

O CANTO OBSCURO, AS RAÍZES: (RE)ESCRITAS DE IDENTIDADE NA POESIA DE CONCEIÇÃO LIMA

Naduska Mário Palmeira (UFRJ)
naduskam@gmail.com

1. Introdução

É num contexto em que a arte literária revela a capacidade de construção de um sentimento de pertencimento a uma “identidade nacional” que procuro investigar a questão da construção de tal identidade no trabalho de Conceição Lima, e lanço a hipótese de que tal obra constitui uma espécie de estabelecimento dos pilares de uma casa em construção, que pode ser lida como metáfora de construção identitária, forjada no uso da linguagem, que é chão/concreta e, ao mesmo tempo, *ideia*, num renascimento e reencontro confrontadores com a terra em que nasceu a poeta, cujo eu-lírico, na maioria dos poemas, modela e (re)negocia certos sentidos outrora inquestionáveis, a fim de “narrar” uma nação íntima, impregnada, é claro, por São Tomé e Príncipe.

No prefácio a *O país de Akendenguê*, Helder Macedo afirma: “Disse que o país de Conceição Lima é uma viagem entre a memória e o desejo, uma ilha da imaginação” (2011, pp. 7-8). Penso que, além de ser a ilha imaginária, o país de Conceição Lima guarda uma herança de tempos e áfricas imemoriais; o país da poeta paira sobre o desejo de tirar os acontecimentos dos mastros do poema e levá-lo ao topo, e mais, trata-se de um país impregnado de realidade, e Lima, usando uma de suas casas, a linguagem, ficcionaliza-o, narra-o, imagina-o. No entanto, não creio que o país da poeta (aquele que ela cria e revela em sua obra) seja uma apenas ilha de imaginação, mas de ação. De construção. Cada obra é mastro que espera a bandeira por hastear (aludo ao poema “1975”, de *O útero da casa*).

A partir do poema “A casa” (p.19), da obra *O útero da casa* (2004), do qual cito fragmentos, o eu-lírico projeta – “Aqui projetei a minha casa” (p.19) –, para toda a obra (incluídos os livros *A dolorosa raiz do micondó* – 2006 –e *O país de Akendenguê* – 2011) —, uma sala que metaforiza a luta, a praça – “Enorme era a janela de vidro/que a sala exigia um certo ar de praça.” (*idem*) –, a obra sem trancas no caminho plano e redondo – “O quintal era plano, redondo/sem trancas nos caminhos” e “Sobre os escombros da cidade morta/projetei a minha casa/recortada contra o mar.” (pp.19-20)

No entanto, tal casa, é também sonhada, alta, sagrada, *narrada* fio a fio, e, como poderia se esperar, inacabada – “Sonho ainda o pilar - / uma retidão de torre, de altar/(...)/ E reinvento em cada rosto fio/a fio/as linhas inacabadas do projeto” (LIMA, 2004, p. 20).

Trata-se de uma casa em que se projeta um eu fragmentado, que deixa saltarem identidades plurarizadas, consciente que está o eu-lírico das “identificações em curso”, segundo expressão usada por Boaventura de Sousa Santos ao discutir tais questões, em contexto diverso, em “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira” (1999, pp. 135-157).

2. O canto obscuro, as raízes

A obra de Conceição Lima é uma composição circular, *infinda*, que me remete à “travessia”, metafórica e metafísica, do Homem e da Linguagem, com que o escritor brasileiro Guimarães Rosa “finaliza”, ou, melhor conceituando, propõe um retorno ao início da narrativa em uma das obras mais proeminentes da literatura brasileira, o *Grande sertão: veredas*. Tal travessia rosiana, por sua vez, lança o olhar ao poema “Circum-navegação”, com que Conceição Lima “finaliza” o seu último livro, *O país de Akendenguê*, cujos versos finais (além do título, que anuncia a *viagem* em torno de si, da linguagem e da “nação”) comprovam que a arte de lavrar as palavras é o que faz “acontecer” a travessia(LIMA, 2011, pp. 106-7),

(...) Talvez seja o momento de uma outra viagem/Na proa, decerto, a decisão da viragem./Aqui se engendram alquimias/Lentos hinos bordados em

lacerações (...)//O difícil ofício de lavrar a paciência.//Acontece a arte da viagem//tanta aprendizagem de leme e remendo...//É quando o olho imita o exemplo da ilha/e todos os mares explodem na varanda”

