

A função catártica da memória na actual literatura angolana: O caso de Botelho de Vasconcelos

Inocência Mata

Resumo: *Tábua* (2004), o sétimo livro do poeta Adriano Botelho de Vasconcelos, é, tal como o fora o livro *Os Limites da Luz* (2003), de E. Bonavena (aliás, Nelson Pestana), um livro que *evoca e provoca*: *evoca* as crises e os afectos destroçados, consequência da repressão pós-27 de Maio de 1977; *provoca* pela temática que passa pela ideia de que é preciso falar-se dos *dissensos* para os sanar, na contramão da “doutrina nacionalista” de uniformização totalizante. As duas posturas enunciativas vêm-se na ritualização do luto, na homenagem aos mortos e na expiação da dor que a poesia de ambos os livros actualiza para que, pela exposição das fracturas e das fissuras individuais e segmentais, a purificação colectiva se processe. Eles próprios vítimas de prisão no período do regime monopartidário, é como se os dois poetas se insurgissem contra o muro de frases feitas do discurso da reconciliação. No entanto, essa postura de confrontação com o passado não pressupõe o seu culto, pelo que a nostalgia que daí resulta não é regressiva, mas projectiva, a direccionar ao futuro. Nada há de mais construtivo do que organizar as ruínas do passado, na contramão do anjo de Paul Klee, reinterpretado por Walter Benjamin. Na verdade, as “ruínas” dos poetas—pessoais e pátrias—não se amontoam para se dispersarem a seus pés: os poetas arranja(ra)m-lhes um lugar, para que cada uma funcione no corpo pátrio que se pretende reconstruído e liberto dos *dissensos* de um passado demasiado recente para não provocar angústia pela sua nomeação.

É a perda da memória, e não o seu culto, que fará os homens prisioneiros do passado.

Paolo Portoghesi

Publicado em 2004, *Tábua*, de Adriano Botelho de Vasconcelos, é, juntamente com *Os Limites da Luz*, de E. Bonavena (aliás, Nelson Pestana), um livro que vem tornando explícita uma tendência na literatura angolana: a da reinvenção do vivido a fim de que ele signifique no tempo da História. Na verdade, esta não é, em rigor, senão em poesia, uma novidade na literatura angolana, na medida em a prosa de ficção vinha ensaiando esta tendência há já algum tempo: pense-se em *Crónica de um Tempo de Silêncio* (1988), de António Fonseca; em *A Geração da Utopia* (1992), de Pepetela; em *O Signo do Fogo* (1992), de Boaventura Cardoso ou ainda em *Maio, Mês de Maria* (1997), do mesmo Boaventura Cardoso; e na recente colectânea de contos de João Tala, *Os Dias e os Tumulto* (2004), distinguida com o Grande Prémio de Ficção da UEA, edição de 2004—só para citar alguns exemplos.

Tábua é o sétimo livro do poeta Adriano Botelho de Vasconcelos, distinguido com o Prémio Sonangol de Literatura, na sua edição de 2003, em *ex-aequo* com outro original de ficção, *A Candidata* (2004), da (até então apenas poetisa) cabo-verdiana Vera Duarte, autora de *Amanhã Amadrugada* (1993) e de *O Arquipélago da Paixão* (2001). Depois de *Voz da Terra* (1974), *Vidas de Só Revoltar* (1975), *Células de Ilusão Armada* (1983), *Emoções* (1988), *Anamnese* (1989) e *Abismos de Silêncio* (1996), Botelho de Vasconcelos surpreende duplamente os seus leitores: em termos técnico-compositivos, com um procedimento formal novo na sua bibliografia e no sistema de que faz parte, actualizado numa inclassificável poemática (serão dezassete poemas em *voltas* ou um só poema que se desenvolve em dezassete andamentos?), de irregular composição estrófica e versificatória, mas que retoma uma forma poética antiga, diria até clássica, que é a composição em mote e glosa; em termos semântico-pragmáticos, com uma nova temática que passa pela recomposição psicocultural individual e colectiva, após situação de (o)pressão pós-ditatorial e conflito pós-bélico.

