

“Fui angolana antes de ser portuguesa”

Entrevista a Raquel Lima

Filha de mãe angolana e pai são-tomense, Raquel Lima nasceu em 1983, na capital portuguesa, e cresceu na margem sul do Tejo, onde se encontrou com a música, a poesia, o *poetry slam* e a arte urbana, encontrando-se também com a inscrição da diferença no seu corpo. Na impossibilidade de obter, antes da maioridade, a cidadania do país em que nasceu, foi construindo a sua identidade – angolana, portuguesa, diaspórica – primeiro pela poesia oral e, agora, depois de mais de uma década de experiência no palco em festivais literários e de *spoken word* pela Europa e o mundo, por meio da palavra escrita. Assim, o seu livro de estreia, *Ingenuidade Inocência Ignorância* (2019), é também um audiolivro que contém um código para descarregar a faixa sonora. Além de poeta, *performer* e arte-educadora, Raquel Lima é doutoranda do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, onde desenvolve a sua investigação sobre a oratura são-tomense.

Nesta entrevista, realizada em setembro de 2020, Raquel Lima reflete sobre o seu percurso, a construção da sua identidade, bem como sobre o seu primeiro livro, que inaugura uma voz poética.

DW: Raquel, obrigada por teres aceitado o meu convite. Como sabes, a primeira parte da entrevista vai ser a tua autoapresentação. Sei que nunca foste a Angola, mas, pela história da tua família, Angola tem algum impacto na tua vida. Qual é o teu percurso e em que medida ele tem um impacto no teu trabalho literário?

RL: Eu nasci em Lisboa, em 1983. A minha mãe é angolana, nasceu na Ilha de Luanda e chegou a Lisboa grávida de oito meses de mim. Nasci em janeiro de 83, num hospital em São Sebastião da Pedreira. E passámos a viver na margem sul do Tejo, onde eu sempre estudei, onde tinha um circuito de amigos com quem brincava e escrevia aventuras. Então, essa paixão pela escrita surgiu nessa altura, mas depois, quando fiz 18 anos, comecei a interessar-me também por encontros de poesia, então eu participava nos clubes literários. Mais tarde conheci o *poetry slam* e o *spoken word* e comecei não só a participar, mas também a organizar eventos de poesia. Terminei o secundário na área de ciências, de científico-natural.

Depois tive uma incursão em Farmácia, Ciências da Natureza, Antropologia. E só mais tarde é que fiz a licenciatura em Estudos Artísticos/Artes Performativas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A partir daí, comecei a trabalhar como produtora em estruturas de dança contemporânea: fui para o Rio de Janeiro, depois vivi em Paris, trabalhei com o coreógrafo Rachid Ouramdane e depois voltei para Portugal, onde estive sempre nessa missão de produção, comunicação e assessoria de imprensa dentro de estruturas da cultura.

Entretanto, a ida ao Brasil fez-me pensar muito na ligação entre os países que falam português. Quando estive na Bahia, senti o cheiro do acarajé e do vatapá, ingredientes que a minha mãe também usa em Angola, mas que eram feitos de maneira diferente. Essa curiosidade sobre como essas relações se construíram fez com que eu cofundasse, em 2011, a Associação Pantalassa, que partiu dessa vontade de perceber como as artes mobilizam o espaço de língua portuguesa. Nós partimos desse conceito de *lusofonia* com muitas hesitações, por causa das conotações políticas que ele tem, mas assumimos um lugar muito genuíno ao reconhecer que há ligações gastronómicas, culturais, musicais, afetivas, religiosas e espirituais entre os territórios. Então, a Pantalassa foi uma forma também de fazer algum trabalho sobre as minhas próprias raízes.

