

(Pós-)memórias em trânsito em Yara Monteiro: onde a vida e a ficção se tocam

RESUMO: Neste artigo, analisarei como as vozes femininas se constituem como um arquivo de si mesmas, no romance *Essa dama bate bué!* e no livro de poesia *Memórias Aparições Arritmias*, de Yara Monteiro. As duas obras inscrevem-se num dever de memória e, para além disto, funcionam ainda como um arquivo da pós-memória da autora. Entrelaçando o seu depoimento no documentário *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal* com o romance e o livro de poesia, discuto o dever de memória sobre crimes cometidos em contexto de luta pela independência nacional e guerra civil e a violência contra as mulheres. Veremos de que forma as memórias também elas se encontram em trânsito, “transformando-se” em pós-memórias.

PALAVRAS-CHAVE: memória; pós-memória; trânsitos; objetos de testemunho; intertextualidades.

ABSTRACT: In this article, I will analyze how the female voices are constituted as an archive of themselves, in the novel *Essa dama bate bué!* and in the poetry book *Memórias Aparições Arritmias* by Yara Monteiro. The two works are part of a duty of memory and, in addition to this, function as an archive of the author's post-memory. Interweaving her testimony in the documentary *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal* with the novel and the poetry book, I discuss the duty of memory about crimes committed in the context of the struggle for national independence and civil war, and violence against women. We will see how memories are also in transit, “transforming” themselves into post-memories.

KEYWORDS: memory; post-memory; transits; testimonial objects; intertextualities.

1. Introdução

Num dos trailers do documentário *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal*, coordenado por Doris Wieser, em apenas quatro minutos de conversação com Yara Monteiro abrem-se portas para várias linhas de análise do seu romance *Essa dama bate bué!* (2018). O único romance publicado pela escritora angolana-portuguesa até à data, desde logo se revelou como uma promessa literária. Promessa que se cumpriu em 2021 com a publicação do livro de poesia *Memórias Aparições Arritmias*, sob o seu nome ampliado, Yara Nakahanda Monteiro. A sua consagração atravessa as fronteiras portuguesas e, para além de uma edição no Brasil, *Essa dama bate bué!* está traduzido em cinco línguas: para italiano, com o título *‘Sta tipa spacca!* (Urogallo, 2021), para inglês, *Loose Ties* (Paivapo Publishers, 2022), para alemão, *Schwerkraft der Tränen* (Haymon, 2022), para mandarim, pela Haitian Books, e, finalmente, para espanhol. Na sua breve intervenção no trailer, Monteiro afirma algo que conduzirá o pano de fundo deste artigo, ou seja, que apesar de escrever sobre memórias, o seu romance não é autobiográfico. Assim sendo, o título do seu livro de poemas não deixa dúvidas para a carga memorialística da sua escrita.

Monteiro faz parte da nova geração de afrodescendentes em Portugal que começam a transformar e a desafiar a cena literária, impondo-se num espaço que nem sempre os reconhece como filhos da pátria. Apesar desta falta de reconhecimento geral pela metrópole das ex-colónias, a escritora afirma em entrevista a Doris Wieser: “eu sinto Angola como a mátria e Portugal como a pátria” (Wieser 2024, 74). Tal como os seus conterrâneos da mesma geração – Djaimilia Pereira de Almeida, Kalaf Epalanga e Telma Tvon, para citar apenas alguns –, Monteiro vive entre fronteiras, em trânsito, eliminando as barreiras impostas pela geografia e pelas políticas de identidade, o que não significa que se sinta dividida: “Acho que poderei dizer que a minha identidade também está em trânsito, continua e continuará sempre em trânsito. Eu sei de onde vim. Costumo dizer que as minhas raízes são africanas, são angolanas, mas as minhas asas são europeias, são portuguesas” (Wieser 2024, 74).

Numa entrevista com Joana Gorjão Henriques, Monteiro refere: “Somos afrodescendentes que tocamos nos mesmos pontos da identidade, da vivência em Portugal, dos desafios de um africano” (Henriques 2019, s/p). Estes desafios, colocados à geração herdeira dos resquícios do colonialismo português, estão intimamente ligados à cor da pele e são comuns à geração designada por “afropolitana”¹. Este termo foi cunhado por Taiye Selasi, no ensaio “Bye-Bye Barbar

(Or: What is an Afropolitan?)” (2005) e desenvolvido por Achille Mbembe e Simon Gikandi. Através da escrita, e da arte em geral, estes “escritores em movimento” tornam-se sujeitos, passando a escrita a ser um ato político e desafiador das hierarquias sociais e narrativas históricas dos países em que vivem e cresceram (e, por vezes, nasceram).

Esta tomada de posição está expressa na obra de Grada Kilomba que, em *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism* (2008), nos descreve os atos de racismo de que foi vítima ao tentar fazer um doutoramento na Alemanha. A ensaísta/teórica/artista afirma: “It is furthermore an act of decolonization in that one is opposing colonial positions by becoming the ‘valid’ and ‘legitimate’ writer, and reinventing oneself by naming a reality that was either misnamed or not named at all” (Kilomba 2008, 10-11). Unem esta geração, deste modo, dois processos que se complementam: um de oposição ao espaço de alteridade, outro de reinvenção, pois como enfatiza Kilomba, “there is still the need to *become subjects*” (11).