Conceição Lima, entretanto, empreende tal travessia, tal *passagem* metafísica – que só é possível a partir da linguagem literária –, no âmbito de uma viagem em torno da construção de uma *nova* “narrativa nacional” ou “narrativa de sentidos” e de uma perspectiva claramente subjetiva e íntima, também refletida ou projetada no eu-lírico (utilizo as expressões consagradas por Stuart Hall (2003), Benedict Anderson (2005), Hommi Bhabha (1998) – relendo Anderson –, adotadas por Edward Said (2005), que me parecem unânimes em aceitar a “narrativa”, muito embora com olhares diversos, mas que se complementam).

Tomo como pontos de partida – sendo a ideia de *pontos* questionável, talvez, ou relativa, dependente da perspectiva do olhar – pode-se, assim, dizer “portos” de partida, em constantes remodelagens e movimentos de olhar(es), os seguintes aspectos: 1) a casa (trabalhada e moldada na primeira obra, *O útero da casa*, 1994, 2) a praça, que, se é metáfora de gregriedade, liberdade e (re)ação, aponta um modelo de idealização da nacionalidade simbólica, representativa de um desejo que converge no eu-lírico, algumas vezes frustrado por não ver os seus sonhos e os ideais de seus patriotas realizados; 3) o olhar continental, os mares que explodem na varanda da ilha, representado no segundo livro, *A dolorosa raiz do micondó*, que é uma espécie de continuidade da construção iniciada n’*O útero da casa*, anunciada na poesia “Sabemos agora”, em que o eu-lírico afirma com objetividade e certeza: “Sabemos agora que a Praça é minúscula/A extensão da nossa espera/Nunca coube em tais limites.” (LIMA, 2004, p. 28)

Atravessam-se os limites da praça: considero “O canto obscuro às raízes” (*Id.*: 2006, pp. 11-19) a *narrativa* de renegociação do sentido de nacionalidade, já que ele é uma espécie de “antiepopéia”, marcada pela remodelação dos significados das origens (pelo deslocamento e descentralização do sentido de Nação) e do essencialismo nacionalista, compreendendo que raízes são constructos profundos e obscuros e

alimentam-se de alteridade(s). Alarga-se, pois, o olhar do eu-lírico n’*A dolorosa raiz do micondó* (*Id.*: 2006).

Sobre tal poesia farei análise mais objetiva, a fim de demonstrar que a poética de Conceição Lima é, dentro do contexto da literatura são-tomense, uma tentativa de construir, levando em conta a elaboração artística (forma, musicalidade, construção apurada da linguagem poética), uma narrativa coerente e coesa, quase epopeica, sem apelo ao essencialismo histórico ou feminismo. Ao contrário, Conceição Lima empreende uma narrativa rizomática, de cujos discursos – históricos ou femininos – lança mão como artifícios ou pretextos, para buscar, na obscuridade da *criação* do povo são-tomense e sua essência – plural –, a alteridade e a diferença, a diversidade cultural e linguística, em vez de percorrer o caminho da ingênua reminiscência colonial dos sentidos de *pureza* e *essência* – ou do sentido já esgarçado de *santomensidade*. Tal poética busca a alteridade, a diferença, lança o olhar para o continente africano. A partir desse olhar, a poeta re-constrói sua nação imaginária que, como afirma Stuart Hall (2001, p.10), é detentora de uma identidade formada ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. O eu-lírico, multifacetado e consciente disso, lança tentáculos sobre a África continental e re-constrói sua *nação imaginária*.