Cresci sempre com a minha mãe, crescemos a ouvir e a dançar música angolana, crescemos com muitas festas de família em que a comida e a história eram todas sobre Angola. Então, é um território que faz parte de mim, apesar de que nunca estive em Angola. Sinto que uma boa percentagem da minha identidade e da minha subjetividade se encontra nesse lugar. Mesmo a questão linguística: eu cresci a ouvir a minha mãe a falar quimbundo. Ela também fala umbundo. E depois, algumas tias falavam quicongo. Então, Angola faz parte da minha identidade.

DW: Como toda essa experiência contribuiu para a construção da tua cidadania?

RL: As questões de cidadania são interessantes. Fui angolana antes de ser portuguesa, apesar de ter nascido cá. Legalmente, fui angolana até aos 21 anos. Então, costumo dizer que a minha primeira terra é o meu sangue, porque, na verdade, não havia uma lei da nacionalidade que me reconhecesse como portuguesa. E o ser angolana também teve várias consequências a nível de acessos, a nível de cidadania, porque estamos a falar da impossibilidade de ter algumas bolsas de estudo, de poder viajar sem ter um visto, para não falar da simples questão de ter um BI azul e os meus amigos terem um BI amarelo. Esse facto de ser angolana atravessou-me durante muitos anos.

Atualmente, estou a fazer o meu doutoramento em Coimbra e, recentemente, consegui lançar o meu primeiro livro, *Ingenuidade Inocência Ignorância* (2019), que resulta de vários anos a participar em eventos de poesia oral e que também representa um pouco esse percurso feito de algumas viagens e apresentações.

DW: Antes do nosso encontro, pedi que trouxesses um objeto que, para ti, denote uma memória afetiva de Angola. Explica-nos, por favor, o que é e qual é o significado desse objeto para a tua vida.

RL: Sim. O significado do objeto que trouxe, na minha memória e também em relação à minha família, está em compreender uma grande fase da minha vida, porque estamos a falar de um documento que atravessou as nossas rotinas. Isto é uma Autorização de Residência do tipo temporária. Lembra-me muito os percursos de renovação da residência, em que nós tínhamos que acordar muito cedo, às cinco da manhã, porque as filas do SEF eram enormes, para renovar o nosso documento oficial de identidade. Este sempre foi um documento muito controverso para mim, porque ele é feito de uma grande contradição: ele diz “Raquel Lima, nascida em Lisboa” e, mais abaixo, “nacionalidade angolana”. Isso diz muito sobre o que significa o processo de naturalização e o que significa mesmo todo o sistema jurídico e legal de Portugal com a sua herança colonial. É um objeto que me liga a Angola de uma forma efetiva, porque, de facto, eu passo a ter a nacionalidade de um país que desconheço fisicamente. Por outro lado, este documento acaba por ser uma espécie de herança da minha mãe, porque foi graças a ela que consegui ter esta autorização.

Em relação à minha família, este documento também mostra uma certa ausência, porque o meu pai é de São Tomé e Príncipe, e a impossibilidade de eu fazer o meu processo de naturalização mais cedo deveu-se ao facto de ele não estar presente. Tive que fazer 18 anos para, enquanto maior de idade, poder fazer o processo de naturalização, que, por sua vez, demorou três anos. Aos 21 anos, tive o meu primeiro bilhete de identidade português. Então, este documento também fala muito sobre uma família monoparental, sobre raízes que não conheço, tema que também está presente na minha escrita, essa procura das raízes, essas gavetas que nós abrimos e nas quais encontramos objetos que depois ganham significados para além deles próprios.

DW: O que te vem à mente quanto ouves as seguintes palavras: Angola, Portugal, identidade nacional?

