através da qual se lançou no processo de luta armada combatendo com a arma e a poesia no tocante à independência e à denúncia social pelas mazelas ocasionadas no transcurso da sociedade colonial. No despontar da nova geração de poetas após a independência, Vasco Cabral continuou poeticamente erguido, o que fez ser um pensador, poeta e intelecto exímio da nação, tornando-o necessariamente objeto dessa investigação.

Tentamos, por meio da arte poética, mostrar a incumbência que teve o referido poeta na reconstrução da nação. Para tanto, necessário foi expor os males que assolavam a Guiné durante os anos pós-independência pelo não cumprimento de uma política justa que dignificasse a nação e respeitasse o povo, conforme idealizada por Amílcar Cabral. Suas poesias revelam este mal-estar e desprezo por parte das autoridades políticas guineenses no que concerne à estruturação dessa nova sociedade a qual deveria crescer livre e não atrelada aos interesses pessoais ou partidários.

Pascoal D'Artagnan Aurigemma, por sua inquietação e sensibilidade ao ser humano, foi um poeta que procurou entender a dor alheia e bem soube metaforizá-la em versos através da poesia social. Ele faz parte dessa investigação porque em sua poesia é possível ver um poeta obstinado pelo seu povo e severamente angustiado pelo sistema que o oprime. Sua conduta poética é clara no que diz respeito à causa empreendida contra o colonialismo, tanto quanto o desejo que nutre pela Revolução e pela liberdade da sua pátria. O sentimento de rejeição a toda manobra do aparelho colonial é extremamente visível na poética desse renomado e exímio escritor.

No seu percurso poético, vê-se sempre um homem voltado para o humanismo em busca de uma nação que precisa urgentemente contemplar sua própria história a partir das histórias vividas pelos próprios filhos da terra. Tal narrativa traz à tona o que outrora estava silenciado. Em decorrência, os personagens são pessoas comuns do cotidiano, absorvidas e vitimadas pela elite social. Literalmente, o submundo da sociedade bissau-guineense.

Fazem parte dessa reconstrução os símbolos inerentes à nação guineense que cooperam no reconhecimento da alma do povo, devolvendo-lhe a identidade surrupiada pelos interesses coloniais. O sofrimento que acompanha esse povo é logo absorvido pelo poeta que trata de denunciar, através da arte de poetar, o fato ali tal como é visto e apreendido pela sua maneira de colocar-se na perspectiva do Outro. Rica em informações, sua poesia é de grande valor para a compreensão da Guiné-Bissau enquanto nação em fase de luta operada pela exploração colonial.

Outro escritor que também pertence aos poetas que despontaram a literatura no ato da pós-independência e que até hoje continua atuante é Tony Tcheka. Suas narrações de cunho crítico-social embelezam a arte poética e contribuem para uma sociedade menos injusta. Desde suas primeiras obras, mesmo antes da independência, quanto às demais que se seguiram, sempre apresentaram uma crítica ao modelo de sociedade ora estabelecido pelos “donos do poder”. A denúncia pelo descaso às crianças pobres é uma bandeira sempre erguida na sua produção poética. Sendo assim, a fome, a injustiça social, a falácia política, a desesperança, toda esta temática é encontrada ao longo da sua poesia. Esperança e desesperança atuam juntas para a construção de um futuro idealizado por uma nova Guiné para quem tanto o poeta dedicou-se através das poesias que serviram de base desde as primeiras antologias guineenses.

Escolhemos este poeta por compreender sua responsabilidade com a nação e a busca que, naturalmente, evidencia-se nos seus versos pela identidade não mascarada do que sente, pensa e vê relacionado à Guiné-Bissau. Sua temática é variada, porém a fome é indiscutível

na tessitura poética de Tony Tcheka. Dela faz uso como instrumento de denúncia no processo de narração da nação. Sua voz poética continua ecoando na luta por uma Guiné justa, forte, humana, vitoriosa, apesar de fragilizada pelo peso do abandono político-econômico.

Movidos pela força de um dia poder ver o caos dar lugar à ordem, esses poetas foram autores de uma poesia capaz de eliminar qualquer tipo de impossibilidade em prol da vitória nacional. Todos acreditaram no processo de reconstrução da nação e por ela tornaram-se poetas militantes. Portanto, percebemos que suas obras conferem profundo engajamento por uma nação que, ainda hoje, apresenta-se interminada, absorta nos escombros do desprezo e do esquecimento, todavia sempre esperançosa por dias nos quais as lembranças da “longa noite colonial” não sejam mais vultos concretizados, senão um novo tempo em que alvoreça no temido chão de dor.

Dessa forma ficou delimitado o *corpus* referente aos poetas no que concerne ao desafio, ao engajamento, à busca pela identidade e à narração da nação pela produção desses intelectuais heróis nacionais ainda muito pouco ou quase nada conhecidos no Brasil.

O resultado do empenho desses poetas está na temática variada muito presente pelo viés da narração da nação através da produção poética que os qualifica como heróis de sua terra. O repúdio ao colonialismo, a opressão do colonizador, o ardor revolucionário, o amor à humanidade, a condição do marginalizado, o papel subalterno da mulher, a infância ameaçada, a fome, a diáspora, as manifestações religiosas, as tradições, as línguas étnicas, o crioulo, a paz, a esperança, a desesperança etc marcam a identidade do povo guineense e, naturalmente, estão presentes na arte literária poética que ali foi formada a partir dos acontecimentos sociais.

A estrutura da pesquisa fica assim distribuída: o primeiro capítulo intitula-se “Da Costa da Guiné à Guiné-Bissau: fatos que corroboram para a construção da nação e nascimento de uma literatura”. Nele, contextualizamos o país a partir da visão geográfica, histórica e social. Tal contextualização serve de substrato para entender o homem guineense inserido num lugar e na História produzindo arte a partir das suas práticas sociais, como exemplo a oralidade que sempre fez parte da rica cultura africana.

Explicamos sobre a chegada dos portugueses, sua atuação e suas articulações de poder como política de domínio contra a estrutura social da Guiné-Bissau e, finalmente, a recepção à poesia acompanhada pelo engajamento que teve numa sociedade dominada e desmantelada pelo colonialismo. Enfim, consideramos fatos importantes que testemunharam e continuam testemunhando a história do povo guineense.

O segundo capítulo é denominado: “A poesia nacional de combate: ...e o poeta tomou papel, caneta e arma na mão e escreveu”. Destacamos quatro poetas nacionais cuja produção poética está em língua portuguesa, essenciais para adentrar os percursos pelos quais passou a Guiné-Bissau no período relativo à luta de independência e à (re)construção da nação em torno do abandono ocasionado nos mais diferentes segmentos que formam esta sociedade.

Sobre as obras desses poetas, consideramos, para efeito de análise, as de mais variadas temáticas produzidas dentro do recorte temporal que abrange o período colonial, a Revolução e o pós-independência até o presente em busca do resgate da identidade nacional por entendermos que tais poetas são capazes de responder aos questionamentos e trazer luz e visibilidade à nação e ao povo, situando-os no espaço e na História, legitimando-os enquanto portadores de uma identidade pelo processo narrativo da nação através da poesia.

**CAPÍTULO 1 – DA COSTA DA GUINÉ À GUINÉ-BISSAU: FATOS QUE
CORROBORAM PARA A CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO E NASCIMENTO DE UMA
LITERATURA**

Sol, suor e o verde e mar,
Séculos de dor e esperança:
Esta é a terra dos nossos avós!
Fruto das nossas mãos,
Da flor do nosso sangue:
Esta é a nossa pátria amada.

(Fragmento do Hino Nacional da Guiné-Bissau
Letra: Amílcar Cabral)

1.1 – Breve contexto geográfico, histórico e social da Guiné-Bissau

Pertencente à África ocidental subsaariana e tropical, a Guiné-Bissau¹ está encravada no meio de países de língua francesa, tendo ao norte o Senegal, ao leste e sul a Guiné-Conacri e a oeste é banhada pelo oceano Atlântico. Encontra-se acima da linha do Equador nas coordenadas 12° N e 15° O e constitui-se um pequeno país cuja superfície formada por terras continentais e também insulares não atinge mais que 36.125 km². As terras insulares integram o arquipélago dos Bijagós com uma totalidade em torno de oitenta ilhas, das quais boa parte não é habitada. Já as terras continentais sofrem o efeito das inundações anuais vindas do mar que cobre considerável área de terra firme.

Parte do que hoje está representada por estes limites geográficos era conhecida nos séculos XVI e XVII de rios da Guiné do Cabo Verde conforme fontes portuguesas desse período (cf. TRAJANO FILHO, 2003, p. 5). Antes da invasão portuguesa este território estava parcialmente distribuído aos impérios do Mali e Kaabu sofrendo interferências, quando necessário, pelas conquistas empreendidas por estes povos, e, muito mais, como assegura Leila Leite Hernandez (2008, p. 45), pelo expressivo e assombrador “processo de ‘roedura’ do continente” que se deu em consequência da Conferência de Berlim² (1884-1885) quando da tomada da África pelas potências europeias, cabendo a Portugal a possessão do território guineense. Artemisa O. Candé Monteiro (2013, p. 95) assim explicita:

Salienta-se que a região que hoje denominamos Guiné-Bissau nem sempre foi o mesmo território da chamada Costa da Guiné ou Costa Africana, ou melhor, Senegâmbia, pois a divisão arbitrária da Conferência de Berlim, em 1884-1885, traçou fronteiras e separou povos sem levar em conta as tradições culturais dos grupos étnicos existentes e suas fronteiras, obedecendo, portanto, somente aos interesses econômicos.

¹ “A denominação *Guiné* surge nos relatos das primeiras navegações portuguesas na África Atlântica. Há quem defenda a tese de que etimologicamente, o termo seria proveniente do berbere *aguinaoui*, que significa *negro* ou *de cor negra*. Para os portugueses o termo *Guiné* identificava vasta região que se estendia desde o Cabo Bojador até as profundidades do Congo. Referia-se a uma *terra dos negros*, distinta do *Saara*, ocupado pelos árabes e mouros. Existem atualmente três países africanos denominados Guiné: a *Guiné-Bissau* (ex-colônia portuguesa), *Guiné-Equatorial* (ex-colônia espanhola) e *Guiné-Conacry* (ex-colônia francesa). Não se pode, em hipótese alguma, confundi-los entre si, muito menos com a *Papua-Nova Guiné*, um país da Oceania” (SERRANO; WALDMAN, 2010, p. 44).

² A Conferência de Berlim, na liderança de Otto von Bismarck, chanceler alemão, teve como finalidade dividir, ocupar e explorar a África. Os encontros aconteceram em Berlim, de 15/11/1884 a 26/02/1885, envolvendo treze potências coloniais da Europa, Estados Unidos e Turquia. O resultado em nada respeitou os povos africanos. Assim mesmo, os diversos problemas ocasionados até hoje a África não conseguiu resolvê-los.

Ademais, o país como um todo é plano, de clima tropical-marítimo. Nas regiões mais a leste, extensas planícies áridas, enquanto florestas e selvas compõem o lado ocidental (cf. AUGEL, 2007, p. 50). Tem-se uma profunda riqueza hidrográfica através dos rios Cacine, Mansoa, Geba, Corumbal, Cacheu e o rio Grande de Buba, resultando em terras agricultáveis ao longo do território que servem substancialmente para a produção de arroz nas inúmeras *bolanhas*³ – queimadas e destruídas pela guerra –, interpretadas pelo poeta-cantor José Carlos Schwarz na célebre canção *Ke ki mininu na tchora*, conforme Moema Parente Augel (1998, p. 226), “(...) / *Montiaduris ki ka kunsidu / e iara e fuguia na tabanka / Montiaduris pretus sumanos / e iara e fuguia na bolanha / (...)*” ou ainda na poesia de Carlos Semedo em que “destaca a beleza dos campos de arroz, *bolanhas*” (*idem*, p. 68). Junto ao arroz, o caju e o amendoim totalizam a maior fonte de renda agrícola do país. Todos os produtos, em pequena ou larga escala, estão destinados ao comércio exterior sem nenhum processamento industrial, o que torna um produto de baixo custo para a economia e, conseqüentemente, para o desenvolvimento do país.

Segundo o Instituto Nacional de Estatísticas e Censos Guineenses (INEC), a divisão administrativa da Guiné-Bissau contempla três províncias e oito regiões. Goza de liberdade o Setor Autônomo de Bissau que equivale a uma região administrativa, onde está localizada a capital do país que leva o mesmo nome, Bissau, cuja importância supera todas as outras cidades, com cerca de trezentos mil habitantes. Em Bissau, está quase toda economia que provém de outros setores que não seja somente o agrícola. A Província do Norte compreende as regiões de Cacheu, Biombo e Oio. A Província do Leste, as regiões de Bafatá e Gabu e a Província do Sul, as regiões de Quínara, Tombali e a região insular de Bolama-Bijagó (cf. INEC, 2014). Uma vez estabelecidas tais regiões, as mesmas subdividem-se em trinta e seis setores os quais, por sua vez, subdividem-se em seções compostas por *tabancas*, conhecidas comumente por aldeias. Estas representam o poder mínimo administrativo dentro da pequena e expressiva realidade territorial guineense.

Atualmente, ainda de competência do INEC (*idem, ibidem*), a população está estimada em um pouco mais de um milhão e quinhentos mil habitantes. Devido a graves e permanentes crises política e econômica que continuamente o país atravessa, a diáspora tem sido uma realidade absurda e tem tomado rumos expressivos. A população tem se deslocado com bastante frequência para outros países, quer seja no próprio continente ou não, em busca de melhores condições de vida. Em geral, fora do contexto africano, a procura maior tem sido

³ Terras baixas, fáceis de alagamento, bastante usadas para a plantação de arroz, base da economia guineense.

a Europa, sobretudo Portugal, Estados Unidos e Brasil. Alguns não regressam pelo fato de encontrarem estabilidade financeira e profissional ou mesmo contraírem casamento misto. Outros permanecem longe da pátria pela ilegalidade como se encontram no estrangeiro e pelo temor de, uma vez saindo, não mais poder retornar a determinado país. Nesse caso, voltar à Guiné configura-se pôr em risco o próprio destino.

Nos últimos anos, um considerável número de estudantes guineenses atravessou o Atlântico com destino ao Brasil, sobretudo para o Nordeste, em busca de realizar os estudos de nível superior por meio de acordos consolidados entre o governo brasileiro e governos de alguns países africanos, principalmente, os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) pela questão linguística.

Porém, tem sido um problema o retorno de alguns desses estudantes após o término do curso. Legal ou ilegalmente, a tendência é permanecer no Brasil, o que acarreta um grave problema tanto para a própria Guiné-Bissau quanto para o Brasil. O resultado é que nem sempre o êxito diaspórico supera o abandono da pátria. Para a professora e crítica literária brasileira, Moema Parente Augel (*apud* TCHEKA, 2015, p. 149), “a ilusão de uma vida melhor, a perspectiva de salários mais elevados, de liberdade e autodeterminação podem levar ao fascínio muitas vezes falacioso da emigração” que por sua vez pode acarretar em profundas decepções.

Em termos de crescimento nacional, no caso da Guiné, significa a perda da mão-de-obra qualificada, resultando um *déficit* para a formação de quadros e, conseqüentemente, uma queda na economia do país. Esta realidade dá-se em virtude da falta de incentivo que o Governo tem a oferecer devido às questões tanto ligadas à corrupção na máquina pública como à posição que ocupa no *ranking* mundial dos países mais pobres. A precariedade logística em que se encontra o país não atrai investidores, fator que ocasiona um tímido investimento, alto índice de desemprego e salário desqualificado. Moema Parente Augel (2007, p. 72) assim define este lado triste da Guiné-Bissau:

Os salários são extremamente baixos, pagos além do mais com grande irregularidade. Com um salário médio mensal, no serviço público, na ordem dos 25 dólares americanos, a maior parte dos guineenses não tem condições de adquirir no fim do mês mais do que um saco de 50 quilos de arroz, base da alimentação da população.

O que não é diferente para um profissional de nível superior, onze anos depois, cujo salário nada é convidativo perante o quadro econômico do país, sem mencionar que o índice de desemprego e subemprego continua altíssimo (cf. AUGEL, 2007, p. 72). Fatalmente, muitos terminam permanecendo em algum desses países de destino, o que coopera também para a redução ou mesmo a estabilização da população na Guiné-Bissau. E como já citado, acarreta num empobrecimento desmedido não só para o crescimento econômico do país como também para o intelectual e assim as demais áreas que formam a sociedade guineense até atingir a educação, a literatura, os escritores, os leitores, e todo o aparato que torna possível o acontecer literário nessa nação.

Infelizmente, a Guiné-Bissau ainda apresenta gravíssimos problemas em todos os setores, o que muito lhe custa para o restabelecimento pelos anos de exploração e violência que lhe foram impostos. O quadro sócio-político-econômico como hoje está é o reflexo da ausência de uma política de assentamento voltada para o desenvolvimento da nação. Puro descaso da metrópole, pois Wilson Trajano Filho (2003, p. 22), em suas pesquisas, revela que “até meados do século XIX, a Guiné esteve abandonada a sua própria sorte por um Portugal fraco e desinteressado”. Angola, Moçambique e, até mesmo, Cabo Verde estiveram à frente das transformações sociais, sobrando sempre à Guiné o desprezo e a quase total exclusão de algum desenvolvimento.

Desde a chegada dos portugueses até os dias atuais no que concerne à defesa do capital por interesses particulares e partidários, o resultado tem sido uma lástima. O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), segundo informações do INEC, atingiu a 178ª posição (cf. INEC, 2014) configurando-se como um dos países mais pobres de todo o continente africano e, também, do mundo. Isso, em modo particular, altera de modo expressivo e assustador o quadro da educação no país.

Segundo João José Monteiro (1996, p. 108), nas suas colocações frente à eficácia da educação, pelos vinte anos de independência, constata-se que “os indicadores de qualidade são baixíssimos, mesmo quando referenciados à escolaridade dos ‘melhores’”. Da mesma forma, as informações mais atualizadas no *site* do MEC-Brasil (2015) sobre a situação educacional não são nada confortadoras, pois de acordo com as informações a guerra assolou as instituições de formação as quais ficaram completamente danificadas e ainda hoje os reflexos estão muito bem aparentes na capital e no interior, nas zonas urbanas e rurais.

Este é um breve quadro de como se encontra a Guiné-Bissau hoje e quais fatores a levaram e levam a sucumbir frente o panorama africano e mundial, caracterizando-a como

uma das nações mais pobres do mundo, no entanto, de uma população que mesmo periférica mantém a esperança em vez do derrotismo.

1.2 – Antecedentes da Guiné-Bissau: o Império do Mali e o Império do Kaabu

Como já mencionado, a Guiné-Bissau de hoje pertenceu a um governo assaz importante e de enorme repercussão. O Império do Mali organizou-se como um forte e temível governo, e, portanto, tratou de submeter muitos povos, dentre os quais os que compunham a Guiné de então. Estendeu-se desde o interior do continente, ao sul do Saara, até a costa ocidental, absorvendo, principalmente, a vasta região do rio Volta.

Para Marina de Mello Souza (2009, p. 34), o Império do Mali foi “o primeiro império da África subsaariana sobre o qual se tem notícias mais precisas” e sua existência está relacionada à história que hoje a Guiné-Bissau se encontra submersa e, em parte, dá continuidade. Um dos fatores incontestáveis e de tamanha importância para a abrangência desse império se deu pelos cursos fluviais, uma verdadeira dádiva da natureza para aquela região. Tais cursos permitiam o sedentarismo, a irrigação de terras e favoreciam a plantação e domesticação de animais, ao mesmo tempo serviam ao transporte de ouro, prata, noz-de-cola e mercadorias em geral. E Alberto da Costa e Silva (1992, p. 299) defende que “um dentre estes produtos foi-se tornando cada vez mais procurado: a noz de cola”, por ser um produto muito procurado pelo norte da África, o que propiciou na difusão do comércio de então.

Detentor de grande poder e riqueza, o Império do Mali mantinha grandioso comércio com outros povos além do seu território que transitavam o sul do Saara por questões comerciais, territoriais, religiosas ou outras quaisquer. Sua prosperidade era reconhecida na época graças às relações que mantinha com diversos reinos africanos. Infelizmente, com a chegada dos europeus ocorreu acentuada inquietação para ambas as partes, culminando na exploração e apropriação do que o império poderia oferecer. E, sem sombras de dúvidas, o “produto” mais valioso nas transações comerciais foi o ser humano, o negro.

Acerca de seu desbravamento e importância, Carlos Serrano e Maurício Waldman (2010, p. 185) apresentam-no assim:

Por exemplo, nos tempos das “grandes descobertas” o Mali era um império indiscutivelmente próspero. Além da grande produção agrícola, da criação, pesca, caça, artesanato e do comércio, a mineração do ouro, retirados dos fabulosos veios de Galam, do Burée e do Bambouk, era realizada numa escala verdadeiramente prodigiosa.

O domínio do Mali foi estabelecido aproximadamente num período que vai desde o século XIII ao século XVI. Tinha como cidade principal e centro do poder, Tombuctu, no interior do império, na curva do rio Níger, onde concentrava o maior número de pessoas devido às trocas de mercadorias que vinham do sul e do norte. Para tanto, a hidrografia facilitava e fomentava este poderio o que atraía fortemente outros povos para a realização do comércio. Ainda de acordo com Alberto da Costa e Silva (1992, p. 299), “o sal (...) era descarregado dos lombos dos camelos (...), subiam o rio até Jenné. Ali era trocado por ouro e levado à cabeça por fileiras de escravos à região das minas”. E para assegurar este comércio a liderança estava nas mãos dos Mandinga, os quais se mantinham como responsáveis pela existência e domínio do Mali.

O império do Mali era composto por diversos povos. Aliados ou capturados, todos eram submetidos pelo processo de mandinguização, ou seja, eram forçados a abandonar sua língua e sua cultura para viver de acordo com as regras mandingas.

Também chamados de Malinké, os Mandinga eram muçulmanos oriundos do Alto Níger e centralizavam todo o poder imperial do Mali ao mesmo tempo em que mantinham relações soberanas e estreitas com uma de suas províncias, o Kaabu⁴, que se sobrepunha às demais. Esta, formada a partir do Império do Mali devido à expansão e conquista de novas terras, deixou de ocupar, no século XVI, a função de província para assumir o controle geral do império. Tal fato se deu em decorrência do enfraquecimento e declínio do Mali que se desestruturou consideravelmente frente às articulações empreendidas pelo Kaabu que, fomentado pela Coroa, serviu para o fornecimento de escravos aos portos que abasteciam a Europa e as Américas.

A esta altura, Portugal alimentava as discórdias entre os diversos povos pela inserção de novos produtos que pudessem ocasionar competição entre os comerciantes nativos. A intenção era tornar o comércio muito mais atrativo e lucrativo, ao mesmo tempo em que fomentava as guerras interétnicas e como resultado os portugueses ganhavam poder sobre dirigentes locais e os assenhoreavam, conforme as estratégias estabelecidas.

⁴ Não confundir a atual região do Gabu, leste guineense, com o famoso Império do Kaabu.

A partir de então, consolidava-se o Império do Kaabu. Em relação à parceria dos dois impérios, Carlos Lopes (1989, p. 6) estabelece que “duas razões podem explicar os laços existentes entre o Kaabú e o Mali: a atracção do mar, e o comércio do ouro de Bambuk e do sal”. Estas eram a matéria-prima que sustentava o comércio em tão afamado império e que serviram para acentuada corrida dos portugueses ao território dos negros. Nesse sentido, a submissão desses povos ia além das manifestações culturais e linguísticas. A questão religiosa tem muito a ver com a nova identidade que vai assumir todo o povo do Kaabu e o processo de mandinguização tem um papel relevante na conversão ao islamismo.

Segundo Moema Parente Augel (2007, p. 51), a questão de domínio aliada à questão cultural e religiosa nesses povos (mandingas) é bem presente e marcante, pois

o poder desses povos islâmicos conheceu o apogeu nos séculos XIII e XIV, dominando várias etnias que cultuavam os antepassados e as forças da natureza, povos que praticavam um regime comunitário acéfalo, sem poder estatal, sem hierarquia, e que guardaram, apesar de tudo, suas culturas originais (como os Balanta, os Mandjaco, os Bijagó), ou em parte se islamizaram, como foi o caso dos Beafada. Esta grande influência ou, em alguns casos, até mesmo absorção, é conhecida como malinkização ou mandinguização.

Tais absorções, mantidas na memória popular por séculos e praticadas, quando não reprimidas pelo opressor, tornaram-se evidentes na oralidade ao longo dos séculos e não é de se estranhar que viesse externar na arte literária a riqueza histórica, cultural, mística e mítica dos povos que reinaram ali, marcando os sinais de pertença no tempo e no espaço. Hoje, é perceptível que a Guiné-Bissau seja protagonista e continua sujeita a estes processos que uma vez absorvidos, estão muito presentes no cotidiano da nação, do povo e da literatura, quer seja na questão religiosa, cultural, étnica ou linguística.

Os registros de um passado marcado pela inserção de vários povos, no que atualmente é a Guiné-Bissau, foram naturalmente veiculados pela oratura com acentuado teor espiritual-religioso. Isto implica dizer que no decorrer do tempo e, também, no presente, aparecem na literatura, dela fazendo uso para marcar seu valor identitário e sua historicidade frente à modernidade que tanto destrói e transforma os valores locais. Esse dinamismo termina por repercutir no processo sociocultural desses povos, conferindo-lhe sua própria historicidade e seu estar no mundo.

Uma vez no controle administrativo, o Império do Kaabu, constituído por inúmeras etnias, assumiu o controle e passou a tê-lo essencialmente em função do comércio de escravos

que liderado, no século XV, pelo poderoso monarca de Kaabu, reconhecido como o maior vendedor de homens escravizados daquela parte do continente (cf. LOPES *apud* AUGEL, 2007, p. 53), estendeu seu domínio até o século XIX. Pode-se afirmar que o comércio envolvendo os negros foi a principal força capaz de demonstrar o poder que fundamentava este império. A grande importância do Kaabu esteve relacionada diretamente ao período em que mais predominou o tráfico de seres humanos escravizados no oeste africano. Tal fato, sem dúvida, foi o que deu sustentabilidade e domínio para que o Império do Kaabu permanecesse pelo tempo que durasse o sistema escravocrata.

Detentor de uma cultura de dominação pelos atos heroicos dos mandingas, o poder administrativo do Kaabu se fez contundente e opressivo contra os que iam sendo capturados e dominados, sobretudo contra aqueles que se opusessem ao seu sistema de domínio e exploração. O resultado desse sistema deu-se pelo aglomerado humano designado ao comércio escravagista com os portugueses. A Costa da Guiné, a partir de então, passou a ser marcada pela presença constante e massiva dos portugueses que evidenciavam não somente seu aparecimento naquelas terras com o intuito de comerciar produtos, senão por um intuito maior, por demais cobiçoso e muito lucrativo, o comércio de negros.

Para tanto, passaram a manter o domínio através de guerras imputadas por eles próprios aos grupos étnicos numa tentativa de desorganizar a lógica africana para obter êxitos nos negócios, o que, logicamente, conseguiram como bem expõe Frantz Fanon (1979, p. 62) ao referir-se que os portugueses “utilizam o povo contra o povo” com o intuito de desestabilizar o império e assegurar o domínio do tráfico de escravos em terras portuguesas e brasileiras. Confirmando o teórico, o historiador Julio José Chiavenato (1999, p. 26) é categórico em afirmar que “sem lágrimas ou danos de consciência, Portugal encheu o reino de escravos” e prossegue, “saqueando e matando, seguidas expedições foram à África e arrebataram milhares de negros (...)”.

Em decorrência das estratégias dos portugueses, o Império do Kaabu enfraqueceu e perdeu seus anos de glórias. A decadência não se deu somente por interferências dos portugueses, senão por outros povos africanos, parte do próprio império, que também movidos pela ambição do ostentoso comércio tentaram sobrepor-se ao Kaabu. Bastante representados, estes povos eram os Fula e articulavam-se com resistência e militância no centro do Kaabu. No século XVIII, os Fula modificaram a política mandinga o que muito cooperou na desestabilização do Kaabu. Todavia, foi somente no século XIX, em 1867 (cf. LOPES, 1989, p. 7), que os povos fulas conseguiram derrotar de vez o Kaabu, marcando o fim de um período histórico cuja concepção fez-se a partir de uma administração implantada

pelos mandingas que se mantiveram no poder por nada menos que seis séculos (cf. MANÉ, 1989, p. 18). Para Carlos Lopes (1989, p. 28), esse ato de heroicidade dos povos fulas revela um verdadeiro “irredentismo cultural vivo”.

Para o século XIX, o período foi marcado pela intervenção que os Fula obtiveram sobre os Mandinga com a tomada, queda e destruição de Kansala, capital do Império do Kaabu, por volta de 1865 (cf. MANÉ, 1989, p. 25). Nesse mesmo século o comércio escravocrata foi banido pela Coroa inglesa e antes que chegasse ao fim, a Guiné-Bissau passou a ser administrada sob o colonialismo português. Wilson Trajano Filho (2003, p. 22) é de acordo que “a partir de 1879, ao tornar-se uma verdadeira colônia, com administração separada de Cabo Verde, a Guiné experimentou a violência da implantação do regime colonial (...)”. Na Conferência de Berlim o acordo das potências europeias selou esta autoridade, desestruturando por completo os ambiciosos projetos dos Fula. “A partir de então, o equilíbrio teria sido marcado por uma ligeira ênfase na lusitanização” (*idem, ibidem*), o que levou os povos guineenses a adentrar um novo período histórico.

No entanto, o Kaabu deixou sua participação. Ele foi um império de acentuada relevância na consolidação dos diversos povos conquistados pelo processo de mandinguização. Operou significativamente para o surgimento da futura nação guineense que passaria, a partir de então, às mãos dos portugueses por um longo e sofrido período de quase cem anos. De acordo com Carlos Lopes (1989, p. 7) “o verdadeiro fim do Kaabu e início do colonialismo coincidem no tempo. Um e outro estão ligados, pois eles forjaram o seu desenvolvimento no tráfico de negros”.

Diante de toda desarticulação e com as tomadas de decisão da Conferência de Berlim, o novo período que se ergueu na história da Guiné-Bissau pouco desenvolvimento trouxe à “nova organização”. A educação ainda não estava nos planos do novo modelo político. Muito menos o fomento à literatura.

As forças que passaram a governar eram diretamente do branco explorador e, por sua vez, executadas cabalmente em solo guineense. Aos nativos, a obrigação de assumir a postura de seres humilhados e expropriados de qualquer direito conferido à pessoa humana. Noutras palavras, continuariam na função de escravos, sem direito ao que lhes era mais fundamental e precioso: a liberdade.

A má sorte dos guineenses não se daria mais nas terras alheias e distantes, além do Atlântico, senão em sua própria casa sob os comandos de quem, por achar-se no direito de levá-los à civilização e da missão de cristianizá-los, os subjugaria por completo reduzindo-os, praticamente, a nada. Moema Parente Augel (2007, p. 57) assegura que o verdadeiro

impacto na administração colonial só ocorreu mesmo após o século XIX e começo do século XX quando “os portugueses alcançaram vitórias mais duradouras, e suas investidas decisivas lhes asseguraram o domínio do território guineense”, fazendo uso do poderio militar para a implantação do sistema colonial, o que foi, na visão dos portugueses, bastante necessário para coibir os nativos frente a todo tipo de resistência anticolonialista.

Até então, incluindo as duas décadas iniciais do século XX, nesse quadro tenebroso, por não ter havido nenhuma intenção por parte da Coroa pela implementação de alguma política educacional, quase não houve nenhuma produção literária, exceto a publicação do religioso católico Marcelino Marques de Barros, em 1900. Certamente, esta era a camada social que melhor dominava o conhecimento da escrita, além de alguns que compunham a administração colonial. Portanto, o óbvio era que qualquer publicação tivesse relação com escritores ligados ao sistema religioso dominante.

Ademais, ficou a sabedoria oral passada e repassada dos pais para os filhos, ou melhor, dos mais velhos e experientes nas histórias e tradições aos mais jovens que compunham a continuidade da esfera social. Esta sabedoria os acompanhou durante todo o percurso de suas vidas ora no silêncio e na dor, ora nas cerimônias tradicionais e na alegria, ora na repressão e no desabafo angustiante ao longo de uma história sofrida dos que foram e nunca mais voltaram e dos que ficaram e, tomando o poeta Pascoal D’Artagnan Aurigemma (1996, p. 50), choraram “o soluço (...) da negra África” pelo destino que os aprisionaria em suas próprias terras na longa noite colonial.

1.3 – A oratura como antecedente da literatura

A produção literária não dispensou o crioulo como língua de atestação. Mas antes que o fizesse, a tradição tratou de apresentar os provérbios, as cantigas, as adivinhas, as lendas, as *mandjuandadis*⁵ etc como resultado da oratura advinda do crioulo e das línguas étnicas. Marcas linguísticas profundamente identitárias do povo guineense. Tem-se que a história de todos os povos é marcada pela riqueza oral, passada de geração a geração, de pais e avós para filhos e netos, assim também se constituiu a oratura na Guiné-Bissau.

⁵ São reuniões de caráter festivo entre pessoas que pertencem, em geral, à mesma faixa etária. A musicalidade e as cantigas fazem parte de toda a reunião. Nelas, as temáticas variadas são sempre uma referência ao cotidiano das gentes que compõem a diversidade da sociedade guineense.

Antes da chegada dos portugueses já existia uma tradição oral que permeava os povos. Estes já conheciam e dominavam muito bem a arte de narrar os acontecimentos e de repassá-los adiante. O encarregado pela transmissão, geralmente, era o *djidiu*⁶ que, segundo Hildo Honório do Couto (2008, p. 86), era “uma personagem que é simultaneamente o cronista de famílias nobres e conselheiro de reis, depositário dos mitos fundadores e das crônicas do grupo étnico, trovador, poeta, aedo e músico”. Este ofício tinha importante função social. Era muito respeitado e reverenciado pela sociedade e reconhecido até mesmo como algo sagrado pelo seu uso.

O *djidiu* era uma espécie de “escritor” ambulante que produzia e editava seus “textos” ao som do corá⁷, instrumento musical. Por muitas vezes, sua composição era cantada ali mesmo, onde se encontrava. O *djidiu* representava uma coletânea de histórias orais. João Ferreira, já em 1979, escrevendo sobre a literatura da Guiné-Bissau, faz referências aos *djidius* em afirmar que os reis mandingas os tinham para o encargo do canto, do elogio, da moral e do aconselhamento. Sendo assim, seu lugar de prestígio na sociedade e na oratura. Mas seja qual for o relato a responsabilidade não convinha somente ao *djidiu*, o relato estava na boca do povo, na alma do povo. A oratura era livre e podia tomar rumos diversos através de uma cantiga, conto, provérbio, poema, adivinha etc por qualquer indivíduo que fizesse parte de qualquer etnia dentro da comunidade guineense.

O crioulo, por estar presente em todos os espaços e camadas sociais da Guiné e ser a língua de alcance popular e unificação nacional, sem dúvida foi o que mais se apossou da oratura, muito mais que as línguas étnicas, pois em si fazia fluir todas as outras. É perceptível como o crioulo passou a ser uma língua de acesso, aceita, compreendida e empregada pela maioria da população. Cada vez mais esta língua, de encontro a tantas outras línguas, aumentava em virtude da necessidade de comunicação entre os diversos grupos étnicos no interior do país. Ao mesmo tempo servia de base para a autoafirmação da identidade do povo no tocante à tradição oral, à religião, à cultura, à política etc.

Mas também tinha seus problemas, um deles a diversidade pela qual se nomeava as coisas, pois gozava de toda uma estrutura livre, sem normatização, o que conferia a cada grupo pronunciar como melhor lhes convinham dentro da particularidade étnica e distribuição geográfica de cada um. Ao passar à escrita, deu-se o mesmo problema, o próprio nome da língua que ora aparece de uma forma, ora de outra gerando confusão na maneira adequada de grafá-lo. *Crioulo, criol, kriol ou kiriol* (cf. AUGEL, 2007, p. 86) são grafias muito correntes

⁶ O *djidiu* é uma figura até ainda hoje presente nos mais variados grupos étnicos da Guiné-Bissau.

⁷ O corá ou *kora* é um instrumento musical de até 21 cordas tomadas por uma haste de madeira e uma cabaça.

para designar tal língua, ainda acrescida de língua guineense ou só guineense como menciona alguns estudiosos.

Percebe-se que na ausência da literatura escrita, e mesmo simultânea a ela, a oratura não estava isenta da sua função. Sempre existiu como fruto do imaginário humano, e como parte de uma sociedade ágrafa a oratura desempenhou o papel que a literatura desempenha hoje. Por sua vez, as narrativas orais não passaram despercebidas ao cônego guineense Marcelino Marques de Barros⁸ que as divulgou em 1882. Em 1900 publicou *Litteratura dos negros*, um apanhado que discorre sobre cânticos, cantigas e parábolas, em que, segundo Moema Parente Augel (2007, p. 85), “transcreveu no idioma original, além de no crioulo, canções e pequenas histórias da tradição oral de diversas etnias”. Esta obra do religioso, reverenciando o crioulo ou mesmo alguma língua nativa, marca o início da literatura escrita na Guiné-Bissau que, lamentavelmente, passará por um longo espaço vazio no que diz respeito à escrita ou, mais ainda, à publicação.

1.4 – A presença portuguesa e as articulações de poder

Levando-se em conta 1446 como ano da chegada dos portugueses na costa africana, antes denominada pelos próprios como Costa da Guiné, tem-se aí até 1974, o ano da independência reconhecido oficialmente pelo Governo português, um longo e massacrante período de profundo prejuízo para o povo guineense. São mais de cinco séculos, ou seja, quinhentos e vinte oito anos da presença portuguesa. Presença esta que se fez de acentuada negação e opressão no que concerne à exploração da força de trabalho como também ao desrespeito contra todo processo que enalteça o homem africano. O negro em si, envolvendo sua cultura e sua língua, sua liberdade de ser e de atuar no mundo como ser humano e como protagonista de sua própria história, foi surpreendido pelo maior descaso e o mais vil tratamento que a humanidade pôde presenciar.