A ideia de que “todos os mares explodem na varanda” (LIMA, 2011, p.107) começa a ser traçada em “O canto obscuro raízes” (*Id.*: 2006, pp. 11-19), pois o eu-lírico, depois de se enveredar pelo útero da casa, começa a perscrutar as suas próprias raízes, lembrando que a viagem é empreendida intimamente, por um ser que se anuncia peregrino e nômade, buscando-se a sustentação na varanda, cujos pilares estão fincados na ilha-mãe, em que todos os mares explodem: “Eu, a peregrina que não encontrou o caminho para Juffure / Eu, a nômade que regressará sempre a Juffure.” (*Id. Ibid.*: p. 15)

Tal como a vastidão dos mares das ilhas, que não cabem nos versos, o eu-lírico não cabe em si mesmo, não cabe numa casa pré-fabricada. Ele não proclama a nova pátria; ao contrário, questionando o mito de uma vereda

imóvel, segue por espaços multifacetados, tentando e tateando as possibilidades de reconciliação com a casa de nascimento. Por outro lado, para além da reconciliação pura e simples, recria-se a casa-mãe com base na memória afetiva de uma terra construída pelo discurso das origens e pela “continuidade e tradição”. O romântico tópico da origem, portanto, é colocado em xeque na obra de Conceição Lima, singularmente inovadora no contexto literário são-tomense.

O posicionamento fronteiro do eu-lírico n’“O canto obscuro às raízes”, tanto no que diz respeito à obra da poeta como um todo, quanto à negociação de sentidos identitários narrada por um “eu” que quase se funde com a nação ecoa nas palavras de Boaventura de Sousa Santos (1999, p. 142),

a cultura de um dado grupo social não é nunca uma essência. É uma autocriação, uma negociação de sentidos que ocorre no sistema mundial e que, como tal, não é compreensível sem a análise da trajetória histórica e da posição do grupo no sistema mundial.

E o eu lírico, diz-nos, fazendo a anti-trajetória(Lima, 2006, p.11),

Em Libreville/não descobri a aldeia do meu primeiro avô./Não que me tenha faltado, de Alex,/a visceral decisão./Alex obstinado primo/Alex, cidadão da Virgínia/que ao olvido dos arquivos/e à memória dos griots Mandinga/resgatou o caminho para Juffure/a aldeia de Kunta Kinte – /seu último avô africano/primeiro na América.

Em diálogo ainda com Santos (*Ibid.*:1999, p. 153), delimita-se a zona fronteira: “híbrida, babélica, onde os contatos se pulverizam e se ordenam segundo micro-hierarquias pouco susceptíveis de globalização. Em tal zona, são imensas as possibilidades de identificação e de criação cultural, todas igualmente superficiais e igualmente subvertíveis (...)”.

Lima, no espaço fronteiro, discute o abalo dos quadros de referências identitárias chamados por Bhabha (1998) “protagônicos”; desestabiliza o sujeito, coloca-o no lugar da busca obscura, e não mais tático(LIMA, 2009, pp. 12-13),

O meu concreto avô/que não se chamava Kunta Kinte/mas talvez Abessole//O meu oral avô/não legou aos filhos/dos filhos dos seus filhos/o nativo nome do

Revista Milba, n. 1, v.1, out.2015/mar.2016
Universidade Federal Rural de Pernambuco
<http://journals.ufrpe.br/index.php/milba>

seu grande rio perdido.//Na curva onde aportou/a sua condição de enxada/no húmus em que *atolou/a* sua acossada essência/no abismo que saturou/de verde a sua memória/as águas melancolizam como fios/desabitadas por pirogas e hipopótamos.//São assim os rios das minhas ilhas/e por isso sou eu a que agora fala./Brotam como atalhos os rios/da minha fala/e meu trazido primeiro avô/(decerto não foi Kunta Kinte,/porventura seria Abessole)/não pode ter inventado no Água Grande/o largo leito do seu Ogoué.

Conceição Lima vive o contexto de consolidação histórica tardia do estado-nação são-tomense, que traz consigo todo um anacronismo conceitual para a definição identitária unitarista, diametralmente diversa dos processos históricos dos povos africanos. A repetição de conceitos forjados na emergência do iluminismo europeu para São Tomé e Príncipe vem no fluxo reminescente do colonialismo, contra o que se eleva a singularidade da obra da poeta. O eu-lírico, em Conceição Lima, localiza-se distopicamente, negociando sentidos e reunindo pluralidades, nem todas plena e logicamente inteligíveis, de imediato, à consciência. Não se pensam os *topoi* africanos com base na perspectiva europeia.

Em São Tomé e Príncipe, plasmados na obra da poeta, encontram-se uma viagem pela casa e um renascimento da casa, que se erige perenemente incompleta e sem contornos fixos, mas com pilares altos, ainda que sonhados e multifacetados.