Estas obras redimensionam, pela sua intencionalidade, as premissas do projecto literário da construção da Nação, instaurando outras coordenadas como liberdade, responsabilização e cidadania, considerada esta enquanto efectivo exercício de direitos cívicos (e políticos) e desempenho de deveres, o que requer, neste contexto literário pós-colonial, constante questionamento e revisão crítica do passado.

Transmutações da alma na poesia de Botelho de Vasconcelos

“Os heróis são as memórias das nossas / tragédias” (92)

Disse uma vez o escritor brasileiro Manoel de Barros que não gostava de “palavra costumada” (71)—palavra de efeito previsível, conhecido, consensualmente partilhado; palavra de efeito consensual e não problematizante; palavra que, mesmo que nomeie a realidade, não a interroge e a invective; enfim, palavra que não produza efeito ético e performativo, isto é, que não leve a acção. Parece que Botelho de Vasconcelos também não. A hesitação do autor entre *Tábua*, título que foi a concurso da Sonangol, em 2003, e *Olimias*, título por que o autor pensara optar para depois abandonar em privilégio do primeiro, revela uma dupla intenção: reter a dor para fazer o luto e, simultaneamente, por esse *gesto de purificação*, enveredar pelo rumo da luz, para o que remete a palavra *olímias*—inventada, diga-se, sendo que, como se verá mais adiante, a sua primeira remissão é para a luz, para a vitória sobre a sombra e o silêncio para o que remete o seu livro anterior, *Abismos de Silêncio*, acima referido.

Esse caminho visa buscar a reconciliação e o apaziguamento pessoal, familiar, social e político, após cerca de três décadas de uma dor contida, devido ao facto de o próprio e alguns de seus irmãos terem sido vítimas da repressão da DISA (a polícia política do regime monopartidário, responsável por torturas e valas comuns após a tentativa de golpe de estado de 27 de Maio de 1977). Não é despidendo o facto, como já tive a oportunidade de assinalar no prefácio deste artigo, de o autor ter concorrido ao Prémio Sonangol sob o pseudónimo Aires, precisamente o nome de um dos irmãos então mortos, o mais velho. Neste contexto, é muito significativa a opção final pelo título original, *Tábua*, a remeter semanticamente para o continente de um corpo inerte, sem vida—o caixão. No momento em que relia o livro para registar em forma definitiva estas linhas, estava a ler o livro *Não Tenhas Medo de Saber*, da ruandesa Yolande Mukagasana, recentemente lançado em tradução portuguesa. Trata-se de um depoimento testemunhal pungente de quem perdeu a família (marido, três filhos, irmãos, amigos) na louca voragem de ódio entre tutsis e hutus que varreu o seu país, o Ruanda, em 1994. Apesar de a autora afirmar a sua convicção na impunidade dos verdadeiros responsáveis (a França, por exemplo, que, aliás, acusa, explicitamente), este livro—que, segundo notícias, será filme—não é de silêncios contidos: “Os

heróis são o que os nossos olhos escondem / dos túmulos” (91) ou “Os heróis são as memórias das nossas / tragédias” (92)—diz-nos o poeta Botelho de Vasconcelos, estabelecendo interlocução com Yolande Mukagasana e com os seus confrades Boaventura Cardoso, o de *Maió, Mês de Maria* (romance publicado em 1997, significativamente 20 anos depois dos eventos que se seguiram a esse fatídico 27 de Maio de 1977, que ficaram silenciados no discurso oficial, mas não—vê-se na escrita dos escritores—na memória histórica dos angolanos e que Botelho de Vasconcelos transpõe agora para a *fald!*) e com Bonavena, o de *Os Limites da Luz* (2003).

