

## **A estética literária de raquellima: um cruzamento interartes como (res)significação do mundo e da Humanidade**

---

RESUMO: O propósito deste trabalho é elaborar uma leitura da poesia de Raquel Lima, tendo em conta as marcas do Afrofuturismo. Este artigo constitui um contributo analítico da relação interartes: poesia, música e pintura. Tomar-se-á por base *Ingenuidade Inocência Ignorância* (2019), uma vez que, nesta obra, germinam silêncios no vociferar poético das palavras que permitem acrescentar sentidos ocultos. Além disso, é imperativo dar conta da performance artística espelhada nas *spokenwords* e nas narrativas do “eu” fragmentado, contadas a partir da pós-memória. De salientar é ainda a revitalização da oralidade ao serviço da partilha de ideias e mensagens através da prática da *poetry slam*, o que se reflete na sua arte poética.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; música; pintura; pós-memória; Afrofuturismo; *spokenwords*.

ABSTRACT: The purpose of this work is to prepare a reading of Raquel Lima’s poetry, taking into account the marks of Afrofuturism. This article constitutes an analytical contribution to the interart relationship: poetry, music, and painting. It will be based on *Ingenuidade Inocência Ignorância* (2019), since, in this work, silences germinate in the poetic vociferation of words that allow the addition of hidden meanings. Furthermore, it is imperative to account for the artistic performance mirrored in the spoken words and in the narratives of the fragmented “I,” told from post-memory. Of note is also the revitalization of orality in the service of sharing ideas and messages through the practice of poetry slam, which is reflected in her poetic art.

KEYWORDS: poetry; music; painting; Afrofuturism; post-memory; spokenwords.

---

*Pré/Destinada Mulher*

*Subterrânea e de profundas origens  
Mulher pai de oriundas vertigens  
sempre parecendo ainda virgem  
engolindo mil olhares que não lhe atingem.*

*Palmilhando em suas místicas andanças  
Ramificando a esperança de mudanças  
Pelo porvir sem o ir e vir das crianças  
Enjoadas de girar no contexto das danças.*

*Sendo mulheres pais e mães no fundo  
Sois vós a gênese do provérbio ancestral  
Carregastes no ventre o cordão umbilical  
Que nos une às poeiras do fim do mundo.*

J.A.S. Lopito Feijóo K.<sup>1</sup>

### **1. Considerações iniciais**

Raquel Lima nasceu em Lisboa em 1983, tem ascendência angolana, são-tomense, senegalesa e brasileira, sendo uma afrodescendente convicta.<sup>2</sup> Como ela própria refere numa entrevista realizada por Doris Wieser em 2020, uma grande percentagem da sua identidade e da sua subjetividade encontra-se em Angola (Wieser 2024, 84). É poeta, *performer* e arte-educadora, tendo apresentado a sua arte na Europa, América do Sul e África. A escritora participou em eventos de literatura, narração oral, *poetry slam*, *spokenwords*, performance e música. Em outubro de 2019, publicou o seu primeiro livro de poesia, intitulado *Ingenuidade Inocência Ignorância*, que servirá de base a este ensaio. A obra está repleta de arte e humanidade, sobretudo na medida em que regista as desigualdades sociais e a procura incessante da compreensão das raízes da autora. Cada vocábulo quebra paradigmas e valoriza as culturas africanas, criando mundos futurísticos. A sua poesia assume-se como ferramenta de transfiguração do real e de ativismo intelectual, destacando-se como espaço de luta em prol de comunidades mais fragilizadas. Assim, apresenta a arte poética como espaço educativo e de transformação social.

É possível afixar que a mensagem do poema em epígrafe acerca da mulher africana reflete a essência de Raquel Lima como uma “pré/destinada mulher”, já que as suas origens trilham o percurso vivencial. Lopito Feijóo soube ler a alma feminina, apresentando-a como alguém que deglute os olhares reprovadores, não se deixando vencer por esses vislumbres. Trata-se de um ser que palmilha, verso a verso, a sua essência mítica, ramificando uma mudança esperançosa, potenciada pela arte. O ensaísta reflete a intensidade do ser mulher como sustentáculo da ancestralidade, alguém que carrega a energia umbilical que permite vencer todas as lutas ao ser capaz de proporcionar uma união universal. É exatamente esta a demanda de Lima, marcar a diferença num mundo de indiferença.

A obra de Lima revela uma extraordinária capacidade de plasmar artisticamente e de prolongar no tempo as pós-memórias que permitem a exploração de aspetos sociais e culturais e admitem interpretações desafiadoras, espelhando diversas linguagens artísticas. Segundo Sheila Khan (2016),

vigiar e praticar este dever de pós-memória é ir ao encontro dos silêncios, criar a “hospitalidade” prudente para acolher essas narrativas que, sem esta reivindicação, acabarão por esmorecer, por cair no esquecimento e por desaparecer sem sequer deixarem um laivo testemunhal da sua existência. [...] [É] assumir, corajosamente, o papel de curador da sobrevivência e da manutenção dessas memórias como um trabalho de consciência histórica e de coragem cívica. (Khan 2016, 354-55)

A poesia da autora possui traços indelévels de hipercontemporâneo, revelando a perceção do mundo em profunda mutação, marcada por uma ligação entre corpo e espírito, permitindo uma efusão criativa que potencia a originalidade. Este movimento implica “a criação como testemunho de uma evolução, tecnológica, económica e social, que o obriga a encontrar novas formas de dizer o indizível, de ordenar o caos, de adivinhar o homem do futuro que ele já é” (Binet e Angelini 2016, 477). Assim, tateia, com eficácia, estruturas fragmentárias e estilhaçadas, procurando enraizar as suas figurações de poeta, assumindo um papel interventivo perante um mundo que exige uma insistente análise e (re)construção.

Nos seus versos, é possível descortinar a índole melódica das palavras, a estrutura frásica que imprime liberdade, o ritmo saboreado, sílaba a sílaba, e a construção fónica e plástica. Observar-se-ão também na obra os temas e as mensagens inerentes aos silêncios dos vocábulos, numa sementeira vocabular

emocional de identidade, tentando perceber a missão que os vocábulos assumem para agitar as consciências, uma vez que “as palavras, diferentemente das pedras, das matérias corantes ou do ar em movimento, são já, por si mesmas, significação do humano, às quais [a] poeta [dá] uma nova significação” (Reis 2001, 308).

Nesta linha de pensamento, será possível escapar dos ritmos, dos intervalos inaudíveis, dos gestos, das hesitações, das respirações, das frequências e das performances que respiram nesta poética interseccional? Haverá nesta melodia ecos de uma história revisitada através da cognição humana? Terão emoção e memória o mesmo compasso na construção do equilíbrio dinâmico da identidade?

A tarefa hercúlea de inscrever e refletir as experiências vividas como afrodescendente na diáspora leva Raquel Lima a sentir influências do Afrofuturismo como movimento estético e a assumir particularidades identitárias do sujeito afrofuturista, localizadas entre o afrocentrismo e o eurocentrismo:

trata-se de um movimento intelectual, um conceito, uma filosofia ou um género artístico transdisciplinar que combina afrocentrismo, fantasia, tecnologia, religião, espiritualidade e misticismo não ocidentais, numerologia, sátira, ficção científica e realidade virtual, para desafiar as representações estéticas sobre África. (Lima 2019, 4)

Assim, o Afrofuturismo é realizado “através de uma estética que ‘emagina’, isto é, o processo de imaginar de dentro para fora, e propõe um passado, presente e futuro da experiência negra na diáspora transnacional” (Lima 2019, 4)<sup>3</sup>.