A busca pelas raízes n'*A dolorosaraiz do micondó* (2006), leva-nos a'O país de Akendenguê (2011), que glosa sobre o mote a que autora nos vem guiando e mostrando, sub-repticiamente, para "explodir" em rizomas plurais, que no "Canto obscuro às raízes" já se pode ler: "Perdi-me na linearidade das fronteiras" (LIMA, 2011, p. 14). Tal estrofe é, *de per si*, uma fronteira entre o discurso da alteridade e o olhar-se para si mesmo, entre a (re)união da *tradição*, como meio de lidar com o tempo e o espaço em que vive(*Id.*: pp.14-5),

E os velhos griots/os velhos griots que detinham os segredos/de ontem e de antes de ontem/(...)//Os velhos griots que na íris da dor/plantaram a raiz do micondó/partiram/levando nos olhos o horror/e a luz da sua verdade e das suas palavras

e a *modernidade*, de forma reflexiva, de práticas constantemente examinadas (Id. *Ibid.*: p.17)–

Por isso percorri os becos/as artérias do teu corpo/onde não fenecem arquivos/sim palpita um rijo coração, o rosto vivo/uma penosa oração, a insana gesta/que refunda a mão do meu pai/transgride a lição de minha mãe/e narra as cheias e gravanas, os olhos e os medos/as chagas e desteros, a vez e a demora/o riso e os dedos de todos os meus irmãos e irmãs.

3. Breve consideração sobre língua e linguagem

“[A vitalidade da língua] é sobretudo obra dos que a trabalham ou a sonham como exploradores de um continente desconhecido: romancistas, dramaturgos, sobretudo poetas, que não são apenas os que assim se chamam, mas todos os que na cotidiana vida se inventam sem cessar as expressões de que precisam para não perderem do tempo que passa, do mundo que se renova e transfigura.” (LOURENÇO, 2001, p. 121)

É na arte da viagem e da *recriação de identidades* a partir da (re)leitura das ilhas de São Tomé e Príncipe na *poética* de Conceição Lima, mais especificamente em seu último livro, *O país de Akendenguê* (2011), em que me firmo a fim de observar as perspectivas temporais e a apropriação linguística que o eu-lírico empreende, de forma mais particular, no primeiro e no segundo cantos (assim chamarei as subdivisões da obra), “A mão e o rosto” e “Variações sobre a canção”, que constituirão os *corpora* de minha breve análise – embora eventualmente surjam outros autores e textos.

Projetando a Terra *sonhada* como se, no corpo da linguagem metamorfoseada, ou a língua portuguesa reconformada nos tons africanos, o eu-lírico busca *re-encontrar* a sua própria casa, o lugar de construção de nova linguagem, ou conciliar-se com a sua identidade e, ao mesmo tempo, expandir-se para o(s) continente(s), lançando “braços” agregadores dos valores insulares e continentais.

Ao entrarmos no “mundo” do eu-lírico de *O país de Akendenguê*, somos, de imediato, obrigados e convidados a sair de São Tomé e Príncipe: o título nos remete ao Gabão: assim como saímos das ilhas, saímos da poesia e entramos

na música de Pierre Akendenguê, impregnando o imaginário da autora, que, veladamente nomeia “Cantos” às divisões da poesia uma que constitui a obra. No entanto, apesar do olhar para o país “vizinho”, o *topos* de enunciação é insular. Por isso, julgo possível a leitura desta obra como agregadora de valores e diferenças culturais, e Lima criadora de um eu-lírico guardião de passados.

HomiBhabha delinea tal ideia da inscrição da diferença de maneira objetiva e sob a perspectiva dos estudos pós-coloniais afirmando que

a diferença cultural introduz no processo de julgamento e interpretação cultural aquele choque repentino do tempo sucessivo, não-sincrônico, da significação, ou a interrupção da questão suplementar que [venho elaborando]. A própria possibilidade de contestação cultural, a *habilidade de mudar a base de conhecimentos*, ou de engajar-se na “guerra de posição”, demarca o estabelecimento de novas formas de sentido e estratégias de identificação. As designações da diferença cultural interpelam formas de identidade que, devido à sua implicação contínua em outros sistemas simbólicos, são sempre “incompletas” ou abertas à tradição cultural. (2005, p. 228, grifos da autora)

Tratarei, pois, da habilidade de mudar a base de conhecimentos, levando em conta que Lima é leitora de outros artistas são-tomenses, marcados pela poesia de protesto em épocas de lutas independentistas, como Alda do Espírito Santo, ou pela poética de construção de um certo imaginário africano, em espaço de enunciação distante da África, como Francisco José Tenreiro, e renova os sentidos dessas leituras construindo uma obra mais “fincada” em ambiente estético sedimentado e de trocas interculturais.