RL: Penso realmente que é muito importante considerarmos esse pluralismo das identidades nacionais. E penso muito na própria ideia de nação, se for de um ponto de vista fronteiriço, tal como conhecemos hoje, que tem a ver com superfícies, linhas e pontos que foram politicamente impostos. Acho que estamos a falar de uma construção extremamente violenta. Acima de tudo, quando olhamos para o continente africano ou, concretamente, para um país como Angola, estamos a considerar fronteiras impostas desde uma Conferência de Berlim, de uma forma geométrica, quadrada, e que não considera uma série de relações étnicas, relações tribais, relações de movimento e a própria relação de fronteiras que não sejam ontologicamente eurocêntricas. A mim, o que me parece é que, quando pensamos em fronteiras coloniais, isso é interessante do ponto de vista da organização, porque os países têm, ao fim e ao cabo, de seguir uma constituição, seguir uma série de normas e leis para que o povo tenha o mínimo de direitos e de cidadania. Mas, ao mesmo tempo, é preciso considerar essa permeabilidade das fronteiras. Estou a pensar em exemplos como a tribo dos herero: eles estão ali numa região limítrofe em que tanto são da Namíbia quanto de Angola. Então, essas fronteiras também atravessam as diferentes identidades nacionais, que são variadíssimas, diversas.

Por isso mesmo, tenho algumas tensões sobre esse conceito, não só porque ele é construído através dum processo violento de destituição cultural, muitas vezes. Estou a pensar também em manifestações culturais que estão no centro da identidade nacional de determinados países, como o tango: muitas pessoas não sabem que é uma palavra que vem do quicongo, do norte de Angola, e que só chega à Argentina graças à escravatura e aos rituais de matriz africana que aconteciam nessa região. Então, as identidades nacionais são feitas de apropriações, de manifestações, de epistemicídios e, para mim, acabam por ser muito mais complexas do que aquilo que entendemos como Estados-nação e fronteiras de Estados-nação.

Muitas vezes, ficamos com essa sensação de que os países colonizados são os que estão sujeitos a esse tipo de recorte, mas, se olharmos para países como Espanha, por exemplo, onde encontramos uma série de movimentos independentistas, de línguas, de tensões, vemos que as fronteiras não são lugares confortáveis. A identidade nacional não é única, não é singular dentro dessas fronteiras. Em relação a Portugal, acho que acontece o mesmo, apesar de não termos muitos movimentos a contrariar o nosso retângulo, que está mais ou menos estável. A verdade é que temos uma influência – se pensarmos na nossa língua – do galego, do latim, do árabe. Então, o que é essa identidade nacional do ponto

de vista orgânico? Acho que acaba por ser tudo muito político, mais do que orgânico, e feito de relações de poder que também vão mudando ao longo do tempo. Este novo acordo ortográfico mostra-nos muito isso: quem determina o que é uma língua, o que é a língua portuguesa e o que não é. Então, vejo esse conceito de uma forma plástica, móvel e fluida. Se tivesse que optar, optaria por *identidades nacionais* no plural. Penso que a relação mesmo entre Portugal e Angola, e a presença de uma diáspora angolana – e africana, em geral – em Portugal também criam tensões sobre essa identidade nacional, porque estamos a falar de uma população que produz e se reproduz constantemente. Essa produção gera encontros e trocas que determinam o significado de uma identidade.

E como isso me atravessa individualmente? Acho que a minha identidade é muito separada da minha cidadania. Por um lado, preciso de reivindicar a minha portugalidade, de uma forma efetiva, através de um processo de naturalização; de uma forma mais subjetiva, usando filigranas, por exemplo, para dizer que “a casa é nossa”¹ e que nós fazemos parte desse território. Mas isso tem a ver com a minha cidadania do ponto de vista concreto e objetivo. A minha identidade é uma coisa bem mais subjetiva, singular e que não se define através de fronteiras físicas concretas.

DW: Dirias que as identidades nacionais estão em crise? Onde te situas no meio destas crises?