“De 1400 a 1900, a população negra da África ficou estagnada. Estima-se que 100 milhões de africanos desapareceram em decorrência das guerras internas provocadas pelos traficantes de negros”, declara Julio José Chiavenato (1999, p. 24). Isto faz remeter ao complexo grau de desestrutura que se formou no seio da sociedade africana ocasionado pela

⁸ Foi um sacerdote católico guineense nascido em 1844 e morto em 1929. A ele coube o legado de ser o primeiro a preocupar-se em registrar a sabedoria oral dos povos da Guiné.

presença dos invasores europeus por tão longo período, o que gerou um transtorno descomunal para os africanos da costa e do interior do continente.

Prefaciando *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon (1979, p. 6), Jean-Paul Sartre é severo em dizer que o objetivo dos metropolitanos era “desmantelar-nos” – pondo-se no lugar dos colonizados – enquanto meros colonos participantes do jogo de poder. De fato, o desmantelo sucedeu. Para aqueles que não pagaram com a vida, restou todo tipo de exclusão manipulada pela empresa colonial.

É sabido que estes invasores desarticularam por completo o modelo de sociedade encontrado na África com a intenção de apropriar-se de tudo aquilo de que necessitavam no tocante ao engrandecimento e continuidade do seu império na Europa. Para tanto, era necessário fragmentar e causar constrangimento em todo o processo histórico e toda estrutura social para exercer o domínio segundo a visão europeia. Desconstruir era a meta para, em seguida, submetê-los a um verdadeiro sistema de escravidão no qual os nativos se vissem subalternos e inferiorizados perante o esquema ditatorial do homem branco. Partindo dessa estratégia, Frantz Fanon (1979, p. 31) é categórico ao afirmar qual a verdadeira imagem que o explorador europeu sustentava do indígena:

O indígena é declarado impermeável à ética, ausência de valores, como também negação dos valores. É, ousemos confessá-los, o inimigo dos valores. Neste sentido, é o mal absoluto. Elemento corrosivo, que destrói o que dele se aproxima, elemento deformador, que desfigura tudo o que se refere à estética ou à moral, depositário de forças maléficas, instrumento inconsciente e irrecuperável de forças cegas.

A concepção do teórico a partir do imaginário europeu é bastante expressiva. Para ele, o tratamento imputado aos negros foi o mais desprezível possível. Considerado como animal, o negro encontrava-se isento de quaisquer valores, e, portanto, rebaixado ao primeiro ou nenhum estágio que lhe reconhecesse dignidade humana. Descaracterizado como raça humana e sem poder de ascensão pela carga de conceitos negativos que se materializava em preconceitos e, posteriormente, atos físicos agressivos, o negro foi reduzido a um ser anti-humano. Como afirma Leila Leite Hernandez (2008, p. 54), comparado a “monstros como gigantes, pigmeus, mulheres-pássaros, e homens-macacos, povos deformados sem nariz e sem língua”. Contudo, ainda assim, viria a servir de mão-de-obra para manter erguido o “promissor” império europeu. Isso tudo condicionava o negro a um estado de impossibilidade ao mesmo tempo em que conferia ao branco poder sobre o “irrecuperável”.

O interesse das potências europeias era invadir e tomar a riqueza dos africanos a fim de que prestassem serviço aos brancos, sobretudo, os serviços braçais, inicialmente, no próprio continente europeu, através do processo de escravização. Para tanto, a caça ao negro tornou-se uma corrida desenfreada. Sem dúvida alguma o negro africano, segundo Costa e Silva (*apud* AUGEL, 2007, p. 52) “era o bem mais valioso (...) enquanto não descobriam o metal amarelo”.

Relações comerciais foram impostas pelo branco na tentativa de aproximação e, posteriormente, dominação. Consigo, as mais variadas concepções foram disseminadas com o propósito estratégico de adentrar no território do “inimigo” e dominá-lo, possuí-lo e, se necessário fosse, exterminá-lo. Julio José Chiavenato (1999, p. 27) diz que “na caça ao negro, porém, Portugal corrompeu essa sociedade. Estimulou guerras entre tribos para que os vencedores trocassem os vencidos por panos, miçangas, alimentos...”. Corromperam as classes dirigentes africanas que, agregadas aos comerciantes que chegavam da Europa, tratavam de promover a caça aos (futuros) escravos (cf. DOWBOR *apud* SERRANO; WALDMAN, 2010, p. 192) cujo foco, na concepção de Carlos Serrano e Maurício Waldman (*idem*, p. 194), “visava garantir lucros extraordinários, entendidos pelos teóricos do mercantilismo como uma prerrogativa destinada a enriquecer a Europa e os segmentos a ela associados”.

Curiosidades, medo, aproximações e distanciamentos eram uma constante entre ambos no decorrer dessa “perigosa” parceria. No entanto, desde cedo, foi compreendido pelo africano como sendo, literalmente, uma invasão e não uma parceria amistosa a presença dos brancos no seu território. Tal presença traduziu em diversas guerrilhas e expulsões pelos nativos, acompanhadas de lutas e massacres através dos quais muito sangue foi derramado e inúmeras vidas foram ceifadas tanto de africanos como também de portugueses.

De diversas maneiras os habitantes locais se posicionaram contra a chegada e invasão portuguesa. A não aceitação por parte daqueles sempre ocupou relevante papel nessa invasão o que ocasionou guerrilhas sucessivas. Os nativos não aceitavam de bom grado as promessas dos navegadores e comerciantes portugueses. Para negociar com chefes locais até atingir o comando do comércio de produtos diversos e, logo depois, do tráfico de negros, os portugueses tiveram que enfrentar além da desconfiança dos guineenses, o pagamento de impostos para exercer o comércio.

Já para o lado africano, em termos de guerrilhas, as lutas eram altamente desiguais. Os nativos portavam um armamento rudimentar frente ao poderio bélico e às técnicas estratégicas dos europeus consideravelmente superiores ao dos africanos.

Contudo, sabe-se que o navegador Nuno Tristão ao realizar a quarta viagem à “terra dos pretos” deparou-se com a morte. Foi assassinado por nativos hostis com outros companheiros. O morticínio teria sido na foz de um rio na costa ocidental da Guiné (cf. SILVA *apud* AUGEL, 2007, p. 52). É fato que a presença dos portugueses não foi tão bem-vinda como revelam os documentos de heroicidade por parte da Coroa. Documentos atestam esta veracidade que, ideologicamente, não foi relatada ao longo dos tempos, sustentando assim um discurso unilateral. É assegurado que houve muita resistência na tentativa de salvaguardar o atual território que, parcialmente, pertencia ao Império do Mali e Kaabu, até que o domínio foi tomado de vez pela Coroa portuguesa que, finalmente, impôs o sistema colonial numa tentativa de agregar poder e manter a metrópole economicamente estável.

Moema Parente Augel (2007, p. 56) afirma que “os esforços e sacrifícios enfrentados pelos colonizadores para realizar a posse do território foram imensos e, na memória coletiva dos portugueses, são interpretados como atos heróicos e justificados”. Em contrapartida, deve-se sempre conhecer a história pelos dois lados. Se para o administrador colonial custou rios de sangue tudo aquilo conquistado, o historiador René Pélissier (*apud* AUGEL, 2007, p. 56) rebate em dizer que “custou igualmente rios de sangue aos africanos. Pela persistente e cruenta insubordinação de seus habitantes, a colônia ficou conhecida como Guiné, a rebelde”. Literalmente um lugar de sangue e de morte, ideal para os destinados ao degredo (cf. DUARTE *apud* AUGEL, 2007, p. 56).

No discurso do dominador estes “rios de sangue” não revelariam a resistência com que atacaram e se defenderam os nativos? Certamente que sim, pois a rendição dos negros ou tomada usurpada dos brancos não se deu pacificamente, nem muito menos com guerras nas quais os portugueses saíram ilesos num verdadeiro ato de glória e de heroísmo como sempre narrou a História oficial. Silenciar as estórias dos africanos também era uma estratégia de manter o império do dominador sempre operante e como modelo inquestionável, diante do qual todo negro deveria encurvar-se.

Os portugueses, logo no princípio, conduziram o comércio sempre com a intenção de criar estratégias através das quais pudessem ganhar a confiança e respeito dos nativos e não os deixar perceber qualquer possível tratamento que viesse manifestar algum grau de inferioridade ora imputado por eles, os portugueses. Em regra geral, e por longo tempo, a única intenção que Portugal nutria pelo território da Costa da Guiné era a de assegurar o comércio de seres humanos escravizados e manter abastecidos os portos sem realizar benfeitoria alguma para o assentamento da população local. Por muito tempo, a Guiné, um

pouco diferente de Angola e Moçambique, servia apenas como abastecimento comercial e jamais vista como uma colônia de assentamento apta para o desenvolvimento da época.

Alguma construção aqui, outra ali tomou lugar já no final do século XVI com a criação da Companhia de Cacheu e de Cabo-Verde para atender exclusivamente o tráfico de escravos. Dessa forma, também sucedeu com os entrepostos de Farim, Ziguinchor, Geba e Cacheu, no século XVII, que também tinham a mesma função do suprimento de escravos. O comércio desumano era o foco, sempre. E a população, reduzida a simples mercadoria de lucro, o que só acarretou sérios danos, senão os piores, – realidade esta que se estendeu por toda África – promovendo atraso, desestabilidade estrutural étnica e desequilíbrio ao desenvolvimento econômico. Além deste comércio, existiam outros envolvendo o ouro, sal, armas de metal, tecidos etc (cf, SOUZA, 2009, p. 34), a cobiçada noz-de-cola, uma das mais importantes mercadorias que era trazida do deserto do Saara etc. Mas nada foi tão mais lucrativo do que o ofensivo comércio de humanos destinado às Américas, sobretudo às terras brasileiras. Na visão de Julio José Chiavenato (1999, p. 41), nas terras brasileiras “venderam-se negros às toneladas”.

1.5 – O racismo e o despontar da poesia guineense

Sem dúvida, a favor de toda violência que se deu contra os povos guineenses, o racismo foi o forte aliado que serviu de base aos interesses capitalistas europeus. Seu desenvolvimento se deu de forma cabal ao longo de todo o continente africano. A fim de obter, aumentar e garantir bens e posses ao mercado europeu os invasores começaram pelo desrespeito à cor da pele. Pois, numa sociedade de brancos, segundo narra a supremacia, negros deveriam ser desconsiderados e tratados como subalternos. Para tanto, com a invasão e sucessivas inserções à África subsaariana, negra em toda sua totalidade, foi necessário desfazer, desintegrar e dismantelar toda e qualquer organização que operava no cerne dessa sociedade a fim de tornar superior, evidentemente, tudo o que pudesse referir-se à cultura e sociedade europeias.

Leila Leite Hernandez (2008, p. 93) acredita que a base que deu sustentabilidade a todo processo colonial foi o racismo o qual foi “um elemento fundamental de enraizamento e sustentação desse domínio” e vai mais adiante:

Essa é uma de suas contribuições mais esclarecedoras, na medida em que permite explicar que os homens europeus concordam quanto aos meios e aos fins da dominação colonialista, plenamente justificados pelo racismo, (...) Nessa elaboração, o racismo advém da quebra do valor atribuído ao ser humano – no caso, o negro –, que, subtraído de suas qualidades substanciais, perde a possibilidade de ser tratado como “semelhante” em “um mundo compartilhado”.

É preciso esclarecer acerca do racismo para melhor conceber a amplitude das causas que sustentava o desumano comércio escravagista que se formou por mais de três longos séculos na desconstrução de reinos, etnias, famílias e do próprio ser humano em particular, destituindo-o de si tudo o que poderia fazer parte do seu universo.

Nome, cor, família, clã, religião, língua, continente etc tudo isso foi rechaçado para a instauração do colonialismo, justificando autoridade e poder a quem de fato era branco, civilizado e cristão enquanto tudo que viesse da terra dos negros caracterizava-se como inferior e animalesco, portanto amaldiçoado por Deus. Noutras palavras, demoníaco. Nas palavras de Frantz Fanon (1979, p. 176) tais comparações são bem expressas:

Para o colonialismo, este vasto continente era uma toca de selvagens, uma região infestada de superstições e fanatismo, fadada ao desprezo, atingida pela maldição de Deus, terra de antropófagos, terra de negros, a condenação do colonialismo é continental, A afirmação, feita pelo colonialismo, de que a noite humana caracterizou o período pré-colonial, refere-se ao conjunto do continente africano.

Dessa forma, é sabido que o racismo acompanhou toda e qualquer política na Guiné. Tanto a travessia do Atlântico quanto o modelo implantado na própria nação após a Conferência de Berlim, em função da forte política colonial a que foram submetidos todos os nativos para satisfazer os interesses comerciais de Portugal, demonstram como o racismo contribuiu na violação dos princípios humanos inerentes ao negro, tendo ainda como suporte de legitimação a ciência (cf. CHIAVENATO, 1999, p. 22).

Durante o século XX este contato produziu uma imagem ainda mais estereotipada dos africanos na concepção européia e, em particular, dos portugueses. Terminaram associando as características físicas daqueles às teorias evolucionistas de Charles Darwin como eram concebidas, preconceituosa e propositadamente, pela ciência da época que circulava no meio acadêmico e na sociedade em geral atestando a conduta dos colonialistas. Tais associações tinham ainda suas justificativas na religião. A interpretação bíblica, em poder do catolicismo, ditava as normas. Como resultado, os europeus classificaram sem poder de desenvolvimento

tudo e qualquer africano negro, pois estaria bem mais próximo dos animais e bastante distante do “civilizado” homem branco.

Com forte oposição a todo processo do sistema colonial, Frantz Fanon (1979, p. 135) afirma que “o racismo burguês ocidental com relação ao negro (...) é um racismo de desprezo; é um racismo que minimiza” o ser e o faz sentir-se desfavorável, improdutivo, um nada perante a sociedade, seja esta dos brancos ou mesmo dos negros. O teórico continua afirmando que a ideologia do mundo ocidental europeu “consegue preservar a sua lógica convidando os sub-homens a se humanizarem através do tipo de humanidade ocidental que ela encarna”, ou seja, a humanidade (entenda sociedade e toda produção cultural oriunda desta) dos negros não oferecia prestígio nem para eles mesmos, tampouco para os europeus. O racismo se evidencia pela valorização desta em detrimento daquela.

Esta perversão da lógica racista durante todo o período da administração colonial abriu feridas irreparáveis no seio das sociedades étnicas que compunham a Guiné-Bissau, deixando transparecer um atrito de convivência entre o europeu, branco, intelectual e cristão, contra o africano, negro, relaxado e pagão, segundo a ideologia eurocêntrica. Numa visão generalizada, isto leva à compreensão que colonizador e colonizado, opressor e oprimido, brancos e negros não compartilhavam dos mesmos direitos gerados nesta sociedade.

Para legitimar esta ideologia, o sistema classificatório em voga nos séculos XVIII e XIX, de acordo com Charles Linné (*apud* HERNANDEZ, 2008, p. 19), definia e generalizava o homem dos cinco continentes da seguinte maneira:

- a) Homem selvagem. Quadrúpede, mudo, peludo.
- b) Americano. Cor de cobre, colérico, ereto. Cabelo negro, liso, espesso; narinas largas; semblante rude; barba rala; obstinado, alegre, livre. Pinta-se com finas linhas vermelhas. Guia-se por costumes.
- c) Europeu. Claro, sanguíneo, musculoso; cabelo louro, castanho, ondulado; olhos azuis; delicado, perspicaz, inventivo. Coberto por vestes justas. Governado por leis.
- d) Asiático. Escuro, melancólico, rígido; cabelos negros; olhos escuros, severo, orgulhoso, cobiçoso. Coberto por vestimentas soltas. Governado por opiniões.
- e) Africano. Negro, fleumático, relaxado. Cabelos negros, crespos; pele acetinada; nariz achatado, lábios túmidos; engenhoso, indolente, negligente. Unta-se com gordura. Governado pelo capricho.

Como porta-voz do pensamento científico do fim do século XVIII, o filósofo Friedrich Hegel tratou de assegurar este sistema de classificação. Desrespeitando a dinâmica social dos povos africanos que, por lógica, era diferente da sociedade europeia no que toca às manifestações religiosas, os costumes etc, logo foram submetidos e vistos pelos europeus

como uma raça inferior. Por sua vez, os administradores coloniais encontraram respaldo nesse pensamento para lançar suas propostas adiante e legitimar, por exemplo, o tráfico escravagista. Encerra-se então, na concepção hegeliana, uma África aistórica e desprovida de cultura, uma África incapaz de produzir história, de estabelecer domínios, reinos, sociedades etc. Por sua vez, a Europa e o mundo por ela manipulado construíram a imagem que bem quis acerca da África e dos africanos. E todo o mundo ocidental seguiu a concepção estabelecida, pois estava muito “bem” amparada pelo “mundo civilizado”.

Restou para o africano, o negro em particular, considerado como um ser no primeiro estágio de formação, um estágio entre os animais e o humano. Friedrich Hegel (*apud* HERNANDEZ, 2008, p. 21) assim declara:

Encontramos, (...), aqui o homem em seu estado bruto. Tal é o homem na África. Porquanto o homem aparece como homem, põe-se em oposição à natureza; assim é como se faz homem. Mas, porquanto se limita a diferenciar-se da natureza, encontra-se no primeiro estágio, dominado pela paixão, pelo orgulho e pela pobreza; é um homem estúpido. No estado de selvageria achamos o africano, enquanto podemos observá-lo e assim tem permanecido. O negro representa o homem natural em toda a sua barbárie e violência; para compreendê-lo devemos esquecer todas as representações européias. Devemos esquecer Deus e a lei moral. Para compreendê-lo exatamente, devemos abstrair de todo respeito e moralidade, de todo o sentimento. Tudo isso está no homem em seu estado bruto, em cujo caráter nada se encontra que pareça humano. (...).

Esta concepção filosófica apoiou a prática da empresa colonial, desfazendo tudo que estivesse direcionado à produção cultural do negro, inclusive sua própria imagem que “desfigurada”, “atrasada” e “selvagem” necessitava de uma “forma” para ser modelada. O branco foi o padrão, a religião católica o suporte e a civilização europeia o modelo a ser imposto. Logo, tudo que se encontrava fora da concepção do branco europeu deveria ser execrado, pois nada representava e não tinha nenhum efeito para a história da humanidade. Por este motivo, entende-se, por exemplo, como a oralidade representada pelas cantigas, provérbios, contos etc presente nas terras africanas não passava de “estórias de negros”, sem estética e sem valores morais, práticos.

Em seguida, a incipiente e quase inexistente literatura escrita passou pela mesma situação, pois não tinha o devido reconhecimento e pouco representava para os portugueses, principalmente quando esta literatura se afastava do padrão da metrópole e se manifestava contra o sistema vigente. Porém, é certo declarar que por todo o tempo que vigorou o colonialismo a expressão literária na Guiné-Bissau deu-se bastante escassa. Erica Cristina

Bispo menciona o pensamento do intelectual africano o professor Manuel Ferreira (*apud* BISPO, 2014, p. 82) quando “declarou haver um vazio no cenário literário da Guiné-Bissau”. Verdadeiramente, a História confirma determinada assertiva.

Já para Filomena Embaló (2004, p. 2) “esse atraso deveu-se sobretudo ao facto da Guiné ser uma colónia de exploração e não de povoamento, tendo estado por um longo período sob a tutela do governo geral da colónia de Cabo Verde⁹”. Para tanto, uma das causas principais desse atraso está relacionada com a falta de interesse/visão e investimento na área educacional da Guiné. A primeira unidade escolar, por exemplo, só foi aberta em Bissau em 1958 (cf. AUGEL, 1998, p. 23), fato bem diferente para a realidade de Angola, Moçambique e Cabo Verde.

Nesse contexto, encontrava-se uma Guiné-Bissau alheia e menosprezada, fadada à produção agrícola com técnicas ultrapassadas para atender somente às necessidades econômicas do governo ditatorial português. Esta situação obrigou a nação guineense a regredir no tempo e permanecer numa realidade de estagnação generalizada. Resultado, o descaso e o caos instalaram-se em todos os níveis.

Mesmo assim, quando a educação foi instituída, seu atendimento foi bastante restrito pelo número de unidade escolar e pelo acesso ao aprendiz que por lógica seria para os filhos dos portugueses e dos assimilados que trabalhavam na máquina pública. Uma educação deficiente e puramente voltada para atender o sistema. Moema Parente Augel (*idem*, p. 22) afirma que “apenas os indivíduos de naturalidade francesa, inglesa ou portuguesa (nata ou adquirida) tinham direito a uma educação que fosse mais além da elementar”. Aos indígenas, que posteriormente tiveram acesso, ficaram relegados somente o básico na área de cálculo e uma aprendizagem bastante superficial no que diz respeito à língua portuguesa. Ademais, o monopólio da educação ficou a cargo da igreja católica tendo a língua portuguesa como obrigatoriedade, o que, segundo a crítica (*idem*, p. 23), estes “foram dois fatores importantes para o pouco rendimento do ensino na Guiné”.

A implantação do colonialismo, após a Conferência de Berlim, perdurou duramente por quase um século no território guineense, acarretando sequelas profundas e perversas que ainda hoje se manifestam no cotidiano da nação e do povo. Mas, somente após a Segunda Guerra Mundial, devido às consequências drásticas na economia europeia do pós-guerra é que Portugal impôs-se com maior rigor sobre a Guiné-Bissau. Logicamente que a economia foi

⁹ Durante o tráfico humano, em função da força de trabalho escravocrata, a Guiné-Bissau e Cabo Verde foram sempre vistas e exploradas pelos portugueses como uma só região. A separação administrativa ocorreu somente em 1879, constituindo a Guiné Portuguesa. Já em 1951 é que a Guiné mudou de estatuto, tornando-se uma Província Ultramarina de Portugal. Contudo, em termos de respeito à causa humana nada mudou.

afetada, por conseguinte necessitava explorar o que ofereciam as colônias para repor qualquer *déficit* ocasionado pelos rumores da guerra.

A Guiné, assim como Moçambique e Angola, foi bastante castigada, recebendo uma política colonial que desestruturou por completo o modelo de economia africano empregado pelos nativos na agricultura. Por não ter nenhum incentivo e nenhum manejo adequado para o cultivo da terra, produzia sem levar em consideração as técnicas de cada cultura senão pelo modelo único imposto pela metrópole. Isso resultou num empobrecimento maior para toda a nação devido o cansaço da terra gerando fome, desesperança e luta. A agricultura de subsistência foi alterada o que causou uma série de outros desequilíbrios. Agregado a isto a cobrança de impostos instituída pela administração (cf. LOPES, 1987, p. 112) que resultou em rebeliões acentuadas por parte do povo em se recusar ao pagamento do imposto. Em troca, como bem poetiza Vasco Cabral (1981, p. 58), às recusas, “o chicote / o imposto / a palmatoada” como manobra de conduta.

Apesar da violência usada pelos opressores como bem expõe o poeta, o povo não se calava, não se mantinha incólume à desventura. Nesse período, ocorreram várias formas de manifestações e a todas elas acompanhada de resistência à ação do colonizador. De acordo com Joaquim E. B. da Costa Leite (2014, p. 209), o poema “Okinka Pampa”, de Conduto de Pina, de 1976, se reporta à rainha dos Bijagós como “voz de resistência” pela ousadia em enfrentar a administração colonial contra a política de impostos. Sem dúvida, o colonialismo, nesse período referido, estabeleceu maiores esforços para explorar a Guiné-Bissau, sujeitando-a por completo, salvo aqueles integrados preconceituosamente à política assimilacionista¹⁰ que, à custa da própria autonegação poderiam ter acesso e “ocupar cargos inferiores do aparelho colonial e lugares no comércio e ofícios” (*idem*, p. 15). Mesmo assim não estavam isentos a restrições, à vida social e política, obviamente, começando pela cor da pele da qual nunca poderiam desfazer-se.

Foi nesse contexto de predominância racista, de usurpação dos direitos fundamentais à vida e de acentuada violência que a poesia guineense tomou forma como arma de guerra, de combate e de denúncia social. Tal poesia, diferente do processo evolutivo natural, já nasceu adulta e tomada de responsabilidades pela tarefa que lhe estava proposta. É evidente que a produção poética na Guiné-Bissau até hoje é uma das ferramentas que não tem se calado às afrontas do sistema de opressão que ora continua com outras roupagens. Sua função, bastante

¹⁰ A política assimilacionista foi uma tentativa empreendida pelo sistema colonial em destruir todo um conceito de vida dos africanos o que resultou na segregação da sociedade e rivalidade entre os sujeitos colonizados. Sua finalidade era formar uma elite “civilizada” a favor dos administradores portugueses.

eficaz no ideal dos poetas da nova geração, está em retratar e denunciar a desordem operada pelo sistema colonial e sucessivas desarticulações da esfera política nacional.

Não há mudanças significativas no quadro operacional da Guiné-Bissau, pois após quarenta e três anos de independência, problemas sociais que não deveriam mais fazer parte da nova Guiné ainda persistem avassaladoramente como a fome, o baixíssimo salário do trabalhador, a educação, a previdência social, a saúde, para não estender a lista. Foi e tem sido tarefa árdua para os poetas que se levantaram a partir da década de 1960, pois tinham como compromisso externar a realidade de abandono e sujeição que se encontrava a nação, a fim de que o povo tomasse consciência da situação e se sentisse parte do processo de enfrentamento contra o colonizador. Até a década referida somente um poeta teve suas poesias publicadas em forma de livro no território, o guineense Carlos Semedo. Esse fato inédito ocorreu em 1963, e, depois desse acontecimento, outro registro só foi possível acontecer dez anos depois com a publicação de uma antologia.

Mas essa triste realidade não contribuiu para que os poetas permanecessem no silêncio. Partindo de quem viu de perto os horrores do colonialismo, Vasco Cabral começou a poetar a partir de 1951 e outros o fizeram no decorrer da década de 1960. Assim, os poetas passaram a produzir uma poesia que se preocupava mais com as questões às quais estavam submetidos do que se deixar vislumbrar pelo intimismo, o romantismo, a idealização do etéreo etc. Era uma poesia engajada, voltada para a revolução, uma poesia de combate que, célere se transformou em arma de guerra, e se impôs na luta pela independência e na reconstrução da identidade nacional. Para Filomena Embaló, esta poesia compreende os anos entre 1945 e 1970 (cf. COUTO; EMBALÓ, 2010, p. 62), tomando como base as poesias de Amílcar Cabral¹¹ e outras escritas, porém não publicadas por parte de um pequeno número de poetas que, esperançosos, anelavam a independência.

Dessa maneira estava estabelecido o começo da poesia e sua postura enquanto “arma de guerra” numa terra que caminhava para dias de intensa luta em busca da liberdade que outrora lhe fora surrupiada. Assim, nascia e se fazia a poesia guineense.

¹¹ Amílcar Cabral, filho de Juvenal Cabral e Iva Pinhel Évora, nasceu em Bafatá, Guiné-Bissau, em 12 de setembro de 1924. Ainda criança morou e estudou em Cabo Verde. E o curso superior realizou em Lisboa. Foi poeta, agrônomo e fundador do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Faleceu em 13 de janeiro de 1973, deixando um legado para a produção poética guineense e caboverdiana.

1.6 – Poesia guineense: universal, do povo e “de combate”

Passados mais de quarenta anos de independência a Guiné-Bissau ainda é palco da difícil e inóspita realidade que lhe cerca quando o tema é literatura. Não obstante, este não é somente um dos assuntos pelos quais geme a Guiné, há vários outros que fazem parte de um conjunto que fragiliza a estrutura desse pequeno e ousado país. Pouco conhecida e de tímida publicação, a produção literária guineense carece de reconhecimento dentro e fora do espaço nacional. A brevidade pelo surgimento e maturidade dessa poesia, em virtude da realidade, coincide com o pensamento do literato brasileiro Antonio Candido (2006, p. 44-45) ao afirmar que “a literatura seria, conseqüentemente, expressão racional da natureza, para assim manifestar a verdade”, pois abrange um universo de questionamentos e esclarecimentos que trazem à tona fatores endógenos e exógenos à sua afirmação literária.

Ao mesmo tempo, percebe-se que diante de todo o acontecimento histórico do qual foi protagonista, as condições de submissão e negação enfrentada em todas as áreas fizeram e fazem da Guiné-Bissau um país de tamanha heroicidade. Sua literatura corrobora para este fim e, ademais, é viva e atuante, pois dialoga com a literatura de todo o continente africano, com a literatura dos povos explorados e marginalizados e com a literatura de cunho mundial no que se refere à função que lhe é devida como mensageira da ansiedade humana.

Para o escritor guineense, apropriar-se dessa literatura é aproximar-se de outras literaturas, é sentir-se envolvido por outras vozes que incansavelmente ecoam em prol da liberdade e justiça social, do rompimento com o silenciamento, da exaltação das diferenças e do acolhimento às minorias marginalizadas. É concebê-las pelo viés do testemunho coletivo produzido no contexto de subordinação, independência e busca pela identidade. O escritor guineense, sujeito direto da ação, na sua intrepidez viu-se pleno de esperança e renovado no tocante à apropriação de todas as armas para “escrever” sua própria história, inclusive através da literatura, a fim de atingir seu maior desejo: libertar-se das amarras do sistema colonial.

Foi uma experiência única e simultânea para muitas colônias que, movidas pelo mesmo ideal e agregadas ao comportamento mundial de outras colônias africanas, asiáticas, caribenhas e movimentos ideológicos como o Pan-Africanismo¹² e a Negritude¹³, lutaram

¹² Movimento de cunho filosófico, político e social que visava promover a igualdade, unidade e solidariedade entre os povos africanos contra todo preconceito racial e outros problemas sociais. Sua luta deu-se no início do século XX, a partir dos descendentes de negros escravizados nos EUA como W. E. B. Du Bois e Marcus M. Garvey. Na África, foi introduzido e difundido pelo ganês Kwame Nkrumah. A independência das ex-colônias tem suas lutas arraigadas neste movimento.

através da literatura pelos mesmos direitos, sendo o principal deles, o reconhecimento à independência nacional, seguido de tantos outros como o respeito ao negro, pela sua postura de homem livre e sujeito de sua própria história. Por estes feitos, confirma Robson Dutra (2010, p. 73) que os “escritores (...) eram influenciados por movimentos e correntes literárias da Europa e das Américas”, o que lhes serviam de impulso para agregar-se à luta lançando mão da caneta e do papel como instrumentos essenciais na construção e narração da nação através da literatura.

Para a realidade guineense e caboverdiana, pela qual lutou abertamente, Amílcar Cabral foi o mentor da independência, aclamado por todos, segundo Moema Parente Augel (1998, p. 141) como o “herói das lutas de libertação” e o “pai da nacionalidade”, começando pela poesia. Mesmo fora da Guiné-Bissau, seu olhar estava para além do que seus olhos pudessem ver no fixo e no local. Dessa maneira contemplava a situação pela qual todo o continente fora submetido por anos de graves explorações (humana, de bens naturais e de valores). O poema “Que fazer”¹⁴, de Amílcar Cabral, (aqui, fragmentado) revela a condição de inquietude do poeta através do eu lírico. Revela ainda a triste realidade em que viviam os colonizados pela falta de tudo e pela injustiça atribuída:

(...)
 Eu não compreendo a vida:
 Há luta entre os humanos,
 Há guerra;
 Há fome e há injustiça imensa:
 Há pobres seculares,
 Aspirações que morrem...
 Enquanto os fortes gastam
 Em gastos não precisos
 Aquilo que outros querem...
 (...)

É perceptível que o poeta não se prende às questões relacionadas a Cabo Verde de modo particularizado, senão à África, ao africano, ao mundo. Seus versos elucidam um homem, em sentido geral, que padece de injustiça. Ele externa um problema de base social

¹³ Movimento literário de exaltação cultural dos povos negros. As bases que deram corpo ao movimento encontram-se fora da África, porém, a sistematização deu-se na França por Aimé Césaire, Léon Damas e Léopold Sédar Senghor. A Negritude promovia a libertação de si mesmo, de ser negro e de ter orgulho de sua condição racial, não havendo necessidade de esconder-se à sombra do branco para atuar na sociedade.

¹⁴ Retirado do *site* <http://www.cesarschofieldcardoso.org/poemas-amilcar-cabral/> Acesso em 20/03/2017

que mais parece de ordem genérica que específica. Os poemas são de um lirismo muito objetivo que resplandece a visão do poeta em situá-los mais além do seu tempo e do seu lugar.

Em particular, a produção poética no entender de Amílcar Cabral não se realiza somente a partir do vislumbre com o lado artístico do poeta. O fazer poético contempla muito mais do que a arte. Poetar é consequência de uma interação social mais abrangente entre o autor e o Outro, o autor e as questões sociais que têm por objetivo revelar o Outro através de si mesmo e do contexto que lhe circunda. Esta ligação pelo olhar do poeta desencadeia naturalmente num ato poético mais humanitário, engajado com o seu contexto. A poesia então surge como produto final sendo capaz de expressar o resultado dessa dinâmica social. Nas próprias palavras de Amílcar Cabral (*apud* MATOS, 2011, p. 2-3):

A poesia, como qualquer manifestação artística e apesar de toda a característica individual, emanante da personalidade do poeta, é necessariamente um produto do meio em que tem expressão. Quer dizer: por maior que seja a influência do próprio indivíduo sobre a obra que produz, esta é sempre, em última análise, um produto do complexo social em que foi gerada.

Nisso, o filósofo francês Jean-Paul Sartre (1960, p. 124) defende que “o ato poético é então uma dança da alma” capaz de manifestar a história dos povos, desde a sensibilidade do escritor que escreve a poesia até a personagem que transita o poema. Para tanto, escritores, personagens e leitores se encontram formando um universo artístico, fictício e, essencialmente, real tendo como base aspectos e vivências de um mundo real compartilhado social e metaforicamente.

No caso da Guiné-Bissau, a poesia que ali surgiu é por demais convincente com o pensamento cabralino, pois os poetas não tiveram outra fonte para dar vida a suas veias artísticas senão do que se apropriaram a partir das questões sociais e dos movimentos cujo teor era-lhes intrínsecos em termos de sociedade na qual estavam inseridos, literalmente, submetidos. Os fatos sociais expostos diante dos poetas no referido período histórico tornaram-se para Cabral, como já mencionado, um verdadeiro “produto do complexo social” ainda que a “característica individual” lhes tenha sido imputada. Dessa forma, fez-se uma poesia bastante profunda e estreitamente relacionada à realidade.

A literatura da Guiné-Bissau, por exemplo, revela-se muito como arte a partir da realidade, do fato histórico, arte que reproduziu e fez-se ideologia, que defendeu uma causa pelo fato de caminhar alinhada e direcionada com o que estava diante de si. Para Antonio

Candido (2006, p. 65), “a arte caminha guiada pela razão” e “a literatura, (...) como sistema simbólico por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” segue esta mesma proposição, a da racionalidade. Verdadeiramente, esta literatura condiz com o pensamento desse grande teórico, por ter sido produzida a partir do imaginário racional tendo como antecedente o fato social, este constante e inacabado “contato entre os homens”, que faz uso do real e do simbólico no que diz respeito à narração da nação e a interpretação dos fatos na busca pela identidade.

Tomando em consideração as literaturas de língua portuguesa na África, logo se depara com o processo histórico de suas produções. Tais literaturas testemunham a realidade na qual estão submetidas. Sendo assim, compreende-se que a história dessas ex-colônias foi bastante comprometida e torna, no mesmo sentido e no mesmo vigor, comprometedor o desenrolar do processo artístico literário. Na sua veia artística o que saltam facilmente são os acontecimentos históricos que têm a função de trazer ao conhecimento a dinâmica social dos protagonistas de uma história real.

A literatura guineense, então, é uma produção da fase da Revolução que se estabeleceu como arma de combate e, assim mesmo, após a independência, consolida-se como instrumento revolucionário. Por esta razão, há um vínculo, um diálogo entre estas literaturas que confirmam a ideologia nelas presente como norteadoras do processo histórico e produtoras do fazer artístico enquanto literatura.

Segundo Benjamin Abdala Junior (1989, p. 16),

é dentro dessa dinâmica da comunicação em português em que se envolveram constantes semelhantes da série ideológica que podemos apontar para a existência de um macrossistema marcado como um campo comum entre os sistemas literários nacionais.

Ou seja, a necessidade, e até mesmo a obrigação, em virtude do ambiente de guerra, de expor o que sufoca, termina por externar os mesmos anseios em diferentes colônias do território africano, produzindo um sistema que interfere no isolacionismo literário. Há um campo comum que identifica os sistemas literários nacionais e nele estão envolvidas as literaturas, independentemente em que lugar elas tenham sido produzidas. Para tanto, a ideologia tem seu papel no que se refere ao eixo que faz externar o imaginário do escritor.

As literaturas das cinco colônias portuguesas – Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe – desenvolveram um estilo muito parecido entre si, ainda que tenham garantido as especificidades inerentes a cada região e ao estilo pessoal de cada autor. Ana Mafalda Leite (2003, p. 19) assegura que “embora com características comuns, teve também variantes de colônia para colônia”. Esta mesma literatura mantém uma visão de mundo, como bem expressa Russell Hamilton (*apud* CAMPOS; SALGADO, 2006, p. 32), na introdução de *África e Brasil letras em laços*, ao afirmar que “os PALOP apresentam diversas singularidades históricas, linguísticas, raciais, sociais e culturais que têm determinado a natureza singular da sua expressão literária”.

Dessa maneira, no ato da escrita, o fio condutor dos poetas de uma determinada colônia estava estritamente relacionado com a produção poética de outras colônias portuguesas. Este eco literário se dava não somente no interior das colônias em si a partir de suas próprias construções literárias, senão, também com o que a literatura brasileira ou portuguesa pudesse servir de contribuição ao contexto lusógrafo africano, direta ou indiretamente.

Para tanto, serviu de base a realidade porque passou o povo brasileiro, especialmente o nordestino, submisso historicamente pelo poder do mesmo colonizador e renegado enquanto região onde o descaso político brasileiro fez-se bastante presente. Como ex-colônia de Portugal, o Brasil mantinha resquícios desse abandono e de todo modelo de exploração o que contribuiu para o nascimento de uma literatura dos marginalizados que manifestasse uma impressão muito forte nesses países africanos. O resultado é que isto trouxe para o centro das discussões literárias a figura do marginalizado, do oprimido e do periférico, rompendo com o modelo da metrópole que absorvia na sua literatura elementos que desprezavam e feriam cabalmente os princípios e as práticas do colonizado.