No palco artístico, a oratura pulsa na tessitura textual e a expressividade filosófica dos termos agiganta-se como ecos nos ritmos que as páginas decifram com energia. A simbologia do título, vocábulo a vocábulo, desvenda o véu paradoxal de três valores conceptuais, “Ingenuidade”, “Inocência” e “Ignorância”, como se se tratassem de *spokenwords*, que dão ritmo, voz e movimento à mensagem que se pretende transmitir, ecoando no sentir e no pensar, ao serviço da performance artística. Estes conceitos ascendem ao inteligível e transportam o/a leitor/a para a capa do livro, na qual os vocábulos foram colocados um em cima do outro, o que permitiria inferir que a “Ignorância” é a base da “Inocência” e estas são o sustentáculo da “Ingenuidade”.

O primeiro poema, “Ingenuidade”, provoca, de imediato, a estranheza do mundo digital espelhado na página (/u-i/), um *user interface* que agita o leitor para a interação que se avizinha, estreitando laços digitais com a curiosidade.

Contudo, o *user* está separado através do hífen do *interface*, o que parece promover uma rutura com a janela virtual. As barras oblíquas registam, no momento, os bips da máquina humana que marcam sossegos, trejeitos, perplexidades e fôlegos, ao se depararem com a antitética figura, uma vez que, por um lado, é a idealização de uma virtude cristalina – “candura”, “simplicidade extrema”, “ausência de artifícios”, “condição da pessoa que nasceu livre”, “honradez”, “honestidade” – e, por outro, surge como despropósito e necessidade: “fraqueza”, “falta de bom senso prático”, “incredulidade excessiva” e “parvoíce” (raquellima 2019, 19).

O segundo elemento unificador do *corpus* textual, “Inocência”, surge como outra entrada de dicionário, que leva o/a leitor/a curioso/a a mais ambiguidades. Segundo a própria autora (Wieser 2024, 91-92), há uma preocupação com a questão de descolonização da língua e da linguagem, para perceber como é que a língua oprime e liberta. Para tal, faz um mapeamento dos vários significados possíveis e, nesse percurso, foi surpreendida pela dimensão colonial da linguagem. A autora indagou como uma pessoa ingénua consegue autodeterminar essa lhaneza, se como escrava não está na sua condição natural, ou seja, como é que a própria língua legitima uma série de diferenças sociais e de vida.

Neste registo emblemático, “Inocência” impõe-se, positivamente, como autenticidade e surge alegoricamente representada no Bem, espelhando-se na jurisprudência da alma e num vestígio sagrado do corpo, pautado por uma virtude reguladora de prazeres: “a pureza”, “ignorância do mal”, “isenção de culpa”, “virgindade” e “castidade” (raquellima 2019, 35). Contudo, a duplicidade do vocábulo promove o palco paradoxal do ser, registando a falta de inteligência, no absurdo e no dislate: “inépcia” e “tolice” (raquellima 2019, 35).

A última *spokenword*, “Ignorância”, propicia um encontro perverso com a língua, uma vez que a ausência de conhecimento e de sapiência, a imperícia, a ineptidão, a descortesia e a indelicadeza assumem a centralidade do conteúdo, como se o ser se encontrasse desprovido de qualquer capacidade profícua: “falta de ciência ou de saber”, “ausência de experiência”, “incompetência”, “grosseria”, “incivilidade” (raquellima 2019, 51). Todavia, a contradição espregueita filosoficamente; afinal, o “só sei que nada sei” socrático exprime a “ignorância” filosófica, ou seja, a que permite o verdadeiro acesso ao saber, pois “o conhecimento da ignorância é o início da sabedoria” (Japiassú 2008).

A partir da análise do título da obra, é possível conjugar, “pelas intermitências do silêncio e do som, a musicalidade e o andamento rítmico e melódico que são centrais para a construção dos sentidos” (Lima *apud* Fernandes 2020, 14).

## 2. A fragmentação do “eu” no palco hipercontemporâneo da performance identitária

No ponto de vista de Stuart Hall (2006, 13; 21), é uma fantasia considerar a identidade totalmente unificada, completa, segura e coerente, já que a sua existência muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado. A identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida e esse processo é, às vezes, descrito como constitutivo da mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política da diferença. Assim, segundo o teórico (2006, 11), a identidade é fragmentária, sendo formada através da interação entre o “eu” e a sociedade.

Desta forma, a poesia de Raquel Lima permite um diálogo entre o ser, o outro e o mundo, dizendo o indizível, regatando, como afiança Sheila Khan, “todo o património de experiências e de narrativas daqueles homens e mulheres que nunca encontraram o seu ‘tempo’ de confiança e de partilha” (2016, 354). Nesta empreitada para escapar do rio do esquecimento, torna-se compreensível que “tanto quem viveu a situação, quem viveu a vida lembrada, como quem é seu ouvinte, acede a toda a memória após a sua montagem” (Peralta e Oliveira 2016, 194). Nesta perspectiva, a poesia de Lima oferece uma visão retrospectiva de narrativas transmitidas pelas gerações anteriores:

então abro mais uma gaveta  
 à procura de sentido  
 no formato circular da oratura  
 porque a tradição não é só feita de livros  
 fotos e palavras por traduzir  
 línguas que desconheço  
 lutas por persistir  
 vitórias que não sonhei.  
 (raquellima 2019, 24-25)

Contudo, imprime-se uma inovadora forma de comunicação placentária, pautada pelo hipercontemporâneo, em que se apresenta a violência e a desregulação e na qual se deixam extravasar oxímoros: simplicidade e complexidade, imediatismo e distanciação, inautenticidade e legitimidade, como apanágio de transmissão de uma mensagem que se pretende inusitada. Assim, a viagem poética provoca uma multi-perceção que transcende os vocábulos, através de olhares múltiplos que reconhecem a proliferação de imagens, sons e significações.

Em “ser poeta é ser mais baixo” (raquellima 2019, 61), a disrupção semântica do título do poema de Florbela Espanca, “Ser poeta é ser mais alto” (Espanca 2017, 109), contribui para expulsar as grilhetas da expiação (“ter no peito uma ferida que não cicatriza / uma ferida aberta a prenunciar uma crise poético-existencial”), através da fragmentação de um “eu” impelido pelo pragmatismo de quem tem de assumir a essência da portugalidade, não deixando respirar a sua múltipla identidade, apresentando “uma memória e uma identidade em constante transformação e reescrita”<sup>4</sup>: “estar cansado de representar Portugal / e viver dentro das suas margens” (raquellima 2019, 61). A ressonância cultural impulsiona a enigmática sensação de “ter sede de infinito mas falta de coragem” e nada escapa ao caleidoscópico e vertiginoso movimento que se deseja implementar, amplificado no grotesco:

ter um berro no papel e as garras cortadas, pintadas  
 não ter asas para voar como as princesas aladas  
 mas sim pesos nas pernas e arrastar-se em caminhadas  
 mergulhar em ocorrências recorrentes.  
 (raquellima 2019, 61)

Em certa medida, este ambiente realça as figurações do/a poeta como um “ser pequeno e medíocre na sua insignificância” e destaca a enfática aceitação do fatalismo – “é perder a esperança a não ser em palavras” (raquellima 2019, 61).

Segundo a autora, em entrevista a Wieser (2024, 89), a resistência expressa no poema está relacionada com a tensão que sente pelo facto de, de repente, ter de responder a uma expectativa do que é ser poeta portuguesa, sentindo que uma grande parte de si é retirada, quando tem de carregar essa bagagem da portugalidade. Afinal, quando se fala de uma mulher negra em Portugal, revela-se um constante apagamento e silenciamento daquilo que é a produção não só cultural mas também científica que essas mulheres realizam. Por isso, a artista acredita que, enquanto elemento da diáspora africana, tem o papel de visitar, de reconstruir as suas memórias e de reconsiderar outras mulheres que deram um grande contributo a Portugal. Assim, considera que esta contenda implica procurar tanto as referências e as influências como a responsabilidade de estar em constante negociação sobre os espaços que ocupam, as parcerias que fazem e as pessoas com quem trabalham (Wieser 2024, 88). Qual será, então, a identidade da escritora? Que amálgama de influências permite determinar a essência identitária de um ser em trânsito?