A ideia de que “todos os mares explodem na varanda”, versos finais de “Circum-navegação”¹, último poema d’*O país de Akendenguê*, começa a ser traçada na obra anterior, *A dolorosa raiz do micondó* (2006), pois o eu-lírico, depois de se enveredar pelo *útero da casa*, começa a perscrutar as suas

¹ “Os barcos regressam/carregados de cidades e distância.//Adormecem os grilos. Uma criança escuta a concavidade de um búzio.//Talvez seja o momento de outra viagem/Na proa, decerto, a decisão da viragem.//Aqui se engendram alquimias/Lentos hinos bordados em lacerações/Sossegam os mortos/Há grutas e pássaros de fogo/Rebentos de incómodos recados//O difícil ofício de lavar a paciência.//Acontece a arte da viagem/Tanta aprendizagem de leme e remendo...//É quando o olho imita o exemplo da ilha/E todos os mares explodem na varanda.” (Lima, pp. 106-7)

próprias raízes, numa espécie de viagem empreendida intimamente, por um ser que se anuncia peregrino e nômade, buscando a sustentação numa varanda, cujos pilares estão cravados na ilha-mãe, em que todos os mares, finalmente, explodem.

Em diálogo com o crítico português Eduardo Lourenço (2001), que afirma ser a “língua (...) uma manifestação da vida e como ela em perpétua metamorfose”, leio a terceira epígrafe, de Gonzalo Márquez Cristo, que abre o canto “Primeiro” d’*O país de Akendenguê*: “Se fugimos, a solidão converterá alguém em vítima. / Por isso a palavra passa de mão em mão / para construir uma morada invisível.” Apresenta-se de forma clara a necessidade de criação e apropriação da palavra – poética ou da língua portuguesa – para que se não caia no silêncio, na solidão do passado, já que o presente deve ser um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder. (BHABHA, 2005)

A imagem temporal atravessa todos os poemas do primeiro canto. Aqui, apresenta-se nomeado, noutros, simulam-se como imagens, sobre as que refletirei adiante. O “tempo” marca a perspectiva horizontal de crescimento da poesia, que corre e fecunda, como as águas (em “O amor do rio”), em que a invocação da antiguidade serve para construir o contemporâneo, ou as verdades contemporâneas, (*Id. Ibid.*:2011, pp. 40-1)

Os sonhos do porvir, os cantos que cantei, carrego-os na voz/Antes da minha voz, já um nome fora dado a cada coisa e a cada coisa uma medida./
Em cada nome pus apenas um sopro de lume insubmisso; em cada coisa uma sugestão de prumo e de estrela.// Sorve agora das palavras o travo, amor, favo a favo; bebe o crescendo deste áspero concerto./Busco ainda o frêmito do compasso, as alturas de um coro pigmeu./Na mão, conservo os rascunhos, aquela letra adiada, a extensão da rasura./Do que te dou, eis que não me cabe senão o dom que a meus olhos te revela/São minhas e sem fim as margens deste rio.

No poema “Para te encontrar”, observa-se um tempo a que chamarei *tempo linguístico* – a mudança, os “mesmo rios” correm para fecundar novos sotaques, e com eles, novas linguagens, de que se vale a poetisa para a construção de uma ponte “que reúne enquanto passagem que atravessa”

(BHABHA, 2005), “Para *te* encontrar levantarei os prumos./Inventarei a casa nos mesmo rios/Para *nos* descobrir.” (*Id. Ibid.*: 2011, p. 28. Grifos da autora)