Se dermos um salto para o outro lado do Atlântico, as vozes proliferam no mesmo sentido. Citando outro caso análogo, Sarah Ladipo Manyika no seu mais recente livro, *Between Starshine and Clay: Conversations from the African Diaspora*² (2022), atesta: “This book is a celebration of personal and collective stories, of histories, of people making a way where there seems to be no way, making a difference, making history. It’s a celebration of the joy that comes despite the hurdles and barriers meant to discourage, dishearten or destroy” (3). Mais uma vez, fica patente a presente e contínua necessidade de se tornarem sujeitos num mundo europeu/norte-americano, permeado pela obsoleta ideia de branquura e de estruturas sociais e políticas que remetem vários grupos minoritários, neste caso, afrodescendentes, especialmente as mulheres negras, para a invisibilidade, para o apagamento e silenciamento, numa palavra, para as margens.

Neste artigo, analisarei como as vozes femininas se constituem como um arquivo de si mesmas, no romance *Essa dama bate búé!* e no livro de poesia *Memórias Aparições Arritmias*, de Yara Monteiro. As duas obras inscrevem-se num dever de memória e, para além disto, funcionam ainda como um arquivo da pós-memória da autora. Entrelaçando o seu depoimento no documentário *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal* com o romance e o livro de poesia, discuto o dever de memória sobre crimes cometidos em contexto de luta pela independência nacional e guerra civil e a violência contra as mulheres. Veremos de que forma as memórias também elas se encontram em trânsito, “transformando-se” em pós-memórias.

2. A (pós)-memória, a vida e a ficção em *Essa dama bate bué!*

Na já mencionada entrevista feita por Doris Wieser, Monteiro descreve o seu percurso de vida, entre a vinda para Portugal, aos dois anos de idade, com os avós, a mãe e uma tia, a sua ida para Angola para trabalhar, e o seu regresso a Portugal, onde vive atualmente. Os seus trânsitos passam também pelo Brasil, “onde acabei por descobrir a minha identidade africana, a minha negritude” (Wieser 2024, 73). O percurso de autodescoberta, note-se, passou “pela análise interior e por conversas com a minha avó sobre a minha história” (Wieser 2024, 73; ênfase minha). Já de regresso a Portugal, Monteiro estabelece-se no Alentejo e começa a escrever o romance que a tira do anonimato. Este livro, como a própria autora refere, baseia-se em memórias, trata-se de um retorno às origens:

Depois estabeleci-me no Alentejo, onde estamos, e decidi começar a escrever o meu romance *Essa dama bate bué!*, baseado em memórias e na minha trajetória de retorno às origens. Não é um livro autobiográfico, mas, como é óbvio, tem muito de mim. Vitória, como eu, nasceu em Angola, mas, devido à Guerra Civil, veio para Portugal com a família materna, onde cresceu e ficou até à fase adulta. Enquanto jovem mulher, decide fugir de um casamento, regressa a Angola, vai à procura da mãe que nunca conheceu, uma ex-combatente, e chega a uma terra que é sua, mas que não reconhece e pela qual não é reconhecida. (Wieser 2024, 73; ênfase minha)

Mais à frente, Monteiro enfatiza, novamente, o papel da memória na construção de uma Angola imaginada, desfasada da realidade e, em certa medida, glorificada, à qual acedia pelas conversas familiares. A autora vivencia, em segunda mão, e apropria-se dessas histórias. Só mais tarde, Monteiro se vê confrontada com uma experiência familiar do trauma:

Isto também aconteceu na minha família, no sentido em que a memória de Angola foi uma construção. *Eu cresci com uma Angola imaginada. Portanto, houve toda uma construção de uma vivência, de uma realidade que vivi como se usasse uma roupa em segunda mão ou em terceira: aquelas não eram as minhas roupas, mas tornaram-se minhas, tendo eu própria criado imagens, vivências...* O problema da memória é que ela pode ser também uma fronteira para a nossa evolução e felicidade. A vivência da minha família era quase a de terem sido expulsos do paraíso. Portanto, guardaram apenas as boas memórias e remeteram para o esquecimento (ou

não verbalizavam, pelo menos à minha frente) aquilo que teria sido menos positivo. Acabei por descobrir muitas más memórias, que só mais tarde me foram reveladas pela minha avó, por exemplo. (Wieser 2024, 75; ênfase minha)

Essa dama bate bué! é o resultado literário de uma pós-memória, uma vez que, ao contar-nos a história do regresso de Vitória a Angola, em busca de uma mãe perdida, remete para o regresso de Yara à terra onde nasceu – na procura da sua raiz, da sua terra, metaforicamente a “mãe” que lhe deu vida. Para além das evidentes semelhanças biográficas entre a autora e a personagem, destacam-se as múltiplas camadas de violência que o romance expressa: a guerra, as sequelas na vida das mulheres assumem o plano principal.

Se tivermos em conta o depoimento de Monteiro e se o romance “Ha convertido a la memoria y al sujeto – historizado, pulsional, interpersonal – en campo privilegiado de la génesis de ficciones” (Mattalia 1988, 173), então, *Essa dama bate bué!* move-se do terreno da memória para o da pós-memória. A distância geracional da autora relativamente à guerra e as representações autobiográficas no romance lançam luz sobre a construção da pós-memória por meio de estratégias narrativas que acentuam o verbal e o não-verbal, bem como a exploração da memória histórica. A fusão do tempo real com o tempo reconstruído, abrangendo momentos cruciais da guerra colonial e da guerra civil, depende da voz feminina para articular relatos históricos e narrativas ficcionais através da vida de três gerações de mulheres. O ato de pós-memória é, neste caso, uma resposta à perda dos “primary bearers of memory” (Leggott 2015, 101), exemplificada na inacessibilidade de Vitória à sua mãe. O livro é, assim, um “simulacro de recuerdo, una prótesis para recordar, un intento desesperado por hacer un poco más perdurable lo que es irremediavelmente finito”, como nos lembra Héctor Abad Faciolince (2007, 317). Como explica Marianne Hirsch, “‘Postmemory’ describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up” (2012, 5).