Assim mesmo, a ousadia do escritor brasileiro, também marginalizado, produto de uma sociedade marcada pela desigualdade social e pelo preconceito ao negro, ao mulato, ao nordestino e ao pobre teve muita aceitação diretamente e em primeira instância por parte dos escritores de Angola, Moçambique e Cabo Verde. Ao tomar conhecimento dos autores brasileiros, os autores africanos se viram protagonistas de suas ficções e na incumbência de se manifestar diante do sistema de opressão que os conduzia.

Já por parte de Portugal sua contribuição se deu em virtude do extenso período ditatorial salazarista no qual esteve submerso, deixando marcas profundas na sociedade desde o atraso econômico em consonância com as potências europeias e mundiais até o reflexo que se deu nas artes, precisamente a literatura. Por tal motivo, as manifestações pela ruptura do

sistema opressor ditatorial e pela liberdade de expressão são temas em voga na literatura portuguesa que reverberam também na literatura colonial.

De certa forma, a Guiné-Bissau nesse contexto não ficou isenta de tais repercussões, pois a chegada dessas novas ideias não se deu diretamente através do conhecimento e aquisição de uma publicação estrangeira, por exemplo. O sistema fechado, isolado e não escolarizado que estava submetida a Guiné a fez conceber bem mais tarde as inquietações sociais produzidas do outro lado do Atlântico.

Em termos de literatura que brotou e vigorou na Guiné como produto deste “campo comum”, a ressonância se deu especificamente na poesia por ter sido o gênero que melhor representou a sensibilidade do escritor e a ansiedade do povo. De um modo avassalador o poeta vê-se atingido pelas vicissitudes do sistema colonial. O sofrimento do povo torna-se clamor pela liberdade e, naturalmente, transparece no ato poético.

Pascoal D’Artagnan Aurigemma (1996, p. 62) é um desses poetas que sentindo a dor alheia logo a expõe. Sua poesia reflete inquietação e alteridade pelo sofrimento de seus semelhantes. O poema “Essência” traduz o lirismo altruísta do poeta:

Eu sou mesmo aquele homem
que bebeu matéria
nascida da chaga
do homem semelhante
(...) que chorou chorou sempre
a matéria vasada
sagrada
do homem semelhante

Mas, o grande contributo para esta poesia de feições guineenses pertence a Amílcar Cabral, que nos anos de estudos em Lisboa, de 1945-1951, após tomar conhecimento dos ideais de Frantz Fanon, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Kwame Nkrumah, Agostinho Neto e outros pensadores, militantes e escritores, chega à Guiné com uma ideologia bastante concreta, crítica e social que servirá de apoio e base à poesia que tomará corpo ainda nos anos coloniais e que se fará mais visível a partir dos anos 1970 em diante com a publicação de algumas escassas obras. Esta poesia, pelo caráter emergencial em favor da independência da nação, ficou conhecida como “poesia de combate”.

Nesse caso, para a Guiné, a participação da literatura brasileira, portuguesa e mesmo africana de língua portuguesa ressoou através de ideologias engendradas em militâncias. Conseqüentemente, irrompeu-se numa literatura crítica e denunciadora, viva e transeunte. Para a poesia, em particular, Robson Dutra (2015, p. 132) afirma que

o sentimento de irmandade associado às utopias de libertação faz com que, apesar de não haver participado diretamente da revolução, o olhar do poeta se desloque continuamente entre o “eu” e o “outro”, cujo traço comum é a vivência dos mesmos sentimentos e sensações.

Estas vivências cujos sentimentos aparecem numa e noutra literatura ocasionam no que Benjamin Abdala Júnior chama de macrossistema (1989), pela capacidade que tem de aproximar quase as mesmas ideologias e histórias direcionando o escritor para um propósito único, dar vida aos sujeitos marginalizados, fazer ouvir suas histórias, seus traumas. Na Guiné-Bissau a poesia foi o gênero literário que o escritor encontrou maior eficácia para executar sua mensagem. De certa forma, os escritores africanos em posse da literatura brasileira terminaram por difundir-la entre si. Tal difusão, embora tardiamente, atingiu também a literatura guineense.

Os escritores portugueses, por sua vez, pela coibição à liberdade em função da realidade pela qual passavam no que concerne ao processo ditatorial viram-se restritos frente à produção literária. A ordem, da mesma forma, serviu para as colônias que sob o controle da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE)¹⁵ foram proibidas de se pronunciarem literariamente no que diz respeito ao pronunciamento, tal qual se dava na realidade. Daí a clandestinidade que logo passou a permear a literatura tanto no ato da escrita quanto da aquisição de alguma obra literária que viesse de fora. Concomitantemente, deu-se a ruptura com o sistema literário oficial e a literatura assumiu uma nova postura segundo a realidade na qual estava submersa.

Embora todas estas literaturas africanas sejam variadas e tratem de diversas temáticas, suas origens estão condicionadas a uma mesma situação, a de opressão. Pires Laranjeira (1992, p. 178) reforça este pensamento ao dizer que “a poesia convinha mais a expressão de revolta e a denúncia directa, pontual e emocional de quadros históricos sociais e políticos”. Por mais que tenham sido escritas num contexto peculiar e mesmo assim de opressão como o

¹⁵ A PIDE foi o órgão de repressão do Governo ditatorial português. Um sistema de policiamento estruturado para coibir todo e qualquer militante contra a “ordem” pública quer seja na metrópole, quer seja nas colônias.

foi para as cinco colônias africanas, as diferenças sempre ocorreram no transcurso de suas narrações, tornando-se particulares e generalizadas ao mesmo tempo, e obedecendo a um sistema no qual possam se identificar como obras literárias produzidas na África.

Outra importância significativa recai pelo fato de serem todas elas escritas em língua portuguesa, o que as torna únicas, similares, mais específicas e mais familiares pelo instrumento que faz externar sua mensagem de socorro e de “estar no mundo”. É o que diz Benjamin Abdala Junior (2003, p. 10): “Nesse sentido, a própria veiculação linguística em português é base contextual para uma atualização diferenciada, quando os textos veiculados são objeto de apreensão e de transformação em cada país”. Acrescenta Joaquim E. B. da Costa Leite (2014, p. 1) apresentando um elo entre a literatura oriunda desta língua e a identidade que a partir dela é formada:

As literaturas africanas em língua portuguesa são literaturas que insistem na dependência da questão da identidade e das culturas nacionais. Neste âmbito, não podemos separar a noção de identidade da noção da língua. O uso da língua do colonizador, neste caso, do português, aparece com uma dupla função – social e universalizante – onde o sujeito, o guineense, a reinventa, tornando-a num veículo de estatuto e mudanças sociais.

É bem verdade que estas literaturas sempre vão carregar marcas de suas experiências o que as farão semelhantes pelo processo histórico ora vivido no seio de suas sociedades a partir de questões diversas, sejam étnicas, linguísticas, culturais, religiosas etc. Para Moema Parente Augel (2007, p. 21), a herança recebida não se dilui no tempo nem no espaço, suas evidências saltam natural ou acidentalmente porque sempre estão presentes fazendo parte do (novo) processo que “transparece pelo tecido literário guineense, interligando às práticas de resistência e à arquitetura do futuro”.

Todo o período marcado pelo sofrimento que desencadeou no silêncio, negação de si mesmo, baixo-autoestima, submissão, tortura física e psicológica como ocorreu no passado colonial e até mesmo anticolonial, tem como consequência o aparecimento dessas catástrofes no cerne da literatura, quer seja no coletivo ou individual. Depois, pelo processo de emancipação da nação, são comuns as marcas vivenciadas no *corpus* literário. No caso da Guiné-Bissau as evidências dão-se pelo desprezo ao modelo literário imposto desde a metrópole, pelas características que remetem de forma geral aos procedimentos adotados pelo modelo de literatura europeia. É uma maneira de superar anos de submissão e de dependência

literária em que o colonizador manteve sempre o poder da palavra e da decisão através da persuasão e da força. Tais literaturas fazem-se como um caminho em busca da independência, de saber respirar por si própria e descobrir-se como sujeito de sua própria história.

Nesse processo ocorre a descolonização literária que em sua essência termina por externar a busca pela autoafirmação da literatura, esse fato ocorreu em todas as antigas colônias e que por isto fez intervenção na narração literária, pela qual o texto passou a ser produzido e repassado ao leitor no sentido de apresentar o sujeito antes colonizado e estereotipado como um sujeito capaz de intervir e tomar parte do seu próprio tempo histórico. Esta produção literária, iniciada no período anterior à independência já apontava distanciamento do modelo literário imposto pela metrópole. Para tanto, a ideologia de Amílcar Cabral teve participação primordial incentivando, direta ou indiretamente, uma poesia de funcionalidade africana na qual o homem se visse envolvido nela e dela fizesse parte com o intuito de libertar-se do meio que o oprimia.

Amílcar Cabral (*apud* VILLEN, 2014, p. 34) acreditava que independente dos acontecimentos históricos, cada sociedade é “portadora e criadora de cultura”, portanto sendo capaz de criar a sua própria e reinventá-la em qualquer tempo pelo fazer literário. Esta literatura, especificamente a poesia, tomou corpo, liberdade de expressão e culminou no que Filomena Embaló chama de “poesia de combate” (COUTO; EMBALÓ, 2010, p. 62), capaz de conduzir o poeta e o homem guineense à independência de si próprio e do próprio país, objetivo central dessa luta de natureza literária.

A ideologia de Amílcar Cabral, a partir desse pressuposto, serviu de base para toda poesia que atravessou o período de guerra armada (1963-1974) e seguiu adiante na reconstrução da nação a começar pela identidade coletiva, depois individual. Tanto permeou a literatura em favor da independência quanto da formação da identidade nacional.

O anseio pela busca da liberdade nacional em contraposição ao jugo de opressão implantado pela administração colonial foi bastante difundido entre os poetas devido à urgência que tinha para alcançar esta causa. A poesia revela-se aí e adentra o cenário bastante maduro, adulta e cheia de responsabilidade por aquilo que de fato quer e luta. Isto implica dizer que esta literatura emergente não passou pelas etapas naturais do processo que, normalmente, teria qualquer outra literatura, senão tratou de responsabilizar-se pelo doloroso processo histórico e denunciá-lo através de uma poesia que muito mais serviu de instrumento de guerra do que mesmo para representar o intimismo poético. Isso equivale dizer que é bem compreensível a expressão “poesia de combate” pelo papel, realmente, de combate que desempenhou no processo de luta pela independência.

Nessa emergente literatura há uma contribuição razoável de diversas situações que serviram de fomento aos futuros poetas de toda África, em especial, a portuguesa. Os jovens estudantes em Portugal, oriundos das cinco colônias, descobriram a força que tinham quando pela aproximação do conhecimento que lhes fora proibido. A concepção europeia, fruto da filosofia hegeliana a respeito da África e dos africanos, a descoberta dos movimentos ideológicos ou políticos em defesa do negro como ocorreu através do Pan-Africanismo e da Negritude, a troca de informações entre jovens universitários africanos e afro-americanos na Europa, os grupos de estudos sobre África na Casa dos Estudantes do Império (CEI)¹⁶, o eclodir das conquistas pela independência de outras nações africanas, o socialismo marxista que “contaminava” o povo contra as atrocidades do sistema capitalista etc, tudo isso foi peça-chave para o nascimento e desenvolvimento desta literatura queurgia na África e que, por sinal, recepcionou os primeiros e poucos escritores guineenses que trataram de disseminar tal ideologia para futuras gerações.

Angola, Moçambique e Cabo Verde vivenciaram de perto o modernismo brasileiro produzido nas décadas de 1950 a 1970, o que lhes respaldou sobremaneira na produção de uma literatura que superou os padrões estéticos ditados pela metrópole. Os responsáveis por esta literatura que dava vida aos menosprezados da sociedade foram os escritores Graciliano Ramos, Jorge Amado, Manuel Bandeira, Jose Lins do Rego, Ribeiro Couto e Amado Fontes (cf. MACÊDO, 2008, p. 148). Enquanto que a Guiné-Bissau, esquecida e desprovida de escolaridade (é bom lembrar que quase toda a população da Guiné era analfabeta antes e durante a independência), “mal conseguia escrever uma poesia ou publicar um livro” pelo desprovimento como tratou Portugal essa colônia. Em contrapartida ao caos, nascia na Guiné-Bissau nesse período, com muita dificuldade, mas um tanto intrépida uma literatura em meio às mais atrozidades adversidades que o sistema colonial lhe havia imposto. Esta literatura estaria relacionada e anunciaria a desestabilização do próprio poder colonial.

Tania Celestino de Macêdo (*idem*, p. 150-51) afirma que “driblando as dificuldades do meio, lutando contra a censura, escolhendo caminhos e constituindo a tradição a partir de temas e linguagens próprios, os autores africanos construíram, a partir do diálogo com textos e autores do Brasil, literaturas capazes de exprimirem a sua singularidade”. Portanto, ainda

¹⁶ A Casa dos Estudantes do Império (CEI) foi um edifício erguido em Lisboa em 1944 pelo Governo português para dar suporte aos poucos jovens oriundos das colônias que ingressavam na universidade. Encerrou suas atividades em plena guerra na Guiné-Bissau, em 1965. Figuras como Agostinho Neto, Pepetela, Alda do Espírito Santo, Amílcar Cabral, Francisco José Tenreiro, Alda Laura, Vasco Cabral entre outros passaram por tão prestigiada casa. A CEI deu suporte também ao Centro de Estudos Africanos no ano de 1951, o que traria um grande despertar aos jovens estudantes na luta em favor da independência da África. Ao mesmo tempo um olhar contraditório e desconfiado por parte do Governo português relacionado às ações ocorridas na Casa. Enfim, a CEI serviu de base para as discussões que levariam à liberdade das colônias portuguesas.

que a literatura guineense não tenha participado ativamente desse “diálogo”, tampouco se exclui por completo. A literatura produzida na Guiné testemunha, de certa forma, a ideologia literária das outras colônias de língua portuguesa. E para os anos subsequentes, com a maturidade literária, esta aproximação torna-se mais evidente. Prova disso, são as publicações e lançamentos por parte de escritores e, em particular, de poetas guineenses, por exemplo, Tony Tcheka, nos países lusógrafos como Brasil, Portugal, São Tomé e Príncipe etc.

De certa forma, a literatura é universal e externa a singularidade dos povos. A poesia guineense, por sua vez, comunga com esta universalidade sem perder de vista sua maneira ímpar de ser e estar no mundo. Uma poesia literalmente viva a favor dos povos e a partir da sua própria história de luta, sobrevivência e persistência.

CAPÍTULO 2 – A POESIA NACIONAL DE COMBATE: ...E O POETA TOMOU PAPEL, CANETA E ARMA NA MÃO E ESCREVEU...

Ninguém, decerto, fica indiferente às causas que movem à escrita os autores, e no caso particular o poeta guineense. Os temas latejam e sangram em cada um dos seus versos, quer se refiram ao presente quer ao passado: escravatura, guerra, fome, racismo, pobreza, doença, falta de assistência médica e de medicamentos, diáspora, e tantas outras desgraças (...)

(Maria Estela Guedes
Escritora, poetisa e crítica literária)

2.1- Carlos Semedo: um olhar diferente em plena Guiné-Bissau colonial

“Homem-de-entre-dois-mundos.”

Manuel Ferreira

2.1.1 - O poeta e o contexto literário de publicação

Nascido em Bissau, quando nem ainda era capital da Guiné Portuguesa, em quatro de fevereiro de 1939, Carlos Semedo, cujo verdadeiro nome é António José Jacob Leite de Magalhães, viveu por nove anos nessa mesma cidade. O poeta foi contemporâneo de algumas inovações na Guiné colonial como a transferência da capital Bolama para Bissau, em 1941, a criação do *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa*, em 1945, tendo sua primeira edição em 1946, e a regulamentação do ensino rudimentar na Guiné, em 1948, entre outras. Ainda aos nove anos passou a viver em Lisboa para completar os estudos. Por questões diversas, teve que transferir-se para Angola aos dezoito anos e lá concluiu os estudos liceais em 1959, obtendo as condecorações de melhor aluno de literatura portuguesa.

Dedicou-se ao jornalismo no diário angolano *ABC*, como iniciante e por incentivo de seus professores. Logo depois, teve colaboração no *Jornal do Congo*, o *Estudante*, *Arauto* e *Bolamense*, este último na Guiné. Em 1962, após quatorze anos ausente da Guiné, retornou para apresentar-se ao serviço militar e em 1963 suas habilidades na arte da escrita não o deixaram isento de uma publicação de poemas, a única em sua vida. Joaquim E. B. da Costa Leite (2014, p. 79) afirma ser “o pequeno livro de poesia de Carlos Semedo, *Poemas* (uma edição separada do jornal *Bolamense*, em 1963), constitui a primeira obra poética publicada na Guiné-Bissau, de um autor guineense”. Para Moema Parente Augel (1998, p. 65) “causa admiração constatar que se trata de uma ‘edição do Jornal Bolamense’, o que parece demonstrar ter tido aquele jornal a iniciativa de levar à estampa a pequena mas significativa recolha” - dezoito poemas, no total. A pesquisadora destaca com uma condicional “se” ao fazer referência ao início da literatura poética guineense:

Se considerarmos 1963, ano em que foi publicado o livrinho (...), temos que passar por um período de silêncio de quinze anos de duração até o aparecimento da segunda publicação individual. Apesar de incipiente e modesto, o caderno de quarenta e sete páginas tem que ser com razão festejado como a primeira publicação individual no âmbito da beletrística de autoria de um filho da terra na ainda colônia da Guiné.

A condicional “se” da crítica literária evoca outras obras escritas ou publicadas anteriormente, mas não em solo guineense, que qualificam a germinação literária da Guiné-Bissau. Além disso, em termos de poesia, a primeira datada dentro do contexto guineense pertence a Vasco Cabral, como bem afirma Manuel Ferreira (*apud* MATA, 1995, p. 357) ao dizer que “os poemas de Vasco Cabral obrigam assim a delimitar as origens da poesia guineense para o ano de 1955”. Porém Russell Hamilton (*idem, ibidem*) é categórico no seu posicionamento de que “seja um pouco precipitado” tal afirmação o que muito corrobora para a defesa de Inocência Mata (*idem*) em trazer à memória a poesia de Amílcar Cabral, escrita e publicada anos antes, entre 1945 e 1946 em Cabo Verde. Isto implica dizer que mesmo fora do contexto geográfico guineense, o legado das primeiras poesias, segundo Mata, pertence ao Pai da Nação¹⁷.

Hildo Honório do Couto e Filomena Embaló (2010, p. 94), ao referir-se à poesia de Carlos Semedo, em sua extensa pesquisa, dizem ser “da opinião de que a história da poesia bissau-guineense deve começar por ele, independentemente de ter sido publicado no contexto de uma Guiné ainda dominada por Portugal”. Enfim, a primeira obra a ser publicada em solo guineense diante dos precursores da poesia foi, sem dúvida, a de Carlos Semedo, o que lhe confere, de certa forma, um marco notável na literatura guineense. Este poeta foi de fato o primeiro a ter uma publicação literária no tardio e esquecido território guineense até então sob a administração colonial portuguesa. Da mesma forma, Erica Cristina Bispo (2014, p. 86), segundo suas investigações, aponta a obra de Semedo como “um primeiro momento” do nascimento de uma literatura, de fato, guineense.

Quanto à sua poesia, está dotada de um olhar atípico ao colonial, através do qual o poeta vislumbra uma Guiné que não compreende nem assimila os ditames literários da metrópole. Portanto, torna-se uma literatura de transição que não mais está relacionada à literatura colonial e ainda não atingiu seu grau de autonomia frente à literatura propriamente guineense, cujo olhar está voltado exclusivamente para o panorama da Guiné-Bissau.

¹⁷ Esse termo é atribuído a Amílcar Cabral, poeta e militante revolucionário que lutou pelo fim do colonialismo e pela instauração da liberdade na Guiné-Bissau. Ele foi o mentor de todo o processo que terminou culminando na independência do país em 1974.

Após esta inédita publicação, conforme já citado, outra individual só ocorreria quinze anos depois com *Garandessa di no tchon*, de Francisco Conduto de Pina, em 1978. Cinco anos antes, em 1973, às vésperas da proclamação da independência, houve a publicação da primeira antologia *Poilão – Caderno de Poesias*. As futuras publicações, todas se deram num tímido e ousado processo. Assim sendo, o vácuo literário em termos de publicação demonstra a fragilidade da colônia ou mesmo do país no gozo de sua independência.

As dificuldades de publicação na Guiné-Bissau sempre acompanharam os escritores, o que não é diferente até hoje. Inocência Mata traz à luz o estado de surpresa externado pelo prefaciador de *Poemas*, J. Garcia de Carvalho (*apud* MATA, 1993, p. 201), frente à tamanha dificuldade e escassez de publicação de uma obra literária no país, como bem expressa ao dizer: “Um poeta Guineense que pela primeira vez apresenta ao público um livro de poemas da sua autoria é caso inédito nesta Província”.

O prefaciador tem amplo conhecimento da pouca possibilidade de um escritor, poeta, no caso, ter sua produção publicada numa província que em quase nada recebeu incentivo da metrópole em termos de educação e escolaridade ou fomento à escrita e publicação de livros. Dessa forma, entende-se a educação como um direito excepcionalmente de uma elite constituída pelo sistema para atender um número irrisório dos administradores da empresa colonial e da classe assimilada, já que os não assimilados não tinham acesso a nada, senão ao trabalho e à exclusão social, humana etc.

A instituição da educação na Guiné-Bissau foi algo tardio e altamente seletivo. Não favoreceu a todos, melhor dizendo, não favoreceu a maioria da população. Era um direito de poucos, até mesmo porque não havia unidades escolares para a população a nível nacional. Tal problema, até mesmo em pleno século XXI ainda se repete como tão explicitamente escreve Moema Parente Augel (2007, p. 72), assegurando que na Guiné-Bissau “a qualidade de ensino é talvez das mais fracas no continente africano”.

2.1.2 - Inquietações literárias num olhar de transição

Em se tratando de Carlos Semedo, o mesmo revela uma verdadeira inquietude de quem viveu a diáspora e não se contentou por vivê-la. O escritor aparece sempre com a intenção de retornar ao seu chão ou mesmo de desfrutá-lo enquanto se tem, de apreendê-lo através dos sentidos esteja o poeta dentro ou fora da Guiné, o que é bastante perceptível pela

presença da sinestesia como figura de linguagem empregada nos versos manifestando a sensação de amor pela terra guineense, pelo espaço, pelas paisagens, porém sempre inquietante, pela presença portuguesa. O olhar do poeta sempre estava voltado para sua terra.

Fora, em Lisboa, seus sentimentos não se satisfaziam com o que oferecia a metrópole. Sua tímida introdução à poesia guineense revela um poeta em fase de desligamento da temática européia, do estilo literário português. Pensar seu povo, voltar à sua terra, poetizar ali são características que aludem ao poeta. De acordo com Octavio Paz (1982, p. 50), “o poema constrói o povo porque (...) bebe na fonte original”. Semedo tinha por necessidade fazer-se poeta mergulhando na sua terra. A poesia, imaturamente, abria espaço para a construção de uma nova identidade que encontraria força no comando de Amílcar Cabral e na poesia de combate que surgiria na década de 1970 em diante.

Ainda Moema Parente Augel (2007, p. 281) “examinando os autores guineenses” no processo de narração da nação, os vê através do “encantamento pela vegetação exuberante, pelos pássaros e pelos muitos bichos e plantas da Guiné”. Oito dos poemas de Carlos Semedo do referido livro, *Poemas*, foram escritos em Portugal, quatro em Bissau e seis em Bolama, e quase todos trazem estas características ufanísticas. Erica Cristina Bispo (2014, p. 86) concorda com a crítica ao considerar o poeta como autor de uma literatura que exalta o contexto natural guineense em plena época colonial, o que é bem estranho para uma literatura fragilizada e voltada para a grandiloquência da metrópole. Em suas palavras:

Entendemos que Carlos Semedo sinaliza um primeiro momento da literatura efetivamente guineense – descartamos a produção em território guineense que se limitou a reproduzir o olhar colonial. Ele retrata o país, os costumes nacionais e tingem seus poemas com as cores locais.

Para tanto, o poema “A Bolama” (p. 43), escrito em 1963, na cidade que leva o mesmo nome, Bolama, exalta o que esclarece Erica Cristina Bispo:

Cingido pela sombra
do mangueiro
esqueci o mundo

Sentei o corpo
na relva,
olhando o mar

Um pescador
deitou
a rede

Três
canoas
cortaram
o horizonte

O sol esmorecia

Como soprado
pela brisa
ouvi um merengue
Adormeci...
(e eu que sentia o pesadelo
de viver).

O eu lírico se farta da paisagem, do momento vivido, da sensação de estar ali e tomar posse do momento presente. O campo, a vegetação, o mar, a presença humana invadindo a paisagem natural, o trabalho, o fenômeno natural etc, tudo estava ali e era contemplado pelo poeta como numa sensação de poder viver e exprimir a vida. Ao final, entre parênteses, o eu lírico parece despertar para um fato que o atormenta: o medo de viver. Sim, este medo na figura do “pesadelo” o desperta a aproveitar a vida e não se esvaír pela insuficiência da mesma.

Na primeira pessoa do singular, a expressão “Adormeci...” leva o leitor a um estado de paz até mesmo pelos pontos de reticências que favorecem literalmente ao sono, à tranquilidade. Se não fosse a súbita declaração antes de encerrar o poema, o que causa uma ruptura paradoxal entre a paz e o medo, a alegria e a tristeza, o estado de ânimo e o estado de depressão, estaria assegurado que o ambiente era de perpétua paz. Contudo, o eu lírico transporta o leitor para uma circunstância de medo pelo fato de enfrentar a vida. Estaria este sobressalto agregado à vida interior do jovem poeta? Ou à sociedade altamente desigual marcada por diversos preconceitos? Ou ainda poderia estar colocando-se na figura do outro, do assimilado ou mesmo do não assimilado, que vivia alheio, fora do seu chão, independente de que lado pudesse ocupar na sociedade, sob a exploração da administração colonial? Sobretudo, o eu lírico devaneia.

O poeta é seguro de seu ufanismo e não demonstra indiferença alguma com sua terra. Sua atenção pela Guiné o tira de qualquer expressão estática. Sempre um olhar movido pelo lugar que lhe pertence, o que lhe causa sentimentos de paz, bem-estar e de exaltação. Um profundo lirismo envolve por completo o poeta. Moema Parente Augel (2007, p. 281-82) declara que a nação passa por esta narração e que os sentimentos do poeta estão

expressos no amor pela terra úbere, no encantamento pela vegetação exuberante, pelos pássaros e pelos muitos bichos e plantas da Guiné. Apesar de não se encontrarem muitos poemas tematizando diretamente a natureza, ela se faz presente com alusões salpicadas em muitos versos esparsos, permitindo entrever a ligação com a terra natal. Quem já contemplou na Guiné-Bissau os campos alagados das plantações de arroz (conhecidas como *bolanhas*), ao pôr do sol, reconhece essa hora mágica nos versos de Carlos Semedo, para quem aquela paisagem tão especial se constitui na síntese de sua “Guiné”.

O poema “Guiné” (p. 37-38), de 1963, é um verdadeiro fluir poético. Os traços contidos nos versos revelam a grandiosidade que mantinha o poeta pela beleza da sua terra natal. Como relata Augel, suas múltiplas paisagens estão presentes do início ao fim do poema.

Bolanhas
de sal
e sangue

Tardes poentes
avermelhadas

Luar de prata

Águas espelhadas
d’indiferente
quietude

A bolanha
continua
tingida
de cambiantes
variados (...)

A Guiné é um país que, como já referido, apresenta terras baixas e em um determinado período do ano ficam alagadas pela água do mar, deixando no seu percurso o sal como testemunha de tal fenômeno. Assim mesmo, as terras baixas recebem bastante água da chuva, o que coopera para a formação das *bolanhas* e, conseqüentemente, a plantação do arroz. Apresentando-se aqui, o comprometimento do autor com a natureza. Porém, ainda na mesma estrofe o poeta pincela a palavra com “sangue” e deixa o leitor na indagação de qual poderia ser a intenção do escritor ao exprimir determinado vocábulo.

O sangue toma uma conotação da força de trabalho pelos homens e mulheres das *tabancas*. Ao mesmo tempo, pode evidenciar o excesso de trabalho imputado à gente

guineense pelos portugueses em pleno colonialismo. E, com isso, estabelecer um olhar estranho na paisagem que muito lhe apraz.

A segunda estrofe parece comungar com a primeira. No contexto colonial, “avermelhadas”, pode conter o sinônimo de trabalho, exploração e sangue. Já pela observação poética, pode significar o descortinar de uma tarde sob o sol e o céu da Guiné com suas nuances. Carlos Semedo, como todos os outros poetas, faz bom uso da palavra. Nele, a teoria de Octavio Paz (1982, p. 38) cumpre-se cabalmente ao afirmar que “a linguagem tende espontaneamente a se cristalizar em metáforas”.

Dessa maneira, as demais estrofes mantêm extrema singularidade com o fator natureza. Contudo, é possível pensar a *bolanha* como palco de mudanças drásticas, além da oferecida pelos fenômenos naturais, até mesmo pela ação humana no que diz respeito ao trabalho de subsistência dos diversos grupos étnicos da Guiné-Bissau. Ao final, o poeta expõe uma *bolanha* cambiante, variada que pode assumir relação estreita com um campo de trabalho destinado à empresa colonial. Nesse caso, o poeta a tira completamente de sua função original. No entanto, como o poeta possui um olhar de estranhamento para a sociedade guineense, suas palavras tomadas de metáforas causam interpretações variadas ao leitor.

Em “Metrópole” (p. 25), escrito em Lisboa, em 1962, a insatisfação toma lugar no âmagô do poeta. O lirismo invade o ser num anúncio de recusa ao que lhe é comum no cotidiano urbano em que está inserido.

Cores berrantes
apitos, milhares de pés.
Velocidade, encontrões.

Gritos, anúncios murais,
automóveis de muito luxo,
carroças de pobres vendilhões.

Burros, elétricos, peixe,
hortaliça fresquinha,
auto-carros bufantes
Prédios altos, arranha-céus,
sol, fiéricos neons,
prostitutas, invertidos passantes...
Tudo passa à porta do café
onde vegeto

(e eu que gosto da solidão
das florestas virgens).

Toda descrição é uma realidade fragmentada que perdura por toda sua vida, não podendo escapar-lhe estando onde esteja porque, conforme Octavio Paz (1982, p. 45), “a poesia vive nas camadas mais profundas do ser”. A poesia aparece na repetição dos fatos, do cotidiano, da dinâmica da cidade grande, do urbano tão diferente, do lugar de origem como representado nostalgicamente em “A Bolama”. Percebe-se que o poeta não se satisfaz com a condição diaspórica. O conceito da urbe não lhe é acessível. Para Moema Parente Augel (2007, p. 189) “A ligação com a ‘metrópole’ é ambivalente e problemática”. Tudo indica que o poeta estranha a multidão da cidade grande e capitalizada, da capital do império português. Simultaneamente, o universo provincial é uma constante que não lhe deixa sossegar no seio da paisagem movimentada da metrópole. Viver ali é vegetar, é sofrer, é não viver.

Também é bastante perceptível como o poeta trata a disparidade existente na metrópole. Ora os automóveis de muito luxo, ora as carroças de pobres vendilhões, ora os apitos, milhares de pés, ora as prostitutas etc. Não há nenhuma indagação para a sensibilidade do eu lírico, nem indignação desse modelo de sociedade. O que realmente capta a atenção do poeta é o fato de estar longe do seu lugar e não se contentar de estar ali, por não ser dali, por não pertencer à metrópole.

Vegetar é a condição do poeta. “Onde vegeto” relaciona a distância que sente por estar ali, em Lisboa, numa terra que não é a sua, totalmente estranha do ambiente em que foi gerado. O apego à terra de onde veio, a Guiné, descreve um ufanismo imparcial. O poeta sente-se africano, sente-se guineense por completo. Encerra o poema com dois versos recuados e entre parênteses num suspiro de que a solidão das florestas virgens, seguramente, a paz das florestas da Guiné, é lugar de boas e agradáveis lembranças, lugar de que tanto gosta. Ainda que as referências nos versos sempre preencham a negação à vida urbana, é aceitável entender a mensagem do poema pelos dois últimos versos. A imaginação enche-se do saudosismo e o poeta vê-se um ser diaspórico.

2.1.3 - O engajamento por uma causa pessoal

A poesia de Semedo é cheia de ansiedades, não de indignação. No dizer de Inocência Mata (1993, p. 201) é uma poesia “que anuncia uma insatisfação”. Não é engajada por uma causa social, senão por uma causa pessoal que deixa fruir o descontentamento de muitos africanos em não poder estar no seu lugar de origem e contemplar a sua África como terra-

mãe. A inquietude do poeta encerra sua reflexão admitindo que o desenvolvimento da metrópole nada representa perante um ser que “morre” quando não pode apoderar-se do que lhe faz feliz, a solitude nas florestas virgens da África. Pois a vontade de retornar às florestas africanas é bastante grande.

“Ansiedade” (p. 27), escrito em Bissau, em 1962, é outro de seus poemas que mostra a integração de uma classe mais abastada na sociedade de então. Isso se deu em consequência do que a empresa colonial conseguiu arregimentar por anos, atribuindo superioridade ao produto europeu em detrimento do local. Manuel Ferreira (*apud* COSTA LEITE, 2014, p.19) confirma esta sociedade abastada, assegurando que existe “para apoiar e propagar a cultura portuguesa, apresentada como cultura superior”.

Visto fato
de corte moderno
gravata condizente

A camisa
de fibra sintética
assenta impecavelmente

Sou peça
sombria
d’uma Europa
patética

Minha África distante...
A saudade faz-me louco
QUERO SER ESBORRACHADO
PELAS PATAS
D’UM ELEFANTE

Esta nova sociedade foi observada e absorvida pelo poeta na primeira pessoa do singular, “(eu) visto fato (paletó, no português brasileiro)”. De um lirismo bem sentimental, o poeta reveste-se como um dos assimilados, e, desconfortável, não nega o que sente por suas origens frente à postura européia. O poeta bem expressa ao assumir-se “sou peça / sombria” que é um subproduto de uma Europa distante dos padrões africanos, portanto patética, alheia aos sentimentos que lhe movem o coração. Ainda que os assimilados tomassem proporções e deixassem ser seduzidos pelos valores europeus, sempre um pensamento contrário, em forma de vaticínio, circundava a mente do poeta em não aceitar a imposição dos valores portugueses

em detrimento do comportamento da sociedade guineense. Por esse motivo, salta a poesia para desabafar, confessar, gritar, vaticinar o que sucede no mais íntimo do ser.

Aqueles que anelavam uma África de outrora, de paisagem livre e de pura liberdade não admitiam a invasão de uma nova cultura que rompesse com as tradições. Para o poeta, que parece manter uma visão estereotipada da presença portuguesa, é caótica a adaptação para o guineense, assimilado ou não, ao modelo de vida europeizado que fatalmente esmaga os costumes e as heranças tradicionais da ancestralidade africana. Mesmo vivendo e compartilhando o que os europeus tinham para oferecer ao assimilado, o eu poético sente na alma o que é desenraizar-se de si mesmo e não poder ser o que é, seja numa sociedade extrínseca a sua e geograficamente distante, ou seja, no próprio chão africano, moldado segundo os valores de uma sociedade europeia branca, capitalista e cristã.

As duas estrofes iniciais revestiram-se da figura do assimilado andando conforme as regras de etiqueta do europeu, abandonando sua roupa tradicional e seus modos naturais para enfrentar a fúria e os comandos do colonizador que forçosamente adentrou a sociedade guineense roubando-lhe sua liberdade de ser. Aqui o eu poético transmite o modo como a maioria dos guineenses posicionava-se na nova sociedade bissauense no período colonial. Desprovidos de sua cultura perante um modo de ser essencialmente alheio ao seu, o guineense teve que enfrentar o preconceito e a negação. Em razão disso, o poeta, ao assumir um quadro polifônico, depara-se com um sujeito essencialmente marginalizado na sua própria sociedade. Sofrido e “sombrio”, movido pela usura e pelo poder alheios, este sujeito terminou por tornar-se fruto de uma sociedade extrínseca à sua.

A representação do guineense igualava-se a nada mais que um ser estranho e descontente pelo fato de sempre atuar para satisfazer o prazer do branco, como expressa Frantz Fanon ao longo de todo seu livro *Pele negra máscaras brancas* (2008). Por conseguinte, o eu poético não consegue desligar-se de si, de ser africano e de ter nascido num contexto adverso ao do europeu. Pertencer à África é vivê-la. A saudade que lhe rodeia é tão profunda que deseja até a morte mesmo que esta esteja ligada à casualidade de morrer esmagado por um animal de porte descomunal, como um elefante. E realça isso em caixa-alta. A África é o seu chão, não a Europa, não uma Guiné-Bissau europeizada.

Segundo Moema Parente Augel (2007, p. 185), o africano, o homem guineense fora de sua terra natal, neste poema,

procura adaptar-se, pelo menos exteriormente, ao ambiente e aos costumes europeus, vestindo-se e comportando-se como aqueles que o rodeiam, mas tem consciência de continuar sendo um corpo estranho. A saudade o atormentava, e o emigrante anseia pelos ruídos, cores e aromas do seu torrão natal.

Carlos Semedo mantém um olhar múltiplo. Seu lirismo ufanista não encobre a inquietude de reconhecer-se como um sujeito tolhido, reinventado pelo colonizador, isolado, voltado para dentro de si, do próprio ser. As marcas do colonialismo saltam naturalmente na poética do escritor que, amparado pelo amor à sua terra, não a abandona, apesar do estado em que se encontra a Guiné-Bissau sob controle da empresa colonial e sob o perigo iminente de ataque armado em prol da independência. A colônia estava tomada por tensões, agitação e, acima de tudo, pela opressão colonial, ocasionando a falta de liberdade e revolta. O desprezo acompanhava as gentes que desterradas do seu próprio ambiente sentiam-se inseguras, solitárias, estrangeiras e desprovidas de humanidade. Diferente daqueles que se refugiaram em qualquer país africano ou europeu e dos que se foram à metrópole e não retornaram, o poeta optou por voltar e ficar, ainda que o motivo que o impulsionou ao regresso estivesse relacionado a uma obrigação, o comparecimento ao serviço militar.