A língua passa a habitar e a pertencer a novos horizontes, e figura nesta obra como matéria-arte. Mais uma vez, o eu-lírico utiliza a metáfora da construção da casa-linguagem (imagem subjacente a toda obra *O útero da casa* – 2004), com uma perspectiva presente: a de inventar a casa nos *mesmos* rios. Observa-se que a possibilidade da criação poética tangencia necessariamente a apropriação linguística: ela é fundamental para “nos descobrir”. Lourenço, em ensaio de 1987, “Errância e busca num imaginário lusófono”, já afirmava que

o imaginário lusófono tornou-se, definitivamente, o da pluralidade e da diferença e é através dessa evidência que nos cabe, ou nos cumpre, descobrir a comunidade e a confraternidade inerentes a uma comunidade cultural fragmentada, cuja unidade utópica, no sentido de partilha em comum, só pode existir pelo conhecimento cada vez mais sério e profundo, assumido como tal, dessa pluralidade e dessa diferença.

eBhabha acrescenta que a “diferença cultural é o processo de enunciação da cultura como “conhecível”, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural” (2005, p. 63)

Tal enunciação surge no poema “Os dias”, em que se afigura um reconhecimento nacional, reinventado pela casa-linguagem e cantados com sabores das ilhas, frutos dos mamoeiros, “Conheço tempos estranhos/Prenhes de noites e manhãs/de nascimentos e medos e sortilégios.//De mãos dadas com a vida/cantá-los-ei/nos pendentes frutos dos mamoeiros.” (LIMA, 2011, 29)

O tempo se afigura na poesia, porvir metaforizado pelos “pendentes frutos do mamoeiro”, ainda não colhidos, mas em estado de potenciais cantares. Nascimentos são também parte da passagem temporal, são vidas pendentes.

“Apuramos o canto” trata já de uma casa-linguagem quase-sedimentada, visto que o eu-lírico, voz de uma mulher, trabalha com a passagem do tempo como construtor de uma apropriação legítima da língua e da terra. Tange-se, assim, “as cordas do tempo” enquanto se apura o pertencimento à terra e ao

mundo, condição de um ser inquieto, revisionário e visionário, emudecido há tempos pela opressão colonial. Narra-se toda uma coletividade insular (ou ilhéu?) baseando-se numa consciência situacional já delineada nas obras anteriores, “pois os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente” (WOOLF, 2004: 89).

Caem as pétalas./Do poilão caem/Uma a uma/Sobre a pele da tarde.//Chegamos sozinhas de toda a parte/Entranhando nas unhas/As cordas do tempo.//Enquanto o frio murcha/Apuramos o canto.(LIMA, 2011, p. 30)

O cair das pétalas do poilão, uma a uma, marca uma espera essencial para a construção da narrativa nacional. O eu-lírico, paciente e consciente, canta, luta com o tempo e aguarda que o frio murche, e apura-se a linguagem do canto, ele mesmo como constructo de uma voz libertada, que representa o passado à maneira que sugere Said (2005), moldando a nossa compreensão de nossas concepções do presente,

O que ocorre com as pessoas modernas ocorre também com as nações. A consciência de estarem inseridas no tempo secular e serial, com todas as suas implicações de continuidade, (...) gera a necessidade de uma narrativa de identidade. (ANDERSON, 2005)

A narrativa de identidade proposta constrói-se, também, sobre uma estética linguística e poética que se pode colocar em paralelo com a estética da poesia universal (ou poesia-mundo), pois nela está inserida. Por isso, Lima pode ser reconhecida tanto pelo seu espaço particular, São Tomé e Príncipe, quanto pelo pertencimento ao mundo da língua portuguesa. Essa duplicidade, ou variedade, de reconhecimento faz com que a obra possa se calcar no conceito do “valor” universal, dada a sua modernidade e contemporaneidade, sua inserção particular e inserção plural dos mundos que dela fruem. Segundo Barthes (2008, p.13), “a língua se reconstrói *alhures* pelo fluxo apressado de todos os prazeres da linguagem”.

O movimento da reconstrução do valor da língua de refaz em “Pressa”, poema curto como curta é a necessidade de se encurtarem as horas(LIMA, 2011, p. 31),“Ficam mais curtas as horas/Se tombam caminhos.”

O movimento se dá também a partir do desenho que o eu-lírico propõe da paisagem do seu país em “Colinas” (*Id. Ibid.:* p. 32), “Quando tomba um caminho/Os meninos do meu país desenham colinas sobre as ondas.”