Hirsch encoraja-nos a pensar em pós-memória como a existência de um grupo social que partilha as experiências dolorosas dos seus pais, mas também como mais do que um simples rótulo para uma geração, ou seja, a pós-memória é a ação empreendida por esse grupo social, o ato de gerar e de criar pós-memória (Khan 2021), através do “reconhecimento e compaixão” (Ribeiro 2021, 23).

A pós-memória descreve, deste modo, o impacto psicológico de certos eventos em pessoas que não os testemunharam e, simultaneamente, a pós-memória constitui o que Hirsch chama de “estrutura” de lembrança. De acordo com esta segunda aceção, a pós-memória caracteriza o modo como o passado é comunicado aos descendentes dos sobreviventes e ao resto da sociedade. Esta ideia está espelhada na declaração de Monteiro: “Acabei por descobrir muitas más memórias, que só mais tarde me foram reveladas pela minha avó, por exemplo” (Wieser 2024, 75). É este segundo sentido, veiculado pelo termo, que fornece uma base mais coerente para uma prática crítica mais inclusiva e eficaz, que pode ser aplicada, também, à representação literária do passado.

Essa dama bate bué! representa uma exibição extratextual de pós-memória conforme Monteiro constrói o romance, bem como uma exibição intratextual, na qual personagens que pertencem à geração pós-guerra refletem ou internalizam as suas próprias pós-memórias.³ A dupla leitura da pós-memória ilumina as maneiras pelas quais a autora explora as questões da memória como um veículo para combinar a investigação pessoal com a consciência histórica, estabelecendo, assim, uma interação entre o que é uma experiência universal de identidade passada, construída ao longo do tempo, mas particular de Angola.

Razão pela qual, no romance de Monteiro, Vitória é vítima de um trauma individual que resulta de uma experiência, ainda que indireta, coletiva do colonialismo, do neocolonialismo e da guerra. Vitória é um “resto”, aquilo que fica como testemunho, do impacto da guerra nos sujeitos femininos. A epígrafe escolhida em *Essa dama bate bué!*, retirada do *Diário* de Miguel Torga, dá o tom ao romance:

*O destino exagerou comigo. Baralhou-me a condição.
Plantou-me aqui e arrancou-me daqui.
E nunca mais as raízes me seguraram bem em nenhuma terra.*

O conceito de pertença vem imediatamente à mente e este é, em sentido lato, o problema de Vitória: o abandono pela mãe tornou-a numa personagem sem raízes. Os dois primeiros parágrafos do romance, narrado quase na totalidade na primeira pessoa, confirmam os problemas sugeridos pela epígrafe: “A minha primeira memória é uma árvore; a segunda, uma onda. Sem sombra, voo por entre as raízes que sustentam o fundo do mar. Não existo antes daquele momento, nem existo para além dele. São imagens que irrompem os meus sonhos e atemorizam o meu sono” (Monteiro 2018, 9)⁴. Vitória encontra-se presa num momento

específico, entre estas duas imagens, vivendo nesse espaço teorizado pelos críticos literários como o espaço *in-between*. Este é ainda o espaço do trânsito, de uma personagem que vive entre o lugar conhecido apenas através da memória familiar e o do seu presente, o da pós-memória, sofrendo internamente as escolhas da mãe e questionando-se sobre elas:

De quando em quando, o aroma intenso a leite azedo aflora. Junta-se a ele o gosto a suor salgado que sobrevive na minha língua. Parte de mim conforta-se nestas sensações. A outra parte inquieta-se com o vazio de ser só isto tudo o que tenho de recordação da minha mãe. A verdade mais íntima é não a poder reclamar como sendo minha. Sei-o. Rosa Chitula, a minha mãe, mais do que a mim, amou Angola e por ela combateu. Chamo-me Vitória Queiroz da Fonseca. Sou mulher. Sou negra. (Monteiro 2018, 9)

Tal questionamento remete-nos para a pesquisa de Beatriz Sarlo que, no seu livro *Tiempo Pasado*, embora se concentre na história política argentina das décadas de 1960 e 70, alerta-nos sobre o uso dos testemunhos como fontes para narrar a História. Sarlo enfatiza que não lembrar é uma atividade semelhante à de não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, surge inesperadamente. É deste modo que o passado se torna presente, e o ato de recordar adquire um poder incontrolável, que nos afeta subjetiva e politicamente. Para Sarlo, as mulheres tiveram sempre um papel relevante no passado, no entanto, foram ignoradas e excluídas das narrativas históricas. Por esta razão, requerem-se métodos que permitam uma escuta sistemática dos discursos de memória, seja através de cartas, diários ou orações. Contudo, Sarlo questiona igualmente a validade e a confiabilidade do uso da primeira pessoa como forma de abordagem, ao mesmo tempo que discute a legitimidade do testemunho autobiográfico, alertando para a necessidade de criarmos distância crítica quando decidimos recorrer a este tipo de fontes para reconstruir o tempo passado.

Segundo Sarlo, “Las ‘vistas al pasado’ (según la fórmula de Benveniste) son construcciones” (2005, 13). Esse passado que se tenta reconstruir, essas “vistas al pasado”, fazem-se a partir do presente, porque “el tiempo propio del recuerdo es el presente” (2005, 10). A autora reage contra a construção no presente sobre o acontecido no passado porque “es inevitable la marca del presente sobre el acto de narrar el pasado” (2005, 64) e alerta que “no existe testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración” (2005, 29). Se o testemunho dos

sujeitos nos traz novas visões sobre os acontecimentos do passado, a verdade do que aconteceu não nos aproxima da experiência: “¿La experiencia se disuelve o se conserva en el relato?” (2005, 27), pergunta-se a autora, “porque a veces la intensidad de la experiencia vivida [...] es lo que el testimonio no es capaz de representar” (2005, 45).