Oiçamos Bonavena, que, evocando os seus amigos Kimpwanza e Wadalika, conclui: “Apenas me legaram / este dever de memória” (24). Antes, pelo contrário, trata-se, o livro de Yolande Mukagasana, de uma homenagem à Paz (nem é despiçando o facto de a sua autora ter sido agraciada com a Menção Honrosa do Prémio UNESCO de Educação para a Paz, na sua edição de 2003). Por seu turno, pelo elogio da vida, apesar da dor, que este livro de Adriano Botelho de Vasconcelos faz, parece-me que ele se aproxima, salvaguardadas as diferenças de intenção e genológicas, do de Yolande Mukagasana e de E. Bonavena. A reconciliação com o Mundo—isto é, com a pátria e o “eu”—começa a desenhar-se com o reencontro com a dor, com a ritualização do luto, que é necessário fazer-se para que a purificação se processe, pela exposição das fracturas e das fissuras individuais: “O luto leva os velhos a apagarem os silêncios que foram úteis para que a palavra não tivesse outras ousadias” (64) e pátrias: “Encontrei o meu morto vou dar-lhe banho com as pátrias e pétalas do meu quintal.” (82)

O que *Tábua* propõe é uma discussão sobre as feridas dos anos da guerra—guerra de todos os tipos: também aquela que tem um contendor identificado internamente, que resulta da repressão, por discordâncias político-ideológicas e até culturais, como essa de que terão sido vítimas os entes queridos dos escritores em diálogo, os chamados *fraccionistas*. *Tábua* significa, assim, na contramão do que tem vindo a ser ideia comum para a reconciliação e o encontro com a Pátria. E essa ideia, supostamente apaziguadora, alia a reconciliação pós-bélica, ou pós-ditatorial, à necessidade de perdão e de esquecimento, porque se tem a presunção de que a sociedade se pacífica pelo silenciamento dos horrores, físicos ou psicológicos. E é aqui que ambos, a ruandesa e o angolano (ou melhor, os angolanos citados), dialogam com o arquitecto italiano Paolo Portoghesi, que resgato da epígrafe, para quem é a perda da memória, e não o seu culto, que fará os homens

prisioneiros do passado. É neste contexto de desvelamento dos lugares comuns oficiais que significa o seguinte mote: “*Quem faz o discurso para os heróis precisa de muitos vazios onde Deus não tenha espaço para recordar que toda a linha e esquadro é que o homem não pode fazer de si próprio*” (88).

Muito mais adiante, a meio da caminhada catártica, o sujeito enunciador dirá, de forma sentenciosa: “*Às vezes não se sabe que a cabeça é a montanha de uma insónia, uma força distante do corpo que chama os criminosos pelos seus nomes numa ferida por onde circulam já bêbados os homens*” (54).

“Porquê que se vê através do poema / o modelo da terra?” (90):

Nem, de outra parte, deve ter sido por acaso que me lembrei de Manoel de Barros—e precisamente de *Livro sobre Nada*, é que, tal como este, *Tábua* também não me parece ser um livro comum: nem pelo género (será poesia em prosa? Prosa poética?), nem pela mancha gráfica, pelas linhas impressas (versos?), pelas imagens, enfim, pela sequência de pensamentos apresentados em fragmentos. Outrossim, a “instintiva” associação ao livro de Manoel de Barros também me surgiu da recepção desta colectânea como resultado de um exercício metapoético, como se a palavra pudesse conter o âmago do Mundo, como neste excerto: “*Em cada boca existe a delicada palavra que vem de um nó que foi parte da confusão dos deuses e pode parecer uma nave que cintila no próprio fogo*” (43) e “*Em cada boca que recita a palavra em pele se sublinha o poder da manhã*” (78).

Estas são palavras editadas no poema-mote e que se reeditam, em amplificação, no poema-glosa—como nos outros trinta e quatro poemas da colectânea. De facto, parece existir uma filosofia de contaminação clássica neste procedimento de construção estrófica adoptado pelo poeta, em que recorre a uma ideia-base, ora sentenciosa ora proverbial, marcada graficamente em negrito, para, na(s) estrofe(s) seguinte(s), se amplificar a ideia em intermediações metafóricas e alegóricas.