Através da tradição literária, o poema sugere a descoberta de outros caminhos vivenciais, numa perspectiva lógica e reflexiva, já que o eu lírico parece perder o endeusamento, limitando-se a “cuspir letras no seu desejo de ser alto”, por “não ter força para dar esse salto”. Neste sentido, cria-se um ambiente caótico do “ser contemporâneo”, em que a diversidade de objetos auxilia o diálogo entre a técnica e a imaginação (“é fazer colagens, clonagens, citações, reproduções”). Todavia, este homizio propicia um tédio existencial de revolta contra a poética oca e infrutífera que procura a aparência e esquece o ser: “não suportar o silêncio nem os aplausos, nem as condolências / nem os elogios feitos de eloquência”; “é escrever mais poema inconsequente / e vir lê-lo ao palco a toda a gente” (raquellima 2019, 62).

Afinal, é compreensível a crítica do eu à ambição desmedida de querer atingir a glória, o *glamour* e a fama com versos desfasados de sentido pleno, como se isso lhe trouxesse a imortalidade:

querer ser famoso e aparecer  
 à espera de ser entrevistado  
 polemizar por falar mal do poeta ao lado  
 não ter medo de ser crucificado, ou cometer suicídio um dia  
 na esperança de dar uma boa biografia  
 (raquellima 2019, 62)

Neste caminho de insensatez, desvirtua-se a essência da arte poética, pois esse/a poeta encenado/a nos versos parece modelar-se por aspirações despropositadas (“é ser best-seller”; “garantir-se lusitano como Camões e ambicionar ser Pessoa / é escrever versos à toa e tentar ter piada / subir ao palco de papel na mão e língua afiada”; “querer ser aplaudido depois de morto / ganhar direitos de autor e escrever sem amor”) e por um egocentrismo megalómano que desprestigia a poesia – “alimentar o ego a copos de vinho em vernissages/ lamber o ego de quem critica” (raquellima 2019, 6163). De facto, no palco das *spokenwords*, não há lugar para o/a poeta que perdeu a majestade do ser e se deixou manipular pela decrepitude do ter.

### **3. Os silêncios do discurso no mistério audível da palavra: *Ut musica poesis***

A arte poética de Raquel Lima permite a receção e interceção de linguagens como voz pungente, associadas à *poetry slam* e às *spokenwords*, realçando a experimentação poética, a artisticidade, o compromisso e a responsabilidade sociais com o outro e com o mundo. Nesta poesia, a explicitação da linguagem artística

impõe-se como determinante na construção da identidade em trânsito, imprimindo uma musicalidade que permitirá o decifrar de muitos sentidos, que ecoam no sistema de conhecimentos, emoções e vivências silenciadas nas palavras, já que estas estão “cheias de sentidos a não dizer” (Orlandi 2007, 11). Poder-se-á afiançar que tudo

reside nesse intervalo  
inaudível entre duas letras  
e vive desse silêncio que grita  
sobre  
a minha ingenuidade  
a minha inocência  
e a minha ignorância.  
(raquellima 2019, 21)

Efetivamente, o ritmo, a voz e o silêncio ganham uma dimensão extraordinária, criando-se laços sólidos entre a poesia e a musicalidade, o que possibilita o sentir da performance. A voz entra em consonância com o corpo, levando o/a leitor/a a reagir a cada momento. A própria autora assevera que, devido ao seu percurso, percebeu que o corpo tem um papel de destaque na poesia, o de coreografar o que as palavras estão a dizer e de tornar flagrante a hesitação, a respiração e a insegurança (Wieser 2024, 94).

Na verdade, o som aliado à mestria com que a poeta maneja a língua promove o despertar das consciências para a vivacidade espontânea da pauta coronária. Como afirma Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2001, 175), no texto literário, os sons, na sua materialidade, com o seu timbre, a sua intensidade, a sua harmonia, a sua altura, as suas combinações e repetições, originam fenómenos que podem ser apropriadamente caracterizados como eventos de fono-estesia e que se assemelham muito às manifestações musicais.

Ao escutar a poesia de Raquel Lima, nota-se que a melodia assume uma surpreendente vitalidade impelida pela expressividade semântica. No poema “democracia/democoração” (raquellima 2019, 33-34), o ritmo oscila como sustentáculo através de versos curtos e longos, que obrigam a um percurso deambulatório na página. Na matemática da vida democrática, o eu lírico subtrai “-cra-cia” e soma o “coração”, salientando a importância do sentir. Tendo por base o movimento melódico da emoção, a aliteração sibilante traz um “desassossego/

desassossegado” que desafia “ao ouvido sussurrado um *brief*” e, no quiasmo dos vocábulos, o discurso cala a “construção que preocupa” e a “preocupação que constringe”, dando voz ao silêncio, na brevidade do momento que agiganta o inaudível – “*briefly walking / briefly talking / just... being briefly*” (raquellima 2019, 33). Como caucaciona Daniel Quaranta,

a poesia sonora poderia ser definida como aquela que evita usar a palavra enquanto mero veículo de significados e a composição do poema (ou texto fonético) está estruturada com sons que requerem uma realização acústica e uma performance. Esta se diferenciaria da poesia declamada ou recitada tradicionalmente pela introdução de técnicas fonéticas, ruídos e, sobretudo, por seu caráter experimental no uso da linguagem [...]. Essa mistura de timbre e de linguagem talvez seja a chave para encontrar uma ponte entre uma música que poder-se-á chamar poética e uma poesia fundada na materialidade do som. (2017, 2)

Em “práticas e instruções anti-terroristas para a explosão de uma bomba interior” (raquellima 2019, 38-40), a ária explode nos versos com o lema *bellum sine bello*<sup>5</sup>. Para tal, serve-se de uma deflagração de aliterações das fricativas e vibrantes bem como assonâncias que, de braço dado com as palavras, promovem uma relação umbilical com a terra e permitem sacudir a mente, impelindo-a para a luta por um mundo melhor e sem violência: “sem descer dos saltos vou fixar os pés na terra/ dizer adeus às armas e partir para a guerra”;

procuramos a explosão da bomba interior  
 mas com palavras, por vezes tão bélicas e fatais  
 tanto podem ser cravos como granadas, intemporais  
 vou pegar nessas armas e partir para a guerra  
 como uma abelha que ferra, uma mulher que berra  
 com os olhos cheios de raiva fixados na hipocrisia  
 internacionalizada  
 na corrupção globalizada, nos sonhos roubados.  
 (raquellima 2019, 38)

O poema aproveita a sonoridade das palavras e o reconhecimento da tecnologia para evidenciar uma inércia instalada, o que proporciona ao sujeito poético

a revisitação do passado sofrido e evidencia a falta de coragem para escrever uma nova história no futuro (“e nós freeze / a lamber a ferida para que cicatrize/ pois o sangue continua a escorrer com juro”). No entanto, a composição poética marca a diferença e dedica-se à construção de um trilho distinto (“fabrico uma bomba poética, pratico terrorismo literário/ numa vontade sublime e senil de não querer ser mais um número em mil”), grafando as cicatrizes da “escrava e serva da era colonial”, da “máquina do mundo industrial” e da vassalagem “da rapidez digital”. Ao mesmo tempo, a sua espiritualidade assume uma dimensão transcendente de transformação, já que “leva na viagem, na bagagem, as palavras, a brotar em flor / e a procura da explosão de uma bomba interior” (raquellima 2019, 38).