Sarlo leva-nos a pensar sobre a inegável importância da primeira pessoa como “indispensable de restituir aquello que fue borrado por la violencia del terrorismo de Estado” (2005, 162), assim como o problema de escrever uma História apenas com testemunhos, onde entra em conflito a verdade. Então, é preciso ir para além da contraposição entre memória e esquecimento, ou seja, devemos procurar uma compreensão mais abrangente. Para que esta compreensão mais ampla do passado se efetue é necessário que a História recorra a uma variedade de materiais disponíveis.

Em *Essa dama bate búé!* deparamo-nos com uma aproximação a este método. A história de Angola torna-se mais ampla, embora mais subjetiva, através da sua ficcionalização baseada numa memória de família e numa pós-memória. A sua identidade angolana, construída e não vivenciada, é imediatamente posta em causa quando Vitória chega a Luanda: “É a primeira vez que ali estou. Falta-me a espontaneidade de quem regressa à sua pátria. [...] Deduzo que esteja, propositadamente, a criar dúvidas sobre a minha identidade” (Monteiro 2018, 28); e “Sinto o comentário como se fosse uma mão abruptamente lançada à minha cara. Um lembrete áspero de que não pertença ali. Não tenho o sotaque da terra” (71).

Tal como na viagem de regresso a Angola descrita por Monteiro, Vitória depara-se igualmente com uma Angola desconhecida, estranha, que não se reflete nas memórias que lhe foram passadas. *Essa dama bate búé!* retrata a violência das prisões, da fome, das violações, da guerra e algumas formas silenciadas de violência que não faziam parte do acervo memorialístico familiar. Na história de Vitória, a violência da guerra é perpetuada nos filhos das mulheres guerrilheiras. Não tendo participado na guerra, os filhos tornam-se extensões dos geralmente silenciados traumas de guerra. Na procura da mãe, Vitória muda, mas ainda se encontra à deriva no fim da narrativa. A solução temporária é “[d]eixa[r]-se então a pairar por cima dos escombros da casa incendiada, como se estivesse no limbo entre duas vidas. [...] [A] vida tinha-se tornado um embaraço” (Monteiro 2018, 182). Neste espaço de trânsito, Vitória continua à espera, pois, como refere Juliana, a companheira de guerra da sua mãe: “És de um povo que ainda está à

espera, que espera, sempre” (Monteiro 2018, 206). Conferindo-lhe, deste modo, estabilidade nesse espaço limiar entre dois espaços físicos e interiores.

A história de Vitória pode ser descrita como uma narrativa de trauma que funciona como uma ferramenta de reparo, de cura, de resistência e reparação histórica, e, simultaneamente, do dever de memória sobre crimes cometidos contra mulheres em contexto de guerra civil e colonial. Vitória é o produto de uma violação⁵. A história do trauma não é apenas “the story of the individual in relation to the events of his own past”, mas, também, “the story of the way in which one’s own trauma is tied up with the trauma of another” (Caruth 1996, 8). O romance demonstra essa correlação entre trauma individual, familiar e coletivo, revelando detalhes da violência, escrita no feminino e sobre o feminino, que muitas vezes são esquecidos ou negligenciados.

3. Memórias Aparições Arritmias: intertextualidades memorialísticas

No primeiro livro de poesia de Monteiro é impossível, tal como no seu romance, escapar ao papel que a memória aí desempenha. Sendo “memória” a primeira palavra do título, configuram-se, desde logo, as expectativas do leitor. Luciana Moreira e Doris Wieser também o enfatizam, comentando: “É difícil ler *Memórias Aparições Arritmias* sem pensar nos estudos da memória. A memória é uma presença constante neste livro de Yara Nakahanda Monteiro. As suas memórias e as memórias da sua família que lhe foram chegando, ao longo da vida” (2022, s/p)⁶. Dois tipos de memória são identificados pelas críticas na sua análise de *Memórias Aparições Arritmias*: a memória “comunicativa” e a cultural, conceitos desenvolvidos por Jan e Aleida Assmann. Nas suas palavras:

Esta memória comunicativa, mais pessoal, compõe, a par da memória cultural (mais formal e institucional) diferentes camadas da memória coletiva. Ao publicar, e numa editora reconhecida como a Companhia das Letras (com chancela da Penguin), Yara Nakahanda Monteiro traz para um registo formal – o sistema literário e editorial – uma parte significativa da memória comunicativa que tem marcado a sua família (e tantas outras) nas últimas gerações: os traumas, as perdas, os afetos, o amor, os recomeços. (2022, s/p)

Para além destes tipos de memória presentes no livro de poemas, encontramos também a presença de uma pós-memória, insinuada, embora não assim designada por Moreira e Wieser:

Aparições, manifestações, visões que trazem uma busca de si, uma compreensão do presente, uma reconquista desse espaço longe, *que só por memória alheia lhe pertencia* e do qual o eu se apropria agora, com o qual se encontra para nele se reencontrar, qual aparição de si e de um espaço e um tempo estagnados que por fim retomam o seu lugar na história, ou na estória. (2022, s/p; ênfase minha)

Os poemas de Monteiro continuam uma linha temática iniciada em *Essa dama bate bué!* e, por vezes, entram em diálogo intertextual com o romance. Como se Yara/Vitória se desdobrassem numa terceira voz dotada de um nível poético já presente no romance, espriado em toda a sua magnitude. É esse diálogo que aqui tentarei evidenciar, estabelecendo algumas pontes reais ou imaginárias, as quais são sempre o produto da ficção.