Desde o Formalismo russo que sabemos que uma das funções construtivas do literário é o estranhamento, isto é, a *desfamiliarização*. É por essa função que uma obra literária entra em correlação com os outros elementos do sistema (autoral e literário) e significa na sua originalidade. E o estranhamento que este novo livro de Botelho de Vasconcelos suscita começa pelo duplo título: “*Tábua*” e “*Olímpias*.”¹ Ao título, *Tábua*, por causa da sua dimensão tão visceralmente pungente, o autor tem dado melhor explicação e significação, designadamente na entrevista que acompanha, em publicação anexa, o livro de

poemas (Cristóvão s.p.).

Mas porquê “Olímias”?, perguntei eu ao poeta. Por nada: simples exercício lúdico a partir de um antropónimo—Límia—a que, num jogo sonoro, o poeta recorreu à derivação prefixal, com flexão do plural, dando origem à palavra “Olímias,” que remete, em termos de associação fónica, a luz, luminosidade, aurora... E os poemas deste livro, diferentemente de outros de *Abismos de Silêncio*, são lunares e, até, solares. Isto é, poemas que convocam à Luz—que é, de facto, a palavra que percorre este texto, tanto em termos quantitativos quanto em termos isotópicos (que formam campos semânticos afins), considerando os trinta e cinco poemas como um só texto que desenvolve um movimento de pura revitalização psicossocial e afectiva—individual e colectiva: “A sanzala regressou sem poder contar ausências. É como se tivéssemos medo de reconhecer a falta dos jovens. O fundo do espelhado lago é o que advinha na alma a distância entre a vida e o monstro” (93).

“Uma utopia na corrente de um panfleto” (92)

Todo o (macro)poema é um percurso de subjugação, pela Luz, da Noite—e todas as remissões semânticas que sugestionam a ambiência nocturna (guerra, repressão, morte, caos, sofrimento, tristeza, desagregação identitária, fragmentação psicossocial, miséria de corpo e de espírito). Esta poesia aponta, assim, para uma reconstrução, uma desfribilação em relação aos anos da repressão e da guerra e seus corolários, como seja a fragmentação sociocultural de que o livro anterior, *Abismos de Silêncio*, dá testemunho. Aqui, neste livro, *Tábua*, há sinais de outro universo bem diferente, com lexemas e expressões recorrentes que apontam para campos semânticos menos elegíacos e mais *cosmogonizantes*, como em: “Uma mão pode fazer a duração do sonho se tiver no seu barro o que se pode adiantar como preço dos erros de Deus quando o trigo não fazia ainda sorrir a terra e separe do seu húmus os mortos que fazem ouvir as queixas” (41).

Um deus que também erra, luz, fogo, mão, trigo, terra, barro, húmus, mortos que (já) podem “falar,” numa insistência na imagética revitalizante e de reconversão do desencanto e do desfazer das incertezas. Aliás, os elementos primordiais—Luz (Ar), Fogo, Terra, Água nas suas versões metonímicas—são o *leitmotiv* deste “relato da revitalização”—qual, antes, “relato de nação”—em inúmeros poemas, como, por exemplo, neste “Oh! luz que foi descansar na

lagoa para fazer o espelho” ou essoutro “Oh! luz que veio por detrás do teu corpo como,” entre muitos outros... O poema também labora, no seu percurso de significação, contra o monolitismo ideológico e identitário da utopia que se constituiu sob imperativos nacionalistas e, por urgência performativa, se fez panfletária, com palavras desempregadas de tertúlias e poetas sem cais—e assim vigorou durante o período de consolidação da nacionalidade política: “Na catedral as gaivotas fizeram durar os mares até as pátrias ficarem sob o domínio de uma única razão. Perdido o seu tesouro—uma utopia na corrente de um panfleto—os velhos tentam fugir das confissões até as suas palavras desempregarem nas tertúlias e cais os poetas” (92).

“Toda a existência / é uma tentativa de réguas” (94)

A revitalização individual e colectiva acima referida solapa o movimento do reconhecimento das perdas e da fragmentação psicossocial, afectiva e espiritual e tem alicerces no processo de recuperação psicossocial e de reconciliação da comunidade. A retórica da reconciliação sobrepõe-se, doravante, à do silêncio que vigorou, a fim de que se altere a “senha” da oficialidade: “As frases ficaram simples para que através de uma senha se entenda como fomos hábeis em usar das cobrasas sombras até para nas gavetas anularmos o nome dos irmãos” (94).