Segundo Marta Lança (2019, 71), a haver armas será o som de uma bomba interior, a mais poética e difícil de fazer explodir. Acrescenta, ainda, que se assiste ao derramar da corda para içar velas, ao dar uso à bússola que se carrega no bolso sem fundo do eu e ao exterminar os anátemas paralisantes e seguir caminho, visto que crescer dói e o processo mental e físico que metamorfoseia o ser humano, a cada momento, não tem termo.

Em suma, a composição poética apresenta-se, assim, como texto-manifesto que se aproxima do “Terrorismo literário”. Deste modo, à semelhança da demanda de compromisso social apresentada no seu manifesto – “Literatura de rua com sentido sim, com um princípio sim, e com um ideal sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país e não recebe a sua parte” (Ferréz 2005, 10) –, raquellima mostra-se em sintonia com a diversidade, sendo impulsionadora de um confronto efetivo com o contexto sociocultural. Além disso, ambos percebem a escrita como veículo de denúncia, isto é, produzem uma literatura que espelha uma realidade marcada pela vulnerabilidade social, pela violência e pela miséria, encontrando na palavra uma arma de luta contra a opressão: “agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós. [...] e na moral agora a gente escreve [...]. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (Ferréz 2005, 10).

Nesta adrenalina provocada pelo rastilho de pólvora da hipercontemporaneidade (ver Lipovetsky 2004, 9), surge a figura aterradora do fim de linha, concretizada pela passagem inexorável do tempo. Na composição poética “time passing” (raquellima 2019, 41-44), a efemeridade da vida comunga da mesma vertiginosa velocidade da evolução tecnológica e a incapacidade de travar o curso dos dias assenta no onomatopaico e inflexível som dos ponteiros do relógio:

olhos no ecrã iluminado  
uma silhueta perdida ao lado  
teclados, linhas e frases  
sentimentos audazes  
vontade de contrariar o tic tac tic tac tic tac.  
(raquellima 2019, 42)

O som ensurdecedor dos segundos que passam irremediavelmente aumenta o volume interior com a presença aterradora dos

relógios de cucu  
um cronómetro atrasado  
uma carícia perdida  
uma bússola esquecida  
time passing.  
(raquellima 2019, 42)

A sinfonia da existência evidencia o termo:

time passing and running and fighting against  
mistakes, tapes  
trote, galope  
passo  
passeio  
salto  
alto  
stop  
(raquellima 2019, 41)

O trampolim, que impulsionou o salto inicial para viver em plenitude e com esperança, ultrapassando os erros cometidos, deixou-se convencer por esta força implacável que envelheceu o corpo e assumiu os acordes da oclusiva acompanhada das assonâncias que explicitam a transitoriedade humana:

o tempo passou, calou, frustrou, de repente  
 o tempo torce o trânsito no trâmite transitório  
 de uma tarde atordoada  
 atada ao atrelado das trevas e tentáculos  
 de um triste tufão estagnado  
 oráculos, horóscopos e astrologia  
 enchem a barriga de fantasia.  
 (raquellima 2019, 41-44)

Assim,

a polipoesia propõe uma intervenção que ultrapassa o signo gráfico, o significado da linguagem, o espaço no papel, e tende a um tipo de performance que irrompe no domínio do som. Esta mudança de foco produz uma transformação na qual a sonoridade é o elemento que ocupa o lugar da palavra, transformando-se no grande protagonista a par da mensagem. (Quaranta 2017, 2)

No espetáculo de sons, surge “Sucubu” (raquellima 2019, 46-47), um vocábulo que permite absorver uma permeabilidade de sentidos. Será um animal, um fruto ou uma figura demoníaca? Serão todas estas coisas ou apenas um caleidoscópio de interpretações fluídas na sua melodia? Na verdade, a divisão da palavra, sílaba a sílaba, parece uma espécie de brincadeira que trilha o caminho de encontro e de identificação com elas (“su cu bu” e “sin to / sin to / sin to”), acentuando a fragmentação do “eu”, impelindo ao reconhecimento de cada estilhaço como parte integrante do ser, sentindo-se uno na diversidade de sonoridades e de neologismos como recetáculo da amálgama identitária:

su cu bu  
 sucumbu  
 suculento  
 sucuri  
 sucumbir  
 sucumbrigar  
 sucumbrigo  
 sôco umbigo  
 sucumbu.  
 (raquellima 2019, 46)

Segundo a autora (Lima *apud* Fernandes 2020, 14), nos seus versos, a voz amplifica a poesia escrita, porque, sendo uma dimensão do próprio corpo, traz consigo marcas da sua genealogia pessoal em que, no entanto, ressoa uma experiência coletiva, garantindo que guarda uma dimensão política de intervenção, porque, quando diz, afirma-se. Deste modo, na entrevista concedida a Doris Wieser (2024), revela que o seu trabalho assume o papel histórico da resistência política, fortalecendo um olhar cada vez mais direto e objetivo, por meio de dezenas de vozes que emergem dos seus textos, evocando narrativas e distanciando-se de uma projeção ideológica e oficial de um Estado dominante que as restringem à subserviência social. São vozes que rompem com o jogo de opressões dentro do qual foram compulsoriamente inseridas.

Na sequência, a musicalidade abraça a tecnologia, num solfejo mecânico de humanidade. Em “entrevista” (raquellima 2019, 64-66), cria-se uma orquestra de modernidade que inebria a audição, provocando o espasmo sonoro, eufórico, triunfalista e sensacionista de quem abraça a celeridade futurista com vigor (“faço projectos em bom *timing* tenho em conta a *deadline* / e se houver aqui wireless faço já um download e imprimo a cores / *it’s just fine* / nos tempos livres sou *freelance*, mas para si estarei *free as a bird*”), mesclando os efeitos enérgicos do inglês infiltrado no português. Entre os ecos das palavras, desvenda-se uma força centrífuga em que o sujeito poético se assume como multifacetado, parecendo desejar materializar-se na máquina (“sou muito funcional, da era digital, multicultural, cibernética, / sou super atlética / sou polivalente, omnipresente, aliás, eu já estou no seu / subconsciente”). Os versos curtos e longos enfatizam a força centrípeta, pois, ao apresentar a epinefrina do movimento, na tentativa fracassada de comprovar a sua capacidade *multitask*, parece transformar-se num maquinismo:

faço gestão de conteúdos, de recursos humanos e financeira  
 para mim dormir com excéis e sonhar com orçamentos  
 é brincadeira  
 faço balanços, balancetes, sei calcular o IRS, o IRC ou IVA  
 consigo atender ao telefone enquanto escrevo um email  
 enfim eu sou proativa.  
 (raquellima 2019, 65)

Ao longo deste delírio extático, ousa afirmar que valoriza “a honestidade, [a] competência e [a] transparência”. Contudo, no silêncio das reticências,

adivinha-se o vociferar de um “não” estridente. Neste arrebatamento, a poesia entrelaça-se com a musicalidade e desenha a polifonia da identidade. De facto, o poema eleva o ritmo e sugere a “hora de ponta” constante da civilização moderna, na qual tudo parece ser insuficiente, pois

no tecnicista contexto contemporâneo, com supremacia de um nítido mercantilismo cibertecnológico, poesia e música só se mantêm “legítimas” se trabalhadas, também hipertextualmente, pelo/a poeta-músico/a-pessoa de essência simples e natural, sendo possível, ainda, descrever o que se chama de regime de luta poética entre o mundo-da-vida e os modos de ser dos atuais sistemas dominantes como capitalismo, tecnocracia, burocracia, ciberocracia e indústria cultural. (Bosi 2003, 357)

Apesar de a contemporaneidade de Raquel Lima ser distinta da do autor citado, poder-se-á observar esta relação estreita entre a música, a poesia e a pessoa, num movimento de luta poética. Efetivamente, surge como uma orquestração interna da linguagem, através de uma ponderação eficaz na escolha de cada palavra ou silêncio, abala as consciências, tentando metamorfosear a psique do/a leitor/a, incitando a luta por um mundo melhor. Poder-se-á considerar que, na obra, existe um encontro aglutinador entre os vocábulos e a melodia, uma vez que “a escrita e a música (lida/vista pela partitura) não deixam de ser representações virtuais da memória” (Coelho e Alexandria 2010, 130).