É possível que este panorama guineense tenha lhe proporcionado um olhar para dentro de si mesmo. Nos anos em que escreveu estes poemas o poeta contava com 22 ou 23 anos, bastante jovem para absorver a profundidade da realidade que o circundava, ademais de ter vivido tanto em Portugal como em Angola. Os sentimentos de individualidade e intimismo mesclavam-se com o saudosismo e o expressionismo que alimentava da terra natal e do ambiente paisagístico, onde passou quase toda sua infância.

Para Inocência Mata (1993, p. 205),

uma das constantes da literatura produzida nesse período é a temática da terra, a sua fisionomia exterior e a natureza circundante. A natureza surge no esboço de uma poética não apenas porque ela é uma presença marcante, como se poderia supor, mas porque a alteridade dos sujeitos da enunciação se impõe à percepção de outros conteúdos (cultural e humano). E quando essa percepção é ensaiada, o texto constrói metáforas e núcleos padronizantes que denunciam a ideologia que lhe subjaz.

Ademais, não foi um poeta engajado em toda sua íntegra, tampouco usou da poesia para incitar à revolução em defesa da independência. No entanto, sua poesia tem acentuado valor para o período em que foi escrita, levando-se em consideração que a Guiné-Bissau

respirava à sombra do colonialismo e quase nada, em termos literários, tinha a oferecer aos interesses de Portugal senão a força de trabalho para prover de víveres a metrópole. Sua poesia é um verdadeiro documento de transição publicado na Guiné que sinaliza o fim da frágil literatura nacional e começo da literatura de temática guineense.

Desemprego, fome, revolta, rejeição, analfabetismo, represália, exploração e tantas outras adversidades completavam o quadro da Guiné-Bissau dos anos 1960. Seguramente, como já mencionado, a surpresa do prefaciador de *Poemas*, ganha terreno aí, pois o ambiente era o bastante escasso para a publicação de um livro, e logo de um guineense, filho de uma terra marcada pela rebeldia. Era, por demais, inovadora tal publicação, tanto para a história da Guiné-Bissau quanto para a abertura de uma literatura poética, de fato, guineense.

2.2 – Vasco Cabral: um poeta engajado pelo ideal de liberdade

“A ‘coisa’ colonizada se torna homem no processo mesmo pelo qual ela se liberta.”

Frantz Fanon

2.2.1 - Vida, poesia e engajamento de um intelectual guineense

O poeta e ex-combatente da independência, Vasco Cabral, nasceu em Farim, em 1926, quando também “nasceram (...) os primeiros jornais, o *Ecos da Guiné*, em 1920, *A Voz da Guiné*, em 1922, e o *Pró-Guiné*, em 1924” (COSTA LEITE, 2014, p. 76) os quais modificariam, ainda que timidamente, o acontecer literário da colônia na década de 1920.

Foi contemporâneo de outros poetas africanos, como Francisco José Tenreiro, Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Alda Espírito Santo e outros jovens africanos, todos oriundos das colônias de língua portuguesa. Vasco Cabral compôs o conjunto desses intelectuais que, na época, encontrava-se na Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, em decorrência da bolsa de estudos que obtivera para cursar o nível superior.

Após concluir o ensino superior, em 1950, obteve o certificado em Ciências Econômicas e Financeiras. Nessa altura, o recém formado já não concebia o mundo da mesma forma que antes. Logo mais, em 1953, encontrava-se em Bucareste, capital da Romênia, para participar do IV Festival Mundial da Juventude¹⁸. Ao voltar, foi preso por cinco anos em Lisboa, em virtude do perigo que poderia representar para a política ditatorial portuguesa. Já em terras africanas, em 1956, encontrou-se com o companheiro Amílcar Cabral e juntos fundaram o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Sete anos depois, lançou-se à luta armada inserindo-se na revolução que duraria por onze anos, mas que resultaria no tão ideal esperado por todos: a efetivação da independência da Guiné-Bissau, em 1974, de reconhecimento oficial bilateral.

Desde a década de 1950, exatamente em 1951, lançou mão da pena para produzir seus primeiros poemas que, lamentavelmente, só os viu publicados trinta anos depois, em 1981, com o lançamento do seu livro de poemas *A luta é a minha primavera*. Talvez a falta de visão da nova administração para tão nobre empenho em defesa da nação, ou mesmo o estado surrupiado que deixaram os portugueses ao retirarem-se da Guiné, contribuiu para o esquecimento quanto à publicação da coletânea de poemas de Vasco Cabral.

Assim define Fernando J. B. Martinho (*apud* CABRAL, 1981, p. 8), o prefaciador do livro, quanto à tão importante publicação:

O presente volume, que documenta uma actividade poética, de 23 anos, entre 1951 e 1974, vem confirmar que a poesia na Guiné-Bissau não nasce em 1977, com a antologia poética *Mantilhas para Quem Luta!*, mas mais ou menos no mesmo período em que se verifica o nascimento da poesia moderna de Angola e Moçambique.

Ao mesmo tempo em que exalta a obra no tempo decorrido, o prefaciador a coloca em destaque junto à poesia angolana e moçambicana, defendendo-a como poesia pioneira. Russell Hamilton (*apud* AUGEL, 1998, p. 161) coloca-se na mesma defesa e “lembra ter Vasco Cabral começado a escrever já em Lisboa, bem antes das lutas independentistas”.

Isso implica dizer que sua criação poética se deu bastante antes da Revolução, conferindo-lhe pioneirismo enquanto gênero literário. Indubitavelmente, a Revolução foi um momento propício que serviu de base para o surgimento de poetas que narrariam a Guiné-

¹⁸ É um evento que existe até hoje tendo o primeiro encontro ocorrido em 1947. É realizado pela juventude de esquerda, possuindo caráter internacional.

Bissau. Sendo assim, o resultado conferido a Vasco Cabral foi diferente com relação aos outros poetas, por ter sido ele um intelectual e poeta engajado antes mesmo da Revolução. Pode-se dizer que a Revolução foi concebida, também, a partir dos anseios externados na poesia de Vasco Cabral tendo, logicamente, a força maior a ideologia marxista e a liderança militante na pessoa e obra de Amílcar Cabral.

Para tal consolidação, segundo Inocência Mata (2015, p. 10), o impulso maior deu-se a partir da Casa dos Estudantes do Império, um “espaço-tempo de consciencialização dos estudantes africanos”. Os encontros e as discussões em torno das ideias marxistas e da atual concepção da África promoveram o que mais tarde causaria terror e derrota à administração colonial. Pires Laranjeira (*apud* COSTA LEITE, 2014, p. 28) afirma que nesses encontros, “os escritores africanos de língua portuguesa, influenciados pelos filósofos Karl Marx, Jean-Paul Sartre e Albert Camus, passaram a se concentrar nos temas da revolta e da revolução”. Estes encontros fomentavam à descoberta da África pelos próprios africanos.

Em meio a um ambiente de guerra contra o perverso sistema colonial o poeta não abandonou a caneta e o papel. Sua obra é bastante relevante por todo o processo de luta, pois testemunhou *in loco* o quadro de segregação e humilhação pelo qual esteve a Guiné submetida. Sua obra se refere sempre ao engajamento de si próprio, como a intimação do africano em geral, em dar-se pela luta de libertação num engajamento coletivo. Nesse ambiente de guerra, seus textos referem-se ao que passou de fato a Guiné frente ao ideal de liberdade, o que assegura verdadeiro poder de legitimar a identidade nacional.

Foi muito próximo do mentor da Revolução, Amílcar Cabral, com quem não mantinha nenhum laço de consanguinidade, exceto o sobrenome que conferia igualdade. Com ele, esteve em concordância no processo de luta pela independência das duas colônias, Cabo Verde e Guiné-Bissau. Após a independência, assumiu responsabilidades no poder público, desempenhando diversas funções no Governo chegando até a vice-presidência. Foi fundador e presidente da União Nacional de Escritores da Guiné-Bissau. Representou o país no exterior por diversas ocasiões de cunho político e cultural. Além disso, destacou-se como comandante político da guerrilha de libertação nacional, atuando como companheiro de armas. E como escritor, se destacou não só com o texto poético, mas também com textos relacionados à cultura e à política (cf. AUGEL, 1998, p. 172).

Segundo Joaquim E. B. da Costa Leite (2014, p. 28),

Vasco Cabral é o poeta guineense que mais poemas escreveu durante o período pré-independência, embora só depois da independência, em 1981, os visse publicado na íntegra. O seu poema *Ricaço*, de 1951, marca o início da sua poesia e da poesia em língua portuguesa, na Guiné-Bissau.

No dizer de Moema Parente Augel (1998, p. 161), “o ex-combatente e estadista Vasco Cabral é o decano dos intelectuais guineenses”. A intelectualidade, a poesia e a determinação por uma Guiné livre e autônoma fizeram desse poeta militante e de toda sua carreira política um incansável esperançoso cujo prodigioso legado enaltece sobremaneira a nação. Sua poesia tem esse poder de narrar e documentar a história da Guiné, além de servir de incentivo para o surgimento de novos poetas em defesa da pátria e da liberdade. Sua vida, totalmente engajada pela causa que acreditou e lutou, jamais desmoronou diante dos obstáculos que enfrentou. Ainda na idade avançada o engajamento poético revelava sua destreza. Faleceu em 2005, aos 79 anos, em Bissau.

2.2.2 - Poeta engajado é aquele que faz a poesia correr na veia

Em 1981 foi lançado seu livro *A luta é a minha primavera*, contendo poemas escritos no período que vai desde 1951 até 1974 com temas variados, dentre eles a luta e o progresso, o amor, a infância e adolescência, a esperança e a paz. A maior parte destes poemas está distribuída entre a temática da esperança, totalizando 14 poemas, já a temática luta e progresso estão em 26 poemas.

O ambiente de desprezo e o clima político ameaçador da Guiné-Bissau favoreceram uma poesia voltada para a esperança de dias melhores. Consequentemente, no íntimo do autor, esta busca apontava para a revolta e a luta a fim de manifestar-se contra a figura do opressor. Esta opressão, por séculos, subjuguou e aprisionou o guineense e tudo o que concebia seu universo acarretando acima de tudo a perda de liberdade. A poesia de Vasco Cabral, no entanto, absolveu essas temáticas de esperança e liberdade tão almejadas pelo negro e as expôs com o intuito de questioná-las e revelá-las ao guineense e ao mundo. Para Hildo Honório do Couto e Filomena Embaló (2010, p. 95) “quem se inicia na poesia para valer no Período da Luta pela Independência (1963 – 1974) é Vasco Cabral”. A luta, a guerra, o sofrimento, o engajamento tudo isto bem define o poeta e sua produção. O poema “As tuas mãos esguias de menina” (p. 103), relata parte desta temática:

Penso.
 Penso nos teus olhos meigos de gazela
 no teu corpo frágil de flor
 nas tuas mãos esguias de menina.

Penso.
 Penso na tua voz como uma carícia de brisa
 e no teu riso de cristal.

Penso.
 Penso em Hiroshima e Nagasaki
 e vejo faces de olhos rubros
 buscando a luz impossível.
 E vejo monstruosas chagas em vez de corpos sãos
 e mãos sem dedos pedindo vida!
 Vejo crianças que são espectros e alucinações medonhas

Penso.
 Penso em Bikini e nos pescadores do Pacífico
 e quando vejo as tuas mãos esguias de menina
 tenho medo.
 Sinto horror e uma revolta íntima
 e meu soluço angustiado é como se gritasse:
 “Não, não! Mil vezes não! Basta!”

É necessário que eu faça um gesto
 e o gesto se multiplique e frutifique
 como o laranjal do nosso jardim.

A poesia de Vasco Cabral, em contato com o que defendia Amílcar Cabral, desencadeou um efervescer entre outros poetas. As temáticas que envolviam a esperança e a liberdade tornaram-se uma constante nos poucos escritores guineenses que se converteram ao engajamento em prol da pátria livre. O resultado tomou proporções tais que logo fluíu uma poesia voltada para a urgência da independência, conhecida como “poesia de combate”.

Vasco Cabral, com sua maestria de poeta, soube bem interpretar as temáticas sociais metaforizando-as segundo apresentavam as mazelas. Não era incomum sentir as vidas machucadas, os sinais de angústia, as lágrimas contidas e, literalmente, o sangue derramado de quem foi e continuava sendo explorado por trabalhos pesados e forçados. A realidade do caos social e humano levou o poeta a criar seu universo sentimental e verbal para descrever a dor do seu povo. Para tanto, sempre poetou com a esperança de que a Guiné respirasse dias de liberdade e paz. Através da “pomba branca” que voa e da candura de um luar notam-se os reflexos de Amílcar Cabral em Vasco Cabral. Todo seu lirismo está em função da liberdade tão almejada pelos que sofrem o desassossego da guerra e da opressão. O poema “Liberdade” (p. 81) explicita tal situação:

Que vento sopra no coração dos homens?
 Que angústia é
 a pomba branca cruzando o espaço?
 Que dor esmaga
 a dor da alma dos oprimidos?
 Que lágrimas
 Que ferida
 que sangue escorre
 tão lentamente
 do leito infindo do mar da vida?
 Em cada vento tu estás.
 Em cada angústia a tua expressão clara.
 E nas lágrimas
 E nas feridas
 E no sangue
 E nos corpos
 E nos êxtases
 E no grito das virgens desfloradas
 e a tua face vermelha e bela
 espreita a esperança como um rosto de lua
 Ó Liberdade!

Estas temáticas revelam-se no *corpus* de quase toda sua obra, classificando-a como uma poesia, de fato, social, engajada e humanizada. Durante os estudos em Lisboa, na década de 1940, impulsionado pelos grupos de discussões sobre a situação da África, precisamente na Casa dos Estudantes do Império, o jovem militante já estabelecia as bases pela causa que viria a defender por toda sua vida. Mesmo septuagenário continuou em plena atividade, esperançoso por completa liberdade e acreditando sempre no dia de amanhã (cf. AUGEL, 1998, p. 171). Seu percurso em Portugal tanto fez nascer como alicerçou cada vez mais a ideologia de uma África livre. Sua poesia transparece essa ideologia que tanto abraçou, pois a liberdade de sua gente ocasionou sua temática principal.

Em sua incansável pesquisa, Moema Parente Augel (1998, p. 164) diz que “o descontentamento e a revolta do autor contra a opressão portuguesa vêm de longe, do seu tempo universitário em Lisboa, quando fervilhavam os encontros juvenis e a troca de experiências entre os estudantes africanos das mais diversas proveniências”.

As angústias pelas quais passou o poeta têm base muito forte no Massacre do Pindjiguiti¹⁹. O incidente ocorrido ali aparece consideravelmente no poema “Pidjiguiti” (p.

¹⁹ O dia 3 de agosto de 1959 ficou marcado pelo assassinado dos trabalhadores do porto de Bissau. Na ocasião, os estivadores e marinheiros fizeram greve por melhores salários e menos exploração. A resposta por parte das autoridades coloniais logo veio em forma de chacina. Dezenas de pessoas saíram mortas ou feridas. Este fato foi marcante para a história da Guiné-Bissau. A partir do massacre, o PAIGC tomou corpo enquanto partido político e impôs-se contra toda administração colonial desencadeando no processo de luta armada em 1963 em prol da independência. Leia-se Pindjiguiti, o nome que leva o porto. Talvez por equívoco de impressão o título (e também no corpo do poema) tenha sido registrado Pidjiguiti.

91), que reflete explicitamente a sensibilidade e revolta do Vasco Cabral perante a exploração imputada ao seu povo:

3 de Agosto.
1959.

Bissau desperta inquieta
do sono da véspera.

Sopra um vento de morte
no cais de Pidjiguiti!

E de repente
o clarão dos relâmpagos
o ribombar dos trovões.

O meu povo morre massacrado
no cais do Pidjiguiti!

Um clamor de vozes
ameaças e pragas
fulminam o espaço
num coro de impotência.

O meu povo morre massacrado
no cais do Pidjiguiti!

O descontentamento, o repúdio, a revolta e a morte tomam lugar no breve poema de Cabral. O poema é mais uma narração do evento trágico ocorrido na referida data do que um chamado, uma intimação à Revolução. Em 1959 Bissau foi tomada cruelmente pela execução de estivadores do porto que não suportando mais os duros trabalhos e os baixíssimos salários manifestaram-se, clamaram por justiça. Para Leila Leite Hernandez (2008, p. 543) “A resposta da administração colonial fez-se na forma de violenta repressão, acarretando 150 mortes”. O poema de Cabral não deixa de ser uma denúncia àqueles que se apoderaram do controle da situação do país. A maneira como os portugueses conduziam a nação poderia, a qualquer momento, eclodir por parte dos guineenses em atos de revolta.

O seguinte poema, “África, liberta-te!” (p. 95), escrito em 29 de novembro de 1973, no período da guerra, exprime o espanto dos ataques. O clima é de guerra! A luta armada estava acirrada e a Guiné-Bissau já fora declarada independente unilateralmente. Por todos os lados as tensões causam pânico na nação a ponto do assassinato do líder maior, Amílcar Cabral, em 20 de janeiro de 1973. O brado de insatisfação no lirismo do poeta incita o guineense a agir:

Ventre grávido de injúrias.
 Humilhação.
 Vergonha.
 Medo e espanto.

A floresta,
 Passos estranhos,
 As grandes empresas.
 Os bulldozers e os tractores.

Os bungalows invadindo as cidades.
 Os senhores.
 Os indígenas.
 Os marginais.

Por toda a parte vozes de comando,
 A fina-flor.
 E o negro-robot.

Basta!
 África, liberta-te!

Ainda noutro poema intitulado “Ricaço” (p. 63), o primeiro poema de Vasco Cabral, escrito em 1951, sua revolta se externa bastante eufórica, muito mais forte e evidente do que noutros versos, quando aponta o ricaço, certamente o branco, o português, figurando como o acumulador de dinheiro sobre o trabalho humilhante e de exploração imposto ao negro. Segundo Joaquim E. B. da Costa Leite (2014, p. 29) este poema “marca o início da sua poesia e da poesia em língua portuguesa, na Guiné-Bissau”. Sem medir palavras, e pelo alto grau de extorsão executado pela empresa colonial, o eu lírico reveste-se de um engajamento aberto por colocar-se na figura do Outro e sentir a dor e as marcas físicas e psicológicas do sofrimento que envolve o Outro:

Ricaço!
 Porque chamas tu “canalha”
 a essa pobre gente que trabalha?

Canalha és tu!
 Que não tens as amarguras
 nem os calos e as mãos duras
 dessa gente que trabalha.

O poeta não se limita ao uso de palavras suaves e conotativas nestes versos. A segunda pessoa do singular, “tu”, a quem se dirige literalmente é o colonizador que não trabalhava nem sentia dores, tampouco sensibilidade por aqueles que no trabalho pesado se

encontravam. Pelo contrário, só imperava e oprimia o nativo com excesso de trabalhos até calejar as mãos.

É notório o quão sensível e humano é o poeta com sua gente, colocando-se no lugar de quem estava lá no exercício da sua lida e frente a frente com o invasor. A revolta externada é direta, contumaz para com aqueles que ocupavam a função de oprimir o povo. Tal opressão é apreendida e sentida pelo poeta e, portanto, externada em versos o que define uma poesia totalmente engajada, real demais, na qual os fatos da realidade sobressaltam as linhas, intimando o guineense a ver-se para, no seu próprio chão, sentir-se livre no mundo.

Atestando este engajamento, Moema Parente Augel (1998, p. 169, 170), citando Vasco Cabral, mostra mais um sinal do poeta de que o lançar-se literalmente à luta está relacionado com o contido na beleza poética que por sua vez alude sempre à militância. A poesia é, portanto, arma de guerra, instrumento de luta:

Mais tarde, não se trata mais da Mãe África, vaga e global. Vasco Cabral conclama diretamente a sua gente, incitando-a à rebelião: Não vas por aí, meu povo, / Não é esse o teu caminho! // As sanguessugas do ódio / chuparam-te o sangue / mirraram-te a carne / até às lágrimas / estrangularam-te os soluços / até às raízes (...) Segue o caminho do sol / segue o caminho lúcido das estrelas / no movimento dos astros (...) E a frente erguida, / e o braço firme / empunha a tua arma / e rasga num brado o espesso manto da noite / até parir a madrugada!

O título desse poema já é um direcionamento ordenado ao povo. Funciona como uma expressão própria do comando de guerra. “Não vas por aí, meu povo!” (CABRAL, 1981, p. 96) é uma intimação e um rogar para a luta bem expostos em “braço firme” e “empunha a tua arma”. A ideologia marxista salta aqui como verdadeiro trampolim para a luta e liberdade. É uma verdadeira contraposição ao ideal capitalista que sempre os subjugou e os descaracterizou reduzindo-os a máquinas produtoras de suporte à empresa colonial, ou seja, a nada, vetados de todo sentimento que os qualifique como, no mínimo, seres humanos.

Para Patrícia Villen (2014, p. 33), o poeta, cujo caminhar é de inteira concordância com Amílcar Cabral, “denuncia as contradições dessa realidade e os verdadeiros efeitos do colonialismo para sociedades submetidas secularmente a esse sistema de dominação”. Sua poesia não tem outro rumo senão o da denúncia e do engajamento. A narração da nação passa exclusivamente pelas dores sofridas e lutas empreendidas às gentes desprovidas o que, naturalmente, faz transparecer no teor literário por ser a primeira necessidade pela qual passa a nação, a busca pela independência nacional e, conseqüentemente, o reparo às dores e

mazelas advindas dos anos de opressão. Para tanto, a poesia de Vasco Cabral está repleta dessa responsabilidade em externar tais males, exercício de seu trabalho militante, o que confirma o pensamento que pairava no ideal de todos eles. Tal atitude condiz com Frantz Fanon (1979, p. 66) de que “o militante é aquele que trabalha”. Consequentemente, Vasco Cabral bem soube executar o teórico.

Esta produção indica também como o poeta se deu na desarticulação de uma possível poesia que estivesse para atender a literatura portuguesa. A nova concepção de vida exigia padrões literários diferentes, segundo a emergente causa que defendia. A rebeldia ao modelo de literatura imposto pela metrópole passa a ser muito visível em sua produção. A angústia, o ódio, o impulso pela luta, a intimação para que todos se aliem ao mesmo ideal, assim também como o princípio de humanidade aos seus conterrâneos e o sentimento do que vivencia o outro, são recorrentes em sua poesia, pois revela uma obra poética não alienada e de características por demais humanitárias, uma vez que o poeta se colocou no sofrido tratamento que atingia todos os guineenses. Antonio Candido retrata este mesmo fato na literatura brasileira abolicionista em manifestar humanitarismo e rebeldia quando pelo período de luta contra o sistema escravocrata no Brasil (cf. CANDIDO, 2006, p. 568). A dor alheia é uma forma de humanizar-se em favor do marginalizado e de revestir-se de uma militância, por vezes, armada, contra as injúrias de quem oprime.

O poeta engajado não se vê isolado do seu meio social. A causa do Outro, prioritariamente, passa a ser a sua causa. A dor que envolve o Outro passa a ser a sua. De fato, ser engajado é sair de si, do seu mundo interior e tomar conhecimento do problema que envolve o Outro, em particular, e a sociedade, em geral. É dar-se pela causa do coletivo. A crítica brasileira, Moema Parente Augel (1998, p. 179), entende que “o poeta se arvora a profeta e porta-voz do desejo coletivo das comunidades oprimidas, transmitindo a certeza de uma mudança”. Mudança que exige do poeta abdicação e envolvimento em defesa da causa que o Outro enfrenta. Tomando sobre si a dor alheia, o eu lírico se dispõe em completa defesa por determinada causa, podendo até mesmo por esta causa ser preso ou morto o poeta. O poema “No cárcere” (p. 52) representa a passagem do poeta por este sistema alienado que fazer calar as vozes:

Onde estão minhas noite de luar
 Noites belas da minha mocidade
 A ouvir os bulícios da cidade
 A ver nos céus as estrelas chorar?

Agora nem sequer posso sonhar
 Há só o silêncio e obscuridade
 Aqui, a alma presa de ansiedade
 É como um sino triste a badalar.

Eu sou agora um pássaro na gaiola
 E nem mesmo posso ensaiar um pranto
 No terno dedilhar duma viola.

Se o silêncio me envolve no seu manto
 Atiro esperança à alma como esmola
 Irrompe em mim a voz dum novo canto!

Sendo assim, na lógica colonial, o poder e o valor atribuídos à liberdade deveriam ser banidos. Inicialmente se deu pela captura e comércio de homens e mulheres antes livres, a partir de então submetidos à escravidão, como verdadeiros produtos de um comércio por demais imoral e ilegal. Depois, e de muita coerência, Moema Parente Augel (2007, p. 126) declara que “a estratégia era ignorar ou silenciar as culturas dos colonizados” mesmo que para isso tivesse que encerrá-los nas prisões. Foi vantajoso aos administradores desfazer toda conjuntura que unia esses povos em torno de seus valores a fim de que concebesssem a si próprios, os guineenses, sem identidade alguma. Ao mesmo tempo, dependentes em tudo do branco, inclusive da cor, o que causava ao povo segundo o intimismo do poeta (1981, p. 95). “humilhação / vergonha, / medo e espanto”.

2.2.3 - A continuidade do mentor da Revolução na poesia de Vasco Cabral

Os anos de exploração e escravidão desde a presença portuguesa na Guiné geraram um olhar intimidado, sem perspectiva, alienado. Ademais, fatores como o trabalho excessivo, a falta de escolaridade e a negação constante dos traços culturais, raciais, da simbologia, da língua e da religião desmantelaram a estrutura outrora articulada por séculos. Segundo a lógica colonial, era necessário desmantelar, desorganizar e desestruturar para exercer domínio sobre o alienado. Os intelectuais, assim como os poetas, passaram a ser um problema para os administradores coloniais. Vasco Cabral se destacou nessa categoria.

Línguas, hábitos, credos religiosos, a cor da pele etc, tudo foi desconsiderado pelo português e instituído a língua da metrópole, novos modos, nova religião, a política assimilacionista. Todo este processo fez por completo o homem guineense causando-lhe

indiferença de si mesmo, chegando a enaltecer a produção cultural do branco em detrimento da sua. Por esta razão, a figura do poeta enquanto narrador desses episódios foi indispensável, pois de acordo com Octavio Paz (1982, p. 50) “o poema constrói o povo” pela função que tem no tocante à responsabilidade individual e social. No caso do poeta Vasco Cabral, sua sensibilidade ecoa no lirismo tomando a função de liderança e de comando, tornando-se prioritariamente necessária para reconstruir e devolver às vítimas guineenses os valores surrupiados, negados e silenciados a fim de que volte a ver-se como seres dotados de toda atribuição peculiar à sua humanidade, uma delas, essencialmente, a liberdade.

De um lado, Amílcar Cabral como ideólogo, articulador e militante na guerra que durou exatos onze anos, (1963-1974). Do outro, o poeta Vasco Cabral manifesta-se com sua poesia de combate, traduzindo a ideologia cabralina através dos poemas que mais parecem um grito de comando, como expressa uma de suas criações cujo título, com a presença de pontos de exclamação e o imperativo personalizado na segunda pessoa, designa ânimo, ação, “África! Ergue-te e caminha!”, (p. 64). Assim relata o poema:

Mãe África!
Vexada
Pisada
Calcada até as lágrimas!
Confia e luta,
E um dia a África será nossa!

Quando à floresta chegar o meu grito
E o tantã ritmado do batuque chamar os irmãos à luta,
Quando, como um só homem, nos decidimos a não vergar a frente
E fizermos o branco tratar-nos como igual.
Quando a cada violência, responder o brado da nossa imaginação
E o nosso apelo chegar ao coração e à consciência das massas
E como um fluido electrizante reunir no mesmo “meeting”
o negro estivador e o negro camponês.
Quando cada palavra de ordem for cumprida
E o nosso voto e a nossa vontade forem livres
como um pássaro no espaço.
Quando em cada alma de negro brilhar o sorriso da vitória
E sair de cada fábrica uma palavra de ordem
como um brado de combate e esperança.

Quando ao chicote agressor
Quiser responder a justiça das nossas mãos
E as nossas filhas e as nossas irmãs
Deixarem de ser as escravas do senhor
Que é o dono das terras e é o dono das vidas.
Quando cada amigo, seja branco ou amarelo,
for tratado como irmão
e lhe estendermos a mão como se fora um negro
e o aceitarmos lado a lado no combate.
Oh! Quando dos nossos olhos brilhar o fulgor do orgulho

E for inabalável a vontade duma condição humana,
 como um rio que inunda sem cessar.
 E porque à floresta chegou o meu grito
 E acordou os irmãos ao som ritmado do tantã.

Desperta-me Mãe-África!
 E serás mais minha mãe.

Desperta irmão negro!
 E serás mais meu irmão
 porque encontramos o caminho da vitória final!

O “tu” é desafiado pelo eu poético a caminhar adiante, à Revolução, e romper com o atual estado de submissão e alienação em busca da independência onde imperam a paz e a liberdade. O desejo do eu poético busca no lirismo apregoar paz e liberdade onde estas expressões foram impedidas de caminharem juntas. Percebe-se através desse poema a influência de Amílcar Cabral com a mesma inquietude e a mesma intrepidez que pairam em Frantz Fanon, ambos como ideólogos e militantes da liberdade. Vasco Cabral adquire o mesmo espírito dos mentores da independência que se externa ao longo do poema. Quando faz uso dos versos “Confia e luta / E um dia a África será nossa!” e de sucessivos “quandos” que mais traduzem o despertar para o não enfraquecimento da gente perante a luta. Vê-se aí uma admoestação de que a luta deve continuar até conquistar por completo a liberdade de todos os africanos. Tais verdades ratificam os ideais pelos quais lutaram.

No poema “Esperança” (p. 57), datado de 1962, Vasco Cabral expõe sua militância ao lado do homem do campo:

É como se alguém me pisasse
 E eu me risse
 — uma alegria toda cor e luz.

É como se alguém me batesse
 e eu cantasse
 — um canto de amizade e paz.

É como se alguém me cuspiasse
 e eu passasse indiferente
 — um caminho claro como o dia.

É como se alguém me apunhalasse
 e eu o abraçasse
 — um fogo de fraternidade humana.

Eu sei o teu nome, eu sei o teu nome
 este vício secreto e interior

esta badalada do relógio da alma
 este pulsar no coração do mundo
 esta consciência duma ferida em chaga
 este sentir a dor duma mulher pobre e faminta.

Eu sei o teu nome, eu sei o teu nome
 Ó silencioso grito dos camponeses sem terra!
 Ó vento da certeza que os carrascos temem!

O poeta, assim como o companheiro Amílcar Cabral, dá voz à sociedade periférica e aos camponeses os quais sempre submetidos à dinâmica do campo passam despercebidos tanto pela economia colonial quanto pela literatura local. Os camponeses, sempre dependentes e precários, servindo, sobretudo de suporte ao sistema capitalista, que por sua vez submetia todo homem ao trabalho desqualificado, desumanizado e extremamente mal pago, têm seu lugar na obra de Vasco Cabral. A ganância dos portugueses somada ao descaso da recente política nacional que se ergueu no meio dos escombros e das instabilidades sociais nesses quarenta anos da Guiné deixou feridas abertas demasiadamente difíceis de serem reparadas em tão pouco tempo de independência.

Ao refletir sobre as condições operadas pelo colonialismo, Patrícia Villen (2004, p. 33) assegura que os guineenses

foram submetidas ao jugo colonial e são obrigadas a enfrentar de forma continuada no tempo, mesmo depois da conquista da independência, o fato do subdesenvolvimento imposto pela posição ocupada no mercado mundial, bem como pelas novas formas indiretas de dominação, expropriação e exploração.

A teoria de Octavio Paz (1982, p. 229) serve como indagação à poética de Vasco Cabral no que concerne em saber qual “o vento da certeza que os carrascos temem”? O que permeia o intimismo do eu poético? O que vaticina o poema? Por ser o poema um produto social a contestação para estas indagações não se derrama do céu, e sim da terra, da dinâmica entre os movimentos de classe. Portanto, o poeta Vasco Cabral é claro enquanto às bases marxistas e humanísticas que forjaram todo o processo de luta pela independência da África e, sobretudo, da Guiné-Bissau. Esperançoso e bastante articulador, bem sabia o poeta-militante que em um momento qualquer a administração do sistema colonial perderia terreno e cederia lugar aos verdadeiros protagonistas da história da Guiné-Bissau, os guineenses. Os “ventos da certeza” contra os “carrascos” haveriam de triunfar. Mas, para se cumprir este vaticínio ainda

levaria adiante doze sofridos anos de muita batalha, muito sangue e muita morte até que os portugueses deixassem, de uma vez por todas, a administração da Guiné-Bissau.

Moema Parente Augel (1998, p. 169) apresenta o episódio marcante na vida de Vasco Cabral que dá seguimento ao poema “Esperança”:

A consciência de uma tarefa a cumprir fez do poeta sonhador um militante ativo, incitando-lhe desvarios messiânicos: ‘Nós aqui estamos / nós / os novos semeadores’ (Avante, África!, p. 86), proclama cheio de orgulho. E assume, em seguida, na primeira pessoa do singular, o seu papel de liderança: ‘Cheguei / e fui de tabanca em tabanca / uma estrela nos olhos / e o fogo no coração’ (PAIGC, p. 83). A data do poeta revela que o autor já se encontrava em plena resistência armada, no período mais cruento da luta, encontrando mesmo assim tempo para poetar.

Literalmente, o poeta narrou a nação e fez de si mesmo obra poética, arma de guerra, luta de resistência e brado de vitória. Para Octavio Paz (1982, p. 246), “o mistério do destino consiste também em ser liberdade”, o que bem buscava Vasco Cabral. Para a pesquisadora brasileira (1998, p. 169), o poema citado “revela que o autor já se encontrava em plena resistência armada, no período mais cruento da luta, encontrando mesmo assim tempo para poetar”. Isto evidencia o quanto foi essencial e importante a atuação de Vasco Cabral no cenário da revolução guineense.

De fato, foi “o representante mais expressivo da poesia de combate” (*idem*, p. 171) e antes de morrer, o poeta militante pôde contemplar sua pátria livre, ainda que tomada por problemas sociais, políticos, econômicos e outros que precisariam de anos para ser tratados frente ao estúpido estrago que lhe causou a empresa colonial portuguesa.

2.3 – Pascoal D’Artagnan Aurigemma: solidariedade e punho firme na poesia social

“Poeta guineense, africano e humanista.”

Moema Parente Augel

2.3.1 - O deslumbre de um poeta que nasceu para poetar

Outro poeta nascido em Farim, região do Oio, norte do país, Pascoal D'Artagnan Aurigemma foi um desses guineenses dedicado à alteridade. Nasceu em 15 de março de 1938 e morreu em Bissau, em 7 de novembro de 1991. Sua poesia tem traços marcantes que evidenciam a causa pela qual viveu e lutou. O sofrimento dos seus compatriotas sob o colonialismo diante do jugo desigual e da falta de liberdade imposta pela administração portuguesa – sem dúvida, o principal traço – serviu de base para a atmosfera poética produzida durante toda sua vida.

Em um de seus líricos poemas, a verdade do cotidiano guineense sobressalta ao relatar que “as pessoas não eram pessoas livres / as pessoas não podiam contar histórias” (“Ecos” 2, p. 32), pelo fato de não terem tido a oportunidade de apropriar-se da sua própria cultura tampouco de estudar sua própria história.

O estado de desumanidade causado no seio da sociedade guineense fê-la refém de um longo e crítico processo que até ainda hoje impede o desenvolvimento da nação. Pelo caminho inverso, o poeta adentrou áreas silenciadas e fez-se voz do povo, voz de suas calamidades, voz manifesta em busca da paz, “apontando seguro o caminho da liberdade” (“In memoriam”, p. 80), dando continuidade à prontidão poética e de luta do pai da nação, Amílcar Cabral.

Na concepção do poeta, poesia e realidade andavam inseparáveis. Pois, concebendo Octavio Paz (1982, p. 55), “as palavras do poeta são também as palavras de sua comunidade”. Por este motivo a poesia tem uma forte ligação com as questões sociais. Delas, a mais urgente, a ruptura do sistema opressivo. Portanto, o engajamento é característica inquestionável na poesia de Aurigemma. E funciona como espelho através do qual transmite a realidade dos fatos.

Pascoal D'Artagnan Aurigemma, como outros raros poetas guineenses de sua época, deixou uma obra marcada pela denúncia frente ao colonialismo português. Trouxe à luz os descasos sociais e não cansou de afirmar e reafirmar a independência nacional. Literalmente, sua vida se fez poesia, denúncia e engajamento. “A palavra do poeta se confunde com ele próprio. Ele é a sua palavra” (*idem, ibidem*). O que equivale dizer que sua poética está tomada de observações e gritos pessoais em favor dos guineenses e do homem africano em geral, independente qual seja o reconhecimento étnico de cada africano. Em vista disso, é concebível que a história de toda África passa por uma mesma alusão, a da submissão e

negação de si mesma diante do avarento império europeu, resultando numa luta que é, segundo a poética de Pascoal D'Artagnan Aurigemma (1996, p. 37), “de todos nós africanos”.

O poeta, ao contemplar passado, presente e futuro, deixa-se conduzir por uma poética sensível ao desprezo da nação e à dor que emana do povo, pois é sabido entre os poetas que é necessário trazer sempre à memória o passado e direcionar o olhar para o futuro a fim de atingir a vitória”. Nesse contexto, o eu poético flui como uma voz profética direcionada ao seu povo em meio à calamidade operada pelo colonialismo. Isso equivale dizer segundo o teórico da poesia, Octavio Paz (1982, p. 55), que “o poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas” capazes de direcionar seu povo ao triunfo e a dias de *sabura*²⁰.