RL: A questão da crise de identidade nacional tem muito a ver com uma dificuldade que sentimos, dentro das próprias nações, em lidar com a diversidade de pessoas que habitam os territórios. Quando falo em uma crise de identidade nacional, neste caso, em Portugal, tem a ver com muitas das matrizes que estão na fundação dessa identidade: vamos pegar, por exemplo, no fado, que tem uma grande influência africana e cigana, tal como o flamenco. Parece-me que a própria ideia partilhada dessa identificação não reconhece, na sua origem, quais são as influências que constroem essa identidade. E, quando pensamos nessa questão que nos atravessa ultimamente muito, que é ser negro em Portugal – no meu caso concreto, ser mulher negra em Portugal –, estamos a falar de um constante apagamento e silenciamento daquilo que é a produção não só cultural, mas também científica que essas mulheres realizam. Então nós, enquanto pessoas da diáspora africana, temos esse papel duplo, também, de visitar a memória, de reconstruir as nossas histórias, de reconsiderar outras mulheres que fizeram parte deste panorama nacional e que contribuíram imenso para aquilo que

Portugal é hoje. Parece-me que esta é uma luta muito legítima, mas que acaba por ser desgastante. Para mim, ser mulher negra em Portugal implica fazer esse trabalho de procurar referências, procurar influências, aquelas que não nos são demonstradas e oferecidas durante o nosso processo de crescimento. É esse trabalho também de perceber como é que nós conseguimos ocupar este lugar, não só na literatura, mas também nas artes, nas ciências, na política. Então, acho que ser mulher negra em Portugal, neste momento histórico, implica essa responsabilidade de estarmos numa constante negociação sobre os espaços que ocupamos, as parcerias que fazemos ou com quem colaboramos. E, nesse sentido, há um processo de apagamento que nós próprias temos que fazer, ou de desaprendizagem de uma série de referências que nos foram dadas como normas, como padrões e como cânones literários, cânones artísticos, etc.

DW: O que te vem à mente quando digo: resistência?

RL: Penso que esta palavra também deve ser revisitada. Não podemos estar sempre numa condição de resistência: queremos, acima de tudo, estar numa relação de existência e de coexistência. Então, a resistência como fim parece-me um mau princípio, porque, idealmente, nós queremos chegar a um estado de sociedade onde possamos coabitar sem ter que reivindicar constantemente os nossos direitos, a justiça e até mesmo este território como nosso. Essa resistência tem um papel fundamental neste momento, mas espero – esperamos todos – que, a longo prazo, ela vá perdendo a sua razão de ser. Sabemos que este será um longo caminho, até porque a história nos diz que isto é um processo circular, de vários momentos de resistência constante, de continuidades históricas de opressão.

Por outro lado, conseguir encontrar uma leveza nesse caminho, em que possamos ter o nosso direito à contemplação, sem estar constantemente a lutar, isso também é uma luta: a luta de poder contemplar. Isto tem tudo a ver com a memória enquanto um dos principais veículos da nossa identidade. Quando imagino Angola, penso muito, como já disse, nos rituais familiares, nas músicas, na gastronomia. Tudo isso só é possível quando passado por memórias, pela oralidade e pelas experiências (que a minha mãe teve e que conta). Por isso mesmo é muito importante trabalhar a ideia de pós-memória, não só numa perspectiva de três gerações ou de um tempo linear, mas pensá-la como algo a ser abordado a longo prazo, num sentido de tempo circular. Podemos pensar também que há uma memória coletiva e uma memória genética que transportamos no nosso corpo, na nossa voz, no nosso trabalho e isso não pode ser lido de uma forma linear apenas.

DW: Em alguns dos teus poemas, o sujeito lírico não consegue identificar-se plenamente com Portugal, nem com a Europa, nem com África. No poema “ser poeta é ser mais baixo”², diz que ser poeta significa “estar cansado de representar Portugal / e viver dentro das suas margens”. No poema “claimer-disclaimer” nota-se um conflito com os conceitos de Europa, de Portugal e de Ocidente. E cito ainda o poema “planeta África”: “gostaria que África [...] / fosse um planeta em vez de um continente”. O que nos dizes sobre essa aparente dificuldade de identificação?