“Brylcreem e creme nivea” é um poema que nos remete para o passado, para a infância de uma menina, “maria-rapaz”, que suscita uma ligação ao romance através do tema da raça. No poema, a recordação dessa menina que “Era feliz assim: / no relambório desse outro corpo / maria-rapaz” (Monteiro 2021, 11), evoca a discriminação racial presente nas relações sociais do país onde se celebra “o bom golo do Eusébio” (Monteiro 2021, 12), mas que proíbe duas meninas, de tons de pele distintos, de brincarem juntas: “Não mais lhe é permitido brincar com a menina cor de leite. / Maria-negra, passa as costas da mão nua pela boca. / Limpa o chocolate derretido confundido com a sua pele” (Monteiro 2021, 12).

Em *Essa dama bate bué!*, o mesmo tipo de memória surge, a certa altura, a Vitória enquanto recupera da malária que a deixou de cama durante oito dias, aquando da sua visita ao Huambo na busca pela mãe perdida. Neste momento, o leitor é remetido para a sua infância num internato em Portugal, local em que é vítima de discriminação racial:

Simulando uma voz que não é a sua, pergunta apontando o dedo em direção ao espelho:

– Quem é essa encardida com cabelo de palha-d’ação?

Faz uma outra voz feminina caricaturada e acrescenta:

– Queres Sonasol para limpares a pele, café com leite? – e ri-se de forma perversa. – Ah! Ah! Ah! (Monteiro 2018, 149)

Os produtos de limpeza ou de beleza muitas vezes associados a estereótipos raciais, que dão título irónico ao poema (Brylcreem e Nivea), desconstroem-se pela carga emocional implícita na violência a que são expostas as crianças na sua convivência com um sistema construído para criar hierarquias desde a infância. A voz poética expõe a brutalidade e violência psicológica de que é vítima a menina negra que, na sua inocência, usa Brylcreem e creme Nivea na esperança de poder recuperar a amizade proibida com a menina branca:

De novo toca à campinha
Sem fato de treino,
Cabelo curto alisado, arrumado com Brylcreem.

Na face, máscara espessa de creme Nivea.
É agora Mimosa magro.
Talvez voltem a ser amigas.

Talvez,
outra vez,
brinquem.
(Monteiro 2021, 12)

A tentativa de se tornar branca, de pertencer e ser aceite revela-nos o racismo em toda a sua plenitude: a transformação de um sujeito em objeto que, neste caso, se esforça por espelhar a imagem do “sujeito” assim considerado por deter o poder; a construção da diferença, em que alguém é encarado como “diferente” devido a discriminação racial e/ou religiosa, em que a brancura é o ponto de referência a partir do qual todos os “outros raciais” “diferem”; a associação de uma diferença construída a valores hierárquicos que levam ao preconceito.

O poema “Previsão do Tempo” segue igualmente uma linha racial, neste caso aludindo àqueles que, tal como Monteiro, vivem nesses trânsitos que, para além de geográficos, são também o resultado das hierarquias raciais criadas pelo colonialismo. O poema configura-se como um grito assertivo da voz poética, uma reivindicação de um espaço como seu, não importando a localização desse mesmo espaço. As palavras de Vitória, no romance, “aqui sou clara, lá sou escura, o sítio do meio é o segundo pior” (Monteiro 2018, 59), ecoam nas duas primeiras estrofes do poema:

Tranço o cabelo
 dizem
 quero parecer mais preta

Faço brushing
 dizem
 quero parecer mais branca
 (Monteiro 2021, 24)

No final, afirma-se uma voz madura, que encontrou a resposta para a pergunta “quero parecer de onde?” (Monteiro 2021, 24), que não é mais que a procura do passado, do pertencimento. A resposta, “Eu sou de onde estou”, converte-se num apaziguamento interior, das águas turbulentas onde se encontrava a personagem Vitória. “Previsão do Tempo” encontra-se ainda na antítese de outros poemas que remetem para a infância, como “Mudez”, no qual lemos a angústia da criança recipiente de uma história, de uma memória geracional que terá de carregar consigo como uma maldição, na forma de pós-memória:

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

A poesia e a ficção surgem, assim, como formas de “falar”, de se tornar sujeito, de reparar o passado, transformando-se em testemunhos públicos da dor, do trauma, abrindo a possibilidade para uma mudança pessoal e coletiva. Daí que se enterre figurativamente a memória suave da mãe no poema “Às costas leva a Pátria” (Monteiro 2021, 46) numa outra intertextualidade com o romance⁷, que se reflete na decisão de partir, que conclui o poema “Campa”: “Canto uma canção fúnebre / Pego no meu corpo / Parto” (Monteiro 2021, 39).

Neste gesto, cria-se a possibilidade da esperança de se andar “Lado a Lado” (Monteiro 2021, 78-79), título do poema que encerra o livro. Uma aparição

anuncia que as margens do rio Tejo são irmãs que se podem unir e que aqueles que vivem do “outro lado”, historicamente famílias africanas e seus descendentes, podem atravessar o rio e ser donos dos seus sonhos “Na *kazukuta*⁸ de Lisboa” (Monteiro 2021, 79). Nessa Lisboa imaginária, do futuro, existe a capacidade de reparação, pois, “Nem tudo é exílio” (Monteiro 2021, 79), ou seja, há a possibilidade de se tornar uma cidade verdadeiramente multicultural, multirracial e igualitária, onde se aviam “os sonhos luzentes” (Monteiro 2021, 79).