Destaca-se como um poeta de cunho social que não se cansou quanto ao fato de relatar e delatar a opressão. Sua poesia tomou caráter de luta ainda que não tenha podido levá-la ao alcance de todos os guineenses desde sua mais tenra produção. As inúmeras dificuldades não lhe permitiram uma possível publicação na então Guiné colonial, tampouco nos anos que sucederam a independência. No entanto, o olhar do poeta não se limitou às intempéries. Prosseguiu escrevendo e por toda sua vida soube compreender o princípio de que “a poesia vive nas camadas mais profundas do ser” (*idem*, p. 49). Fiel às suas inquietudes, o escritor permaneceu sensível à sua condição de poeta, homem da Guiné e à condição do Outro, na figura do marginalizado, como sendo ele mesmo.

Sua percepção se dá através do vasto território da longa noite colonial no que tange ao aniquilamento social de cada indivíduo e à privação de liberdade. Nesse sentido, o ato de poetar o conduziu Pascoal D'Artagnan Aurigemma (1996, p. 121) a retirar de si o “grito aglutinado” e o “suspiro abafado” em consequências das mazelas vividas por seus irmãos negros. Para tanto, corrobora Antonio Candido (2000, p. 22) com seu pensamento teórico de que a arte pode ser, “eminente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista”. De fato, a poesia desse poeta do “grito aglutinado” é uma profunda expressão materializada nos poemas capaz de culminar numa arte singular, em que a realidade está artisticamente registrada.

A totalidade de seus poemas, produzida nas décadas compreendidas entre 1950-1980, considerando o contexto social, político e econômico que enfrentava a nação, é um verdadeiro registro da história da Guiné. Toda a obra poética funciona como um refletor diante das péssimas condições de vida acompanhadas da esperança nutrida pelo guineense por dias de liberdade. Além do mais, é próprio de Pascoal D'Artagnan Aurigemma reconhecer-se como

²⁰ Do crioulo, êxito, conquista, prazer.

poeta. Assim ele mesmo (1996, p. 121) declarava: “sou poeta”. Esta autodeclaração em verso confirma o zelo tanto pelo ato de poetar quanto pelo carinho que mantinha por sua gente, o que o torna específico, objetivo e de uma poesia de qualidade ímpar.

No tocante ao conteúdo, a denúncia transparece em toda sua essência nas mais variadas formas como bem sabia expor, narrar e argumentar os fatos metaforicamente. De acordo com Moema Parente Augel (1998, p. 214), “há na sua obra muito mais a predominância de uma refletida decisão de denúncia de injustiças e de situações para ele motivadoras de indignação e protesto” o que passa a ser ainda, segundo a pesquisadora, “o forte da sua poesia”. Sua atenção sempre esteve voltada para a triste realidade de opressão no que concerne tanto à nação quanto ao povo. Isso lhe foi mais urgente que qualquer forma poética já estabelecida.

A urgência da Guiné lançava fora todo deslumbramento poético em termos de forma, rimas e métricas. O abandono da nação e o tratamento dado ao povo traduziam-se com premência para a produção de uma poesia engajada que erradicasse por completo o colonialismo assegurando o reconhecimento da Guiné-Bissau como nação livre, gozando de sua independência sem nenhuma interferência ou relação com a administração portuguesa. Indiscutivelmente, foi um poeta de visão extremamente apurada com relação ao descaso social cabendo-lhe tal sensibilidade e responsabilidade até a morte.

Acima de tudo, a liberdade da Guiné lhe foi primordial. Ao longo de sua obra percebe-se a capacidade que o eu poético tem de absorver a dor alheia como se fosse sua própria, o que torna sua poesia mais rica, mais humana, mais sensível e mais próxima de quem a lê. “Não resta dúvida de que o que se reflete, numa constante, em sua obra, é um humanismo amplo e universal” (*idem, ibidem*). Nela, veem-se as personagens periféricas que compunham a sociedade de então com suas mazelas e conflitos próprios da sociedade de então.

A mulher, em meio à superioridade masculina oriunda do próprio sistema social africano ou submissa aos parâmetros que rezam o islamismo²¹, tem seu lugar e voz na poesia de Pascoal D’Artagnan Aurigemma. A figura feminina aparece com respeito profundo seja pela maternidade, pelo quadro de fome, pela sujeição à prostituição, pela luta de independência, no campo de batalha ou nas prisões. A criança maltratada, faminta, doente e abandonada tem o mesmo fim. O poeta debruça-se num ato de preocupação pela criança africana ao compor poemas que enaltecem a mesma. Assim mesmo, conclama a nova geração

²¹ É bom lembrar que o islamismo tem forte peso na Guiné-Bissau. É uma religião que tem sua participação desde muito antes do cristianismo.

sobre sua responsabilidade pelo presente e futuro da nação. O homem, trabalhador e construtor da nação, militante, desapropriado de seus direitos básicos que deveriam fornecer-lhe uma vida digna, força motriz do trabalho braçal para regalia dos brancos administradores, surge com suas glórias e inglórias, mas sempre desafiados pelo poeta a marchar adiante, lutar e romper as barreiras da trágica sina colonial.

Além destas temáticas e as personagens envolvidas, diversos outros temas surgem ao longo da produção poética: o ufanismo, a esperança, a coragem, o sofrimento, a fome, o clamor pela paz, o agradecimento, as homenagens aos heróis da pátria, dentre outros. Tudo isso caracteriza a amplitude de sua obra e qualifica a relevância do poeta na (re)construção da nação. Seus vários olhares marcam-no como um poeta engajado, um poeta do povo, um poeta de profunda alteridade, capaz de ir além da esfera coletiva e perscrutar no íntimo pessoal dos sujeitos que fazem e compõem a nação guineense. As quase quatro décadas que poetou revelam que Pascoal D'Artagnan Aurigemma esteve lado a lado dos acontecimentos históricos e deles foi testemunha tomando sobre si a arte de interpretá-los e metaforizá-los pelo crivo poético conforme a ideologia que os movia.

Ademais, nota-se na sua poesia um forte apego à Guiné-Bissau, ao chão que lhe é próprio. O verso “beijo o chão-pátria-unida da África africana” (1996, p. 37) traduz-se em inteira pertinácia. Mesmo sendo filho de pai italiano nunca esteve na Itália, tampouco é sabido que tenha desejado viver por lá. Suas raízes africanas são muito nítidas e revelam-se através da sua arte poética. O peso da cultura materna sempre foi um ponto fundamental na maturidade e estabilidade de Pascoal D'Artagnan Aurigemma no que diz respeito a reconhecer-se como africano e situar-se como guineense.

Enfim, o colonizado, o esperançoso, as marcas da cidade de Bissau, a ideologia da poesia do mentor da libertação Amílcar Cabral, tudo isso está muito presente e bem arraigado na sua produção poética. É destacado como é um poeta altamente humano, porque defendeu uma causa que não foi sua em particular e, conseqüentemente, não lhe rendeu tributos. Pelo contrário, lamentavelmente, a obra do poeta humanista, assim como sua própria identidade, caiu no esquecimento dos seus compatriotas e quase da historicidade nacional.

Enfim, toda sua produção poética revela o forte engajamento com as questões com as quais lidou no cenário guineense. Sua poesia é considerada engajada porque é resultado de uma militância, a militância do inconformismo em não aceitar a imposição portuguesa sobre a Guiné-Bissau. Resultado dessa percepção é que o poeta se dá incondicionalmente pelo engajamento, associando-o à liberdade tão almejada por todos os guineenses.

2.3.2 - A obra e militância poética em defesa do seu povo

A defesa pelo seu povo atrelada ao ideal de alcançar uma Guiné livre dos colonizadores fê-lo um poeta bastante próximo do povo, como ele mesmo se considerava, o “poeta-cantor de feitos heróicos, poeta (...) amor” (“Dilúculos”, p. 121), conhecedor da causa alheia tomada para si. Foi com esse sentimento que seus poemas germinaram e tomaram rumo. O meio social foi fator predominante o que muito cooperou para que o poeta externasse o que via e sentia tanto pelo sofrimento de cada compatriota como pela estabilidade da nação.

A partir dessa peculiaridade é notório que a ideologia que move Aurigemma apareça no lirismo poético, revelando-o como um escritor extremamente responsável pelas vicissitudes do seu momento histórico. Seu lirismo é profundo e aflora em todos os seus poemas. Moema Parente Augel (2007, p. 238) insiste que “é sobretudo na produção poética onde melhor aflora a subjetividade”, aí “é o território onde a confissão e o perscrutar das tensões subjetivas se manifestam (...)”.

Enquanto viveu, considerando as condições por que passava a nação, não chegou a publicar nem uma obra, sequer em formato de livro. Nem antes nem depois da Revolução. É sabido que seus primeiros versos datam de 1953 com o poema “Pensamento” (p. 115). Por ocasião, estava em Mindelo, ilha de São Vicente, Cabo Verde, realizando a primeira parte dos estudos secundários, um jovem de não mais que 15 anos de idade com um olhar além do seu tempo. Seguiu, então, para Coimbra, Portugal, onde cumpriu a segunda parte (cf. AURIGEMMA, 1994, p. 18). Já o último poema, escrito em Bissau, está para o ano de 1989, “Harmonia e esperança” (p. 109).

Toda sua produção foi datilografada e durante estes anos esteve organizada por ele próprio em formato de cópia e distribuída entre amigos. Só após sua morte é que finalmente todos seus poemas foram reunidos em um livro, graças ao empenho da professora e crítica literária brasileira, Moema Parente Augel, então funcionária do INEP. O livro traz como título *Djarama e outros poemas*, publicado em Bissau, em 1996.

Antes da Revolução é possível encontrar poemas dispersos na antologia *Poilão*, em 1973. Esta foi a primeira antologia poética publicada na Guiné-Bissau contendo poemas de Aurigemma. Dezesete anos depois, em 1990, seus poemas apareceram na segunda antologia denominada *Antologia poética da Guiné-Bissau*. Um ano após sua morte, em 1992, deu-se a publicação de outra antologia, *O eco do pranto*, e nela mais alguns poemas de Aurigemma, estes dedicados à criança. Os jornais *Nô Pintcha* e o *Bolamense*, ambos guineenses, bem

como o periódico português *Jornal da Covilhã* também publicaram alguns de seus poemas. O Brasil não esteve isento, prestou-lhe honras o professor brasileiro em linguística Hildo Honório do Couto, da UnB – Universidade Federal de Brasília. Em visita à Guiné-Bissau no ano de 1990 conheceu o poeta, seu trabalho e sua história e comprometeu-se em publicar alguns de seus poemas, o que o fez num breve livro intitulado *Amor e esperança*, em 1994, pela editora Thesaurus, da referida universidade. Segundo Moema Parente Augel (*apud* AURIGEMMA, 1996, p. 10)., esta foi “a primeira publicação individual de Pascoal D’Artagnan”.

A origem do poeta, o meio onde cresceu e os lugares onde esteve fora da Guiné fizeram de Aurigemma uma figura mais humana, um cidadão do mundo, um ser eclético. O poema “Djarama” (p. 27), que dá abertura ao livro, começa exaltando África com elementos locais, em seguida exalta intelectualidades africanas e mundiais, absorvendo-as todas no processo da negritude e finaliza num comportamento carismático, de paz com seu agradecimento a Alá, divindade máxima no islamismo, muito presente no universo religioso guineense (cf. AURIGEMMA, 1996, p. 27, 28). Neste poema, tem-se um breve resumo de quem é essencialmente o poeta, sendo Moema Parente Augel (1998, p. 203) quem lhe chama de o “poeta da ternura humana”.

Assim a crítica (*idem*, p. 208, 209) faz sua descrição:

D’Artagnan era filho de pai italiano e de mãe mansoanca. A sua origem afro-européia pode ser notada ao longo de toda sua obra: como verdadeiramente africano, sentia-se profundamente enraizado na sua terra natal e a tudo o que lhe diz respeito. Seus versos telúricos, impregnados pelos aromas e cores de sua terra, pelo amor pela natureza, pela gente de seu país, ombreiam com aqueles que refletem seu humanismo sem barreiras, sua preocupação pelo social e pelos destinos do homem e da mulher. Os costumes e a cultura balanta estão presentes em muitas passagens, apesar de muito conscientemente o poeta não limitar suas referências a esta etnia, usando termos também de várias outras línguas, como os títulos das suas coleções bem o mostram.

É perceptível que a poesia de Aurigemma está focada no universo guineense. Independente a que etnia pertença e que imagem ele tenha do mundo, é na Guiné, pela Guiné e pelos guineenses que sua poesia se manifesta. Sua mãe, Fenda Sambú, vem de uma subdivisão do povo Balanta, o que esclarece a origem étnica do poeta. Para tanto, os elementos que permeiam toda sua poesia estão assaz relacionados com vários costumes de grupos étnicos diferentes. A exemplo disso, o livro *Djarama e outros poemas*, cujo termo

djarama significa “agradecimento”, tem sua origem na etnia Fula e não na Balanta, sua herança materna. Uma parte dos poemas aí apresentados possui, em meio ao português, termos diversos de diversas línguas étnicas. Tal compromisso e engajamento elevam Aurigemma à categoria de quem deu sua vida pela causa que une a Guiné-Bissau e por muito acreditou na tão desejada independência.

Segundo Alda Neves (*apud* AURIGEMMA, 1996, p. 23), a quem foi dada a incumbência de prefaciar a obra do “poeta-verdade” (“Música-poeta-voz”, p. 38),

está lá tudo na poesia de Pascoal D’Artagnan Aurigemma: a liberdade, a compreensão, a fraternidade, a solidariedade, a consciência política, a universalidade. O amor em canto dolorido quando a mágoa habita a alma do Poeta. O amor no “poema-amor” que nunca escreveu e que devia ser para a Mãe. A harmonia e a esperança, a felicidade e a inocência. A pureza e o sorriso. A criança e o amanhã. África e o mundo. E o sonho.

A universalidade aqui, mencionada pela poetisa, pode referir-se pelo menos a duas interpretações: uma de caráter universal, que revela um poeta em contato com o mundo, com outros poetas e intelectuais, com temas distintos e sempre relacionados com o comportamento pelo qual passa a sociedade em geral e a outra, a de um poeta cuja produção absorve temas universais, ou mesmo temas variados que transbordam no contexto social no qual está inserido. Ainda a poetisa adverte que “será preciso não perder de vista que todos os poemas apresentam uma referência cronológica que se prende com o ano em que foram escritos” (*idem*, p. 24). Isto atribui cuidado a sua obra e demonstra contextualização temporal e espacial, visto que para cada poema o lugar onde foi escrito sempre é mencionado ao final.

O livro *Djarama e outros poemas* reúne toda produção de Aurigemma. Está organizado em três partes: *Djarama*, com 32 poemas, *Bumbulum de Clabus*, com 26 poemas, e *Nénom, Nenó N'té*, com 19 poemas. Antecedendo cada parte, sempre há uma página ilustrada com uma obra pictórica²² sem autoria nem datação, mas com fortes indícios de que representa o título a que foi atribuída. Para a primeira parte, *Djarama*, (p. 25), possivelmente a imagem de uma mulher, acenando com a mão em sinal de agradecimento como realmente o termo é traduzido. Para *Bumbulum de Clabus* (p. 69), uma imagem masculina junto a um instrumento musical o que remonta a ideia do tocador. E para *Nénom, Nenó N'té* (p. 103), a imagem de duas mulheres, certamente para confirmar a expressão do reencontro. Todas em

²² No anexo D encontram-se as três ilustrações (figura 1, 2 e 3) respectivamente às páginas citadas no texto.

preto e branco. Augel afirma que a gravura da capa do livro editado no Brasil *Amor e esperança* (1994), um homem tocando *bumbulum*, é atribuída a Manuel Júlio, que, coincidentemente, é a mesma de *Bumbulum de Clabus* (cf. AURIGEMMA, 1994, p. 11 e 13), referente à segunda parte de *Djarama e outros poemas*. Portanto, é possível que a ilustração da capa deste livro e as demais, inseridas no interior, são obras do mesmo artista.

Aos poemas, há uma nota editorial introdutória sobre a obra de Aurigemma escrita pela organizadora do livro, Moema Parente Augel. Em virtude do abandono da nação, guerras, extrema pobreza e da escassez literária, Augel transportou-se ao início de uma verdadeira recolha em diferentes lugares para que o poeta não caísse no esquecimento. Esta nota faz-se como esclarecimento dessa busca e desse encontro e traduz-se como honra ao trabalho deixado pelo poeta, o que muito pôde e pode contribuir para a narração da nação.

A pesquisadora teve o cuidado de que o público em geral tomasse conhecimento tanto da produção poética de Pascoal D'Artagnan Aurigemma, verdadeiro registro para a nação, quanto os meios pelos quais ela a encontrou nas dependências do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP)²³, por mãos de amigos do poeta, do próprio filho do poeta, até mesmo pela publicação sucedida no Brasil. Fazem parte também dessa coleta os poemas publicados nos jornais da Guiné e de Portugal e a participação com três poemas nos Jogos Florais de 1972, pelo Banco Nacional Ultramarino, como incentivo à poesia. Tudo isso ocupa a extensão e o legado desta obra.

A organizadora foi bastante meticulosa na observação das coleções encontradas. Comparando poema com poema, cópia com cópia teve o cuidado de que toda a produção poética de Aurigemma fosse contemplada na referida publicação de 1996. O prefácio é da poetisa são-tomense Alda Neves, mais conhecida como Alda do Espírito Santo. Ainda fazem parte do livro dois breves textos em prosa ao final, logo após os poemas, escritos pelo poeta. E, finalmente, um glossário para as dezenas de vocábulos e expressões em diversas línguas étnicas presentes no território guineense que aparecem no transcorrer dos poemas.

O poeta não participou da luta armada nos campos de batalha. Em pleno colonialismo, o engajamento abraçado deu-se através da poesia. E por esta razão foi preso pela PIDE/DGS²⁴. Assim descreve Moema Parente Augel (1998, p. 211-12).

²³ O instituto foi fundado em 1984 com o objetivo de promover estudos nas áreas das ciências naturais e sociais, incluindo a literatura. É constituído por um corpo de pesquisadores nacionais e internacionais. Moema Parente Augel, brasileira, pesquisadora e crítica literária foi cooperadora do instituto de 1992 até 1998, quando estourou a guerra e teve que deixar o país. O INEP acolhe a maior biblioteca da Guiné e arquivos históricos acerca do período colonial e pós-colonial. Ainda hoje está em vigor, no entanto em estado deplorável.

²⁴ Após 1969 a Direção-Geral de Segurança (DGS) foi o órgão policial português que deu continuidade à PIDE.

D'Artagnan sofreu perseguições e foi vítima de incompreensões e intrigas. Esteve na prisão em dois momentos distintos, antes e depois da independência, e poemas seus foram escritos na Ilha das Galinhas, onde havia desde os tempos coloniais um temido presídio e campo de concentração. O tom dos poemas denota bem os sentimentos de um prisioneiro. Entretanto, não são poemas derrotistas.

Tampouco se tornou membro do PAIGC, embora grande parte de sua poesia esteja arraigada nos ideais do partido. Isso demonstra o quanto acreditava e defendia a causa pela qual lutava Amílcar Cabral. Passada a conquista pela independência ainda foi detido para averiguação e continuou no ofício de poeta atrelado ao serviço secular que exercia na Administração das Oficinas Navais. Concomitante, sempre procurou manter-se afastado da inserção à causa político-partidária. No entanto, não conseguiu ser indiferente à política ou aos desdobramentos dela manifestos no seio da sociedade.

O engajamento poético levou-o a desenvolver uma literatura que tivesse uma preocupação estreita com o contexto social, com a ânsia do povo, a luta pela liberdade e a (re)construção da nação. A estética da forma de seus poemas fugia dos padrões da poesia tradicional, conforme ditava a metrópole. Tudo faz crer que para o poeta o conteúdo sobrepunha-se à forma. O resultado é que, esteticamente, sua obra é quase toda composta de versos livres, se não fossem os quatro poemas situados às páginas 34, 65, 72 e 120. Tais poemas, “Canção da criança”, “Reticências”, “Amor e esperança” e “Bebé chorão”, ainda que haja a presença da rima não apresentam à risca a tradição da poesia clássica. Portanto, o poeta sentiu-se na liberdade de romper todo paradigma e comunicar sua mensagem, pois mais peso tinha esta do que mesmo qualquer forma do poema.

O poetar para Pascoal D'Artagnan Aurigemma traduz-se pelo que deseja transmitir o poeta. Isso o torna um escritor engajado com seu ofício literário, pois o teor de sua mensagem caracteriza-o essencialmente como tal. Octavio Paz (1982, p. 16) bem define esta prática, ao afirmar que “há máquinas de rimar, mas não de poetizar”. Certamente, o autor de dezenas de poemas que revelam a dor de um povo sofredor não se identifica como máquina, direcionado para um aspecto específico no poema. É aí que reside o engajamento, o embate com e pela causa humana. Mais do que escrever e produzir poemas é dar-se por aquilo que se produz. Portanto, poetizar é adentrar no cerne das questões subjacentes ao homem, é tomar sobre si as mazelas sociais e externar a realidade dos fatos. Isso faz do poeta e de sua poesia uma mensagem única, assaz engajada. O poema “Reticências” (p. 65) revela o ideal do poeta:

Vamos escrevendo poemas
 todo o mundo vai escrevendo poemas

Poemas são a canção
 poemas são a revolução

E quando o grito enfim ecoar
 bradamos:
 revolução!

Bubaque, 1963

Os outros três poemas seguem quase o mesmo princípio. Em todos eles a linguagem de expressão tem seu devido valor, um valor único, de desafio, de combate. O poeta necessitava a todo custo externar a dor e, para tanto, a poesia foi a linguagem adequada, pois “não há pensamento sem linguagem”, assim afirma Octavio Paz (1982, p. 37). Da mesma forma como o espírito necessita materializar-se para expor sua mensagem, a linguagem é roupagem constante do pensamento. O corpo sem vida morto está. O mesmo ocorre com o poema sem a linguagem, pois esta, segundo Benjamin Abdala Junior (2002, p. 35) “exprime uma mensagem que transcende a cadeia estética” e transborda “na esfera do político e do social” como tão bem se concretiza na poesia do poeta humanista.

A respeito da forma, o poeta faz uso do recuo na estrofe ou, às vezes, somente no verso, integral ou gradativo. Nos poemas “Djarama” (p. 27), “Natal de 1968” (p. 29), “Música-poeta-voz” (p. 38), “O cantor miserável da noite no cais” (p. 55), “Essência” (p. 62) e “Bumbulum de Bitna” (p. 63) o recuo está bastante presente. No entanto, há outros poemas em que tal característica continua presente, porém suavemente, em apenas um verso ou poucos versos.

Transparece também na estética dessa produção poética o léxico do crioulo, das línguas nacionais, do francês, do inglês e até do árabe. O uso lexical denuncia a multiplicidade étnica que é a Guiné-Bissau, a alteridade do poeta, o conhecimento de mundo e os sinais de pertença do poeta e da nação. Certamente, o emprego de vocábulos e expressões reflete o quanto é natural reconhecer os objetos e definir determinados conceitos a partir do crioulo, do balanta, do fula etc. Deduz-se nisso o próprio nome do livro e as partes que o compõem. *Djarama*, como já mencionado pode equivaler a “obrigado”. *Bumbulum de Clabus* é uma composição de um termo inicial muito usado em várias etnias animistas, ou seja, um tambor feito de um único tronco de árvore para enviar mensagens a lugares de determinadas distâncias. Já o segundo, *Clabus*, é de origem balanta e representa um nome próprio masculino. A terceira parte vem do crioulo, *Nénom*, *Nenó N'té*, é uma expressão que

transmite o conceito de felicidade, muito utilizada no reencontro de pessoas que não se vêem desde muito tempo. Pode ser compreendida como “até que enfim te vejo de novo, como estás?” (cf. AURIGEMMA, 1996, p. 17-18).

Outros termos há que formam o universo dos guineenses e descrevê-lo sem levar em consideração a maneira como denominam partes desse universo é arrancar-lhes mais uma vez sua origem, sua liberdade, sua própria maneira de ser e estar no mundo. O poeta usa naturalmente *mancarra* (p. 40), *lante n'dan* (p. 63), *pluribus* (p. 100) e outros pelo uso corrente que têm em meio ao forçoso português da Guiné-Bissau. Assim mesmo, faz uso também do inglês e do francês, como nas expressões *whisky and coca-cola and beer / made in England* (p. 55) e *jolie* (p. 113).

É notável, conforme Jean-Paul Sartre (1960, p. 124), que “o poeta (...) tenta deixar-se possuir pela negritude de seu povo”. Isto se dava através dos nomes pelos quais quase todos os personagens são conhecidos. Os estivadores do porto, pobres sofrendores explorados, passam a existir. Assim como estes, outros que faziam a submissa Guiné dos anos 1970 saíram do anonimato e passaram a ter nome, história e identidade. É sabido que o colonialismo despiu as pessoas em tudo o que representava a África. Dessa maneira, o poeta apresenta em sua poesia essa marca identitária, por demais pessoal, para dar visibilidade ao indivíduo e proporcionar a história da nação pelo viés do povo que a construía. O “belo poema”, como retrata Moema Parente Augel (2007, p. 248), “O cantor miserável da noite no cais” (p. 55-57), externa este fato:

Eu sou o cantor miserável da noite no cais!

Estão ali
no cais
Ansuname Becô, Infamará, Bicinti Cabupar, Malam Seidi,
Djodje Badiu, Batipom Cá...

Estão ali uma data de anónimos
da noite no cais!

Barco veio: de onde?

Mar salgado saberia contar a história
de um gigante de vapor
que rompeu seu segredo
de Europa para cá...

Estão ali uma data de anónimos
da noite no cais!

Para que aquela gente?

Aquela gente?

Gente para carregos de sacos fartos e tantas caixas de
whisky and coca-cola and beer
 que o mundo galã há-de consumir
 em noites diferentes
 das noites no cais...

Irmão,
 eu sou o cantor miserável da noite no cais!

Porque no cais
 encontro águas ensaudadas e mansas beijando estacas
 rogado de ostras calcáreas de bagres e barbos
 de bentanas e esquilões
 que menino pescador de cana e linha
 vai ali pescar!

Porque no cais
 encontro o tronco forte do homem qualquer untado de calor
 quente rolando corpo abaixo
 como gotas de lágrimas amargas expoliadas
 dum gesto forte
 de sofrimento longo...

Porque no cais
 encontro a menina Penina que não sabe viver para a seriedade
 onde mastigaria –gulosa e totalmente–
 outro pão de menos veneno...

Porque no cais
 encontro o Velho Camarada que um dia
 levado pelo mar da revolta
 tomou rumo naquele vapor tamanho
 ali aprendeu ele a abocar bem o cachimbo da esperança
 e a dar riso franco ao mundo sórdido...

Porque no cais
 encontro o ar erguido altivo e pantomineiro
 daquele patrão-mór de olhar agudo e desconfiado
 e do interessante fulano de tal que manobra
 lindo seu guindaste *made in England*...

Porque no cais
 encontro migalhados: Bicinti Cabupar, Djodge Badiu, Ansuname
 Becô, Infamará, Malam Seidi, Batipom Cá
 e mais uma data de anónimos da noite no cais!

Barco veio de onde?

Não interessa saber, irmão
 não interessa!

Se cais não houvesse
 gente anónima não tinha no cais

Nunca
 nunca gente poderia ouvir a história que o mar salgado
 deveria contar!

(Plubá, Bissau, 1975)

Noutros poemas, o uso de nomes próprios nativos referindo-se ao sujeito guineense faz de Pascoal D'Artagnan Aurigemma um poeta extremamente engajado com seu povo, sua época e o fato histórico. Mencionar os nomes, em primeira mão, é não negá-los senão reconhecê-los no protagonismo da História. Depois, é desconsiderar o posicionamento dos portugueses e recusar o discurso por eles engendrado. Finalmente, e esta proposição de caráter bem mais intimista, é sentir em si as dores imputadas, sofridas e vividas pelo colonizado por todo período colonial e ainda na pós-independência.

O poeta assume a postura do Outro, coloca-se no lugar do Outro, identificando-se ele mesmo com o Outro quando assume o próprio “cantor miserável” na primeira pessoa do singular “eu sou”. “Eu sou” que é cada um dos estivadores, trabalhadores braçais, encarregados de funções pesadas e de exploração a serviço dos brancos, pois, nessa perspectiva, segundo Alfredo Bosi (2002, p. 89) “as luzes da metrópole precisavam das sombras coloniais” para manter sua ganância e seu poder. Como registra um dos versos desse poema, “uma data de anónimos” sem nenhuma importância. Todos, indiferentes e anônimos no discurso oficial, contudo resgatados pelo eu lírico com seus devidos nomes, sujeitos ativos do processo histórico. A relação dos nomes continua e vai além de Bicinti Cabupar, Djodje Badiu, Infamará, Batipon Cá etc. As reticências no final do verso encarregam-se das centenas deles quer no cais, quer em qualquer lugar da Guiné.

O poema é longo e tomado de diversas figuras de linguagem que remetem à sociedade de então, expondo o estado caótico da nação. Embora para os mandatários da nação, metaforizado como “o mundo galã”, a mesa estivesse sempre abastecida o mesmo não se dava para a “gente para carregamento de sacos fartos” daquelas “noites no cais”. O clima que envolve o lirismo é de reflexão profunda, tristeza, dor e revolta. Portanto, o poeta deixa-se levar pela alteridade para externar em versos a má sorte do seu povo. Pascoal D'Artagnan Aurigemma compreende isso e toma para si o desafio de que através da poesia é possível externar a realidade dos fatos da gente oprimida, carente de liberdade do sistema opressor.

Alfredo Bosi (1993, p. 177) afirma:

O “gemido da criatura oprimida” não se cala por infunda que seja a espera da liberação. E porque esse gemido é também protesto, altera-se, muda de tom e de timbre, vira grito, rouco desafio, duro afrontamento, até achar os ritmos da poesia utópica.

Prosseguindo o poema, o eu poético usa de um vocativo fraterno (“Irmão”) para declarar sua fragilidade, a fragilidade de todos, talvez para sinalizar um desabafo. Ou mesmo por assumir a função do Outro e sentir-se recusado, usado, escravizado sem poder desfrutar a plenitude da liberdade conquistada. Chegar à independência ainda não era o fim da violência implantada na longa noite colonial. As cicatrizes e o gemido dessa criatura oprimida na figura dos anônimos permaneciam e necessitavam de “cura” que se daria em longo prazo.

Todo o poema está na primeira pessoa do singular e tem como contexto social o cais, ambiente de trabalho do poeta. O cais expressa metaforicamente a nação. Nessa condição o poeta pôde observar para quem, de fato, servia a Guiné, se para o progresso interno ou para o enriquecimento das nações estrangeiras. A visão do poeta não se limitava à de um homem comum contratado somente para a função que lhe fora atribuída no porto de Bissau. Seu ofício funcionava como um “espaço de observação” diante do qual pôde perceber as mazelas da sociedade guineense antes e depois da independência. Pascoal D’Artagnan Aurigemma possuía uma percepção aguçada e única dos fatos sociais e da individualidade humana, e bem sabia reproduzir numa forma artística, adornada por figuras de linguagem os fatos da realidade. Sua maneira de ser e comportar-se como poeta atende o que mencionou Sainte-Beuve (*apud* CANDIDO, 2000, p. 18):

A propósito, e para evitar equívocos, mencionemos um trecho de Sainte-Beuve, que parece exprimir exatamente as relações entre o artista e o meio: “O poeta não é um resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade”.

Num ímpeto de observador, o poeta apreende vários personagens. O menino pescador trabalhando no cais “em águas ensaudadas e mansas”, em busca de sua possível sobrevivência com seus instrumentos de trabalho, “de cana e linha” à mão. Vislumbra também um homem desmanchando em calor e suor, fruto do pesado labor, que subindo e descendo as plataformas do porto executa seu trabalho cotidiano. Sua fisionomia, com “lágrimas amargas expoliadas”, é de sofrimento pelo tempo de exploração. Contudo, é “forte”, é resistente. Uma prostituta não lhe escapa os sentidos. Esta também é alvo de suas observações na competitiva e sofrida paisagem portuária. Pelo fato do porto ser o lugar do trabalho, conseqüentemente o lugar dos trabalhadores, dos homens, em sua maioria dos seres do sexo masculino, torna-se um lugar convidativo, aprazível para o “negócio” das prostitutas.

Penina, que vive miseravelmente da prostituição, é uma dessas personagens “que não sabe viver para a seriedade”, logo abandonou a condição feminina conforme ditava as regras morais da sociedade e foi levada, pela necessidade, talvez pela fome, a ganhar a vida no cais fazendo deste um verdadeiro prostíbulo. O poeta declara que “outro pão de menos veneno...” era o que “mastigaria” a jovem Penina. A expressão “menos veneno” poderia estar relacionada pela não execução do trabalho braçal, tão cansativo como faziam os demais? Existe a possibilidade.

O cotidiano do poeta o faz captar cada um dos personagens que compõem o cais e através deles tece a nação, metaforiza-a e externa o papel social dos sujeitos que a formavam. Moema Parente Augel (2010, p. 18) assegura que “o poeta superlativa o homem qualquer com o qual se depara no cais, emprestando às suas qualidades uma função simbólica que está além da realidade”. O cais passa a ser a réplica da Guiné, a metáfora de uma nação trucidada pela empresa colonial.

Faz uso da expressão “Velho Camarada” para admitir um mundo de esperança. “Camarada” é um termo próprio dos que se engajavam ou se viam envolvidos na ideologia socialista, por ser a maneira como se tratavam uns aos outros. “Velho” exprime a ideia da intimidade, da proximidade, da relação que mantinham e dos laços que os uniam ideologicamente. Já “sórdido” pode compactuar com desleixo, algo descuidado, mundo descuidado. Passada a proclamação da independência, estariam os “velhos camaradas” desapropriados dos ideais que os moveram na revolução?

O “mar da revolta” conduziu-os por caminhos descrentes do caminho apregoado por Amílcar Cabral. Lá estavam os militantes, os defensores da nação, os guerrilheiros rindo com franqueza “ao mundo sórdido”, ao mundo repugnante da pós-independência. No entanto, ao guineense, acostumado ao sofrimento, não lhe faltava “o cachimbo da esperança” por um mundo de paz, de igualdade. Termina o poema com uma estrofe de três versos encerrando todos os sentimentos num lamento capaz de silenciar a dor pela qual ainda gemia o guineense: “Nunca / nunca gente poderia ouvir a história que o mar salgado / deveria contar!”

2.3.3 - A sensibilidade poética e o trato às crianças

Mas o poeta também é envolvido por forte esperança. Esperança esta que está muito bem representada pela criança guineense, por quem mantinha forte convicção de mudanças

para o futuro da nação. São vários os poemas dedicados às crianças, e quando não estabelece um vínculo afetivo, familiar, como em “Morte de *nha* senhorinha” (p. 43-44), apresenta-as como continuadora da missão proposta por Amílcar Cabral. Em “Acorda criança” (p. 110) a ordem já começa pelo imperativo do título através do verbo “acorda” que abre esperançosamente o poema:

Acorda criança
E olha pra luz que te ilumina
Neste mundo que é teu

neste mundo que é teu
e que é esperança do porvir

Mão de alguém
mão de mãe
te guiará hoje e sempre
neste mundo que é teu

neste mundo que é teu
e que é esperança do porvir

Tua vida de bela e leda
será sempre abençoada
criança de hoje criança alegre
deste mundo que é teu

deste mundo que é teu
e que é esperança do porvir

(N'tula, Bissau, 15 de Agosto de 1988)

Sem dúvidas, o poeta era homem esperançoso e de palavra poética militante. A seu ver, não cabia somente aos adultos a responsabilidade do bem-estar da nação. Seu olhar sempre estava direcionado à criança. Cabia à nova geração a incumbência de assegurar e transformar a independência da nação. A independência, que não aparece explicitamente no poema, senão, implicitamente, pela luz que ilumina a nova nação é uma forma de reforçar que a Guiné-Bissau não mais está sob o poder colonial. Sua liberdade chegou, é uma realidade e, portanto, deve ser vivida, compartilhada, aproveitada. A “nação” confunde-se com a “liberdade” representada pelo verso “neste mundo que é teu”, pois ambas fundem-se num só apelo poético em que a criança é absorvida. A criança tem papel importante e fundamental na (re)construção dessa nova nação, pois nela está a força de levar adiante os ideais da Revolução. O poeta via a nação como este espaço de liberdade em que a criança pudesse

sentir-se livre para nela viver sem o infortúnio da derrota, dos maus-tratos, do sofrimento, do medo. O medo já não existe. O novo evoca alegria.

Assim, competia a alguém mostrar-se como modelo para esta criança. “Mão de alguém”, também poetizado como “mão de mãe”, assume o modelo a ser tomado pela criança. Os que testemunharam a luta da Guiné sabem muito bem como deveriam proceder para encaminhar uma criança numa pátria livre. A própria liberdade na qual passaria a viver serviria de modelo dessa felicidade. A criança do presente não teria o mesmo infortúnio da criança do passado, especificamente da criança que vivenciou a guerra, já que o poema foi escrito quinze anos depois. Pascoal D’Artagna Aurigemma debruça-se num espaço social utópico produzido para a nova geração. Ele cria na possibilidade de uma nova Guiné tendo as crianças como protagonistas dessa sociedade. Vê-se que a esperança do poeta exclui qualquer derrotismo. Mais uma vez a insistência em alguns versos toma lugar ao longo de todo o poema para referenciar o quão esperançoso é o poeta no chão que já não “pisa”, já não manda mais os portugueses, ao afirmar no presente um mundo da criança “e que é esperança do porvir”.

No entanto, nem sempre o poeta transmitiu versos em que o entusiasmo e a esperança estivessem presentes no poema do início ao fim. Os anos da Revolução foram marcados pela escassez, pela falta de tudo, principalmente, pela fome que se alastrava no país. Para Frantz Fanon (1979, p. 140), “as massas têm fome”, mas muito mais vale “a fome com dignidade que o pão na escravidão” (*ibid.*, p. 173). E por essa convicção, pela fome da dignidade, Pascoal D’Artagnan Aurigemma marcha adiante na força de um combatente que fez uso da pena como se arma fosse. O sofrimento estava estampado em todas as casas dos guineenses que, por necessidades, serviram e serviam à empresa colonial. Adultos e crianças compartilham do mesmo prato vazio, da mesma vida escassa. Ver o caos da Guiné em pleno processo de guerra, na transição do colonialismo para a independência, inquieta-o. Logo, o olhar do poeta sobressalta para a situação da criança faminta, esquelética e, até mesmo, sonhadora. O poema “Prato de fome” (p. 35) traz fortes evidências da situação da criança no chão de dor da abalada sociedade guineense entre a guerra e a independência:

Uma mesa triste onde talher e tudo falta
pra vingar fome!