RL: O poema “ser poeta é ser mais baixo”, onde eu digo que ser poeta “é estar cansado de representar Portugal / e viver dentro das suas margens”, tem a ver com eu ter ganho o prémio nacional de *poetry slam*. E, conseqüentemente, fui representar Portugal a vários países. A minha resistência e a minha tensão têm a ver com de repente eu ter que responder a uma expectativa do que é ser poeta portuguesa. E aí, sinto que não só uma grande parte da minha identidade é posta de lado, é retirada, como eu tenho que levar comigo toda essa bagagem da portugalidade.

Isso encontra-se em vários outros poemas, nomeadamente no “claimer-disclaimer”, que já é uma questão com o Ocidente:

as cidades, o ocidente
a burguesia e seus privilégios
os europeus e seus pensadores
filósofos e doutores.

Isso tem a ver com a desaprendizagem de que falava antes e que implica uma visão crítica sobre aquilo que nós aprendemos, não só do ponto de vista formal, mas também no que diz respeito à nossa forma de pensar e estar no mundo. Quanto mais vou pesquisando sobre a filosofia africana e sobre outras ontologias, percebo que há alguns padrões da visão eurocêntrica, nomeadamente a divisão entre corpo e espírito, ou entre razão e emoção. Estes são os temas e problemas relativamente aos quais convém entrar em disrupção e com os quais não me identifico.

Esse poema, “claimer-disclaimer”, tem a ver com as sociedades onde o individualismo acaba por ser uma conseqüência das dinâmicas capitalistas, muito baseadas na competição e em relações que não são necessariamente de comunidade e coletividade, mas de uma sobrevivência que parte do indivíduo sozinho.

Então, esse é um “poema-sátira”, porque, no final, eu digo: “disseram-me que o aglomerado sou eu / e que vou morrer / sozinha”. Na ausência de espírito crítico, a tendência seria acabar por internalizar esse tipo de postura, de estar sozinha.

Esta discussão pode ser encontrada logo no primeiro poema, o “insipiente / incipiente”. Nós temos “insipiente” com s e “incipiente” com c, palavras que, embora não se distingam foneticamente, têm significados muito diferentes. Aqui eu quis trazer uma questão linguística: como a língua portuguesa é um espaço armadilhado? O próprio título do livro – *Ingenuidade Inocência Ignorância* – partiu desse jogo de encontrar palavras muito ambíguas, muito contraditórias, que tanto podem ter conotações muito coloniais e religiosas, de pureza e de virgindade, como podem ser, de repente, interpretadas como algo da dimensão da estupidez, da parvoíce e da credulidade. Parece-me que a língua portuguesa em si transporta essas contradições, essas ambiguidades que fazem parte do ser humano, mas que me colocam numa relação um bocado esquizofrénica com a literatura: viver dentro destas margens linguísticas e, ao mesmo tempo, querer reinventá-las.

O poema “planeta áfrica” tem a ver com eu ver-me numa diáspora africana sem conhecer o território africano. Tive uma experiência, em 2013, de residência em São Tomé e Príncipe, que é o país do meu pai. Foi o único país africano em que estive. A ideia da África é muito romantizada, não é? E nós acabamos por criar uma ilusão sobre o que isso pode significar para nós em termos de lugar, eu não diria perfeito, mas de lugar original. Quando pensamos em todo o processo neocolonial e na forma como esse corpo-território é explorado, violado e roubado, dá-me essa ansiedade da fuga, que tem a ver também com a minha procura de um lugar que desconheço e que não é só um continente. Isso tem a ver com dilemas de viver na diáspora e de ser mulher negra na Europa.

DW: Alguns dos teus poemas expressam preocupações sociais, por exemplo “retratos”, com a cabo-verdiana Dona Jasmim, ou o poema “Tejo”, que trata das margens sul e norte do Tejo e a sua diferença social, além de sul e norte serem conceitos-metafóricos dos estudos sobre a globalização. É uma preocupação central do teu projeto artístico?