O conjunto de poemas reunidos em *Memórias Aparições Arritmias* é fruto de uma convicção da autora quando afirma na entrevista com Wieser que “é preciso construir um processo de recuperação, de união, de reconciliação da história, das várias vozes, não só de uma única voz dominadora” (2024, 80). No geral, estes poemas que se agregam na categoria do trauma transmitem também um outro sentido, o da calma. Por outras palavras, a voz poética supera o trauma através da palavra, ganhando um sentido e uma força que se transmitem no apaziguar dos sentimentos. Talvez seja isso que Monteiro/Vitória/voz poética tenham adquirido na busca da raiz, da mãe, das “Guardiãs das sementes” (Monteiro 2021, 44-45), dessas “mãos negras” que “plantam vida, alimentam morte” (Monteiro 2021, 44). Tal como expresso na entrevista: “Como Vitória, eu também fui ao Huambo, fui visitar a minha cidade, e encontrei também uma outra realidade, encontrei verde, encontrei raiz, encontrei calmaria também, tempo para pensar, para sentir, porque estava longe do frenesim de Luanda” (Wieser 2024, 78, ênfase minha). Vida, narrativa e poesia fecham, porventura, um ciclo.

4. Conclusão: Os objetos da memória

A jeito de conclusão, gostaria de fazer referência aos objetos que Monteiro traz para a entrevista com Wieser. Eles são fotografias, um envelope da sua família do Bié, uma gramática, uma *Antologia poética angolana*, um *Itinerário da literatura angolana*, uma gramática de umbundo e um cinzeiro que, nas palavras de Monteiro, “representa o mapa de Angola. Tanto na casa dos meus avós como na casa da minha mãe, da minha família, há sempre referências visuais e artísticas de Angola” (Wieser 2024, 77). Em relação às fotografias, a escritora comenta: “É isto que a minha memória herda e estas fotografias, na realidade, provam que nasci em Angola. Para pessoas que tiveram que escapar à guerra, não é muito comum verem registos fotográficos. Às vezes fica um grande vazio e, portanto, para mim estas são imagens preciosas. Eu fico bastante emocionada” (Wieser 2024, 75).

Estes objetos são o que Hirsch e Spitzer chamam de “testimonial objects” (2006, 367), ou seja, objetos que nos permitem considerar “crucial questions about the past, about how the past comes down to us in the present, and about how gender figures in acts of memory and transmission” (2006, 353). Por outras palavras, estes objetos, “carry memory traces from the past, to be sure, but they also embody the very process of its transmission. They testify to the historical contexts and the daily qualities of the past moments in which they were produced” (Hirsch 2012, 178). Os críticos leem estes objetos baseando-se na noção de *punctum* desenvolvida por Roland Barthes, ou seja, leem os objetos do passado como “points of memory – points of intersection between past and present, memory and postmemory, personal and cultural recollection” (2006, 353). Este *punctum of time* (“ponto do tempo”) é precisamente, e de acordo com Hirsch e Spitzer, “that incongruity or incommensurability between the meaning of a given object *then* and the one it holds *now*. It is the knowledge of the inevitability of loss, change, and death. And that inevitability constitutes the lens through which we, as humans, look at the past” (2006, 359-360). Em Monteiro encontramos espelhada essa noção do significado que um objeto tem no passado e do significado que ele adquire agora, nas suas mãos, para além da inevitabilidade da perda e da constante procura de mais detalhes: “Esta folha parece-me ser duma aula de português da minha tia. Está datada de 14/05/1975 e está aqui uma classificação dos povos bantos. É bastante interessante, porque vou sempre encontrando mais informação, mais papéis, mais fotografias nas páginas dos livros e cadernos” (Wieser 2024, 77).

Outra forma como Monteiro capta as memórias, o legado do baú, onde a avó de Monteiro guarda tudo (Wieser 2024, 76), liga o passado e o presente narrativos. Esse baú funciona como um guardião da memória da sua avó e, agora, da sua pós-memória. Ao lermos o baú através das lentes do conceito de “hauntology”, seguindo Jacques Derrida, esses “objectos de testemunho” tangíveis memorializam o passado. Como explica Jacques Derrida, “Let us call it a *hauntology* [...] larger and more powerful than an ontology or a thinking of Being. After the end of history, the spirit comes by *coming back* [revenant], it figures both a dead man who comes back and a ghost whose expected return repeats itself again and again” (1994, 10; ênfase no original). A presença de espectros narrativos, evidenciados no romance e poesia de Monteiro, evoca uma conexão entre o passado e o presente, ativando memórias como um fluxo de conhecimento. A exploração de locais de memória tangíveis e intangíveis, bem como de objetos de testemunho,

permite o processamento do trauma de uma geração afastada das complexidades e horrores da guerra. As ramificações de longo alcance da guerra e das décadas do pós-guerra – incluindo os domínios sociocultural, económico e político – exigem um repúdio do silêncio que perpetuou injustiças devido à negação ou recusa dessas injustiças.

Desta forma, a pós-memória não é simplesmente algo que as pessoas possuem, também é um processo encenado por obras de arte, de cidadania e de pensamento dotado de uma missão: a reparação histórica do passado mediante uma intervenção franca e clarividente da urgência de reinterpretar, reequacionar os parâmetros sob os quais uma determinada hegemonia histórica foi construída em detrimento do silêncio, do esquecimento e da invisibilidade de outras narrativas e memórias (Meneses, 2021a, 2021b). A pós-memória sinaliza o caminho para um compromisso histórico construtivo e saudável na esteira de um passado difícil:

When [...] [traumatic] experiences are communicated through stories and images that can be narrativized, integrated – however uneasily – into a historically different present, they open up the possibility of a form of second-generation remembrance that is based on a more consciously and necessarily mediated form of identification. (Hirsch 2012, 85)

Tal fica explícito nas palavras de Monteiro:

A oralidade é bastante importante, porque ela explica exatamente como as memórias são preservadas. Se não fosse através da oralidade, eu não saberia a minha história. Depois há os guardiões da memória, que na minha vida é a minha avó. São exemplos disso as conversas que fui tendo com ela, por meio das quais fui descobrindo a minha história e recolhendo informação também para a elaboração do meu livro. Por isso, há que também saber preservar exatamente a palavra falada. (Wieser 2024, 77)

As memórias intergeracionais fluem e permitem dar sentido à vida, criando espaços para que as “outras” vozes se afirmem não apenas num país que também é delas, mas pelo mundo fora, que é de todos, transitando numa cidadania e aceitação que se quer global e inclusiva. Elas são também essa tentativa de adiar o esquecimento inevitável espelhado no famoso poema de Jorge Luis Borges, “Ya somos el olvido que seremos”.

NOTAS

1. Para uma leitura mais abrangente dos dois termos, ver, por exemplo Sousa (2022). Yara Monteiro “encaixa-se” perfeitamente nessa definição de afropeineidade se tivermos em conta, por exemplo, a definição do termo nas palavras de Mbembe e a compararmos com a definição da sua identidade em entrevista a Wieser. Mbembe explica: “Afropolitanism refers to a way – the many ways – in which Africans, or people of African origin, understand themselves as being part of the world rather than being apart. [...] Afropolitanism is a name for undertaking a critical reflection on the many ways in which, in fact, there is no world without Africa and there is no Africa that is not part of it” (Balakrishnan 2016, 29). Afirma Monteiro: “Eu gosto de, por exemplo, no sábado comer uma muamba e no domingo um cozido à portuguesa. Não sinto que esteja repartida, não sinto que esteja dividida. Sinto que há um conjunto que faz parte de mim como pessoa, que veio acrescentar mais do que dividir. Tenho muito orgulho da minha ascendência, da minha herança angolana que vem também de uma herança e ascendência portuguesas, com todas as suas complexidades, que me tornam luso-angolana, uma cidadã do mundo. Portanto, até costume dizer que eu sou de onde estou” (Wieser 2024, 74).

2. *Between Starshine and Clay: Conversations from the African Diaspora* é uma compilação de ensaios sobre os seus encontros com importantes figuras afrodescendentes e de entrevistas feitas a alguns daqueles que, apesar de sua cor de pele, ascenderam, desafiaram os laços da supremacia branca e se tornaram impactantes nas nossas sociedades, dentro e além das fronteiras geográficas de África, tais como Toni Morrison, Wole Soyinka, Henry Louis Gates, Jr, Margaret Busby, Michelle Obama, Cory Booker.

3. Susana Pimenta afirma que, “Em *Essa Dama Bate Bué!*, Yara Monteiro (2018) apresenta um romance de auto-descoberta e uma reflexão sobre as reminiscências e remanescências da situação imperial nos planos cultural e identitário, a nível da língua, da nacionalidade, do género, da sexualidade, da classe social ou da religiosidade, enquadrado no leque de ‘narrativa[s] de problemática coesão pessoal e integração social e cultural em autores e personagens quer de primeira ou segunda geração de ‘retornados’ [...] quer de afrodescendentes maioritariamente disseminados pelas periferias suburbanas de Lisboa’ (Pereira 2019, 755)” (2022, 66).

4. Também aqui encontramos referências autobiográficas quando Monteiro afirma na referida entrevista o seguinte em relação à sua primeira memória: “Foi por isso que também quis relacionar a minha primeira memória com a primeira memória da Vitória, sendo a primeira memória da Vitória a árvore, porque a árvore, para mim, no livro, tem a conotação da raiz, e o mar tem a conotação da nova terra, do novo lugar. O ritual não funcionou, porque as mulheres não quiseram que funcionasse. A avó de Vitória deu as voltas à mulemba, mas na realidade não se permitiu o esquecimento porque deixava uma filha para trás, deixava algo que poderia ser uma raiz” (Wieser 2024, 74).

5. O leitor pode depreender este facto através da revelação de Mamã Ju, companheira de pelotão de sua mãe durante a guerra civil. Segundo a história, Palanca, um superior do pelotão, gostava de humilhar as mulheres que a ele pertenciam, pois alguns homens consideravam-nas inferiores (Monteiro 2018, 160). Um dia, a mãe de Vitória mata-o, o que a leva a fugir e esconder-se, pois havia ordens para a matar. Passados onze meses, Mamã Ju, enquanto fazia uma operação de apoio à população, encontra-a escondida numa cubata, grávida. Rosa Chitula nunca menciona o nome do pai de Vitória (Monteiro 2018, 169). O facto de recusar ver a filha é também indício de que Vitória não nasceu de uma relação amorosa consensual. A carta que escreve à filha, “Descamba em justificações desajeitadas para o ódio, rancor e desamor. Uma carta egoísta. Sem nada de nobre ali escrito” (Monteiro 2018, 203).

6. Ver também a interessante recensão que as estudosas fazem das duas outras palavras que compõem o título do livro de poemas. “**Aparições**. Se as memórias, próprias ou apropriadas, são uma constante, elas serão também interrompidas (ou enriquecidas?) por uma série de aparições. A aparição de uma consciência em relação ao passado, fruto da reflexão a partir dessas memórias que estavam lá, que faziam parte, que eram a vida e o dia-a-dia e que só o distanciamento, a reflexão e a emoção ajudariam a compreender, mais tarde”; “**Arritmias**. As pertenças divergentes que convergem nas vozes que compõem estes poemas. O conflito entre lugares feito ritmo próprio, feito outra ordem, feito ritmo descompassado, mas ritmo” (Moreira e Wieser 2022, s/p).