E mais uma vez, como em *O útero da casa* ou *A dolorosa raiz do micondó*, o olhar que contempla a ilha é externo a ela, em estado de deslumbramento e contemplação, muitas vezes marcado também por confronto, visto que se trata de olhar lúcido, anunciado *a priori* nos versos de “Mátria”, “Quero-me desperta/se ao útero da casa retorno/paratactear a diurna penumbra/das paredes/na pele dos dedos/reviver a maciez/dos dias subterrâneos/os momentos idos.”(*Id.:* 2004, p.17)

O poema subsequente a “Colinas”, “Rosto” (*Id. Ibid.:*2011, p. 33) marca, após o deslumbramento infantil, a profundidade do olhar sobre a Cidade, “Tudo é profundo nos olhos da Cidade./Até a teia dos enganos desvenda a pertinácia deste rosto.”

Mesmo em confronto, nota-se o tempo de construção metaforizado pela *teia* dos enganos e o retorno das mãos ao rosto, “A mão e o rosto”, título do primeiro canto.

No segundo andamento do cântico de Lima, “Variações sobre a canção”, depara-se já com Akendenguê e Tando, esta, segundo testemunho da própria poetisa, cidade mítica, encantada para si. Como míticas e, paradoxalmente reais, são as “Três verdades contemporâneas”, poema que abre a seção(*Id. Ibid.:* p. 37):“Creio no invisível/Creio na levitação da bruxas/Creio em vampiros/Porque os há.”

Considero que aqui se marque a resistência das verdades tradicionais, na modernidade, em relação ao passar do tempo, as memórias antigas, que resistem no imaginário do presente, ainda que tenham sido extorquidas outrora, pois “aos relógios insulares se fundiram / os espectros – ferramentas do império / numa estrutura de ambíguas claridades” (*idem*, 2004, p. 40) que agora se vão revelando e sendo salvaguardadas à medida em que as ambíguas claridades vão se tornando mais visíveis (vão se desambiguizando) e presentes que no tempo do império.

Os estranhamentos do passado também são matéria da construção memorial do presente histórico. “Viajantes” marca a sublime recepção do *outro* à casa materna pelos antepassados que os viram trazer “poentes e estradas”, (*Id. Ibid.:* p. 38), “— A quem pertence tu?/Quem são os da tua casa?//Assim estendia nossa avó/A caneca de água ao viajante.”

O desejo de permanência anunciado pelo eu lírico na continuidade do segundo canto, “O cataclismo e as canções”, é análogo à necessidade de “prender o tempo”, marcar e fixar/lançar raízes. A escolha lexical – viver além, idade, provérbio, vindouros – desprende do metafísico futuro o seu impalpável e imprevisível sentido, a fim de tornar a palavra a concretude do porvir, a utópica permanência (*Id. Ibid.:* p. 39),

Feliz o que de mim restar, depois de mim/Se uma só das canções cantadas/Viver além daquele que em mim agora canta./Da hecatombe não salvaria contudo/Uma só das canções que cantei e canto./Às entranhas do olvido/Antes roubaria o riso das crianças/E a idade do provérbio.//Assim aos vindouros/Intacto ofertaria o enigma da luz.

Finalmente, e voltando à travessia poética, o poema “Fronteira” abre os poros ao terceiro canto: “Trespassar é a sina dos que amam o mar” (*Id. Ibid.;* p. 44), capturando a necessidade da identidade e da linguagem de “começarem a se fazer presentes” (BHABHA, 2005), serem lugares de efetivas trocas e de passagens que, como o rio, levam consigo partes de sua trajetória. Ademais, a conquista da liberdade de expressão passa pela conquista da estética poética, já trabalhada e reinventada na obra de Conceição Lima.

A língua, por sua vez, referindo-me à epígrafe de Eduardo Lourenço, é obra dos que a trabalham ou a sonham como exploradores de um continente desconhecido. Sobretudo poetas, que não são apenas os que assim se chamam, mas todos os que na cotidiana vida se inventam sem cessar as expressões de que precisam para não se perderem do tempo que passa, do mundo que se renova e transfigura.