RL: Eu cresci na margem sul do Tejo. Então, a própria ideia de periferia foi uma coisa que nós fomos percebendo no corpo: a cada vez que ia trabalhar ou estudar, eu tinha que aguardar pelo autocarro, fazer uma imensa travessia, apanhar um barco de oito minutos para chegar à capital ou ao centro – o centro cultural, epistemológico. A periferia enquanto espaço de existência foi-se

construindo em mim e com todas as modalidades artísticas que isso implica: o *street art*, o *hip-hop*, o *rap* e outras coisas associadas a esses territórios menos acessíveis, digamos assim. No poema “retratos” – que é um poema muito antigo, é dos primeiros, acho que o escrevi em 2009 –, comecei a sentir que a minha poesia era para ser partilhada, nunca foi uma escrita para ficar só na gaveta, de modo que comecei a participar nesses eventos de *poetry slam* e de *spoken word*. Assim, eu percebia que a poesia não era um lugar só para mim, mas também para a identificação de outras pessoas, para o diálogo, para chegar a temas que fossem partilhados pelo público. De uma forma muito inata, comecei a preocupar-me sobre o que nos incomoda enquanto sociedade. É claro que, mais tarde, fui perceber que isso era ingénuo, porque há pessoas que se preocupam e outras que não.

Os “retratos” falam sobre precariedade, sobre a dependência de drogas, sobre alcoolismo, sobre exploração infantil e sobre a Dona Jasmim, essa senhora que estaria há muito tempo em Portugal já e que, por isso, o “ser portuguesa com certeza”, para trazer um pouco desta música da Amália Rodrigues, mas também para dizer que ela passa a habitar dois lugares em simultâneo: esse Portugal e esse território de Cabo Verde, que é donde ela viria. Preocupam-me não só as questões sociais mais prementes, mas também como essas questões atravessam a identidade e a existência das pessoas. Isso aparece, por exemplo, no poema “práticas e instruções anti-terroristas para a explosão de uma bomba interior”.

Já o poema “Tejo” tem a ver com a maravilha que era chegar a esse centro que, hoje em dia, já vejo como um dos centros: há vários centros e a periferia também é um centro. Nesse sentido, o poema “Tejo” é uma homenagem às várias travessias que fiz ao longo da minha vida e ao modo como Lisboa foi aparecendo para mim de uma forma diferente. Este é um poema menos social e mais contemplativo. A questão norte e sul está lá também como metáfora, porque o sul global, se quisermos, é um lugar que não é geográfico, mas mental; é um lugar estrutural, partilhado de várias formas. Então, sim, acho que dentro desse sul estão vários “suis” possíveis, dentro e fora de Portugal.

DW: Três dos teus poemas parecem ser entradas de dicionários que definem as três palavras que dão título ao livro. Nota-se uma preocupação linguística, uma busca dos traços semânticos das palavras, um questionamento da polissemia das palavras e da fala. Trata-se de uma tentativa de descolonizar a língua?

RL: Acho que sim, sempre me preocupei muito com a questão da descolonização da língua e da linguagem, com o que nós podemos fazer enquanto

autores, trabalhando com essa matéria, para perceber como a língua oprime e liberta, como voltar a olhar para a língua (na sua relação colonial) nos vai ajudar a perceber a montagem do sistema.

Não fiz isso de uma forma muito programática ou cerebral, e esta pode ser uma história interessante: eu queria muito que este livro tivesse sido escrito numa máquina de escrever que tenho, dos anos 30, do tempo do Salazar. É uma máquina com um teclado de modelo português, porque, em 1937, o Carmona e o Salazar decidiram que, à semelhança de outros países, como Alemanha, Espanha e França, Portugal devia ter um teclado modelo português, o que facilitaria muito a dignificação da nossa língua. Comprei a máquina sem saber que aquele teclado era diferente. Só quando cheguei a casa é que percebi que aquilo era “HCESAR” e não “QWERTY” ou “AZERTY”. Embora fosse difícil escrever nesta máquina, o meu interesse era exatamente este: entender como nós podemos, através de um projeto colonial, escrever a nossa própria história e desconstruir os modelos da língua. Obviamente esse projeto caiu por terra, porque, na prática, era muito complicado dactilografar, paginar e imprimir um livro.