7. No romance, Mamã Ju oculta de Vitória a realidade de uma mãe que punha de lado as suas roupas, renunciando ao amor pela filha (Monteiro 2018, 171), oferecendo-lhe uma memória mais positiva: “- A tua mãe amava-te muito. Era sempre muito doce e cuidadosa contigo” (Monteiro 2018, 173).

8. Tipo de dança angolana que significa também confusão, desorganização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assmann, Jan. 2016. “Memória comunicativa e memória cultural”. Em *Estudos de memória. Teoria e análise cultural*, organização de Fernanda Mota Alves, Luísa Afonso Soares e Cristiana Vasconcelos Rodrigues, 117-28. V.N. Famalicão: Húmus.
- Balakrishanan, Sarah. 2016. “Pan-African Legacies, Afropolitan Futures. A Conversation with Achille Mbembe”. *Transition: An International Review* 120: 29-37.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques. 1994. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of the Mourning, and the New International*. New York/London: Routledge.
- Faciolince, Héctor Abad. 2017. *El olvido que seremos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

- Henriques, Joana Gorjão. 2019. “Yara Monteiro. Sou trineta da escravatura, bisneta da mestiçagem, neta da independência e filha da diáspora”. *Ípsilon*, 21 de março. <https://www.publico.pt/2019/03/21/culturaipsilon/noticia/trineta-escravatura-bisneta-mesticagem-neta-independencia-filha-diaspora-1865819>.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hirsch, Marianne, e Leo Spitzer. 2006. “Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission”. *Poetics Today* 27 (2): 353-83.
- Khan, Sheila. 2021. “Cartas, solidão e voz para uma pós-memória: Maremoto, de Djaimilia Pereira de Almeida”. *ABRIL, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana* 13 (27): 125-35.
- Kilomba, Grada. 2008. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: UNRAST-Verlag.
- Leggott, Sarah. 2015. *Memory, War, and Dictatorship in Recent Spanish Fiction by Women*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Manyika, Sarah Ladipo. 2022. *Between Starshine and Clay: Conversations from the African Diaspora*. London: Footnote Press.
- Mattalia, Sonia. 1988. “Entre miradas: Las novelas de Soledad Puértolas”. *Ventanal* 14: 171-92.
- Meneses, Paula. 2021a. “As estátuas também se abatem: momentos da descolonização em Moçambique”. *Cadernos NAUI* 10 (18): 108-28.
- Meneses, Paula. 2021b. “Desafios à descolonização epistêmica: práticas, contextos e lutas para além das fraturas abissais”. *Contemporânea – revista de sociologia da UFSCa* 10 (3): 1067-97.
- Monteiro, Yara Nakahanda. 2018. *Essa dama bate bué!* Lisboa: Guerra & Paz.
- Monteiro, Yara Nakahanda. 2021. *Memórias Aparições Arritmias*. Lisboa: Companhia das Letras.
- Moreira, Luciana, e Doris Wieser. 2022. “Memórias Aparições Arritmias, de Yara Nakahanda Monteiro (Companhia das Letras, 2021)”. *Buala*, 30 de janeiro. <https://www.buala.org/pt/a-ler/memorias-aparicoes-arritmias-de-yara-nakahanda-monteiro-companhia-das-letas-2021>.
- Pimenta, Susana. 2022. “O mestiço na ‘urgência de existência’. *Essa dama bate bué!* (2018), de Yara Monteiro”. *Comunicação e sociedade* 41: 61-73.
- Ribeiro, António Sousa. 2021. “Pós-memória: um conceito (ainda) emergente”. Em *A cena da pós-memória. O presente do passado na Europa pós-colonial*, organização de António Sousa Ribeiro, 15-28. Porto: Edições Afrontamento.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

- Selasi, Taiye. 2013. “Bye-Bye Barbar”. *Callaloo* 36 (3): 528-30. <https://doi.org/10.1353/cal.2013.0163>.
- Sousa, Sandra. 2022. “Legacies of Coloniality and Racialization: Comparative Perspectives in Europe”. *Revista Letras-Ciência da Cultura UTAD* 41: 45-61.
- Wieser, Doris, dir. 2021a. *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal*. Portugal, 1:02:53. https://www.youtube.com/watch?v=gjx_CtQrxUs.
- Wieser, Doris, dir. 2021b. “Yara Monteiro – Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal (parte 5)”. *YouTube*, 4:53. <https://www.youtube.com/watch?v=hFDRNKffGhc>.
- Wieser, Doris. 2024. “‘As minhas raízes são africanas e as minhas asas são europeias’: entrevista a Yara Nakahanda Monteiro”. *Portuguese Literary & Cultural Studies* 40/41: 72-82.

SANDRA SOUSA é doutorada em estudos portugueses e brasileiros pela Brown University. É professora associada no Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da University of Central Florida. Atualmente é pesquisadora do PielaAfrica (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. Os seus interesses de pesquisa incluem colonialismo e pós-colonialismo; literatura colonial; relações raciais em Moçambique; guerra, ditadura e violência na literatura contemporânea portuguesa e luso-africana. Tem ensaios e resenhas publicados nos Estados Unidos, no Brasil e em Portugal. É autora dos livros *Ficções do Outro: Império, Raça e Subjectividade no Moçambique Colonial* (Esfera do Caos, 2015), *Portugal Segundo os Estados Unidos da América* (Theya Editores, 2021), e co-editora dos livros *Visitas a João Paulo Borges Coelho. Leituras, Diálogos e Futuros* (Colibri, 2017), e *The Africas in the World and the World in the Africas: African Literatures and Comparativism* (Quod Manet, 2022).