Mão de Alguém-Menino
corre como esqueleto num prato de fome!

Alguém-Menino

saído dum ventre feliz de parir!

Vida de amor de Alguém-Menino
talvez sonhando um futuro risonho
como tantas outras vidas sonharam!

Alguém-Menino, alma simples
contemplando a certeza da Revolução:

Nem pilão pila
colonial vida de pilão vazio...
(Safim, Bissau, 1973)

A mesa é a mais desprovida possível. Falta alegria, talher, pratos, panelas, enfim tudo. A fome traduz todo o ambiente. O primeiro verso o poeta contempla a situação nacional. Coube-lhe descrevê-la numa cena de uma mesa que deveria estar preparada, farta, para uma refeição. No entanto, nada a oferecer senão a tristeza pela falta de tudo contrário à fome.

A estrofe seguinte logo é atribuída a uma criança, uma criança qualquer, um menino, um alguém infantil, presença marcante no espaço geográfico de uma nação periférica. A evocação ao menino tem forte relação com a realidade social da Guiné, por sua presença disputada em todo o pequeno território guineense. Sem medir tempo ou espaço corre apressadamente em busca do prato e nada encontra, pois lhe falta tudo, inclusive comida. O eu lírico não admite a sorte daquela criança que passa da felicidade para a infelicidade. Do ventre materno, alimentado pela mãe, para o contexto de fome, explorado em tudo pela empresa colonial. Seu aspecto é atribuído ao de uma magreza incomparável, esquelética, reflexo dos maus dias.

Para o poeta, cuja personagem central deste poema é a criança, o sonho infantil não pode ser interrompido. A guerra, a morte, a destruição etc, tudo simbolizava o fim, a interrupção dos sonhos, dos projetos, da própria vida. Em contraposição, o amor é essencial para o desenvolvimento da nova geração no tocante à (re)construção de seu futuro. Sonhar é não esquecer a “certeza da Revolução”. É ir adiante! Certamente, o poeta acreditava que apesar da fome, apesar das dificuldades enfrentadas por esta nova geração da pós-independência valeria a pena fazer a Revolução e devolver a inocência, os sonhos, o amor à simplicidade de uma criança. No entanto, calar-se, ignorar a luta e a vitória é sustentar uma vida vazia de quem foi vítima do colonialismo e nele permanece. Um menino, uma menina faminta, estagnada, acovardada à “vida de pilão vazio” ou “prato de fome” desvanece, enfraquece, “nem pilão pila”, nada reconstrói.

Há outro poema, também dedicado à criança guineense e do mundo todo. Nele, o poeta demonstra o apego à frágil e esperançosa geração vitimada pela escassez de bens diversos. A humanidade e universalidade fluem naturalmente, como reconhece Moema Parente Augel (1998, p. 214) em afirmar que “em sua obra, é um humanismo amplo e universal”. Isto implica dizer que sua visão poética não se restringe somente ao seu contexto, vai muito mais além daquilo que o cerca. Esta sensibilidade é capaz de vislumbrar o mundo e a situação da criança por todos os países. Ele abre o poema “Amor e esperança” (p. 72) com a seguinte dedicatória:

aos meninos do meu país
e aos de todos os países do mundo

Bom dia, amor

Luzes da ribalta
vivas
altivas
luzes da torralta

Bom dia, cor
Flores em matizes
ventos
alentos
passos quentes de petizes

Bom dia, esperança

Afável criança
mundo d’abastança

Plano vertical
olhos firmes
riste metical

O fraterno
o mundo
aquele de Cabral eterno

Criança, doce criança
(Bissau, 14 de Junho de 1986)

O ano de 1986 compreendia apenas treze anos da declaração de independência reconhecida unilateralmente por Amílcar Cabral em nome do PAIGC. Pascoal D’Artagnan Aurigemina continuava exalando alegria e deixava-se dominar por um ímpeto de amor que lhe sobrava pela conquista obtida na terra outrora escravizada. Ainda que as mazelas sociais

estivessem espalhadas na sociedade guineense e os problemas de ordem física, econômica e política continuassem, o poeta era tomado por uma profunda auto-estima por sua nação, capaz de empreender poemas como o já citado, “Amor e esperança”.

É singular a maneira como inicia o poema: “Bom dia, amor”. Nesse monóstico, o poeta saúda a criança com a mais singela ternura de seu ser, trazendo-a para o centro de sua poesia e devotando-lhe amor, segurança e aproximação. O autor do poema era homem de coração sensível, amoroso e aberto e, naturalmente, através da poesia revelava seus mais profundos sentimentos. Por toda composição poética de Pascoal D’Artagnan Aurigemma percebe-se o pensamento de Octavio Paz (1982, p. 17) quando reflete que “o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem”. A poesia fazia fluir neste homem os princípios que o norteavam, pelos quais cria e defendia a gente e sua nação. Moema Parente Augel (1998, p. 203) acrescenta, dizendo que “sua grande ternura humana transparece em muitas passagens da sua obra” e faz desta uma obra especial, única e real.

Seu amor é tão grande, tão expansivo que não suporta guardar em si o fervilhar dos sentimentos. Dedicou duas estrofes para externar o quanto a alma está feliz diante da criança guineense. Joaquim E. B. da Costa Leite (2014, p. 41) é de acordo que para o poeta “a esperança são as crianças”. Não pode negar esta felicidade. As expressões “luzes da ribalta” e “flores em matizes” muito significam para expressar o que sente pelas crianças e o que elas representam. Certamente, o continuar e o bem-estar da nação estão nas mãos dos pequeninos. Todos os versos dessas estrofes sugerem um poeta altamente comprometido com a criança e pela mensagem que necessita passar-lhe. Pois, tomado de amor, enaltece a beleza de ser da mesma, a felicidade que lhe é própria e o futuro da nação.

O segundo monóstico evoca a esperança, sentimento sempre bem presente no lirismo do poeta e, conseqüentemente, na sua obra. Em seguida, o poema apresenta três estrofes que caracterizam a criança guineense. Percebe-se que sua poesia anda atrelada com os ideais de Amílcar Cabral. E a esperança é um dos pontos mais contundentes na obra cabralina. Em virtude dessa ideologia Pascoal D’Artagnan Aurigemma dá continuidade à esperança em busca da liberdade na construção de uma sociedade mais justa. A utopia invade o coração do poeta em defesa da pátria e a segurança da criança.

Termina o poema com a doçura de sempre, com aquilo que lhe era próprio: a ternura. E no último monóstico, atenta para a docilidade da criança, tratando-a como deve ser tratada, como carece a uma criança a afabilidade em vez dos tormentos da guerra.

Já em “Rapazinho de rua” (p. 119), Pascoal D’Artagnan Aurigemma traz à memória a historicidade da qual viveu e foi testemunha dos fatos. Escrito em plena guerra armada

(1970), o poema marca a grande diferença dos tratamentos dados às crianças negras e brancas que conviviam no mesmo solo. Aproveitou o que viu e ouviu e transformou em poesia para manifestar sua intolerância ao colonialismo e, conseqüentemente, deixar o legado às futuras gerações. Para Octavio Paz (1982, p. 20-21), “o poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – isto é, o estilo de seu tempo -, porém modifica todos estes materiais e realiza uma obra única”, o que, de fato, é a completude de tão grande poeta.

Teus calções já vão rotos!
Teus pés nus já vão cansados
de tanto caminhares em vão!

Aquele outro rapazinho de casa
aquele que veio da terra de Lisboa
não tem calções rotos
não tem pés nus de canseira!

Nota: tu tens fome
ele não tem
tu tens sede
ele não tem

Mas tu és rapazinho de rua
ele... rapazinho de casa

Na escola a vossa mestra
que também veio da terra de Lisboa
gosta muito daquele rapazinho de casa
mas de ti... chuta!

Aquele rapazinho da terra de Lisboa
senta-se na escola na fila um
tu, rapazinho de rua
sentas-te na escola na fila fim!

Mas quando vocês crescerem
e virarem assim na forma de homens
-tu, rapazinho de rua-
mostrarás ao outro que a terra é tua!
E ele aos olhos da razão
será sempre *camumbembe*²⁵ ...
(Quessete, Bissau, 1970)

Ao longo do poema, o poeta tece uma verdadeira antítese, exceto a última estrofe que foge do padrão para descrever o trato dado à criança guineense, representada pelo “rapazinho de rua”, em oposição à criança portuguesa ou até mesmo aos filhos de portugueses mestiços, nascidos na Guiné-Bissau, o “rapazinho de casa”. A triste realidade era que os filhos dos

²⁵ Segundo Moema Parente Augel (*apud* AURIGEMMA, 1996, p. 132), através de informações colhidas em Bissau, este termo é a corruptela da expressão em inglês “*come on baby*”.

colonizados geralmente não tinham escolaridade pela falta da implementação de políticas públicas, pois não convinha à metrópole dinamizar a educação numa terra que na concepção da administração colonial deveria servir apenas como provedora de víveres e nada mais. Em termos de educação, todo o país contava somente com uma escola, o Liceu Honório Barreto, assim descreve Moema Parente Augel (1998, p. 23, 24):

(...) apenas em 1958 (...) a fundação do primeiro liceu (Liceu Honório Barreto) na capital do país e que por muito tempo permaneceu o único. (...) Portugal reduzia o mais que podia o número de africanos com uma formação além da elementar. (...) Sabe-se que o ensino na Guiné Portuguesa era deficitário e insuficiente, não tendo interessado à metrópole a formação de quadros guineenses. (...) Em 1950, havia 99% de analfabetos na Guiné-Bissau.

Em todas as áreas, a situação é de extrema calamidade. A educação não torna-se exceção. O que a empresa colonial pôde sugar o fez com muita destreza, não importando o que resultaria na colônia mais pobre do governo ultramarino português. Sem perspectiva, o guineense não tinha outro papel a desempenhar senão incorporar-se ao modelo de economia já estabelecido. Conforme o relato de Augel, praticamente não havia escolaridade na Guiné-Bissau. Como a educação não atingiu a maior parcela da população infanto-juvenil, os resultados para o progresso da nação inevitavelmente foram impedidos. O altíssimo percentual de analfabetos em 1950 continuou até a independência, provando o descaso ocasionado na Guiné. Ao deixar o território, em 1974, o governo português, desde os primórdios de sua invasão (século XV) e por toda permanência na Guiné, conseguiu formar tão somente 14 guineenses (cf. KOUDAWO, 1996, p. 67).

A cena provocada pelo poeta é aterradora! A imagem é de uma criança que sem rumo, sem destino, sem objetivo, sem cuidados, sem acompanhamento caminha para direções diversas. O aspecto é de imensa pobreza, de quem não tem como prover suprimento nem sequer do básico. A roupa rasgada por tanto uso, seguramente velha já está. O calçado que lhe falta revela o quanto já caminhou, o quanto já trabalhou e nada produziu. Em vão encontra-se num destino de ninguém, num destino que não lhe pertence. Deduz-se que tal personagem encontra-se paralisado, semelhante a alguém quando tratado como se gente não fosse.

A estrofe que segue refere-se à outra criança, ao “rapazinho de casa” que contrapõe com o sujeito descrito anteriormente. A descrição deste completa o quadro daquele,

informando ser o primeiro rapazinho, referente à primeira estrofe, a personagem indicada pelo título, o “rapazinho de rua”. Já este não é da Guiné, ele veio de Lisboa. Não é negro, conclui-se que deve ser branco. Portanto, a canseira, os calções rotos e os pés nus já não fazem parte de sua vida. Tampouco o passar fome ou sede. Nisto, o poeta elabora um ziguezague, ou seja, uma antítese entre o ter e o não ter, o ser e o não ser, apresentando um e outro e deixando escapar as disparidades provocadas na nação. A marginalização e o preconceito, por exemplo, fazem parte de um manifesto singular no decorrer do poema.

Outro aspecto apresentado pelo poeta é o quadro da educação. Aos africanos, negação aos estudos, aos dominadores dos negócios, educação importada. A professora era portuguesa e dedicava sua atenção prazerosamente ao “rapazinho de casa”. Desenvolvia uma educação alicerçada no amor. Já aos guineenses que conseguiam adentrar o universo escolar os critérios passavam pelo crivo da violência e do desprezo gerados pela supremacia branca. O poeta faz uso do verbo chutar com sentido exclamativo, após uma pausa perceptível pelos pontos de reticências, como se preciso fosse pausar a respiração para poder externar uma dor.

O poeta deixa uma indagação se de fato o “rapazinho de rua” estudava. A “fila fim” tem aspecto de exclusão ou privação da inserção escolar ou, até mesmo, aversão, indiferença dada ao aprendiz guineense no ambiente escolar, uma vez que o verbo chutar também remete a esta ideia, literalmente, da expulsão, da negação. Já a “fila um”, solidifica junto à professora “da terra de Lisboa”, a garantia de educação para os filhos dos administradores da terra. O poema deixa claro que a educação para estes tinha, de fato, lugar garantido. E na última estrofe, como num impulso de valentia contra aquele que se impôs e destratou o “rapazinho de rua”, o eu poético manifesta seu ultimato conjecturando quem, realmente, é o dono da terra e quem é o intruso. O poeta parece ter certeza da vitória! Sua palavra assume poder profético considerando o ano em que foi escrito este poema. Sua poesia encontra lugar na teoria de Octavio Paz (1982, p. 231) ao dizer que “a palavra poética jamais é completamente deste mundo: sempre nos leva mais além, (...) a outras verdades”, à verdade da vitória, da independência, do total desligamento do “rapazinho de casa”.

Segundo Joaquim E. B. da Costa Leite (2014, p. 87), o poeta sempre se põe em favor da mudança, portanto “lança um repetido apelo à criança do seu tempo para que cresça depressa e derrube, primeiro, ‘o muro da ignorância’”. Essencialmente, a ignorância está em anular-se e, assim, aceitar tanto a professora quanto o “rapazinho de casa”, o que não é sua proposta. A conjunção adversativa “mas” muda todo o cenário. Abandona a lógica metafísica do poema e define um novo comportamento. Nesse ínterim, a resistência encabeçada por Amílcar Cabral nas lutas armadas já entrava no sétimo ano. Para alguns poderia haver

motivos de derrota e desistência, porém para Pascoal D'Artagnan Aurigemma a poesia era uma arma cujo fim não constituía em calar-se.

O eu poético, tomado de paixão pela causa que defende, impõe o brado e afirma determinadamente “que a terra é tua!” em contraposição ao invasor da pátria que “será sempre *camumbembe...*” As reticências permitem que o leitor faça uso da criatividade para completar com adjetivos que qualifiquem da melhor forma possível os tantos “rapazinhos de casa” que assenhorearam e desmantelaram a sociedade guineense.

2.3.4 - A mulher em Aurigemma, símbolo de dor, luta e vitória

Não há como definir Pascoal D'Artagnan Aurigemma sem levar em consideração sua sensibilidade, ousadia e versatilidade. Diversas são as temáticas por ele contempladas no extenso e interminável campo de batalha que une povos de todas as etnias guineenses. Destinou seus versos não somente para narrar a maltratada sociedade da Guiné senão para exaltá-la também. E em tempo nenhum desprezou o papel desempenhado pela mulher. Antes a tomou, como vítima e heroína que foi, e deu versos às suas efemérides. Moema Parente Augel (1998, p. 206) diz que “a mulher, discriminada e espoliada secularmente, mas sobretudo a mulher negra, é o centro de muitos poemas de Pascoal D'Artagnan”.

Uma dessas mulheres para quem o poeta representou e homenageou na sua produção poética foi Titina Silá, heroína militante na guerra armada. No dizer de crítica brasileira (*idem, ibidem*), “a heroína das lutas revolucionárias, Titina Silá, uma das mais veneradas figuras nacionais, um verdadeiro símbolo para a mulher guineense”. A função que ocupou como militante fez dela um instrumento de resistência e militância que, em plena guerra e nos anos futuros, serviu de modelo à mulher guineense. Sua força e determinação para ver a pátria livre operaram consideravelmente na vitória tão esperada. Ao mesmo tempo, abriu caminho e deu visibilidade à força feminina.

O poema “Homenagem” (p. 42) é uma verdadeira exaltação a Titina Silá e, por extensão, à mulher, independente quem seja. Informações há para esta suposição, no término do poema, com o verso “História da mulher!”. Trazer a mulher numa perspectiva mais ampla torna o autor um defensor da mesma. Ao mesmo tempo, para o poeta e seu engajamento com a Guiné, um toque de exultação considerável pela mulher e pela intrepidez de Titina Silá. É

um belo poema e, esteticamente, é formado quase todo por dísticos se não fosse apenas um monóstico que referencia esta mulher para quem o poema foi designado.

Ela fora criança, frágil, amor!
Ela fora dócil, flor, canseira!

Ela fora a certeza a cimentar um triunfo
Na hora floresta do fogo quente!

Ela fora a gigante do mar da revolta
Correndo inteiro sobre o leito da esperança!

Ela fora a mulher que amou na dor
Tertuliana pujança dum ideal nobre!

Ela- Titina Silá

História dum povo
História da mulher!
(Bissau, 1975)

Para Pascoal D'Artagnan Aurigemma, o amor estava em toda parte. Sua solidariedade e amabilidade sempre lhe acompanhavam. Poetar sem descrever o amor conferia inexatidão em sua arte. Seu legado estava baseado nesse sentimento que muito o acompanhava. Transportá-lo para a arte poética era uma forma natural de tornar visível o implícito de si mesmo. E a palavra o poeta a tinha como instrumento de transmissão desse universo interior, sendo o que diz Octavio Paz (1982, p. 38), de que “pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo”. A palavra, metáfora de cada um, representa, para o poeta, sua fiel identidade, o que soube bem fazer, através desta (a palavra), a materialização de seus sentimentos.

A estrofe inicial do referido poema está tomada de profundo sentimento. O poeta abre o poema como se fosse uma canção de amor e de cuidados por uma personagem que ele admira muito. Os adjetivos e substantivos adjetivados caracterizam “ela” e fazem d“ela” um ser amável e admirável. Começando desde sua infância até a idade da canseira ou a canseira de seus dias finais, o poeta tece seus sentimentos com os termos: “frágil”, “amor”, “dócil” e “flor”. A segunda, terceira e quarta estrofes são continuação da primeira, porém com informações mais precisas da historicidade dessa mulher. Não é apenas um elogio ou uma série de representações efusivas. Mesmo sem revelar o nome dessa mulher, o poeta leva o leitor a caminhar pela História e descobrir o papel que teve esta mulher na história da Guiné. “Floresta do fogo quente”, “mar da revolta”, “mulher que amou na dor” são fragmentos que remetem a atuação dessa mulher num período histórico marcado pela guerra. “Cimentar um

triunfo” e “leito da esperança” aludem à esperança que mantinha o poeta pela vitória dos guineenses. O poema não é um prognóstico. É muito mais um registro dos fatos, visto que foi escrito em 1975, um ano depois da derrota dos portugueses.

Louvada pelo que fez e porque por amor o fez o poeta a chama de “mulher que amou na dor”, atribuindo-lhe, nas entrelinhas, como uma defensora da pátria que, sem importar-se do perigo de morte que corria no campo de batalha, lançou-se adiante, à luta. Já pelo ideal de luta, de militância e de vitória referido como “ideal nobre” recebe do poeta a descrição de uma “tertuliana pujança”, uma dessas nobres convidadas que tomam parte nas assembleias, reuniões públicas, tertúlias pelo mérito que lhe é devido.

Depois de merecidas honras, só então seu nome é mencionado. “Ela” passa a ter nome, ser reconhecida pelo muito que desempenhou e a vitória alcançada. Coube ao poeta arquitetar um poema no qual os elogios viessem primeiro, fomentando e alicerçando a heroicidade dessa mulher para só depois, num monóstico, o único monóstico de todo o poema, conceber dedicação exclusiva a “ela- Titina Silá”. E encerra o poema atribuindo a história da Guiné como “História dum povo / História da mulher!” Ou seja, Titina representa não somente um povo, o povo guineense, de modo genérico, Titina representa a história da mulher, história de tantas guineenses que lutam por liberdade num contexto de submissão, onde poucas se realizam como mulher.

Outro poema referente à mulher é “Ecos 2” (p. 32-33) no qual o poeta, ao contrário do anterior, externa seu sentimento de tristeza do começo ao fim, narrando a sorte de Júlia, companheira de cela, e a sorte das pessoas que não podiam ser felizes por falta da liberdade que lhes fora tolhida. O poema é profundo ao narrar a nação pelo lado da crueldade:

Júlia prisioneira: Ah! Eu me lembro de ti!
 Paredes meias comigo:
 -Tu na cela 10!
 Eu na 12...

Ainda me lembro daqueles tristes ais
 que de teu peito escapavam fatigados!
 Era quando o agente Cru
 em teu corpo fino vingava a fúria...

As pessoas não eram pessoas livres
 as pessoas não podiam contar histórias
 não podiam saltar correr rir trepar
 as pessoas só podiam chorar...
 chorar sempre!

(Bissau, 1975)

Pascoal D'Artagnan Aurigemma considerava-se um poeta defensor de sua pátria, altamente engajado. Joaquim E. B. da Costa Leite (2014, p. 79), em suas investigações, afirma que “apesar de não ter participado da luta armada, considerava-se um ‘poeta-soldado’”. O fato é que por ser este “poeta-soldado” terminou na prisão antes e, até mesmo, depois da independência (cf. AUGEL, 1998, 211). Este poema, datado de 1975, seguramente, é uma retrospectiva da experiência na prisão. O poeta chegou a ser preso não pelas poesias que escrevia, pois ainda não tinham sido apresentadas ao público, sem contar que poucos as conheciam. Verdade é que o poeta passou por perseguições e por incompreensões tornou-se vítima dos fatos.

O lirismo o leva para o interior de uma prisão, onde, separado por uma parede compartilha o ambiente carcerário com outra detenta, por nome Júlia. Cella 10 e cela 12 foram as testemunhas desse episódio. Para o poeta, a interjeição “Ah!” é um elo de recordação entre a prisioneira e as lembranças que trazem de si. A ideia captada é que mesmo com o passar do tempo as vicissitudes que a personagem Júlia, ou mesmo o autor, sofreu na prisão foram o bastante para ficarem registrada na memória poética.

A segunda estrofe é dedicada inteiramente a Júlia a quem o poeta apresenta a sina de uma prisioneira. Não é declarado o lugar, senão a referência das duas celas. Pode ser que o contexto da narração ocorra na Ilha das Galinhas, colônia penitenciária para onde eram levados os “delinquentes” que rebelavam-se contra a “ordem” e a “paz” do sistema colonial. Nessa mesma prisão foi detido pela PIDE o Poeta-cantor, natural da Guiné, José Carlos Schwarz (cf. COUTO; EMBALÓ, 2010, p. 111) e, como ele, tantos outros. É compreensível crer que era um lugar de tortura, como qualquer órgão destinado a coibir qualquer um que rompe com o sistema vigente. Os “ais” de Júlia que lhe escapavam do peito fatigados denotam uma série de sofrimento como o psicológico e o moral, além do físico, mais perceptível em primeira instância.

Que sensações o poeta poderia ter tido ao presenciar na própria prisão a dor da solidão e o clamor de quem padecia mais gravemente por uma pena que lhe foi requerida injustamente, apenas pelo fato de protestar por liberdade na sua própria terra?! Pois, para Frantz Fanon (1979, p. 39) “durante a colonização, o colonizado não cessa de se libertar (...). Em face do dispositivo colonial o colonizado se acha num estado de tensão permanente”. A descrição vai mais adiante “quando o agente Cru”, à primeira vista sem nome, mas cognominado de “Cru” que denota maus tratos, rudeza, ódio, banimento, desfere vingativamente possíveis açoites num corpo de mulher, por sinal, franzino, sensível, magro, fino, numa leitura um pouco mais alongada do poema. A fúria, como o agente Cru a

espancara, ficou gravada na mente do poeta. As reticências, por sua vez, ao final do verso podem indicar o excesso de sofrimento, espancamento e mesmo de tristes lembranças que a prisão lhe proporcionou.

A falta de liberdade metaforizada por “Júlia prisioneira”, uma mulher como tantas outras prisioneiras, reflete que tipo de sociedade o colonialismo português exercia no seio da Guiné. A sociedade guineense convivia com dias de horrores, dias da continuação da ditadura salazarista. Para tanto, a violência tornava a nação a mais insalubre possível na visão do guineense. Na lógica e na dinâmica do colonizador não há dominador sem dominado. Consequentemente, não há dominado sem a coerção, a tortura e a morte. O domínio passa drástica e necessariamente pelo desempenho da crueldade.

Frantz Fanon (1979, p. 28) assegura:

Nos países capitalistas, entre o explorado e o poder interpõe-se uma multidão de professores de moral, de conselheiros, de “desorientadores”. Nas regiões coloniais, ao contrário, o *gendarme* e o soldado, por sua presença imediata, por suas intervenções diretas e frequentes, mantêm contacto com o colonizado e o aconselham a coronhadas ou com explosões de *napalm*, a não se mexer.

Os três primeiros versos da última estrofe estão inteiramente relacionados com a falta de liberdade. O primeiro não faz uso de nenhuma figura de linguagem. É direto. Sua mensagem direciona o leitor ao conhecimento de que na Guiné-Bissau o ideal de liberdade não condizia com sua gente, pelo simples fato de que “não eram pessoas livres”. E por não serem também não “podiam contar histórias”, muito menos as suas histórias, as histórias referentes às suas tradições étnicas, por exemplo. Amílcar Cabral (1978, p. 64) diz que “a geografia, a história e a cultura de África não eram sequer mencionadas ou eram adulteradas, e a criança era obrigada a estudar a geografia e a história portuguesas”. Ações corriqueiras como “saltar”, “correr”, “rir”, “trepas” que dizem respeito ao cotidiano das pessoas também eram negadas. O ultimato do poeta é que as pessoas “só podiam chorar... / chorar sempre!”, como se o choro fosse uma espécie de libertar-se da opressão.

Ainda vislumbrando o sofrimento físico e psicológico que engloba toda espécie de dor, Aurigemma estende também seu olhar para a miserável vida da mulher desprovida até mesmo da provisão mais básica, o alimento, para sua sobrevivência. Hildo Honório do Couto e Filomena Embaló (2010, p. 99) assim descrevem:

Outro tema muito frequente não só em D'Artagnan, mas em praticamente todo escritor Bissau-guineense é a miséria e tudo que tem a ver com ela. (...) o espectro da fome persegue o guineense (e o africano) diuturnamente. Daí ser ela assunto constante em praticamente todas as suas manifestações culturais.

Como a maioria da produção poética de Aurigemma se deu na década de 1970, outro poema que se refere à mulher é “Mamãe-Mulher” (p. 41), de 1972.

Era meio-dia em ponto!

Sol firme sobre aquela estrada-sangue
verdade lágrima escorregando sobre um chão-dor

Os pés dela caminham

Pés negros
nus
beijados pela poeira
do cansaço
do desespero

Pés negros de Mamãe-Mulher

Era meio-dia em ponto!

Nem *cassequé*²⁶
nem *nhelém*²⁷ havia
na boca do *estango*²⁸ de Mamãe-Mulher

Os olhos dela
-ansiosos e brilhantes
buscam o longe
a certeza
o triunfo

Era meio-dia em ponto!

(Pilum de Bás, Taberna de Biafra, 1972)

A miséria situada na nação é expressa do começo ao fim nesse poema. O eu poético reveste-se de um narrador onisciente e num tempo breve, brevíssimo, o equivalente à passagem do astro Sol, exatamente no meio do céu, ou seja, às 12 horas, o poeta fragmenta o cotidiano da mulher guineense no instante da sua lida.

²⁶ Peixe seco, a comida mais barata possível.

²⁷ Arroz de má qualidade, quebrado, mais barato.

²⁸ Forma crioula para estômago.

De acordo com o poema, é compreensível que não foi tarefa fácil para a mulher atravessar a longa noite colonial. Além de ser vitimada pelos comandos do domínio português, contava com a desventura de ser mulher numa sociedade coberta de estereótipos contra si mesma. Por séculos e séculos as tradições étnicas legitimaram o posicionamento da mulher e a quem, de fato, deveria servir. As tradições na Guiné-Bissau desse período não são diferentes, pois contribuíam fortemente para o homem tomar à frente nas decisões. Sequer a mulher tinha conhecimento dos seus poucos direitos. No entanto, Pascoal D'Artagnan Aurigemma, em sua poesia, ocupa-se dessa temática valorizando o papel desempenhado pela mulher no ato da guerra, na (re)construção da nação e de si mesma.

A protagonista do poema é uma mulher que, apesar das dores e da forte fome, ainda consegue manter a esperança na tão desejada independência. “Mamãe-Mulher”, escrito já nos anos finais da guerra, é um desses poemas que une dor e esperança, maus tratos e confiança de que a vitória há de ser uma realidade. Nele, há um corte temporal bastante específico, o meio-dia, fazendo uso de um verso inteiro para apontá-lo. Retoma-o na metade do poema e conclui o poema com o mesmo monóstico para deixar claro a evidência do tempo na hora da dor. Como já é característica do autor, o poema não segue uma forma, um padrão estrutural. O conteúdo sempre possui valor mais elevado.

O contexto no qual a protagonista se encontra é uma estrada, possivelmente uma rodovia em construção a mando dos portugueses. Uma estrada sob o sol escaldante manchada de sangue (seria sangue dos trabalhadores, construtores da estrada da qual esta mulher mãe fazia parte?) e de lágrima captada pela visão sensível do poeta num chão onde permanecia ali o penoso trabalho de quem fez parte ou mesmo deu a vida em favor do progresso colonial.

A miséria, mais uma vez, vem à tona pela nudez dos pés empoeirados e cansados de tanto andar e trabalhar, isentos de qualquer conforto porque seus observadores não lhe permitiam tê-lo. Cansaço e desespero cumprem intensamente o estado emocional dessa mulher. Era uma “Mamãe-Mulher”, uma mulher mãe, maltratada, agonizada, desesperada. A protagonista recebe iniciais maiúsculas talvez para chamar a atenção do leitor, talvez para enaltecê-la, dignificá-la, tirar da margem e pô-la no centro. Por duas vezes é nomeada “Mamãe-Mulher” e ocupa a parte central do poema. Outra suposição, seguramente a mais provável, é conceber “Mamãe-Mulher” como sendo a própria Guiné-Bissau.

Concomitante, como já referido, a protagonista padece pela falta de alimentação, pois “cassequé” e “nhelém” não lhe chegavam ao estômago. A fome é uma realidade irredutível que provoca desespero. O básico para sobreviver lhe falta tão somente. “Mamãe-Mulher” ali está (AUGEL, 1998, p. 206), “não possuindo nem ao menos um peixinho seco, nem mesmo

um punhado do arroz quebrado e de má qualidade, como a designação crioula revela (*nhelém*)”. O quadro de miséria é de uma tristeza generalizada por toda Guiné. A presença portuguesa além de dismantelar a estrutura social e arrancar a liberdade ainda priva o povo do alimento. Entretanto, como já referido, “as massas têm fome” (cf. FANON, 1979, p. 140) e por causa desta organizam-se numa verdadeira guerra de matar ou morrer.

Apesar de tudo, o sofrimento e a fome não se converteram em razões para “Mamãe-Mulher”, ou a Guiné, entregar-se à derrota. A estrofe que fecha o poema muda completamente o desfecho da narração. De repente, a imagem da fome e do desespero é ofuscada pela confiança que salta do interior da protagonista. Seus olhos, tomados de ansiedades e adornados pelo brilho, não do sol do meio-dia senão pelo despontar da esperança, mantinham-se fixos no horizonte – “buscam o longe” –, (alusão à infinitude, àquilo que não está terminado), contemplando vitoriosamente o fato ainda não consumado.

Enfim, a obra de Pascoal D’Artagnan Aurigemma é de uma profundidade descomunal. Certamente, sua solidariedade humana atinge boa parte da sociedade guineense numa espécie de registro poético. Com isso, a memória do fato histórico permanece guardada no lirismo do poeta como testemunho vivo para subseqüentes gerações. Críticas, elogios, denúncias, protestos, ufanismo, honras etc, tudo compõe a admirável obra do poeta. Para Moema Parente Augel (1998, 214), “há na sua obra muito mais a predominância de uma refletida decisão de denúncia, de injustiças e de situações para ele motivadoras de indignação e protesto e é esse, a meu ver, o forte da sua poesia”.

Nas próprias palavras do escritor, expressas nos textos em prosa, presentes no final da publicação de 1996 (p. 126), ele declara:

Estes poemas foram escritos no silêncio angustiante (...). Não trago dentro de mim nem ódio, nem ressentimentos de ultrajar atitudes. Simplesmente através das minhas composições deixo transparecer a voz da afronta- autêntico suplício de Tântalo a codilhar a nossa personalidade africana.

2.4 – Tony Tcheka: passados mais de quarenta anos, a constante poesia da dor

“A poesia personifica-se em Tony Tcheka: o poeta fala com a poesia.”

Odete da Costa Smedo

2.4.1 - O poeta, a desilusão e o forte engajamento de uma obra

Fruto do desassossego da Guiné, Tony Tcheka nasceu em 1951, em Bissau, no dia 23 de dezembro. Seu nascimento e infância contemplam uma Guiné marcada pela frágil literatura colonial guineense, pelo início de uma poesia de estranhamento na autoria de Vasco Cabral, pelo retorno de Amílcar Cabral à Guiné, pela insatisfação e execução dos estivadores do porto, conhecido como Massacre do Pindjiguiti, dentre outros acontecimentos.

Antonio Soares Lopes Júnior é seu nome verdadeiro, porém tornou-se conhecido no cenário literário com o pseudônimo Tony Tcheka. Ainda vivo e bastante atuante não poupa palavras e sentimentos para narrar a memória da nação, seja pelos cantos e encantos, seja pelas dores que tem passado a Guiné. O escritor é bastante engajado e compromissado com o futuro do seu país, sempre mantendo um olhar específico sobre a criança guineense, o que o torna um autêntico poeta nacional.

Desde 1974, segundo Moema Parente Augel (1998, p. 239), desenvolve atividades jornalísticas, tendo começado

suas atividades nesse campo como radialista, redator na Radiodifusão Nacional, tendo mais tarde passado para a imprensa escrita: foi primeiro chefe de redação (1976) e depois por muitos anos diretor do *Nô Pintcha*, o primeiro jornal do país depois da independência; ali criou um suplemento cultural chamado *Bambaram* (...).

Atuou como correspondente nos jornais portugueses o *Público* e a *Agência Lusa*. Desempenhou a mesma função para a *BBC*, *Voz da América*, *Voz da Alemanha* e *RTP-África*. Além de sua atuação como jornalista, foi secretário da UNAE – União Nacional de Artistas e Escritores – e trabalhou na organização não governamental sueca *Radda Barmen*, de amparo à criança. Foi diretor da *RDN* – Rádio Nacional da Guiné-Bissau –, chefe da redação e diretor do *Nô Pintcha*, periódico guineense ainda hoje em atividade.

Participou cedo no universo da escrita em obras conjuntas ou pela contribuição à imprensa local (cf. SEMEDO, 2015, p. 106). Em pleno território de fogo e de luta armada Tony Tcheka mantinha um olhar fixo na condição de miséria da Guiné. Em um de seus poemas de 1977 – “Sonho-caravela” – o poeta, conforme reflexões de Joaquim E. B. da Costa Leite (2014, p. 128), em torno dos seus vinte e seis anos, retrata sua terra como “um país

pequeno, pobre, não industrializado”, a quem atribui o estigma de “a minha pátria-tabanca”. O contexto de guerra, gerado pela exploração estrangeira, torna-se um campo fértil para a produção poética de quem tem um olhar além da contemplação e admiração. Preocupava ao jovem o presente e futuro do seu país. Registrar e transmitir os fatos poeticamente eram uma forma de estabelecer e manter a resistência por aquilo que, de fato, pertence ao povo da Guiné no que concerne à pose da terra, cultura e sociedade.

A intelectualidade desde cedo o acompanhou. Participou como prefaciador da antologia poética de 1977, *Mantinhas para quem luta!*. Dezesesseis poemas seus foram publicados na *Antologia poética da Guiné-Bissau*, em 1990. Foi organizador da coletânea *O eco do pranto*, de 1992, em que retrata o péssimo estado da criança guineense tomando como fundo literário os anos pós-independência. *Noites de insônia na terra adormecida* (1996) e *Guiné sabura que dói* (2008) são publicações individuais anteriores a da análise em curso.

Além da poesia, como já mencionado, Tony Tcheka mantém a produção jornalística, escreve resenhas, crônicas e ensaios os quais estão bem representados na imprensa nacional e internacional. Sua obra tem alcançado publicação em Portugal, Brasil e Alemanha. Em termos de literatura, é um autor que, segundo Moema Parente Augel (1998, p. 240), apresenta enorme coesão e clareza, “deixando transparecer tanto preocupação pela forma e pela linguagem quanto uma grande criatividade e inesperada ousadia na expressão poética”. E J. Adalberto Campato (2015, 167) acrescenta que o poeta “tem composições publicadas em antologias mais recentes e em outros meios de divulgação que não o livro, como as revistas e os jornais, em diferentes países”.

A produção de Tony Tcheka, como de tantos outros poetas guineenses, contempla uma Guiné socialmente comprometida e humanamente desamparada. O território da Guiné nada mais é que um campo minado de fome, de desprezo, de guineenses ausentes, de políticos corruptos cujo ideal é o enriquecimento de si próprio e não o bem-estar da nação. O poeta, filho e protagonista da terra, torna-se produto poético de um estado de dismantelo e toma sobre si o desafio de trazer à memória popular os descasos nacionais. Como intelectual, sua missão lhe é de inteira consciência de, no campo cultural, estabelecer sua nação (cf. NANQUE, 2016, p. 114).

A assertiva de Octavio Paz (1982, p. 53) concorda com o momento crítico desde o surgimento da poética de Tony Tcheka, de que “quase todas as épocas de crise ou decadência social são férteis em grandes poetas”. Indiscutivelmente, ele é um desses exímios poetas que, sem medo e sem compaixão, atende à fertilidade do fluir poético no meio do chão de dor. Sua

narrativa poética expõe as feridas da sociedade guineense e funciona como um denunciador do caos operado pelos dirigentes do país.