O que ora se chama lusofonia pós-colonial, poderia, pois, chamar-se de diversas formas, tendo em conta os diferentes usos que os artistas, artífices da língua, dela fizeram. Escrever a história de uma nação exige articulação de

tempos, elaboração e superação do passado histórico, no caso dos países africanos de língua portuguesa, e transgressão das regras outrora impostas pela opressão colonial, transformadas em liberdade e articulações identitárias, negociações culturais e tradicionais, em franco processo de revitalização na linguagem poética de Conceição Lima.

4. Em modo de conclusão

Não se pode, enfim, circunscrever tal obra, impregnada de ideais políticos de renegociação das fronteiras e das raízes a apenas uma área do saber. A poética de Conceição Lima perscruta a memória afetiva – “Eu, a que em mim agora fala” (2011, p. 18) –, buscando uma reconciliação coma casa; depois, estende a busca às raízes, obscuras, e, vai mais longe, traz para São Tomé e Príncipe o país de um músico gabonês, e fundem-se as alteridades, no lugar fronteiro da convergência de identidades plurais: “Que nenhum idioma nos proclame ilhéus de nós próprios” (*Id.*:p. 15).

Se, como afirma Edward W. Said (2005), “o objetivo da atividade intelectual é promover a liberdade humana e o conhecimento”, posso afirmar com convicção que estamos diante de uma artista-intelectual comprometida com seu tempo e seu país, avessa às questões meramente panfletárias. Não há como negar, porém, que os artistas envolvidos com essas questões, noutros tempos, façam parte da herança da poeta.

Said afirma mais: “saber como usar bem a língua e saber quando intervir por meio dela são duas características essenciais da ação intelectual.” A poesia, segundo afirmou a poeta em palestra proferida no Liceu Nacional no Dia da Poesia, em abril de 2012, são “as melhores palavras colocadas na melhor ordem.” É saber usar a língua.

Não é possível, entretanto, negar que no poema “Canto obscuro às raízes” haja uma tentativa de tatear o passado, haja a busca, em primeira instância, de uma “tal essência”. Mas anuncia-se a impossibilidade de encontrá-la pois a própria negativa “não descobri a aldeia do meu primeiro avô” (LIMA, 2011, p. 15) já nos coloca no caminho obscuro dessa essência que não

há, por isso a necessidade de representar a busca (e, porque não?, cantar a pluralidade) deixando implícitas as críticas à crença numa noção rígida e prévia de conceitos complexos como povo, nação – que nada mais são do que a construção e a negociação de valores e sentidos congregadores – ou estado – que é uma entidade política em certa medida arbitrária.

Desta maneira, o olhar para a nação e a tentativa de reinventar *lugares*, neutralizar a nostalgia e de, enfim, recontar a história a partir de desejos e memórias afetivas e traços que confluem para um olhar plural(ista), transformam a perda temporária da casa essencial numa linguagem metafórica, ou, como afirma Bhabha (1999), “transporta o significado de casa e de sentir-se em casa (...) através das distâncias e diferenças culturais que transpõem a comunidade imaginada do povo-nação”.

O eu-lírico “que no espelho tropeça/na frente dos *seus* avós”, será sempre o peregrino que transitará entre a impossibilidade de voltar ao conceito essencialista da raiz pura, e o “nômade que regressará sempre à Juffure”.²

Torna-se possível, desta forma, o estabelecimento da fronteira rica em alteridades e identidades, o que problematiza o caráter do sujeito e da busca identitária num país em que ainda ecoam fortemente conceitos e ideais sob o paradigma da unidade e pureza originárias.

5. Referências bibliográficas

- BHABHA, H. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- HALL, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG/Representação da UNESCO no Brasil.
- LIMA, C. (2004). *O útero da casa*. Lisboa, Caminho.
- _____. (2006). *A dolorosa raiz do micondó*. Lisboa, Caminho.
- _____. (2011). *O país de Akendenguê*. Lisboa, Caminho/Leya.

² Versos citados de maneira aleatória do poema “Canto obscuro às raízes”.

LOURENÇO, Eduardo. (1999) *Mitologia da saudade*. São Paulo, Companhia das Letras.

SAID, E. (2005). *Representações do intelectual: as conferências do Reith de 1993*. São Paulo, Companhia das Letras.

Janeiro, DP&A.

SOUSA SANTOS, B. (1999). *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. 6ed. São Paulo, Cortez.

UFMG.

WOOLF, Virgínia. (2004). *Um teto todo seu*. 2ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.