#### **4. A tela pálida de uma pintora de letras: *Ut pictura poesis*<sup>6</sup>**

Na arte poética de Raquel Lima, assiste-se a um paralelismo entre o literário e o pictórico, já que, através da observação das manchas gráficas na tela branca da página, o seu texto provoca sensações visuais, permitindo agitar a consciência do/a leitor/a e mostrando a importância de aliar o prazer da leitura à tessitura desenhada do texto. Segundo Eunice Ribeiro (2000, 23), o experimentalismo poético e a poesia visual constituem um exemplo flagrante desta recuperação da objetualidade da própria escrita, criando intimidades com o espaço plástico, maximizando as propriedades icónicas do material verbal e recorrendo a uma sintaxe analógico-visual baseada em relações de proximidade e semelhança gráfica e fónica.

A sua poesia imprime a ilusão de uma superfície delineada com letras, sílabas, vocábulos e espaços, de modo a expressar uma mensagem poética de cariz

identitário e social. Deste modo, “graças ao aproveitamento visual da materialidade dos seus grafemas e à disposição tipográfica dos seus significantes no espaço da página, espacializa-se, adquire características estruturais que a fazem funcionar semioticamente de modo semelhante ao texto pictórico” (Silva 2001, 169).

Em “‘v’ de vida” (raquellima 2019, 22-23), o eu lírico cria uma imagem inovadora de inteligência artificial, com ligações imagísticas entre palavras, o que transmite a ideia de uma identidade em construção (“tenho o ‘v’ da vida à espera”) e as vantagens potenciadas por esta forma de ligar o “corpo” ao espírito. Como revela Geovanna Marcela Guimarães (2018, 603), certos poemas encenam o corpo tanto no tempo quanto no espaço, na tentativa de simular o movimento e a metamorfose das coisas do mundo real. Destarte, os fios invisíveis ligam a casa estilhaçada à inteireza do corpo (“c a s a corpo”); a arte ritmada à fisicalidade do ser impelido pela sua performance vivencial (“música corpo”) e o diálogo audível dão cor ao monólogo interior da matéria que silencia (“conversa corpo”). Entre o “dentro e fora” e o “perto e o longe”, promove-se a visão do corpo-território, pautado por imaginários coletivos e individuais, atuando num espaço de interseção de territórios geográficos, de dignidade humana, de sonhos paradoxalmente concretizáveis (“tudo é utopia possível / expectativa cruel”) e de memórias como garantia para uma tomada de posição consciente, pois “o corpo [que], ao mesmo tempo, significa e é significado, interpreta e é interpretado, representa e é representado . . . é . . . índice, ícone e símbolo. Daí que o corpo não é apenas um organismo biológico, mas um tecido cultural” (Oliveira 2003, 25) em Lima:

assumo a nova condição  
de simplesmente ser e estar  
livre na espera  
livre na véspera  
livre na vida  
livrar o v’ da vida  
e ser só ida.  
(raquellima 2019, 23)

A exaltação corpórea surge, assim, como espaço primordial de vitalidade e alude à lhaneza dos afetos humanos, numa espécie de mosaico virtual de

resistência. Deste modo, ao “se inscrever, literariamente, esse corpo rasura e reinstaura a noção de escrita literária e memorialística, principalmente no que se refere à busca por reconhecer-se como sujeito de sua própria história, sua própria comunidade, mesmo via rede de diáspora atlântica” (Cruz 2011, 11).

Outrossim, o aspeto visual do texto acompanha o eu lírico na sua aventura de descoberta de si e das suas representações do contemporâneo, num compromisso de ser e de estar em constante busca e aperfeiçoamento. Em “abro mais uma gaveta” (raquellima 2019, 24-25), o quotidiano transfigura-se para ser elevado à matéria poética, promovendo a poetização do real em prol da mensagem. Cada gaveta é aberta em busca de réplicas encobertas (“abro mais uma gaveta / à procura de respostas ocultas”), implementando o hercúleo empreendimento de desvendar a identidade (“sobre a minha existência incompleta / e na árdua tarefa de juntar peças”). Neste sentido, cada fragmento identitário constitui uma peça do puzzle cultural que compõe uma epifania de diversidade despedaçada no seu drama feito de gente (“de um puzzle fragmentado / estilhaçado por água fria / em diferentes cantos do mundo / e não tenho um sentido como guia”).

Na sequência, a pintura ultrapassa a técnica e evidencia a poetização do real, pois, através da ausência de experimentação daquilo que as gavetas sensoriais grafaram no papel, esboça-se a escada das sensações sem conhecimento experiencial:

não vejo  
 não toco  
 não oiço  
 não cheiro  
 nem saboreio a verdade do que me falta.  
 (raquellima 2019, 24)

Deste modo, os sentidos são de outro que cooperou no delinear do seu ser, assumindo-se como testemunho. A identidade do sujeito poético parece ter sido formada a partir de narrativas que lhe foram transmitidas pelas gerações anteriores, através da tradição oral, já que estas, como comenta Jan Vansina (2010, 144), compreendem a maioria das mensagens históricas conscientes, deixando ao/à artista a liberdade de fazer numerosas combinações, muitas remodelações, reajustes dos episódios e a ampliação das descrições:

então abro mais uma gaveta  
 à procura de um sentido  
 no formato circular da oratura  
 porque a tradição não é só feita de livros  
 fotos e palavras por traduzir  
 línguas que desconheço  
 lutas por persistir  
 vitórias que não sonhei  
 fracassos e demência  
 tenho presente a ausência.  
 (raquellima 2019, 24-25)

Nesta gaveta ecfástica, lateja uma África colonizada, com feridas humanas que não sanaram e com a dor marcada na pele (“o outro lado do oceano / feridas em carnes vivas / força e medo à flor de peles fundidas”). Todavia, as histórias transmitidas pela família permitem ao sujeito poético e à autora perceber que as suas origens com cicatrizes contribuirão para criar verdadeiras raízes, como se as asas se estendessem até um terreno arável, como ponto nevrálgico de um movimento interior criador de laços – “e tenho sementes com cicatrizes / já não basta ter asas que voam / é preciso ter asas com raízes” (raquellima 2019, 25).

Como a jornalista Carla Fernandes assevera,

a gaveta destitui a escrita como única forma de ler o mundo ao mesmo tempo que liberta a voz do cenário da opressão colonial, alçando-a para o epicentro poético em que novas perspectivas podem ser desenhadas, resgatando a inteireza dos corpos negros e impelindo os ouvidos a escutar uma voz pujante capaz de ultrapassar a ingenuidade, a inocência e a ignorância. [...] As questões da oralidade como traço fundacional da cultura afrodiáspórica são seminais na trajetória vivencial do “eu”. (Fernandes 2020)

Em “Planeta África”, sobressai o caráter interativo da poesia e presentifica-se a linha da *spokenword*, como se fosse possível clicar em cada palavra e encontrar hiperligações capazes de propiciar uma viagem para lugares grafados na memória:

sou afrodescendente  
 afrodisíaca  
 afrodiaspórica  
 afroconsciente  
 afrofuturista  
 afroresiliente  
 afro não-condescendente  
 gostaria que África não fosse um prefixo inconsequente  
 que fosse um planeta em vez de um continente.  
 (raquellima 2019, 26)

Assim, manifesta-se uma necessidade do toque humano para descodificar a mensagem subjacente, em nuvens de conhecimento do “eu” reveladoras destas sete facetas que o definem, através das marcas dos múltiplos “eus” no mundo, numa visão fragmentária, multifacetada e disseminada de ser.