A pesquisadora Moema Parente Augel (2007, p. 175) relembra que “caindo no caos causado tanto pela herança colonial quanto pelo desgoverno, pela inoperância e pela corrupção, o país, trinta anos após a independência, ainda não se encontra capaz de caminhar pelos próprios pés”. E por essa incapacidade, colabora Erica Cristina Bispo (2017, p. 37) “a dor, o desespero, a angústia e o incômodo se metaforizam na escrita de Tcheka”, gerando um clima não somente de denúncia senão de tensão e como o próprio título da obra sugere, de *desesperança*.

Contudo, o poeta sente-se tomado por uma necessidade de revisitar o passado para compreender e intervir no presente ainda que todo este caminhar seja feito com penúria, sofrimento e dor. Letícia Valandro (2010, p. 55) diz que é “somente através da conservação da memória, da reflexão e conscientização acerca de acontecimentos e experiências vividas o presente pode ser melhor compreendido e o futuro mais bem projetado e realizado”. Dessa forma, o presente encontra no passado fundamentos que podem redirecionar e até mesmo alterar o futuro. A poesia, por sua vez, nesse cenário, posiciona-se como reguladora das tensões sociais e cooperadora do fato histórico.

Para tanto, Erica Cristina Bispo (BISPO, 2017, p. 39) relata:

Num país com apenas 40 anos desde a independência, revirar o passado traumático se configura como uma prática que combina resistência, testemunho e compreensão do presente. Mais do que uma relação de lembrar e esquecer, na Guiné-Bissau, a poesia, especificamente, e a literatura, em geral, exercem também o papel de fixar pela escrita uma versão da História. Como a História a ser contada é recente, a ativação da memória de quem testemunhou o ocorrido funciona como matéria-prima da arte.

O engajamento passa a ser o impulso que move o poeta e através do qual o mantém vívido. A posição do poeta é ignorar a possibilidade de agradar este ou aquele setor da sociedade senão, como num ato profético, mencionar a palavra devida. As dificuldades encontradas passam a caracterizar e definir o poeta. As vicissitudes do passado refletem todo tempo no ato poético e produz, insistentemente, uma poesia marcada pela memória porque, afinal, segundo Octavio Paz (1982, p. 80), “a poesia é fome da realidade” e “pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar”.

Angustiado pelos rumores e o quadro político que regridem o avanço da Guiné-Bissau, o poeta faz uso da poesia como ferramenta capaz de amenizar o trauma vivido por todos os guineenses durante todos os anos que conferem a independência, os quais coincidem com os anos de sua própria produção poética. Em seu livro, *Desesperança no chão de medo e dor*, a visibilidade dos resultados da violência, amargura, indignação, desabafos, protestos, gritos e lembranças saltam dos versos e estrofes gerando um contexto histórico narrado pela dor de quem protagonizou e acompanhou lado a lado o nascer da nação.

Neste terceiro livro, apesar do desencanto da esperança, o poeta tem como objetivo documentar a memória de um passado que clama por dias melhores. A incumbência do poeta rompe a estagnação e dá voz ao silêncio. São versos que expressam um lirismo inquieto, sempre tomado pelo sofrimento e comovido pelo destino traçado nos escombros de uma sociedade abortada. Tony Tcheka tece seus poemas, quase todos, na primeira pessoa do singular, fazendo uso da polifonia para apresentar uma nação que não existiu conforme os sonhos, planos e lutas de Amílcar Cabral e da geração dos jovens poetas do Pindjiguiti²⁹. As vozes de insatisfação dos povos revelam-se na voz do eu poético do escritor.

Os poemas apresentados na obra, quase todos em torno de uma só temática, a desesperança pelo estado de fracasso da Guiné, foram escritos a partir do golpe de estado de 2012. É perceptível através da narração poética um estado de espírito traumatizado. A isso, Erica Cristina Bispo (2017, p. 38) diz que “tal opção do poeta já aponta para o desejo de permanência da memória do trauma”. O resultado é o desprazer exposto, semelhante a feridas abertas, que configura uma disputa política por interesses particulares a qual terminam por distorcer os ideais que serviram de fomento à luta armada em 1963.

O livro está dividido em cinco partes, sendo a primeira, *O medo no chão*, a mais extensa, com vinte e cinco poemas. A segunda e terceira partes, *Amor & Afetos* e *Húmus & Vida*, com bem menos e em ordem decrescente, seis e dois poemas. Encerrando o conteúdo poético, Tony Tcheka faz uso da língua de unificação nacional, com quatro poemas escritos em crioulo os quais completam a quarta parte da obra, denominada *Kriol i Ami*. Seguramente, a escolha dessa língua guineense, no meio de tantas outras, para *Kriol i Ami* corroborou para exprimir com mais intimidade e exatidão o que sentia o poeta no mais profundo de sua alma *no chão de medo e dor*. No entanto, por não terem sido escritos em língua portuguesa não puderam fazer parte do *corpus* deste trabalho. Finalmente, a última parte do livro é um

²⁹ O Massacre do Pindjiguiti ocasionou uma geração de não muitos jovens poetas que, munidos em favor da independência, escreveram poemas voltados para esta causa. Tony Tcheka é um desses e ele mesmo atribui a expressão “meninos da hora do Pindjiguiti” para este desabrochar literário na Guiné-Bissau (cf. AUGEL, 2007, p. 180).

apanhado sobre a poesia tchekiana. Estudiosos, críticos e escritores investigam e enobrecem através de ensaios a obra de Tony Tcheka.

A obra fornece ainda uma capa com ilustração em cores do pintor Ismael H. Djabatá. Na imagem, uma suposta família desesperada pela fome muito bem representada por objetos domésticos desprovidos de qualquer produto alimentício no seu interior. Veem-se também corpos nus e seminus de crianças e adultos. A pobreza completa-se pela (quase) falta de vestes para cobri-los. Crianças com olhar faminto, doentio, desesperançados. Mulheres inquietas, preocupadas, desesperadas pela situação de penúria. Todos alheios e marcados pela ausência da liderança masculina num mundo em que a distopia soava vigorante e a diáspora sedimentava o terreno social. Cada detalhe da pintura metaforiza a verdadeira situação pela qual passava a nação.

Inquestionavelmente, a paisagem é aterradora! O artista soube bem escolher as cores, as expressões e o contexto para transmitir a dor e a desilusão que pairava sobre a Guiné-Bissau de então, tornando-a cada vez mais vulnerável. O olhar desfigurado, distante, num horizonte indeterminado, como quem nada espera por já ter esgotado a esperança e de quem não poderá receber auxílio nenhum, clama, silenciosamente, por socorro. A imagem tem uma relação muito forte com toda produção poética. Os poemas contidos na obra são a imagem da capa transmitida em versos. A imagem, por sua vez, é a poesia em cores e expressões diversas. Logicamente, ambos estão montados como uma engrenagem para facilitar a compreensão do público.

As pinturas internas³⁰, que dão abertura às divisões do livro, nas páginas 17, 69, 81 e 89 do livro de Tony Tcheka em análise, focam com a mesma perplexidade. São reflexos da mesma agressividade vivida nos dias envoltos pelo medo. Muito bem pintadas em branco e preto e vários tons de cinza, decididamente, a temática dos poemas as acompanha. Abaixo do título que leva cada parte, um fragmento poético. Exceto a parte III, *Húmus & Vida*, todos os demais fragmentos foram retirados de sua própria poesia presente na dita obra.

A pintura da página 17 relaciona “medo” e “chão”. Trabalhadores da terra buscam nela o sustento que lhes causa pranto. Historicamente, os meios usados pela política colonial para obter o produto do chão foram drásticos, desumanos até. Com a intervenção dos portugueses, a terra deixou de produzir segundo as técnicas tradicionais de cada etnia para servir à produção de víveres a fim de abastecer a metrópole. A agricultura de subsistência deu lugar à monocultura, exigida pela administração colonial, sem importar os futuros resultados.

³⁰ No anexo E encontram-se as ilustrações (figura 1, 2, 3 e 4) referentes às páginas citadas no texto.

Passados quarenta anos de independência, o equivalente ao ano da publicação de *Desesperança no chão de medo e dor*, a mesma falta de políticas agrícolas que operou no passado colonial alastra-se na atualidade. Consequência, o gemido do trabalhador denuncia a fome. E o que poderia ter sido fartura e progresso corroborou na eliminação da paz, transbordando o medo e a iminente guerra. Para Maria Estela Guedes (2015, p. 142) “A fome é um dos temas recorrentes nos dois livros de Tony Tcheka”, o que nada é diferente nesta publicação.

Hoje, a prática dos ultrapassados métodos de trabalho representa um grande atraso para uma nação que sobrevive à margem da periferia em pleno século XXI. Nessa nação, a exploração do homem pelo homem sempre foi uma realidade ameaçada, o que proporcionou arrancar-lhe a esperança de liberdade. Tal realidade foi e é um caminho oposto ao ideólogo e militante da nação, Amílcar Cabral, que via na terra o nascer de um novo tempo. Infelizmente, o poeta Tony Tcheka, num ato de dor, não pôde cantar o êxtase da ideologia cabralina. Permaneceu “o medo no chão”. Pode-se ver que a figura central na ilustração é a representação de uma pessoa sentada, rendida, entregue à sorte. A altura do rosto corresponde a um aspecto de morte. Seria a morte da Guiné? Teria tido o pintor a intenção de representar a nação num estado de falência? Os poemas de Tony Tcheka podem elucidar ditos questionamentos subentendidos na imagem.

Já a pintura da página 69, o clima é mais ameno. Nela, os jovens, numa espécie de círculo, estão embalados por suas façanhas decorrentes da idade. No fundo da imagem, nota-se um contexto em que terra, céu e mar fundem-se num só espaço envolto por um mesmo tempo. A imagem sugere um movimento na esfera temporal, espacial e humana, certamente a contraproposta do poeta no tecido poético dessa obra. Ora a juventude dança, ora brinca, ora recusa, ora reclama. Conclui-se como sendo o vigor da idade, natural demais para os jovens, nos parâmetros da sociedade. A imagem tanto pode sugerir uma Guiné-Bissau ainda jovem pelos anos de independência como também uma nação composta de bastante jovens que completam o quadro populacional guineense.

Na página 81 a figura central é uma criança. Seu aspecto é de pobreza. Encontra-se nua, chorando, com um objeto religioso à mão, uma espécie de terço católico ou terço muçulmano, uma vez que o país é uma composição religiosa dessas duas grandes religiões, islamismo e cristianismo católico. Tem a semelhança de uma “menina” grávida, o que pode muito bem representar a maternidade precoce das jovens guineenses, um indicador lamentável para a nação e o próprio papel da mulher. O estado da jovem também é uma referência às péssimas condições de saúde pública e assistência juvenil. Ao redor, encontram-se

coadjuvantes que integram a imagem, mas não necessariamente a mensagem. A completude da pintura apresenta outras pessoas em contextos diversos num plano infinito semelhante ao percurso da vida ou às vicissitudes do cotidiano, podendo ser uma metáfora e continuação temática do segundo livro do poeta, *Guiné sabura que dói*, ou seja, “Guiné, sabor que corrói” (cf. SEMEDO, 2015, p. 105).

Por fim, a última imagem encontra-se na página 89. Apenas dois jovens ao centro tomam o espaço quase que por completo. É uma paisagem com menos participantes, porém mais rica em informações no que concerne à etnia devido aos adornos corporais, à posição de sentar-se dos jovens, aos recursos presentes na imagem como os bambus, o instrumento musical ou objeto de trabalho. O olhar firme e estático dos jovens para o que adiante de si está cria uma expectativa de curiosidade sobre o que quis transmitir o pintor. Se sua intenção foi a de atribuir referência à nação, poder-se-ia imaginar a perplexidade dos próprios guineenses num estado de arrebatamento, até mesmo de profunda indagação: e agora, para onde Guiné? A interpretação toma corpo pelo fluir dos poemas subsequentes à imagem. No entanto, esta parte está configurada pela poesia em crioulo, o que não contempla a interpelação do atual trabalho.

Para tamanha obra que contempla poesia e pintura, a fruição de Tony Tcheka encontra alicerce na teoria poética de Octavio Paz (1982, p. 26-27). Nela, bebe e reproduz-se:

Por outro lado, a pedra da estátua, o vermelho do quadro, a palavra do poema, não são pura e simplesmente pedra, cor, palavra: encarnam algo que os transcende e ultrapassa. Sem perder seus valores primários, seu peso original, são também como pontes que nos levam à outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados impassíveis de serem ditos pela mera linguagem. Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor significado – e, também, é outra coisa: imagem. A poesia transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens.

Assim é a poesia de Tony Tcheka. Algo que transcende, impacta, envolve. Que abre portas e estabelece pontes onde não há. Sua beleza é única porque única é sua forma de poetar. O escritor demonstra ser um poeta nato, popular, engajado com a poesia, sua terra e sua gente. Seu ofício é seu sacerdócio. As causas que envolvem as gentes levam o escritor a poetar com profundidade, justamente por saber onde começar e por entender a realidade social. A pedra, a cor, a palavra têm significados valiosos e incontestes na poética tchekiana.

2.4.2 - Altruísmo e desesperança na jovem nação do chão de dor

Tony Tcheka é um desses poetas comprometido com seu povo e sua nação. É visivelmente povo e visivelmente nação. Como fruto dos jovens poetas do Pindjiguiti foi testemunha viva do acontecer histórico. Sua juventude foi marcada pela guerra, causando-lhe um compromisso inadiável com a palavra a qual tomou-a como intermediadora do clamor das vozes. É um poeta extremamente compromissado com seu povo e as causas sociais, o que faz de sua poesia sua própria identidade. Seu caráter é atribuído por aquilo que escreve. Segundo Antonio Candido, as aspirações e valores de um indivíduo no seu determinado tempo dissolvem-se nele próprio, no indivíduo (cf. CANDIDO, 2000, p. 25), o que coopera para sua identidade. Ao poetar, Tony Tcheka confunde-se com sua arte.

Desesperança no chão de medo e dor (2015), o terceiro livro poético do autor, narra o mal-estar da nação e do poeta no conturbado contexto sociopolítico da segunda década do século XXI. Os poemas, como já é uma marca identitária de Tony Tcheka, são metáforas da profunda dor, amargura e desilusão do “eterno” trauma guineense. A instabilidade social desde os tempos mais remotos que se têm notícias como foi no Império do Mali, do Kaabu, passando pelo doloroso tráfico negreiro, a imposição colonialista e os efeitos pós-coloniais parecem não ter limites no sofrido terreno da Guiné-Bissau. O poeta escreve o livro com pesar, narra os fatos afogado em dores.

O título do livro aponta explicitamente o objetivo pelo e para o qual foi escrito. Não há dualidade enquanto à interpretação. A memória, a denúncia, o desabafo são perceptíveis do começo ao fim nas dezenas de poemas que conferem esta obra. Prefaciando o livro, Moema Parente Augel (2015, p. 14, 15) afirma:

Em *Desesperança no chão de medo e dor*, são radicalmente outros tantos o enfoque quanto o propósito do autor. O título deste terceiro livro dispensa a dualidade, não trazendo dúvida quanto ao conteúdo: predominam amargura, pranto, insone pavor... Um dorido e furioso canto, mergulhado no sangue da história recente, pesadelo real que assolou a Guiné-Bissau. São versos esteticamente imbricados numa revelação de realismo traumático, em exposição crua, ensejando pôr a nu a humilhação.

Expor a humilhação sempre é doloroso, inaceitável para alguns. No entanto, a exemplo de Frantz Fanon, com sua majestosa obra *Pele negra máscaras brancas* (2008),

Tony Tcheka deixa-se levar pelos versos e pranteia seu canto realista sem dó e sem cerimônias. Odete da Costa Semedo (2015, p. 107) afirma que “o tema da perda, dos dissabores que causam a insônia, é também recorrente”. Para o poeta é preciso ir lá, voltar ao passado, ativar a memória, chorar, sentir a dor a fim de dirigir-se à ativa consciência do passado e sua interferência no presente. E no pensar de Erica Cristina Bispo (2017, p. 38), bem verdade é que “se por um lado o esquecimento é a atitude natural após o trauma, por outro, a ativação da memória e a revisitação do passado, por meio da arte tornam-se uma atitude de resistência” que operam positivamente na ordem social e no resgate e valorização da identidade do indivíduo.

O poema, escrito em Bissau, “Finisterra” (p. 38-39), dividido em duas partes, equipara a Guiné como uma terra distante, longínqua, o “fim da terra”, a “terra do fim”, os “confins do mundo”. Nele, o eu lírico se reduz todo fragmentado, decomposto, resultado das gentes alheias que, ficando, estando, não conseguem encontrar-se no seu próprio chão.

I

Encurta-se-me o pensamento
truncado no sonho que não amanhece
escôo por dentro de mim liquefeito
reduzo-me em partículas decompostas.
escasseia o tempo
que se me escapa pelos corredores da hesitação
Entre mim e ti minha terra sugada
tolhida de seiva
excisada com foices de finisterra
sedimentando uma cratera
de esquecimentos
subtraindo o diálogo
em lavas de solilóquio amnésico

II

Na imensidão do silêncio
aperta-se-me o peito
que se afoga no corpo *robot*
como quem parte
mas ficando.
(Bissau)

Na primeira parte do poema o eu lírico é tomado pela amnésia. Os versos indicam, num tom de denúncia e também de desabafo, o estado esquecido da Guiné. Verbos como encurtar, trincar, escoar, reduzir, escassear, hesitar, tolher, excisar, subtrair formam uma sinonímia cuja finalidade é apresentar o quase estado de falência da Guiné em mais um

período crítico da política de então. Já na segunda parte, percebe-se o desligamento das raízes por parte de quem está, todavia não está. J. Adalberto Campato (2015, p. 168) assim define: “O sujeito poético faz-se centro da atenção do poema, o qual, assim, enquadra-se como intimista e confessional. (...) Tony Tcheka torna claro o desejo de evadir-se”.

O eu lírico reveste-se do pensamento comum dos guineenses num ato dolorido de revelar o verdadeiro papel dos que compõem a terra caótica destinada ao fracasso. O poema é riquíssimo em metáforas que redimensionam a distopia causando medo no ato de descobrir-se e compreender-se. Em sua poética, cumprem-se as palavras de Octavio Paz (1982, p. 162), de que “o homem anda desamparado, angustiado, buscando esse outro que é ele mesmo”. Ao descobrir-se, vem a insatisfação. A dinâmica dessa descoberta, pelo papel que ocupa no centro de sua própria existência, geralmente, se faz em períodos de extrema dificuldade. Assim foi para a Guiné descobrir-se, para sua gente deparar-se consigo mesma e pasmar-se perante o caos contido. E, segundo Alfredo Bosi (1993, p. 144), logicamente, descobrir-se é mais uma maneira de resistir visto que “a resistência tem muitas faces”.

Para Tony Tcheka, intermediador do amor e da dor, não é uma tarefa simples e fácil de assumir. As vozes clamam. Ao mesmo tempo, o poeta, como homem e como guineense, vê-se tomado por estas vozes. Literalmente, a voz poética é uma voz no meio de tantas vozes que clama, grita, geme, fere-se, descobre-se etc. Poetar na compreensão tchekiana não é só dar movimento ao lápis sobre o papel. Poetar é sentir, é viver, é ser. Em sua poética, como afirma Octavio Paz (1982, p. 27), ao assumir o ser guineense, nota-se que “o poema é algo que está mais além da linguagem”, ou seja, o poema é o resultado da alma do poeta.

No verso “entre mim e ti minha terra sugada” o lirismo reveste-se do ser protagonista da terra, de sentir-se um só com a terra, com sua história, com sua alma. A condição de terra sugada, surrupiada, explorada não afasta a aproximação de um e outro. O poeta percebe-se envolvido por sua história, portanto protagonista e fruto dela. E vai bem longe ao defini-la como terra tolhida, excisada, esquecida, de pouco diálogo. Uma terra no fim da terra onde impera a amnésia.

Na segunda parte, que bem parece uma conclusão da primeira, o eu lírico não se cala. A dor do aniquilamento de sua pátria invade seus sentimentos, apertando o peito, pelo fato de ver-se guineense e não negar-se, não deixar seu torrão natal. A antítese de partir e ficar define que na imensidão do silêncio há gritos de quem não quer e não pode calar-se. O último verso “mas ficando” rompe com todo ideal de partir, de deixar a nação de acovardar-se, de silenciar a longa noite colonial. A decisão de ficar implica lutar, manter o fio da esperança viva apesar da desesperança que predomina no seio da nação.

Tony Tcheka faz parte do conjunto de escritores que está estritamente relacionado com a História. O fato de ser jornalista e documentar o cotidiano o levou a aproveitar o acontecimento histórico e convertê-lo em poesia com mais exatidão. É um historiador de ranço artístico ou, seja como for, um poeta-historiador. Para tanto, apropria-se de um linguajar próprio da arte da poesia, enriquecido de figuras de linguagem, a fim de transmitir a mensagem que o acompanha no alvorecer histórico. Para ele, é de suma importância visitar o passado histórico repleto de traumas, pois é mais uma forma de lançar-se ao encontro da própria História, abraçá-la, entendê-la e entender-se como sujeito do meio. Assim mesmo, é uma forma de fazer uma releitura do passado e posicionar-se perante o presente e futuro da nação. De fato, é um poeta cuja poesia possui forte engajamento.

Érica Cristina Bispo (2017, p. 39) assegura:

Num país com apenas 40 anos desde a independência, revirar o passado traumático se configura como uma prática que combina resistência, testemunho e compreensão do presente. Mais do que uma relação de lembrar e esquecer, na Guiné-Bissau, a poesia, especificamente, e a literatura, em geral, exercem também o papel de fixar pela escrita uma versão da História. Como a História a ser contada é recente, a ativação da memória de quem testemunhou o ocorrido funciona como matéria-prima da arte.

O poema “Guineense” (p. 20) transporta o leitor a situar-se historicamente num tempo em que a palavra possuía o poder de gerar, de conceber em pleno solo guineense. O poeta não é claro quando se deu esse tempo, se antes ou depois da presença portuguesa, ou mesmo concomitante, ou nos anos pós-independência. Esteticamente, o poema é único, porém a mensagem está dividida em dois tempos: o passado e o presente. Sem dúvida, a localização temporal do poema é o presente, pois o verbo “ser” na primeira pessoa do plural, no primeiro verso, esclarece toda dúvida: “somos”. No passado indeterminado, a fecundação que bem pode referir-se a Amílcar Cabral revela um período de glórias. No presente, indicado pelo vocábulo “hoje”, desintegração dos sentimentos um dia fecundados.

Somos
o desfalecimento
lento
do eco-razão
das vozes da terra

que ontem fecundaram
*lalas*³¹ e *bolanhas*
 construindo na palavra.
 Hoje, sem voz, calamos
 o silêncio
 troveja
 em sentimentos
 despedaçados
 por novos pajens
 da corte de demus!
 (Bissau)

Há um reconhecimento, uma rendição muito clara do estado amorfo guineense frente à resistência nos primeiros três versos. O poeta, em nome de todos os guineenses, assume a decadência que ocorreu na sociedade. O verbo “desfalecer” implica em perder as forças. O “eco-razão” já não cumpre seu papel como outrora. Desfalecido está. A nova sociedade que se formou deixou-se levar por um estado de estranhamento, de silenciamento e de desfalecimento. Os fundamentos que a formaram lentamente enfraqueceram-se. A palavra que fecundou as *lalas* e *bolanhas* funciona como uma metáfora assaz específica para compreender a própria vitória que culminou na independência. Esta traz em si as lutas empreendidas por um heróico ideal de liberdade. No entanto, semelhante à poética de Alda Espírito Santo (1978, p. 68), no percurso do silenciamento as vozes tornaram-se como “tragédias de todos os povos do mundo na fase da construção”.

Se até a metade do poema o desencanto toma de conta de todo o cenário, a outra metade o ultimato é fatal: “hoje, sem voz, calamos”. Isso confere dizer que não há vozes na Guiné-Bissau. Não há vozes para cantar, clamar, vaticinar etc. Para o poeta, a nação encontra-se num estado letárgico cuja assombrosa realidade causa estagnação e desesperança. O poeta, por sua vez, necessita buscar mais da sensibilidade poética o que o leva para o extremo de seu intimismo a fim de conduzir o povo e a história e, pela lógica, protagonizar o fato histórico. Para Moema Parente Augel (2007, p. 255), “O poeta quer sacudir o desalento (...) motivado pelos companheiros, unidos numa mesma comunidade solidária” pelo fato de que o mesmo vê-se gente no meio da gente.

Assim como “em sentimentos / despedaçados” hoje a nação padece no meio dos escombros, que por sua vez, também está em pedaços, transfigurada numa autêntica nação desconstruída por uma política corrupta, sem líderes que assumam e deem continuidade à postura de quem, lá atrás, fecundaram a terra. Os ideais estão abafados, em agonia. O poeta

³¹ Refere-se a desertos, ou seja, áreas desérticas na Guiné-Bissau, precisamente mais ao norte, porque o sul é mais tomado pelas áreas florestais.

faz uso do paradoxo “(...) sem voz (...) / o silêncio / troveja” para definir, talvez, o tamanho da dor de quem testemunhou a saga da Guiné e, por fim, não pôde sentir o gosto da liberdade dantes tão poetizada. Moema Parente Augel (*idem*, p. 256) pronuncia este período:

Apesar de não ter vivenciado pessoalmente as lutas de libertação nacional, Tony Tcheka internaliza e torna sua a lembrança das atrocidades da guerra, duro tributo que o país pagou para sacudir o jugo colonial. Na memória coletiva de todo guineense continuam vivas as imagens daquela época que assinalou com vivências semelhantes toda uma geração de africanos de diferentes recantos do continente, marcada pelos derradeiros esgares da dominação portuguesa, fera ferida debatendo-se ante o caminhar irreversível da História.

Assim mesmo, o poeta faz-se voz dos povos feridos e no seu lirismo “troveja”, clama “por novos pajens” com o intuito de reerguer a história da Guiné. Ainda que a desesperança seja a temática central nessa obra, há uma possibilidade de mudança no quadro hostil, engendrado pelo sistema. No íntimo de um lirismo polifônico a esperança dá sinais de vida e o poeta, mesmo calado, perplexo pelas adversidades, externa a vontade do povo, pelo surgimento de outros “pajens” que possam assegurar o destino da nação.

É bem natural para o poeta, que acompanhou todo o processo da jovem nação, desfigurar-se diante da inaceitável realidade exposta, semelhante a uma ferida aberta, e diga-se, quase sem cura. Facilmente, o eu poético revela seu grau de desilusão. No poema “Meu chão, minha gente” (p. 18-19) essa desilusão é encontrada do início ao fim, sem nenhuma possibilidade de variação. O poema exprime toda a intranquilidade do eu poético. Diferente do lirismo de Vasco Cabral, por exemplo, a esperança cede lugar à desesperança, a distopia toma proporções em todo o cenário poético.

Pisei o chão
 escorria água.
 medrei o tempo
 salpicou-me sal.
 abracei o vento
 o bafo morno do *kufentu*³²
 ondulou na minha cara ressequida.
 Olhei à volta, nada vi.
 ninguém ouvi. Medi os passos
 senti que estávamos todos ali,
 no mesmo chão.
 saboreei solidão, mas éramos muitos
 e todos sem ninguém

³² O *kufentu* está relacionado com o vento seco, ventania. (cf. TCHEKA, 2015, p. 18).

caminhando no mesmo chão descaminhado
 asfaltado de dor-gente
 que brota do chão que sente
 expelindo bolhas de desassossego.
 Desço na vertical
 chego ao chão na hora
 em que a palavra entorpece
 na eira labiríntica
 o sono amolece
 o sonho dessazonado.
 (Bissau)

O poema, todo escrito na primeira pessoa do singular, bem mais parece com a narração de um sonho. O poeta pode ter aproveitado a particularidade do sonho, que por si só já é um mundo de possibilidades repleto de figuras de linguagem, para narrar como foi concebido o trauma na intimidade do indivíduo e ao mesmo tempo do coletivo. Conter em si a dor do outro fez e faz de Tony Tcheka um escritor compromissado com sua história e com seu povo. Esse lirismo engajado torna a poética de Tony Tcheka muito mais popular.

A poetisa Odete da Costa Semedo (1996, p. 30) torna o poeta essencialmente guineense ao fazer das palavras dele as suas, quando afirma: “sou parte desta natureza” inserindo corpo, alma e espírito num universo que é seu (do poeta), numa terra que é sua, num chão que é seu, no meio de uma gente que é a sua própria gente, que faz parte de sua própria história. O poeta fixa seu olhar para “essa gente” e coloca-se no lugar do outro ao expor o íntimo tomado de medo e pavor por anos de guerra e instabilidade política. Segundo Moema Parente Augel (2007, p. 255), “muitos dos poemas de Tony Tcheka estão nesse espaço intercambiante onde o ‘eu’ e o ‘outro’ se entrelaçam” formando um sentir único. Para esse poema, não há diferença, pois logo no título, pelo uso dos pronomes possessivos, o poeta apresenta-se totalmente guineense, intrínseco à causa pela qual poetiza.

O verso primeiro abre o poema como se o eu poético houvesse estado numa outra dimensão. Talvez, tenha estado na dimensão real, uma vez que a narração desse poema sustenta a ideia do sonho. Pisar o chão equivale à ação de adentrar uma realidade inventada, adquirida, arquitetada para, a partir daí, estabelecer um elo entre o poema e o público. Certamente, o poeta fez uso desse artifício a fim de melhor transmitir a mensagem poética. Um sonho pode ser o meio. Nesse ambiente, o primeiro elemento a ser tocado é o chão, que denota a terra em que a gente vive a própria vida. Gente, terra, vida tudo confirma uma só existência. Artemisa O. Candé Monteiro (2011, p. 229) afirma que “teoricamente cada grupo étnico pertence a um ‘chão’ (terra)”, portanto não é estranho que o poeta sintasse no chão,

com o pé no chão, na sua terra, no meio da sua gente, com quem se sente um. Tony Tcheka não consegue sentir-se separado de sua obra. Para ele, como diz Octavio Paz (1982, p. 145), “o homem é inseparável de suas criações e de seus objetos”.

No chão tudo acontece, por ser o cenário dos acontecimentos. A água que se movimenta, o tempo que passa, o sal que dá sabor. Seria o movimento da vida? Seria a dinâmica da vida perante o poeta? A cena é de reflexão, introspecção: um observador, um pensador em êxtase perante a vida.

A solidão descortina-se. O eu poético sente-se só. Solitário num mundo seu, desértico, introspecto. Sente o vento que lhe abraça. O vento, este é o segundo elemento que pode sentir, tocar, ser tocado. Mais que isso, o calor do *kufentu*. O mundo seu caía sobre si. O mundo do seu chão, da sua gente, suas inquietações. No deserto da vida, as inquietações da alma. Inquietações a partir de si próprio e do mundo circundante. O vento, então, toma proporções mais agressivas e num rosto ressequido, figura dos maus dias, dos maus tratos, da falta de esperança, toca-lhe como num movimento de vaivém. O lirismo leva o poeta ao desespero das lembranças. Estas que vão e vêm, que amargam a alma, que sufocam, que deprimem e que produzem, conforme Odete da Costa Semedo (2015, p. 107), “tantas frustrações causadas pelo mal-estar social vivido no seu país”.

Considerando a obra de Moema Parente Augel, *O desafio do escombros* (2007), percebe-se que a situação na Guiné chegou ao extremo. Literalmente, os escombros dos prédios, casas e praças, bastante visíveis nas *tabancas* e cidades, consequências de guerras e revoltas populares, denunciavam dor, desespero e profunda insatisfação. Diante do quadro, o poeta sente-se também um verdadeiro escombros, lançado ao abandono, o que tampouco é diferente para as gentes que constituíam a nação. Dessa maneira, adentra a Guiné em pleno século XXI, sobrevivendo ou até mesmo esquecida entre os escombros. A poesia, por sua vez, passa a ser uma fiel narradora dos “escombros” sociais porque os têm claramente nos versos que a integram. No abandono, o poeta vê-se só. Não vê ninguém. Não ouve ninguém. Como poetar? Se a dor e o desespero o sufocam?

Contudo, no silêncio do vazio de ninguém, o poeta dá-se conta que não está só no meio dos escombros. O sentimento de coletividade enche cabalmente o poeta. Todos pertencem a uma mesma realidade e comungam no mesmo chão do mesmo pão, ou da falta deste porque o que tinham de fato em abundância não era pão senão solidão. A grande maioria da nação participa dessa solidão. Sente-se desamparada, sem referência, sem um líder que a guie. A esperança desvanece por um chão coberto de multidão de gente e de dor. O

poeta completa o sentido de como está a nação: “expelindo bolhas de desassossego” num chão, metáfora da Guiné, que sente e sabe ser o seu.

A última parte do poema conclui, e pode-se até dizer que afirma, a ideia do sonho como arranjo no ato transmissor da mensagem. Da mesma forma, como o lirismo adentrou o ambiente pisando o chão, assim o faz ao finalizar o sonho. Abandona a dimensão fictícia, surreal e desce, verticalmente, ao que pode ser o plano material e humano, o “chão da hora”, a realidade que prende o poeta.

A poética de Tony Tcheka revela profunda maturidade devido à importância que dá a diversas temáticas. Sabe completar o que quer transmitir, considerando sempre o efeito de narrar. Por fim, a experiência do poeta não passou de um sonho sem sabor que, logicamente, o poeta não quis cantar. A história da Guiné poderia ter sido outra, esperança em vez de desesperança, um sonho sazonado em vez de dessazonado. No penúltimo e último verso o eu poético fecha o sonho pelo sono que chega ao fim. É o fim da Guiné? Não há mais esperança? A visão e a luta de Amílcar Cabral chegaria ao fim?

A desesperança era tal que nem sequer a criança era capaz de produzir no poeta uma fagulha de esperança. O poeta se encontra numa fase crítica, que não desperta mudanças, paixão ou ilusão. É chegado o fim da utopia. Resta a distopia. Muito diferente de uns vinte anos atrás quando escreveu o poema “Pensar de menino” (1993): “as minhas estrelas / brilham também para outros meninos”. Já na fase de então não há estrelas porque outros, incluindo os meninos, um dia serão sepultados. O realismo do poeta é um convite à contemplação de uma nação que, lamentavelmente, respira o fracasso. Em quase toda sua poética de *Desesperança no chão de medo e dor* o clima é pavoroso o que faz dele, na concepção da crítica Moema Parente Augel (2015, p. 151) um “poeta de olhar vigilante e insone, possuidor de um lirismo indignado, postura participativa, sensibilizada e sensibilizadora, destilada em versos de grande criatividade”.

O olhar vigilante do poeta não sossega enquanto não externa o que, literalmente, vê diante de si e o que sente pelo que vê. “Dores de hoje” (p. 63) sinaliza os dias maus, dias de dores oriundas do sofrimento de uma gente que tem como única certeza: a incerteza da alegria. Inserido no ambiente guineense, do lado oposto aos interesses extrínsecos à nação, o poeta tem a capacidade de contemplar as péssimas condições de vida que estão submetidos os guineenses marginalizados, particularmente, as crianças. Para tanto, o poeta é impedido de cantar o provérbio, em crioulo, que diz: *mininus di aos, speransa di amaña* (as crianças de hoje são a esperança do amanhã) (cf. NANQUE, 2016, p. 83) pelo fato de que o amanhã já chegou e a esperança, tão poetada e esperada, ocasionou no nada.

hoje
 as nossas crianças
 chegam à vida
 amarradas ao *bambaram*³³
 por mãos gretadas de dor
 trazem os olhos embotados
 de mágoa
 onde cristalizam
 lágrimas de nove meses
 sofridos
 na barriga-mama
 desassossegada por dores
 de hoje
 que um dia
 que um dia
 sepultaremos!
 (Bissau)

Situado num tempo bem presente – hoje – o poeta, logo no verso introdutório, dirige seu olhar para as crianças guineenses. Mais uma vez, o sentimento de posse da terra, do chão, da história conquistada salta nos versos. As crianças não são uma responsabilidade dos pais ou do país tampouco da comunidade étnica. Ao mesmo tempo não estão à deriva sem raízes ou sem história. O poeta faz-se claro em afirmar que as crianças são “nossas”. A história da nação é única e as crianças são sujeitos ativos dessa história, portanto defendida pela gente guineense. No entanto, o futuro para a criança que vai nascer ou o presente que a detém não lhe oferece nenhuma segurança senão um *bambaram* que a mantém unida à mãe, enquanto insegura, indefesa e impotente completa os dias insalubres da vida.

Infelizmente, não há como separar o sofrimento na poética de Tony Tcheka. O que é bem natural para os escritores, frutos da Revolução. Todos narraram a história da independência pelo crivo do sofrimento em decorrência do desmantelo operado pela empresa colonial que deixou rastros profundos na sociedade guineense, os quais não saram instantaneamente. De maneira geral, em todas as suas publicações os sofrimentos das gentes estão lá como registro da catastrófica ferida aberta pelo sistema colonial português e em seguida a má liderança política guineense.

Sobre as circunstâncias e o destino das crianças, Erica Cristina Bispo traça um panorama do papel desempenhado pela criança negra numa sociedade negra, africana e empobrecida comandada pelos brancos. Determinada posição da pesquisadora (2013, p. 4-5) concorda cabalmente com os seguintes versos: “trazem os olhos embotados / de mágoa”:

³³ Pano utilizado para levar a criança amarrada nas costas da mãe.

As crianças negras tinham que brigar por comida diariamente, além de ter que começar a trabalhar muito cedo, enquanto os filhos dos brancos iam à escola todos os dias. Ou seja, a colonização criou duas classes muito distintas de pessoas: o colonizador e o colonizado, onde este seria inferior àquele, e esta condição estaria marcada desde a infância. Não há o questionamento do *status quo* estabelecido pela colonização, e isso colabora com a manutenção da situação.