É como se poeta se insurgisse contra o muro de frases feitas do discurso da reconciliação. No entanto, essa postura de confrontação com o passado não pressupõe o seu culto (como, aliás, “desaconselha” Portoghesi), pelo que a nostalgia que daqui resulta não é regressiva, mas projectiva, a direccionar ao futuro. Nada há de mais construtivo do que organizar as ruínas do passado, na contramão do anjo de Paul Klee, reinterpretado por Walter Benjamin. Nas verdade, as “ruínas” do poeta—pessoais, afectivas, ideológicas, pátrias—não se amontoam para se dispersarem a seus pés: o poeta arranja-lhes um *lugar* e um *sentido*, qual “velho Kinga [que] entrega à velha Ngonga o osso dos espíritos” (52), para que cada uma (ruína, segundo Klee, ou osso, segundo o Velho Kinga) funcione no corpo reconstituído do passado: “Recomece então a nova identidade como a única estreia do mundo e prova-o um barco que estique a sua vela para que se abra o mar. Tantos têm sido os caminhos à procura de um lugar para o corpo” (53).

“No húmus a mais longa perda / do nome faz a defesa do epitáfio” (95)

Com a fala do enunciante—também ele actor, pois refere, logo no início, e por duas vezes, a sua condição discipular nesse processo de aprendizagem e de reconciliação com o Mundo—a ganhar uma conotação projectiva, aqui começa novo trecho nesse percurso de *humificação* do solo da memória, que já começara com a convocação da afectividade familiar. Na verdade, já a meio do percurso, entre o poema-mote “Ó, meus sangues! Não foram as minhas vidas” e a poema-glosa correspondente, “Esse é o sabre que empunho diante de ti,” os pilares da identidade psicossocial, individual e comunitária, começam a emergir, com a nomeação da família, afinal seguro porto de afectos. E será por ela, a família, que vão entreabrir-se os postigos e se erigir “a catedral das ideias,” onde se refaz o bálsamo da memória. É que esse processo de rememoração funciona como bálsamo: “a memória das pessoas”—ensinanos Ecléa Bosi—“também depende desse longo e amplo processo pelo qual sempre *fica* o que *significa*” (32). Esse húmus, que é a radicação afectiva, toma forma na explicitude fistular—no sentido cirúrgico do termo, em que fístula se pensa canal com finalidade terapêutica (outro sentido deste termo no texto, ao lado do seu significado como marca ou ferida moral e psicológica). Diz o enunciador, explicitamente: “Foi através da luz que refiz os signos para que as palavras que nos guiam através das fístulas e feiras mantenham as partes finais que celebram nos cristais sono que se descobre nas salivas das cobras” (44).

Intermezzo... Que fazer com esta dor?

Depois... o percurso se nos baralha: o poeta parece regredir na dor, tão crepuscular se torna a semântica do universo poético. Entre “O corpo [que] ficou entre as lianas repetindo / em seus erros a dor que a outros fez durar” (96) e a vergonha que nos está próxima do coração—o mote do poema seguinte (97)—o poeta volta à interioridade (pessoal e colectiva) do sofrimento e busca a voz dos mortos. Mas talvez seja, apenas, um regresso purgativo. Porventura mais dionísíaco que elegíaco, como se fosse uma pausa para a recomposição final, uma libertação orgíaca da memória e uma catarse da dor: “Os mortos de outras guerras mais antigas estavam tontos nas poças de vinho.” (98)