Segundo a escritora (Wieser 2024, 90), este poema está relacionado com o facto de esta se ver numa diáspora africana sem conhecer o território daquele continente. Trata-se da criação de uma ilusão sobre o que isso pode significar em termos de lugar original, de todo o processo neocolonial e a forma como esse corpo-território é explorado, violado e roubado, provocando a ansiedade de fuga, que tem a ver também com a procura dum lugar que desconhece e que não é só um continente. Então, afiança que se trata de algo relacionado com dilemas de viver na diáspora e de ser mulher negra na Europa. O sujeito poético assume-se como “afrodescendente”, “alguém que, por meio de muita luta, organização e resistência, subverte a lógica da exclusão, afirmando a sua identidade cultural e racial, contribuindo positivamente para que mais sujeitos deste e de outros grupos culturais em situação de desvantagem se sintam encorajados/as para lutar” (Backes 2006, 433).

No segundo verso, Lima adiciona a sua característica “afrodisíaca”, numa tentativa peculiar de desinibição dos sentidos para uma revelação emocional fortalecida. Surge, ainda, como *influencer*, dado que possui as propriedades do afrodisíaco natural, pois desperta a oxitocina, fabricada no hipotálamo e guardada na hipófise, evidenciando a capacidade de se doar, o altruísmo e a honestidade, despertando a molécula da moralidade, ou seja, “la oxitocina orquesta la clase de comportamiento generoso y afectivo que toda cultura, en cualquier lugar del mundo, aprueba como la forma correcta de vivir, la benigna, cooperativa y

prosocial forma de vida que toda cultura, en cualquier rincón del planeta, describe como ‘moral’” (Zak 2012, 4).

No terceiro verso, apresenta-se como “afrodiaspórica”, iniciando a dimensão sociocultural, para ressignificar a dor, associada à escravidão, à colonização e ao racismo, no sentir da pós-memória, instalando-se a “possibilidade de romper com o pensamento que trata os povos negros na diáspora como menos humanos” (Pessanha et al. 2019, 124). Assim, a voz poética, assumindo-se africana, reflete as marcas de ancestralidade, pois

as pessoas da diáspora possuem uma experiência cultural que as ligam ao útero cósmico até se tornarem criaturas nascidas no ventre-terra deste continente metafórico. Este espaço produziu a sua experiência histórica e desse continente histórico que produziu as suas metonímias em territórios de além-mar, sem duplicar, mas mantendo uma relação trans-histórica e trans-simbólica com os territórios para onde a sorte espalhou os seus filhos. Esta ligação umbilical a África é profundamente sentida em cada expressão. (Oliveira 2012, 39)

Na sequência, revela-se “afroconsciente”, “afroresiliente” e “afro não-condescendente”, numa hercúlea tentativa de expressar como “o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra” (Hampâté Bâ 2010, 168). A reiteração de “afro” destaca o valor moral e etéreo de respeito pelas raízes que potenciam a capacidade de discernimento, de resistência e de luta permanente.

Por fim, a sétima faceta, “afrofuturista”, amplifica a missão do eu da enunciação, evidenciando as suas aptidões para enveredar por “uma interseção entre a imaginação, a tecnologia, o futuro e a liberação” (Womack 2015, 30). Esta faceta artística acarreta, como propõe Lisa Yaszek (2013, 1-2), três objetivos fundamentais: primeiramente, narrar boas histórias de ficção científica; segundo, recuperar histórias negras perdidas (pensando no impacto destas no presente); e, em terceiro lugar, cogitar como essas histórias e culturas podem inspirar “novas visões do amanhã”, podendo, desta forma, oferecer a África uma dimensão planetária – “gostaria que África não fosse um prefixo inconsequente / que fosse um planeta em vez de um continente” (Raquellima 2019, 26).

O poema “liberdade mais cruel” é muito íntimo e traduz o incontestável desassossego do eu lírico em desequilíbrio:

a minha liberdade sempre foi a mais cruel  
 a que deriva na alvorada  
 adormece ao relento  
 à beira da estrada, a da casa ocupada  
 a do amor inquieto  
 rebenta tudo pelo caminho.  
 (raquellima 2019, 27)

Nele, as feridas afloram e as fragilidades mais profundas surgem como se a tela ganhasse movimentação e o ritmo explodisse num gigantesco grito de sensibilidade artística:

explode em papel A2 dobrado em 3  
 diminui-se, martiriza-se  
 oprime-se, fragiliza-se  
 liberdade da diva frustrada  
 que não conta nada.  
 (raquellima 2019, 27)

Nestes versos, o retrato do sofrimento revela-se como reflexo de um acentuado desconforto e o contorno expressionista surge como responsável por uma maior dramaticidade, pela manifestação efetiva da miséria humana e pela loucura de marcar a diferença, numa mancha gráfica, em que o ser humano e a máquina se tornam presentes:

além do arrepio brando do seu tamanco  
 de salto alto, ingénuo canta  
 uma regra de régua e esquadro  
 de ecrã e teclado  
 é a liberdade da puta amedrontada  
 que sente tudo mas não sente nada  
 numa paranóia de encruzilhada  
 de pensamentos bloqueados na  
 vontade de ser reta e não incerta.  
 (raquellima 2019, 27)

Verso a verso, intensificam-se as linhas dramáticas do ser humano aprisionado, cuja força é castrada pela aprovação do outro: “ter um caminho considerado / aplaudido pelos vizinhos / compatriotas desconhecidos em terra alheia / ser pessoa, ser poeta” (raquellima 2019, 27-28).

Para terminar, a frustração salienta as figuras luciferinas e os gritos são silenciados na tela, delineando o cenário pavoroso de um mundo inquietante:

que apenas nua existiria  
 exposta na balada, na insónia, no castigo  
 liberdade sem religião, nem cura nem terço, sem abrigo  
 liberdade de abraçar os demónios mais cruéis  
 porque o segredo da liberdade é deixá-los passar por aqui.  
 (raquellima 2019, 28)

Apresenta-se, ainda, um ser que conta a sua história, assumindo, através da escrita literária, uma missão pedagógica e interventiva, o arquétipo do/a sonhador/a, ou seja, aquele/a “que não se encaixa em parâmetros sociais [...], indo contra o *status quo* vigente. As suas maiores armas contra a padronização são a inquietude mental, a criatividade, a inventividade, o pragmatismo e, acima de tudo, a sua genialidade” (Senra 2013, 219).

O poema “como?” (raquellima 2019, 67) adita mais uma mancha gráfica de linhas desniveladas. Um conjunto de interrogações retóricas exprime a inquietação voraz do sujeito poético, calcorreando os limites entre o alcançável e o inacessível, numa reinvenção enigmática do ser. A reflexão adota um movimento ondulatório que leva o eu lírico a deambular, de forma pavorosa, entre o racismo (“denegrir o negro?”), a xenofobia (“afugentar o refugiado?”), a absorção manipuladora (“assimilar o excluído?”), a ambição desmedida (“mercantilizar a mercadoria?”), a capitalização voraz (“capitalizar o capital?”), a urgente necessidade de enobrecimento (“gentrificar o turismo?”), a cosmopolitização exagerada (“generalizar o género?”), a manipulação genética (“transgenizar a semente?”), a alienação absurda (“alienar o alien?”), o vilipendiar do oxigénio do planeta (“desoxigenar a atmosfera?”), a eliminação propositada da camada do ozono (“carbonizar o ozono?”), o assumir de atitudes monstruosas (“aterroizar o terrorista?”) e a perda do sentido de hombridade e da retidão de carácter (“desumanizar a humanidade?”), provocando, em suma, a aniquilação total do ser humano (“extinguir a espécie? / matar o morto?”).