Conforme a assertiva da pesquisadora torna-se bastante compreensível o lirismo tchekiano. Verdade é que este sofrer começa na barriga da mãe. São nove meses literais, duramente sofridos. O nascimento de uma nação assaz sofrido. Do lado externo, o destino está traçado: a morte, o sepultamento, o fim. Tomando a palavra de Erica Cristina Bispo, esta criança não seria mais que um colonizado, conceito no qual deságua uma série de preconceitos e condenações muito bem descrita por Tony Tcheka. A morte já começa na mãe que salta para a criança. A mãe, por sua vez, não externa paz, não transmite segurança para o filho, não tem condições de acalantar ou alimentar o filho no *bambaram* que lhe sustenta porque se encontra no mesmo desassossego da criança, na mesma sina, nas dores que maltratam no dia chamado “hoje”. Mãe e filho confundem-se no sofrimento. Alteram-se. Partilham a mesma dor.

O pesquisador Roclaudelo N’dafá de P. S. Nanque (2016, p. 111), declara que “a imagem da criança é representação da esperança, mas aqui vemos que está marcada pela dor” em toda sua extensão. O panorama transmite o desassossego da alma do poeta. Nesse poema, a leitura referente à criança e mesmo à mãe nada mais é que o retrato metonímico da própria nação no lirismo tchekiano.

No final do poema o termo “sepultaremos” termina, mais uma vez, confirmando o lirismo coletivo do poeta. O poema deu início com o pronome “nossa” e finaliza com o verbo na primeira pessoa do plural. Tudo isso implica dizer que o poeta contempla a narração da nação sentindo-se parte do todo, totalmente inserido no contexto que lhe serve de matéria-prima para sua obra de arte. Denúncia, memória, história etc tudo está contido na obra literária de quem sabe assumir-se guineense. Tais indicativos implicam em reconhecer que a voz de Amílcar Cabral ecoa através da militância poética de Tony Tcheka, em favor de uma Guiné-Bissau que de fato seja e pertença aos guineenses.

A fome é uma temática muito presente nos poetas da Guiné. Em Tony Tcheka, talvez, muito mais. É provável que a organização da antologia *O eco do pranto* lhe tenha rendido maior sensibilidade e responsabilidade em torno do assunto. Isso lhe serviu para escrever o

poema “Dor de menino II” (p. 64, 65), uma verdadeira narração lírica de quem, certamente, viu a fome de perto e contemplou a dor do que é padecer com estômago vazio.

M’Pinté-menino de mama chora
 chora M’Pinté
 lágrima chorada de fome
 deixa marcas brancas de sal
 no rosto carifranzido
*mafé*³⁴ não há
 sobras de ontem
 nem hoje
 nem amanhã
 - Mariatú-mulher-fêmea-mãe
 vai à faina
 ao levantar do sol
 solta as redes ao mar
 para trazer bagre ou cacre
 não importa quem aporta
 enquanto na horta incerta
 semeia
 para raiz crescer
 Mariatú tem hora de ir
 mas não de voltar
 M’Pinté-menino de mama
 fica
 não brinca, amua
 M’Pinté chora
 M’Pinté desespera
 até lágrima secar
 e ficar em lanhos
 de flor de sal
 nos lábios
 rachados
 escondendo
 o sorriso perdido.
 (Bissau)

A dor, resultado desta fome, está presente na narração desse poema do início ao fim. Como ocorreu na Guiné-Bissau, a exploração das gentes e das terras gerou consequências drásticas, começando pela mais básica e dolorosa de todas: a fome. Sem pão não há paz, não há sossego. A fome foi uma realidade antes e depois de 1974. E ainda hoje o é. Erica Cristina Bispo (2013, p. 5) lamenta a seguinte declaração: “Mesmo após a independência, a infância não deixou de conter fome (...)” o que revela índices altíssimos para a nação até hoje. Por sua vez, as crianças são as vítimas mais afetadas. No dizer de Maria Estela Guedes (2015, p. 142), “a criança não tem tempo de ser menino”.

³⁴ Pasta de amendoim bastante apreciada na Guiné-Bissau, uma vez que o amendoim é uma das bases da economia no país.

O poema é uma narração única do desespero de uma criança por comida e da saga de uma mãe em conseguir esta comida que, basicamente, não há. A fome domina o ambiente. Tony Tcheka, de acordo com Moema Parente Augel (1998, p. 253), “nomeia sem subterfúgio a fome (...) Denuncia a barriga da criança (...) por falta de pão ou arroz”. O personagem, ainda um frágil menino, a demonstra fisicamente “no rosto carifranzido” e “nos lábios / rachados”, pois comida não há, nem “sobras de ontem / nem hoje / nem amanhã”. A mãe, por sua vez, desprovida, talvez, do companheiro por motivos não revelados, batalha pelo alimento. Ora “vai à faina” “para trazer bagre ou cacre”, ora “semeia” no campo “para raiz crescer”. Mariatú e a busca pelo alimento têm traços fortíssimos com a economia básica, primordial e rudimentar da Guiné, fonte de sobrevivência que teima em permanecer, artesanalmente, através da pesca, pelos rios e costa marítima, e da agricultura, pelas inúmeras *bolanhas* ao longo das planícies guineenses.

“Dor de menino II” é um verdadeiro encontro com a cruel realidade. É uma denúncia da atrasada e desprovida Guiné-Bissau. Nesse contexto, os inúmeros M’Pinté abandonados, deixados à sorte por seus responsáveis ou por ninguém choram pela comida que não vem, entram em desespero pelo alimento que tarda, secam as lágrimas por já não tê-las mais de tanto chorar a fome e, enfim, escondem a tímida e dolorida infância num sorriso perdido.

Em *Desesperança no chão de medo e dor* o poeta atinge seu nível de “desesperança”, o que lhe causa “dor” e “medo”. Contudo, Tony Tcheka, paradoxalmente, prossegue na função de labutar, poetar e acreditar numa nação que desprovida de quase tudo teima em existir. Ainda que o retrato da Guiné-Bissau seja uma paisagem desastrosa, o poeta faz do seu lirismo de desesperança um produto narrativo para promover a mudança, pois, sem dúvida, o ato de poetar a nação por si só já é um meio de posicionar-se contra o caos e a própria desesperança. Afinal, sendo poeta do povo, é apropriado atribuir-lhe o provérbio de origem latina, bastante popularizado no Brasil: “enquanto há vida, há esperança!”

CONCLUSÃO

Deveras, foi um privilégio contemplar a Guiné-Bissau pelos meandros da literatura poética. Esta experiência deixou-nos mais convincentes do papel que devemos executar enquanto produtores e promotores da paz em prol da história dos povos. Este percurso, que contemplou a poesia guineense escrita em língua portuguesa desde a segunda metade do século XX até o alvorecer do século XXI, trouxe bastante esclarecimento sobre o modelo de sociedade implantado no oeste africano, exatamente onde hoje está situada a Guiné-Bissau.

Nosso objetivo quando pensamos embrenhar o universo da literatura guineense pairava sobre especulações já formadas, até mesmo frutos de outros trabalhos. Não sabíamos muito da Guiné, exceto sua relação com os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) e as notícias veiculadas pela mídia, geralmente, as mais degradantes possíveis. Ademais, este pequeno país passa despercebido na esfera global tanto por sua história como por sua ínfima localização na imensidão do continente africano. O que restou-nos então foi lançar fora todo pré-conceito e não deixar que nenhum preconceito desfizesse os nossos interesses e curiosidades em perscrutar a arte poética guineense e descobrir a Guiné-Bissau como país portador de uma literatura própria.

Por essa razão, um de nossos objetivos para integrar o *corpus* desse trabalho foi a escolha de quatro poetas nascidos na Guiné-Bissau, engajados com o fato histórico pelo qual passou a nação. A partir daí, empreendemos o percurso literário em conhecer, de fato, o que a literatura poética contribuiu para a narração da nação no que diz respeito à luta pela independência e à (re)construção da identidade individual e nacional.

Após tentativas de como planejar a pesquisa, decidimos que o trabalho ficaria organizado em dois capítulos. O primeiro daria conta da existência da própria Guiné-Bissau, dando-lhe visibilidade e conferindo sua historicidade. Nesse ínterim, dialogamos sobre o despontar poético respaldado na ideologia de Amílcar Cabral, o mentor da Revolução. Já o segundo capítulo diz respeito às análises poéticas referentes ao olhar de estranhamento entre colônia e metrópole, ao período colonial português, à militância pela independência da nação, às mazelas abertas na sociedade em virtude do colonialismo, à esperança e desesperança, principalmente, num contexto pós-independência. Dita proposta, pudemos realizá-la.

Começamos o trabalho por situar, geograficamente, a Guiné-Bissau na África, uma vez que muitos a têm não só pelo esquecimento senão pelo desconhecimento. Vislumbramos

os países fronteiriços e a divisão política interna como hoje está organizado o país. Ademais, o contexto natural, cultural e social por entendermos de bastante necessidade para o momento do processo de análise da poesia.

Foi de nosso interesse considerar o processo histórico que deu base ao nascimento de diversas sociedades e grupos étnicos que povoaram a Guiné, os quais serviram de base para a formação do povo guineense por entendermos que os séculos de silêncio e de abandono necessitavam ser iluminados, expostos, compreendidos. Como os registros dessa história antecedem o início da invasão dos portugueses no século XV tivemos o cuidado e a sensibilidade de externar a riqueza histórica do Império do Mali e do Império do Kaabu quando dominaram o centro-oeste africano sedimentando a cultura islâmica e outras culturas no que contribuiu para a etnicidade dos povos, dos quais faz parte a Guiné na atualidade.

Refletimos sobre a importância da oratura num contexto totalmente ágrafo em que a figura dos *djidius* foi de relevada importância na transmissão dos conhecimentos e das tradições, elementos muito vivos no processo de formação e manutenção da nação. Tais articuladores da oralidade foram por demais úteis naquela sociedade onde a presença da literatura ainda não ocupava seu espaço. Por natureza, pode-se assegurar que os *djidius* eram poetas ágrafos.

A presença portuguesa durante todo o tempo de atuação deixou marcas indeléveis no seio dessa nação. Foram mais de quinhentos anos desde 1446 até o ano da independência quando os primeiros navegadores chegaram à costa da Guiné. Isto foi considerado para esta pesquisa um ponto essencial no que concerne ao desenrolar histórico dessa nação. É compreensível que essa presença foi a mais absurda, a mais degradante, a mais intolerante e a que mais fez gemer os povos da Guiné gerando um forte dismantelo através do qual o poeta poetou e chorou sua nação. No princípio, os portugueses desenvolveram um tímido e simples comércio com os nativos. Depois, o tráfico de seres humanos, considerados verdadeiros produtos, com destino às Américas que perdurou por quase quatro séculos.

Mas, foi justamente no período colonial implantado no território guineense após a Conferência de Berlim que o clamor das vozes tomou mais força pela liberdade. Daí, compreendemos que a poesia, como literatura, entrou em cena num momento de íntima e profunda crise existencial e coletiva. E só não o fez antes devido à insignificância atribuída pelos portugueses à escolaridade dos guineenses. O analfabetismo era generalizado em todo o território e os guineenses condenados ao apagamento de si mesmos pelo ato de sujeição, fruto acima de tudo do preconceito racial.

Nesse contexto de revolta nasceu a poesia. A mesma andou lado a lado durante a guerra contra toda dominação colonialista no território guineense. Testemunhou e narrou a independência. E adentrou os anos pós-independência como para criar, organizar e reorganizar a identidade individual e coletiva da esmagadora realidade da nação. Permitir este percurso fez-nos entender que a poesia na Guiné já nasceu adulta, sem ao menos ter passado pelas fases da evolução, próprias do nascer literário. Assim concluímos o capítulo primeiro.

No segundo capítulo, referente às análises dos poetas que compõem o *corpus* desse trabalho, nós começamos pelo poeta do olhar entre dois mundos, Carlos Semedo. O motivo da decisão por este escritor recaiu sobre o fato de que sua poesia é o reflexo de um olhar de estranhamento entre a colônia e a metrópole. Seu lirismo cheio de versos telúricos devaneia pela Guiné. A Guiné, em particular, e a África, em geral, sempre foram o lugar para onde declinava o olhar do poeta. Este olhar já era capaz de atribuir valores à terra africana e pô-la no centro da poesia ao invés de considerá-la periférica e marginalizada, o que para alguns escritores, vinculados à temática europeia, África não passava de sinônimo do lugar de negros e do trabalho servil, isento de história, cultura e beleza. Foi um poeta jovem e sua poesia tem o mérito de ter sido a primeira obra publicada na Guiné-Bissau, na década de 1960. Sua criação poética define uma literatura de fato guineense, desligada da estética portuguesa. Daí, poder dizer que a poesia tornou-se independente antes mesmo da nação.

Outro poeta que chamou-nos a atenção foi Vasco Cabral pela longa militância poética que alcançou exatamente três décadas (1951-1981), desde a escrita do primeiro poema ao ano de publicação de sua obra *A luta é a minha primavera*. De Lisboa, onde o literato escreveu suas primeiras poesias, o poeta tomou a responsabilidade sobre si em defender seu povo e sua nação levantando-se, decididamente, contra o sistema colonial português. Foi um poeta declarado anticolonialista e defensor ao extremo da liberdade da pátria. Seu legado poético revela um homem obstinado pelo ideal que cria. Seus poemas revelam que não só foi um poeta engajado no que toca à produção poética senão um defensor da Guiné com arma e caneta na mão no campo de batalha, na fronteira de guerra armada.

Foi amigo camarada de Amílcar Cabral desde a Casa dos Estudantes do Império, durante os estudos em Portugal, e com ele uniu-se em torno dos mesmos ideais socialistas em prol da independência da Guiné-Bissau. As análises de seus poemas revelam uma poesia de combate voltada para um objetivo específico: a liberdade da pátria.

Optamos também pelo poeta Pascoal D'Artagnan Aurigemma. Sua vida foi marcada pela causa que defendeu. Escreveu o que necessariamente viu ou viveu. Acreditamos ter sido este poeta um verdadeiro grito em favor das vozes silenciadas tanto durante a longa noite

colonial quanto nas quase duas décadas de independência da Guiné. E só não pôde mais contribuir com sua lírica poética, devido sua morte em 1991.

Pode-se dizer que Aurigemma foi um verdadeiro poeta altruísta, de um humanismo inquestionável. Fez uso da polifonia para expor as feridas da nação trazendo à tona as mais variadas personagens que incluem crianças, mulheres, trabalhadores, prostitutas etc. As análises expuseram uma multiplicidade temática em toda sua obra identificando o caos na Guiné-Bissau antes e depois da Revolução. Compreendemos que o poeta, através de sua engajada poesia, prestou excelente trabalho à nação, narrando-a segundo os fatos ocorridos.

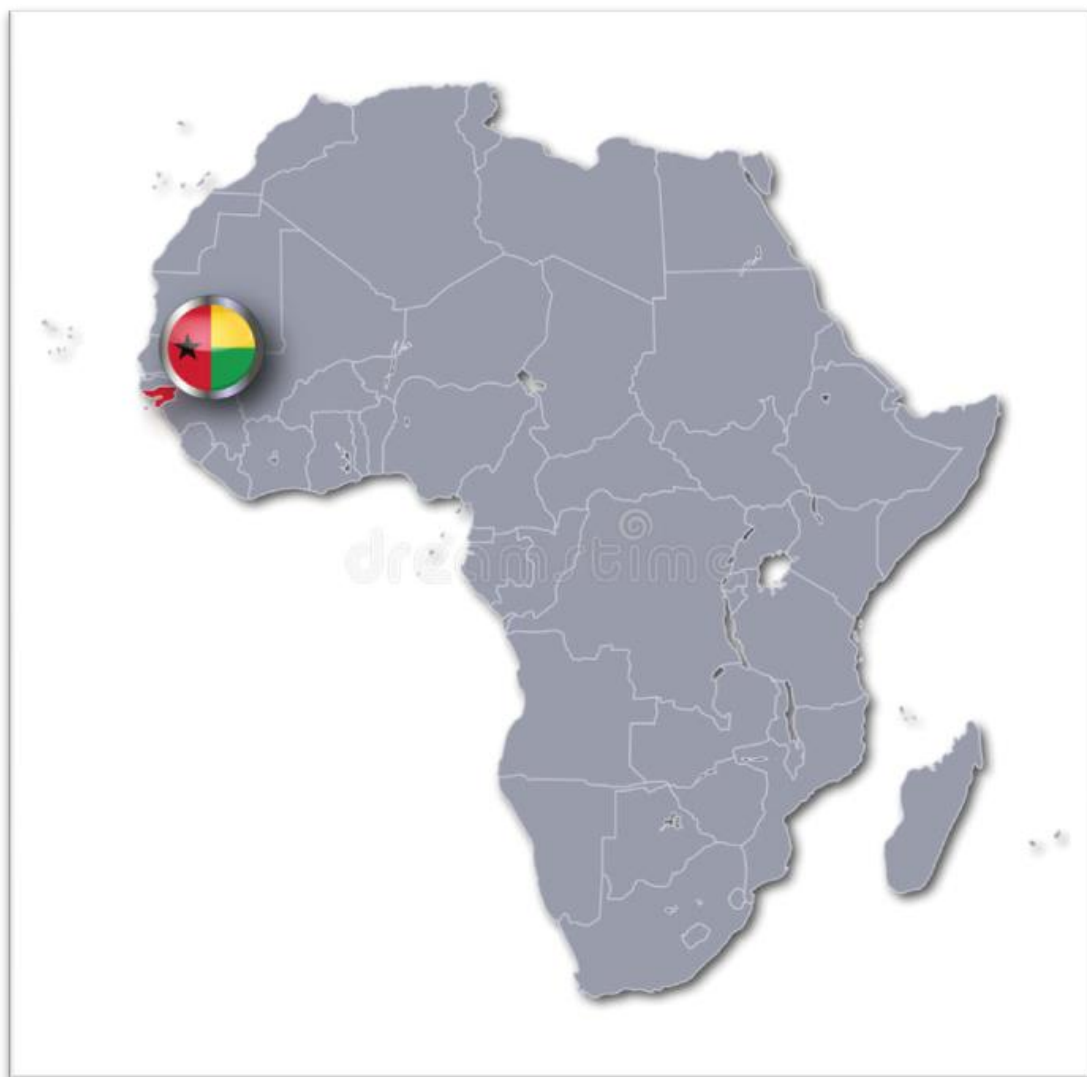
Finalmente, nossa atenção voltou-se para o quarto e último poeta analisado nesse trabalho. Tony Tcheka, ainda vivo e de caneta em punho, destaca-se na figura de um literato em ativa sintonia com a Guiné. Analisamos sua última obra a qual deu-nos bastante aparato para avaliar a nação em seus quarenta anos de independência. Assim como a maior parte dos poetas guineenses, tem se mantido no panorama literário com uma poesia de forte engajamento. A militância em Tony Tcheka diz respeito ao desapontamento vivenciado na Guiné nos anos pós-independência. Logo, o eu lírico do poeta foi tomado de uma dor quase incurável, um medo em posicionar-se diante de um estado que prossegue para o fracasso, autêntico chão de dor. Tais análises despertaram-nos para a falência de uma nação que padece a dor de um povo frente os descasos de uma administração ineficiente que muito foge dos ideais do mentor da Revolução Amílcar Cabral. A esperança e a liberdade que moveram a Revolução sentem-se perdidas, deslocadas, desesperadas no lirismo tchekiano.

Nesse percurso, pudemos observar que a poesia foi, de fato, essencial no processo de captar, sentir, testemunhar, narrar e (re)construir a nação. Os poetas, imbuídos dessa responsabilidade, souberam bem poetar mantendo um engajamento firme perante o povo e a nação ora exaltando, ora criticando, ora denunciando o fato ocorrido desde a longa noite colonial até o alvorecer no chão de dor.

Terminamos o trabalho com a consciência de que muito falta para terminar. A lacuna existente no âmago da história da Guiné-Bissau é grande demais para dar-se por terminada, fechada e apresentada numa análise como esta. Por sua vez, a poesia, ainda que resultado de uma literatura tardia, é riquíssima no que tem a oferecer para quem deseja percorrer o universo literário bissau-guineense.

Enfim, para nós, esse período da pesquisa marcado pelas leituras, análises e descrições dos poemas ocasionou muitas emoções e descobrimentos. Tudo isso faz fluir o desejo de continuar descobrindo este encantador país africano pelos insondáveis vieses da literatura poética.

ANEXO A - A GUINÉ-BISSAU NO CONTEXTO GEOGRÁFICO AFRICANO



<https://pt.depositphotos.com/55002845/stock-photo-guinea-bissau> Acesso em 22 de outubro de 2017

ANEXO B - GUINÉ-BISSAU: MAPA POLÍTICO



<https://pt.mapsofworld.com/guinea-bissau/> Acesso em 22 de outubro de 2017

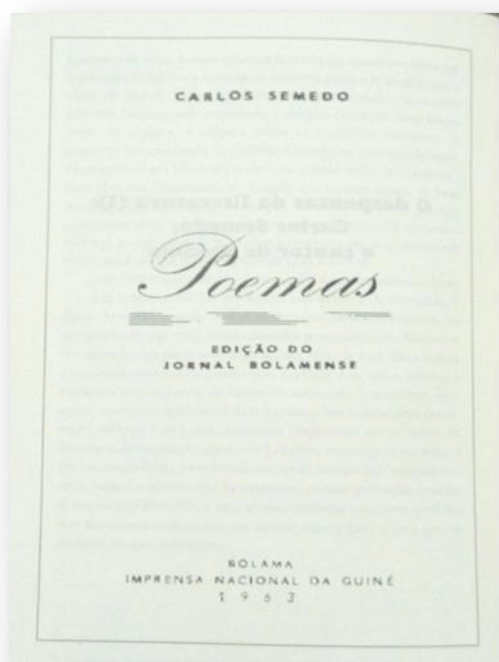
ANEXO C - CAPAS DAS PUBLICAÇÕES ANALISADAS NA DISSERTAÇÃO

Fig. 1 *Poemas* (1963), de Carlos Semedo.



Fig. 2 *A luta é a minha primavera* (1981), de Vasco Cabral.

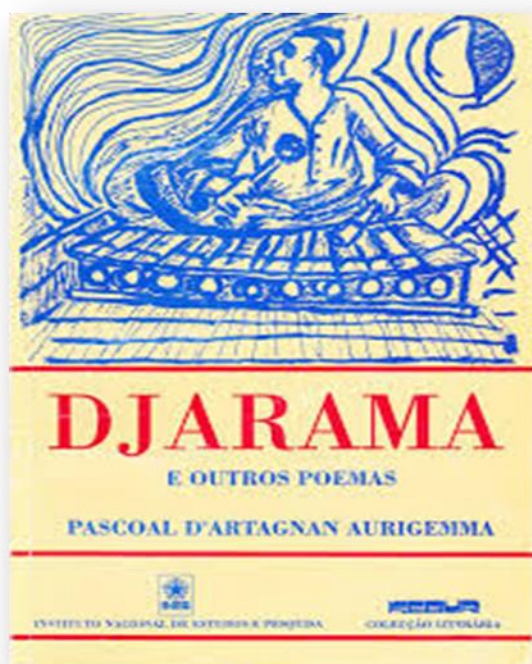


Fig. 3 *Djarama e outros poemas* (1996), de Pascoal D'Artagnan Aurigemima.

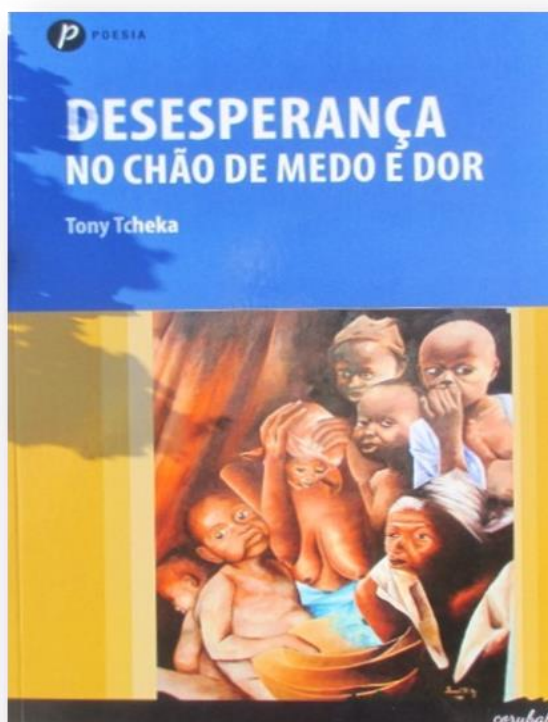


Fig. 4 *Desesperança no chão de medo e dor* (2015), de Tony Tcheka.

**ANEXO D – ILUSTRAÇÕES PRESENTES NA PUBLICAÇÃO DE PASCOAL
D'ARTAGNAN AURIGEMMA, *DJARAMA E OUTROS POEMAS***

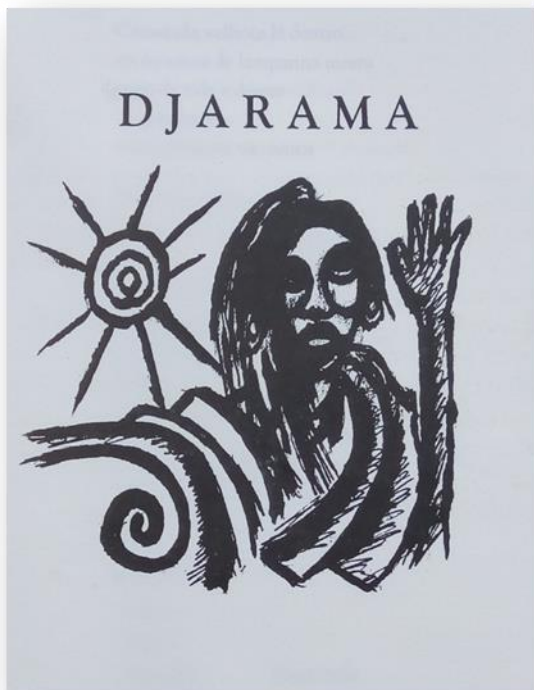


Figura 1

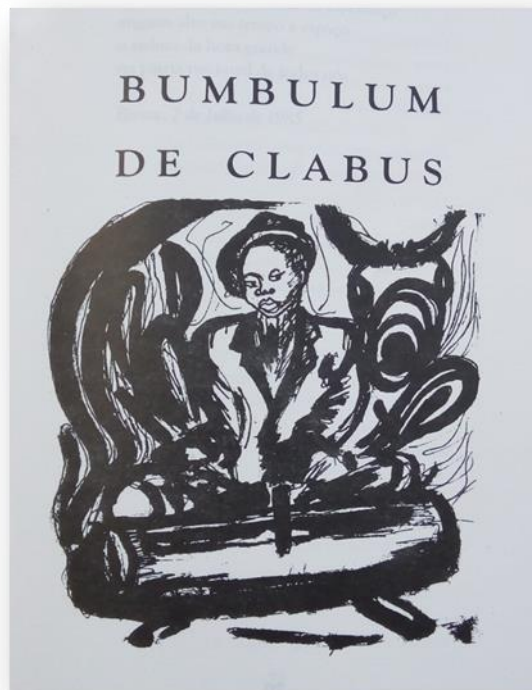


Figura 2

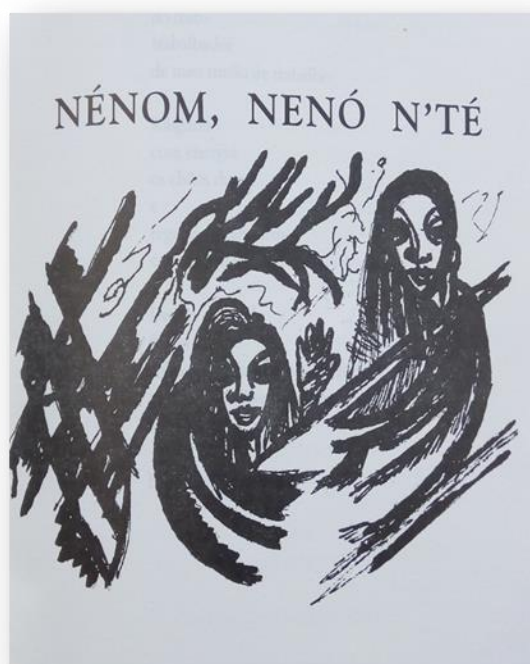


Figura 3

ANEXO E – ILUSTRAÇÕES PRESENTES NA PUBLICAÇÃO DE TONY TCHEKA, *DESESPERANÇA NO CHÃO DE MEDO E DOR*



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

REFERÊNCIAS

Obras analisadas:

AURIGEMMA, Pascoal D'Artagnan. **Djarama e outros poemas**. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP). 1996.

CABRAL, Vasco. **A luta é a minha primavera**. Oeiras: África Editora, 1981.

SEMEDO, Carlos. **Poemas**. Bolama: Imprensa Nacional da Guiné (Edição do Jornal do Bolamense), 1963.

TCHEKA, Tony. **Desesperança no chão de medo e dor**. Bissau: Corubal, 2015.

Outras obras:

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **De vôos e ilhas**. Literatura e comunitarismos. São Paulo: Ateliê, 2003.

_____. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: SENAC, 2002.

_____. **Literatura, história e política**. São Paulo: Ática. 1989.

_____; AMADO, Leopoldo. **Bolama, caminho longe**. Colóquio internacional. Bissau: INEP. 1990.

AUGEL, Moema Parente. **A nova literatura da Guiné-Bissau**. Bissau: INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa. Série Literária Coleção Kebur nº 8. 1998.

_____. A vigilante poética de Tony Tcheka. In.: TCHEKA, Tony. **Desesperança no chão de medo e dor**. Bissau: Corubal, 2015.

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

_____. O crioulo guineense e a oratura. In.: **Scripta**, v. 10, n. 19, 2º sem. 2006.

_____. Vozes que não se calaram. Heroização, ufanismo e guineidade. In.: **Scripta**, Belo Horizonte: v. 14, n. 27, p. 13 – 27, 2º sem. 2010.

BISPO, Erica Cristina. Infância, violência e “guineidades”. In: **Nau Literária**: crítica e teoria de literaturas. vol. 09. N. 01. UFRGS. 2013.

_____. Trilhas e rumos das letras guineenses. In.: **Signótica**, v. 26, n. 1, p. 81-104, jan./jun. 2014.

_____. Memória, testemunho e trauma em Tony Tcheka. In.: **Revista Acadêmica Magistro**, v. 1, n. 15. UNIGRANRIO, 2017.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

CABRAL, Amílcar. **A arma da teoria: Unidade e luta**. 2. ed. Lisboa.: Seara Nova, 1978.

CAMPATO, J. Adalberto. Tony Tcheka – figura luminar das letras guineenses. In.: TCHEKA, Tony. **Desesperança no chão de medo e dor**. Bissau: Corubal, 2015.

CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa. **África e Brasil letras em laços**. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, Ouro sobre Azul. 2006.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária** – 8ª ed. – São Paulo. T. A. Queiroz, 2000.

CASTELO, Cláudia. **A Casa dos Estudantes do Império: lugar de memória anticolonial**. In: *7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos*, 9, Lisboa – 50 anos de independências africanas: desafios para a modernidade: atas. Lisboa: CEA, 2011.

CHIAVENATO, Julio José. **O negro no Brasil: da senzala à abolição**. São Paulo: Moderna. 1999.

COSTA LEITE, Joaquim Eduardo Bessa da. **A literatura guineense: contribuição para a identidade da nação**. (Tese de Doutorado). Universidade de Coimbra. Lisboa. 2014.

COUTO, Hildo Honório do. A poesia crioula bissau-guineense. In.: **Papia: Revista brasileira de estudos crioulos e similares**. Thesaurus Editora. Brasília: UnB. N. 18, 2008.

_____; EMBALÓ, Filomena. Literatura, língua e cultura na Guiné-Bissau – Um país da CPLP. In.: **Papia: Revista brasileira de estudos crioulos e similares**. Thesaurus Editora. Brasília: UnB. N. 20, 2010.

DUTRA, Robson. A exteriorização do olhar. In.: TCHEKA, Tony. **Desesperança no chão de medo e dor**. Bissau: Corubal, 2015.

_____. No meio do caminho havia cadernos: oralidade, língua e literatura na Guiné-Bissau e em Moçambique. In.: **Revista Agália. Revista de Estudos na Cultura**. n. 102. UNIGRANRIO, Duque de Caxias, 2010.

EMBALÓ, Filomena. O crioulo da Guiné-Bissau: língua nacional e factor de identidade nacional. In.: **Papia: Revista brasileira de estudos crioulos e similares**. Thesaurus Editora. Brasília: UnB. N. 18, 2008.

ESPÍRITO SANTO, Alda. **É nosso o solo sagrado da terra**. Coleção Vozes das Ilhas N° 1. 1ª Edição. Lisboa: Ulmeiro. 1978.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1979.

_____. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA. 2008.

GUEDES, Maria Estela, O poeta da terra. In.: TCHEKA, Tony. **Desesperança no chão de medo e dor**. Bissau: Corubal, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula: Visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro. 2008.

KOUDAWO, Fafali. A independência começa pela escola: educação do PAIGC versus educação colonial. In.: AUGEL, Johannes; CARDOSO, Carlos (Org.). **Colóquio internacional Guiné-Bissau - vinte anos de independência**. Desenvolvimento e democracia. Balanço e perspectivas, 1993, Bissau, Actas... Bissau: INEP, 1996.

LARANJEIRA, Pires. **De letra em riste: Identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe**. Porto: Afrontamento, 1992.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.

_____. **Oralidades e escrita pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012.

LOPES, Carlos. **A transição histórica da Guiné-Bissau: do movimento de libertação nacional ao Estado**. Bissau: INEP, 1987.

_____. Resistências africanas ao controle do território: alguns casos da Costa da Guiné no séc. XIX. In.: **Soronda: Revista de estudos guineenses**. N° 7. Bissau: INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas. 1989.

MACÊDO, Tania Celestino de. A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa. In.: **Revista Via Atlântica**. N° 3. Jun/2008. São Paulo: USP. 2008.

MANÉ, Mamadú. O Kaabu – Uma das grandes entidades do patrimônio senegambiano. In.: **Soronda: Revista de estudos guineenses**. N° 7. Bissau: INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas. 1989.

MATA, Inocência. **A Casa dos Estudantes do Império e o lugar da literatura na consciencialização política**. Coleção Autores da Casa dos Estudantes do Império. 1ª Edição. Lisboa. 2015.

_____. A literatura colonial de inspiração bolamense. In.: **África**: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, 1993.

_____. A literatura da Guiné-Bissau. In.: LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

MATOS, Nailton Santos. A dimensão revolucionária da literatura em Amílcar Cabral e Lucien Goldmann. In.: **Anais do IV Encontro de Pesquisa Discente do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNINOVE**. São Paulo, 2011.

MONTEIRO, Artemisa Odila Candé. **Guiné-Bissau - da luta armada à construção do estado nacional**: conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994). Tese de Doutorado. Salvador: UFBA. 2013.

MONTEIRO, João José. O ensino guineense: a democratização ameaçada. In.: AUGEL, Johannes; CARDOSO, Carlos (Org.). **Colóquio internacional Guiné-Bissau - vinte anos de independência**. Desenvolvimento e democracia. Balanço e perspectivas, 1993, Bissau, Actas... Bissau: INEP, 1996.

NANQUE, Rocludelo N'dafá de Paulo Silva. **Poética da dor-esperança**: nação e diáspora em Noites de insônia na terra adormecida e Guiné, sabura que dói de Tony Tcheka. UFPE, 2016. (Dissert. de mestrado).

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1982.

PIRES, Maria da Natividade. Antologia. In.: **Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa**. Vol. 1, Lisboa – São Paulo: Editora Verbo, p. 322-323. 1995.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. **Reflexões sobre o racismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. 1960.

SCANTAMBURLO, Luigi. **Introdução ao dicionário guineense-português**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1997.

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

_____. O poema-canto de Tony Tcheka e as cantigas de mandjuandadi: criações e recriações, a justaposição e o lugar da encenação de vozes. In.: TCHEKA, Tony. **Desesperança no chão de medo e dor**. Bissau: Corubal, 2015.

_____. Um canto para as cantigas de *ditu*. In.: **Tcholona**: Revista de Letras, Arte e Cultura. Bissau, Nº. 6/7, p. 24-25. 1996.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memória d'África: a temática africana em sala de aula.** São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Alberto da Costa e. **A enxada e a lança: a África antes dos portugueses.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: EDUSP, 1992.

SOUZA, Marina de Mello. **África e Brasil africano.** São Paulo: Ática, 2009.

TRAJANO FILHO, Wilson. **Uma experiência singular de criouliização.** Série antropologia. Brasília: UnB. 2003.

VALANDRO, Letícia. Memória e construção da nação guineense. In: **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas.** Santiago de Compostela: Impactum, 2010.

VILLEN, Patrícia. Cultura, resistência e transformação na teoria de Amílcar Cabral. In.: **Capoeira: Revista de Humanidades e Letras.** Brasília: UnB. Vol. 1/ N. 1/ 2014.

Sites consultados

CABRAL, Amílcar. Apontamentos sobre a poesia caboverdiana. In: **Revista da Cultura Vozes.** N. 1. 1976 Disponível em <<http://www.webartigos.com/artigos/estetica-e-literatura-em-amilcar-cabral/>> Acesso em 07 de fevereiro de 2017.

EMBALÓ, Filomena. **Breve resenha sobre a literatura da Guiné-Bissau.** Disponível em <<http://www.didinho.org/arquivo/resenhaliteratura.html>> Acesso em 10 de março de 2017.

FERREIRA, João. **Literatura popular da Guiné-Bissau,** 1979. Disponível em <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php>> Acesso em 18 de abril de 2017.

INEC/2014: Disponível em <http://www.stat-guinebissau.com/mapa_site/mapa_site.htm> Acesso em 20 de abril de 2017.

MEC-Brasil: Ministério da Educação e Cultura. Disponível em <http://www.portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf/conferencia_guine.pdf> Acesso em 29 de maio de 2017.

POEMAS DE AMILCAR CABRAL: Disponível em <<http://www.cesarschofieldcardoso.org/poemas-amilcar-cabral/>> Acesso em 20 de março de 2017.

MAPA DA GUINE-BISSAU: Disponível em <<https://pt.mapsofworld.com/guinea-bissau/>> Acesso em 22 de outubro de 2017.

MAPA DA GUINE-BISSAU NA AFRICA: Disponível em <<https://pt.depositphotos.com/55002845/stock-photo-guinea-bissau/>> Acesso em 22 de outubro de 2017.