Do sal das lágrimas à flor na Primavera

“Kanjala com o seu tempo perfeito depois / de muitas fogueiras” (124). Porque a seguir o movimento final se anuncia de reconciliação: trata-se, na verdade, de

um tempo de generosidade, por que o cidadão também pugna ao afirmar, em entrevista já aqui citada: “Curemos os nossos enganos lavando os pés dos outros”! Há a proposta da reconciliação por via do luto, do desmascaramento pela palavra, pelo apelo à confissão e à contrição, pela evocação dos mortos (Joana, Ximinha, Aires)—e neste terreno Bonavena é muito mais explícito no inventário dos *seus* mortos—pela citação de mortos, enfim, pelo apelo à “denúncia das verdades” como caminho para a pacificação social e para a utopia de uma sociedade reconstruída, de que Kanjala, no texto de Botelho de Vasconcelos, é representação. A metáfora da queimada para deixar visíveis as causas (108) é bem representativa: as sombras da História desfazem-se; o Kwanza (que, em 1977, terá “acolhido” o corpo de Aires, o irmão morto) ganha outras funções, mais sublimes, que já não passam pelo encobrimento dos crimes: “apanhar a intimidade / da pátria” (116); a terra terá outra ordem: “Que chegue agora o silêncio—para que a terra tenha outra ordem: a lua mais perto do mar” (117).

A associação corpo / morte que se fazia em segmentos anteriores deste relato tem agora novas conotações, mais genesíacas, mais prospectivas: “Teu corpo dança nos anéisda música que só pode ser entendida no meioespesso e lento do meu esperma” (110). O amor substitui as sombras e as lágrimas de dor (elas são agora de amor) e se dispõem à geração, à generosidade. É amor sereno, que sobrevém a um cansaço, cuja imagem, porventura menos sublime e mais terrena e orgástica, se retém dos seguintes versos:

quando tu sentes que falo contigo
 com uma força de ancas
 e unhas? Ó, Deus, como o amor a si próprio
 se entrega ao cansaço que faz e, no entanto,
 parecer ser outro e em nunca vivido no momento
 das humidades que untam de luas
 os teus braços poisados nas minhas
 nádegas. (122)

E o sujeito até propõe a transmutação do objecto de culto: “O poema deveria desfazer o meu nó numa estrofeque troque o meu epitáfio pelas flores” (120). (Não disse o russo Alexandre Potebnia, 1835-1891, que “não existe arte e particularmente poesia sem imagem?” (39)—postulação que tão bem “serviu” o programa simbolista, mesmo se depois se tenha chegado ao

consenso de que a imagem, tal como outros recursos ditos literários, não são exclusivos da linguagem cuja função dominante é a estética?). Seja como for, a esta imagem de positividade está associada Kanjala, metáfora do milagre da Paz: Kanjala, uma vila do Sul de Angola, muito sacrificada durante a guerra civil (por ambos os contendores armados), é hoje um milagre da cicatrização das feridas da guerra, com suas extensas plantações de milho.

Kanjala de barro que completa o que Deus deixara
por fazer pela divisão do pão, todo o tema da vida procura o ouro numa ponta
de milho.

(...)

Kanjala com o seu tempo perfeito depois
de muitas fogueiras. Um milheiral levanta a terra numa mesa
acesa que ocupa o horizonte. E primeiro levantas as dúvidas
que feriram a inocência e depois preferes que destes braços
se faça o cálice da utopia. (123-4)

O caos está definitivamente organizado nesta última paragem, numa relação comunicante com os elementos naturais, culturais e espirituais do Mundo. Porém, não sem antes se proceder ao desvelamento da “última” verdade, um dos aspectos mais perversos da ideologia: “Olhavas para os homens com um coração incapaz de aceitar como uma lavra pode salvar um País que decidiu pelas ideologias escolher os seus melhores filhos” (124).

É o elogio da diferença e do pluralismo; é a invectivação da intolerância que levou à repressão e à perseguição e aniquilamento dos *diferentes*. Um dos aspectos mais perversos, porém também um dos mais geradores da nova utopia, pois como aquela outra seminal, a utopia revolucionária, esta nova utopia se constrói de palavras: “A palavra atravessa toda a ilusão como se cumprisse uma missão. Podemos apresentar-nos como vítimas das suas tábuas onde Deus acabara de jurar o repouso das manhãs” (125).

A utopia agora também através do verbo. Como antes Pepetela, que, a propósito de *A Geração da Utopia*, afirmara que a escrita seria realmente a sua última utopia... como sempre fora, aliás, acrescenta o romancista (3). Também desta feita, o poeta olhando para a memória não de modo ingénuo e sob punções teleológicas:

A cicatriz é delicada
 como se tivéssemos que olhar para a memória
 com uma outra escolha e astúcia.
 (...)