## 5. Considerações Finais

Depois do contacto mais efetivo com a poesia de Raquel Lima, foi possível encontrar um mundo imagético *sui generis*, que espelha uma relação profícua entre várias artes e promove um desafio entre o sentir, o ser e o pensar como eco de uma mente ativa e proativa, já que é, precisamente, “no carácter intrinsecamente conectado entre diferentes linguagens que vão desde a música, a pintura, a performance, a dança ou o vídeo”, que se encontra “um dos principais motores para a [sua] incursão no território da poesia como ponte, [...] como elo ou simplesmente como corpo permeável que contagia e se deixa contagiar”<sup>7</sup>.

Neste sentido, o material linguístico da obra forneceu um conjunto de fone- mas e sintagmas que permitiram registar, na pauta da identidade, o ritmo e a melodia dos sentimentos que constituem traços indelévels. Nesta desafiante orquestra das *spokenwords*, os sons instigam a audição.

Poder-se-á afirmar que esta poesia se encontra, como a autora<sup>8</sup>, na falha e no intervalo da não-pertença, mas, ao trabalhar nessas dinâmicas, a artista procura o movimento de unidade e integridade, de maneira que o processo criativo seja também um processo de cura e terapia. Nesse sentido, a fragmentação aparece como ponto de partida para o encontro de uma identidade que nada tem a ver com territórios fixos, mas com movimentos, com a possibilidade de transitar, de estar e não estar, de reencontrar, de entrecruzar e de produzir memórias e pós- memórias. Acredita, ainda, que a condição afrodiaspórica abre essa possibilidade de fabular criticamente sobre as pós- memórias fragmentadas.

Entre silêncios e sons, as disposições gráficas de *Ingenuidade Inocência Ignorância* ganharam sentido, desenhando a expedição artística ao interior da memória, que agiganta o papel da poeta no mundo e a eficácia da sua poesia como arma de luta por um planeta, humanamente melhor, numa dimensão geopoética. Afinal, “a fantasia não passa de uma forma de memória emancipada da ordem do tempo e do espaço que recebe os seus materiais já preparados através da lei da associação mental, enquanto a imaginação corresponde, esta sim, à verdadeira potencialidade criadora, origem de toda a inspiração” (Carmelo 2015, 43).

Assim, em Lima, tanto a literatura como as outras artes possibilitam revelar a sua identidade, especialmente quando estão conjugadas no virar da página. A sua riqueza literária contribui para uma luta mais ampla no domínio artístico, político e social. Além disso, potencia uma maior compreensão da forma como as identidades são construídas em diálogo com o(s) outro(s), permitindo a exposição da autoimagem da artista e da sua perceção da realidade circundante

que esta pretende moldar, de modo a transformar o mundo num lugar melhor. Para tal, adota um comportamento e um modo de pensar e sentir consentâneos com a sua missão.

#### NOTAS

1. Poema inédito do prestigiado poeta e ensaísta angolano e membro da União de Escritores Angolanos, João André da Silva Feijóo, gentilmente cedido para este artigo.
2. Neste artigo, farei a distinção entre o nome legal da autora, Raquel Lima, quando me referindo aos factos da sua vida e enquanto autora do artigo “Afrofuturismo: A construção de uma Estética [Artística e Política] Pós-Abissal”, e o nome artístico com que assina os poemas de *Ingenuidade Inocência Ignorância*, raquellima.
3. “A expressão ‘afrofuturismo’ é cunhada no início da década de 1990 por Mark Dery para caracterizar as criações artísticas que exploram futuros possíveis para as populações negras por meio da ficção especulativa” (Freitas e Messias 2018).
4. Excerto de uma entrevista inédita dada pela autora para integrar este artigo, em anexo.
5. Em tradução livre, a expressão significa “guerra sem combate” e representa a recusa consciente da violência.
6. Máxima de Horácio na sua *Arte Poética*.
7. Entrevista inédita dada pela autora para integrar este artigo, em anexo.
8. Entrevista inédita dada pela autora para integrar este artigo, em anexo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Backes, José Licínio. 2006. “Articulando raça e classe: efeitos para a construção da identidade afrodescendente”. *Educ. Soc.* 27 (95): 429-43.
- Binet, Maria Ana, e Paulo Ricardo Kralik Angelini. 2016. “Literatura hipercontemporânea”. *Letras de hoje* 51 (4): 447-49. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2016.4.26164>.
- Bosi, Alfredo. 2003. *O ser e o tempo da poesia*, 3<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Companhia. das Letras.
- Carmelo, Luís. 2015. *Gnaïsse*. Lisboa: Abysmo.
- Coelho, Robson, e Marília Alexandria. 2010. “Poesia e Música(s): dialogia contemporânea em hipersuportes textuais”. *Ipotesi – Revista de estudos literários* 14 (1): 127-41.
- Cruz, Adélio de Sousa. 2011. “Performance e afromineiridade: relações entre literatura e música”. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* 1 (21): 9-25.
- Espanca, Florbela. 2017. *Florbela Espanca – Poesia*. Lisboa: Expresso.
- Ferréz (Org.). 2005. *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir.
- Fernandes, Carla. 2020. “Ingenuidade, inocência e ignorância na palma da mão”. *Público. Ípsilon*. 18 de maio. <https://www.publico.pt/2020/05/18/culturaipsilon/noticia/ingenuidade-inocencia-ignorancia-palma-mao-1916161>

- Freitas, Kênia, e José Messias. 2018. “O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo – as distopias do presente”. *Revista de la Asociación Argentina de estudios de Cine y Audiovisual* 17: 402-24.
- Guimarães, Geovanna Marcela da S. 2018. “Sobre pintura e poesia”. *Macapá* 8 (1): 595-621.
- Hall, Stuart. 2006. “A identidade cultural na pós-modernidade”. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, 11.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- Hampâté, Bâ Amadeu. 2010. “A Tradição Viva”. Em *História geral da África*. Vol. I: *Metodologia e pré-história da África*, organização de Joseph Ki-Zerbo, 167-212. Brasília: UNESCO.
- Japassú, Hilton, e Danilo Marcondes. 2008. *Dicionário Básico de Filosofia*. 5.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: Zahar.
- Khan, Sheila. 2016. “A pós-memória como coragem cívica. Palavra de ordem: resistir, resistir, resistir”. *Comunicação e sociedade* 29: 353-64.
- Lança, Marta. 2019. “Carícia e bússola”. Em *Ingenuidade Inocência Ignorância*, de raquellima, 71-72. Oeiras: BOCA e Animal Sentimental.
- Lima, Raquel. 2019. “Afrofuturismo: a construção de uma estética [artística e política] pós-abissal”. *Cabo dos Trabalhos – Pós Colonialismos e Cidadania Global* 16: 1-21.
- Lipovetsky, Gilles. 2004. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla.
- Oliveira, Eduardo David. 2012. “Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira”. *Revista sul-americana de filosofia e educação – RESAFE* 18: 28-47.
- Oliveira, Eduardo. 2003. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: LCR.
- Orlandi, Eni Puccinelli. 2007. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, 6.<sup>a</sup> ed. Campinas: Editora da Unicamp.
- Peralta, Elsa, e Joana Gonçalo Oliveira. 2016. “Pós-memória como herança: fotografia e testemunho do ‘retorno’ de África”. *Configurações – Revista de sociologia* 17: 181-97.
- Pessanha, Eliseu de Melo, Francisco Phelipe Cunha Paz, e Luís Augusto Ferreira Saraiva. 2019. “Na travessia o negro e desfaz: vida, morte e memória, possíveis leituras a partir de uma filosofia africana e afrodiaspórica”. *Voluntas – Revista internacional de filosofia* 10: 110-27.
- Quaranta, Daniel. 2007. “Poema sonoro/música poética entre a música e a poesia sonora: uma arte de fronteira”. *Anais do XVII Congresso da ANNPOM 2007*, 1-8.
- raquellima. 2019. *Ingenuidade Inocência Ignorância*. Oeiras: BOCA e Animal Sentimental.
- Reis, Carlos. 2001. *O conhecimento da literatura: introdução aos Estudos Literários*, 2.<sup>a</sup> ed. Coimbra: Livraria Almedina.
- Ribeiro, Eunice. 2000. *Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado*. Coleção Poliedro 1. Braga: Universidade do Minho.

Senra, Flavio, e Rafael Ottati. 2013. “E-Poetry: a marca do hiper-contemporâneo”. *Florianópolis 9* (2): 210-29.

Silva, Vitor Manuel de Aguiar e. 2001. *Teoria e metodologias literárias*, 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Universidade Aberta.

Vansina, Jan. 2010. “A tradição oral e sua metodologia”. Em *História geral da África*. Vol. I. *Metodologia e pré-história da África*, organização de Joseph Ki-Zerbo, 139-66. Brasília: UNESCO.

Wieser, Doris. 2024. “Fui angolana antes de ser portuguesa: entrevista a Raquel Lima”. *Portuguese Literary & Cultural Studies* 40/41: 83-95.

Womack, Ytasha. 2015. “Cadete Espacial”. Em *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*, organização de Kênia Freitas. São Paulo: Caixa Cultural.

Yaszek, Lisa. 2013. “Race in Science Fiction: The Case of Afrofuturism”. Em *A Virtual Introduction to Science Fiction*, edição de Lars Schmeink. [http://virtual-sf.com/wp-content/uploads/2012/05/53-536\\_yaszek\\_2012-06-19\\_18-24.mp4](http://virtual-sf.com/wp-content/uploads/2012/05/53-536_yaszek_2012-06-19_18-24.mp4).

Zak, Paul. 2012. *La molécula de la felicidad: el origen del amor, la confianza y la prosperidad*. Tradução de Javier Fernández de Castro. Barcelona: Indicios.

PATRICE MENDES PACHECO fez a Licenciatura em Ensino de Humanidades – português, latim e grego – pela Faculdade de Filosofia da Universidade Católica de Braga e Mestrado em Estudos Africanos (2007) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com uma tese intitulada “Navegando pela Estética Literária *Árvore & Tambor* de Corsino Fortes”. Em 2020, iniciou o doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa na FLUC com o projeto de investigação “Ser, sentir e pensar: uma aprendizagem afetiva com José Saramago”, sob orientação de Ana Paula Arnaut e coorientação de Manuel Quartilho.

## **Anexo: Entrevista a Raquel Lima**

**Patrice Pacheco: Na sua poesia, que importância têm os não-ditos e os silêncios para a descodificação de sentidos? Terá o jogo imagético um lugar de destaque?**

Raquel Lima: Toda a poesia sobrevive de não-ditos como forma de ampliar os seus sentidos através da interpretação de leitores. Nesse sentido, não procuro uma poesia descritiva ou explicativa, mas uma que reserve sempre um espaço para que as possibilidades de imagens preencham a escrita.

Uma vez que parto da escola da poesia falada/*spokenword*, acredito que os silêncios exercem um papel fundamental. Não apenas como forma de respeitar uma dimensão mais corpórea associada à hesitação e à respiração, mas também para que o gesto contribua na leitura do poema.

Diria que o jogo imagético ocupa um lugar de destaque que abre a poesia para a possibilidade de diálogo com outras disciplinas que vão desde a performance à música e às artes visuais. Tenho trabalhado, no meu percurso, esse diálogo transdisciplinar que amplia significados e conotações.

A nível pessoal e íntimo (quicá subconsciente), acredito que isso transparece as lacunas que encontro na minha história, a impossibilidade de contá-la de forma integral e a eterna busca por elementos fragmentados que constituam uma memória e uma identidade em constante transformação e reescrita.

**PP: Em que medida a pós-memória auxilia na construção do seu processo criativo? Sente-se um ser fragmentário quando escreve ou a diversidade circunscreve a sua unidade?**

RL: Encontro-me na falha e no intervalo da não-pertença, mas, ao trabalhar nessas dinâmicas, procuro o movimento de unidade e integridade, de maneira que o processo criativo seja também um processo de cura e terapia. Nesse sentido, a fragmentação aparece como ponto de partida para o encontro de uma identidade que nada tem a ver com territórios fixos, mas com movimentos, com a possibilidade de transitar, de estar e não estar, de reencontrar, de entrecruzar e de produzir memórias e pós-memórias. Acredito (na linha da *critical fabulation* da Saidiya Hartman) que a condição afrodiaspórica nos abre essa possibilidade de fabular criticamente sobre as pós-memórias fragmentadas que nos constituem.

**PP: Que papel, no seu entender, deve assumir o poeta na sociedade? Qual a definição de poesia que lhe parece mais consentânea com os objetivos da sua arte poética?**

RL: Não queria ser moralista a esse ponto de afirmar, de forma universal, que papel o poeta deve assumir na sociedade. Até porque posso afirmar que, quando escrevo poesia, procuro exatamente um lugar de liberdade face a convenções e amarras sociais, um lugar que possibilite uma articulação sobre o que me oprime a um nível mais abstrato. Por vezes, tendo a procurar uma voz coletiva, é certo. Identifico limitações, angústias ou sensações que me colocam no seio de um grupo social, uma sociedade ou um planeta. Mas isso é sempre feito desde a assunção de um lugar singular e único que reivindico e, portanto, não pode (nem deve) ser lido como regra ou princípio para todos. A poesia seria a canoa em que remamos à medida que sentimos as ondulações do oceano a que estamos sujeitos, coletivamente. A forma como guio a minha canoa, como direciono o meu olhar, e como determino a minha direção é singular, mas o mar é plural e comum.

**PP: Podemos encontrar nas suas composições poéticas a interseção de outras linguagens artísticas? Considera possível fazer uma leitura interartes?**

RL: Sim, sem dúvida. Descobri o espaço poético como habitável e confortável desde a sua relação com outras artes. A compreensão de que a distinção entre as artes (tal como das disciplinas) é limitada, porque peca no carácter intrinsecamente conectado entre diferentes linguagens que vão desde a música, a pintura, a performance, a dança ou o vídeo, foi um dos principais motores para a minha incursão no território da poesia como ponte, a poesia como elo, ou simplesmente como corpo permeável que contagia e se deixa contagiar. Mais do que isso, que resulta de outras artes ou evoca criações de diversas naturezas. Desde o início que tenho operado nesse sentido, trazendo também outras áreas para além das artes, como a educação e as ciências sociais.

**PP: Como sente na sua poesia a expressão da diáspora, do hipercontemporâneo e do Afrofuturismo?**

RL: Deixo essas leituras para quem me lê, porque parece-me indissociável que expresse a diáspora e o afrofuturismo por vários motivos que fui articulando atrás. Não sei quanto ao hipercontemporâneo, nem estou familiarizada com o conceito.

**PP: Como vê a interseção/presença das tecnologias de informação na sua obra?**

RL: Waw! Não tinha reparado nisso, mas agora que leio a pergunta encontro algumas referências ao “robótico”, “maquinal”, “redes sociais”, “vassala da rapidez digital”, etc. Enfim, pelos vistos também sou um produto desta sociedade contemporânea permeada pela rapidez tecnológica.

**PP: Obrigada, Raquel Lima.**

02 de julho, 2021.