Por isso as palavras vão compondo
 numa só estrofe o que a vida mesmo atenta não pode
 consagrar. (126)

Doravante, há condições para todas as celebrações, uma vez que, feita a catarse, com projecção futura, é possível escrever o poema “como uma possibilidade do amor”: “Celebras tudo até a memória dos nossos dias ficar como fitas de um poema que tinhas escrito como uma possibilidade do amor” (128).

Como uma “lei” da vida, cria-se a disposição para o regresso temporário à dor. Mas contra isso, nada se pode fazer: é a marca da Vida vivida na marcha inexorável do tempo: “Todo o minuto só existe saturado por insinuação das nossas dúvidas e regressos temporários à morgue” (129). Tal como é inevitável que o poeta, pela sua flauta—não deveria ser *kissanje*?—continue a oferecer sonhos aos outros: “Um poeta toca a flauta da tua tarde de esperas à janela como se pedisses numa agonia que te oferecesse um gesto” (130).

Pela recepção, pela *intelligentzia*, ora reveladora de constrangimentos ora silenciosa, que obras deste teor causam na sociedade angolana (e refiro-me a *A Geração da Utopia* e a *Maio, Mês de Maria*, respectivamente), pode dizer-se que a palavra ajudará, mais uma vez, na reconstrução do corpo fracturado da nação, agora devido a conflitos internos—como antes a palavra literária fora um dos seus mais importantes artífices, pela pena dos poetas-políticos. Hoje, pela palavra—criativa e reflexiva—a nação busca agenciar as ruínas e prosseguir ainda no caminho da utopia, agora não apenas da nação, mas da pátria (que solapa, pela sua significação, a “comunidade imaginada”) e da cidadania, categoria até então inexistente na configuração do *local* da cultura e da nação. Na verdade, e como acima ficou dito, a cidadania requer outros ingredientes que não se compadecem com a intenção exclusivamente celebrativa, pois, sendo de teor legalista (apesar de este ser concomitante de qualquer nação, como nos ensina Anthony Smith [147]), pressupõe uma participação e transporta outras implicações que não são necessariamente uniformizantes e centrípetas, embora ainda de unidade, implicações conducentes à construção de uma sociedade livre, justa e aprazível de se viver.

Não são estas, afinal, as coordenadas dos programas máximos dos movimentos de libertação?

Nota

¹ Quando o original deste livro me chegou às mãos para prefácio, ainda tinha como título “Olimíias.”

Obras Citadas

Barros, Manoel de. “Não gosto de palavra costumada.” *Livro sobre Nada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

Bonavena, E. *Os Limites da Luz*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

Bosi, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

Cristóvão, Aguinaldo. “Vasconcelos: onde exista uma injustiça social estará sempre presente a pena dos poetas.” *Discursos & Entrevistas & Ensaio*. ABV: Gráfica EAL Inserto do livro *Tábua*.

Mukagasana, Yolande. *Não Tenhas Medo de Saber*. Lisboa: Coimbra, Diocese de Coimbra, 2003.

Pepetela. “A escrita é a minha utopia.” *Diário de Notícias* 9 de Agosto de 1992, ed. de Lisboa: 3.

Portoghesi, Paolo. *After Modern Architecture*. New York: Rizzoli Internat, 1982. Potebnia, Alexandre. “Notas sobre a teoria Literária.” “A arte como procedimento.” Vítor Chklovski. *Téoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

Smith, Anthony D. *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.

Vasconcelos, Adriano Botelho de. *Tábua*, Luanda: UEA, 2004.

Inocência Mata é professora de Literaturas Africanas, Literaturas Pós-coloniais Comparadas e Língua e Interculturalidade na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É autora de vários livros, entre os quais *Diálogo com as Ilhas: sobre Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe* (1998), *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de uma Voz Inquieta* (Lisboa/Luanda, 2001) e *A Suave Pátria: Reflexões Político-culturais sobre a Sociedade São-tomense* (2004). Email: imata@netcabo.pt