O livro está organizado em três partes: cada parte corresponde a uma das palavras do título; e começa com uma definição que fez o mapeamento dos vários significados possíveis, não só de um dicionário, mas de diversos dicionários, uns mais antigos, outros mais contemporâneos. E há várias coisas que me surpreenderam. Por exemplo, em “ingenuidade”, uma das definições é: “condição de pessoa que nasceu livre, que nunca foi escrava”. Então, temos aqui toda a dimensão colonial: como é que uma pessoa ingénuo consegue autodeterminar essa ingenuidade se uma pessoa escravizada não está na sua condição natural, ou seja, como é que a própria língua legitima uma série de diferenças sociais e de vida. Tentei imiscuir-me um pouco na língua também, novamente com a questão do *insipiente/incipiente*, para compreender, mais do que as palavras enquanto ferramentas de trabalho, o que nós temos que fazer – enquanto artesãos da palavra – para perceber de onde elas vêm, como refletem um programa social, como elas – mais do que o seu significado de partida ou oficial – trazem outras dimensões. Acho que isso é uma preocupação. Como já disse, essa descolonização da língua não foi feita de uma forma muito programática. Foi muito natural, porque me interesse por palavras, sempre gostei muito de aprender línguas, aprender de onde elas vêm, os provérbios, as anedotas, as lenga-lengas. Isso, para mim, são territórios muito ricos para entender o ser humano.

DW: Vários dos teus poemas têm momentos humorísticos, irônicos ou satíricos e isso é muito interessante. Por que trabalhas com estes recursos?

RL: O humor e a ironia são mecanismos de defesa, são espaços onde podemos autorridicularizar-nos, ou seja, podemos brincar com situações de tristeza, de opressão e de discriminação. E eu cresci exatamente assim, com a minha mãe e com a minha irmã. Posso dizer ainda que isso é uma coisa até bem cultural. Há uma palavra em angolano que se usa muito – angolano, na verdade, não existe, mas é mais uma gíria – que é a *estigá*: as pessoas estigam muito umas com as outras. “Estigar” pode ter o sentido de brincar com situações não só de nós próprios, mas do outro, e isso é mais ou menos consensual, faz parte e as pessoas não ficam ofendidas. Então, nós crescemos muito a estigarmo-nos uns com os outros. Não tenho a certeza sobre isto, mas muitas vezes penso que o humor é dos poucos lugares onde consigo aceitar piadas que, superficialmente, podem parecer racistas, por exemplo, mas que têm exatamente a função de questionar o racismo. É claro que isso tem que ser bem feito e também depende do espaço de enunciação, de quem está a dizer a piada. O humor acaba por aparecer nos meus poemas, porque, mesmo tratando de questões sociais ou de injustiça, é uma lufada de ar fresco.

O poema “entrevista”, por exemplo, resulta de uma série de entrevistas: quando volto do Rio de Janeiro e de Paris, começo a procurar trabalho e deparo-me com a condição dos recibos verdes, que basicamente é uma forma de fiscalizar ou declarar um serviço prestado. Chocou-me a forma como isto é feito em Portugal. As pessoas estão a fazer um trabalho independente e não são contratadas a longo prazo. Para mim, foi muito surpreendente, por exemplo, em entrevistas, dizerem-me que iam só pagar parte do salário e que a outra parte seria paga pelo Estado, ou que eu deveria ficar em formação durante algum tempo até ser efetiva. Acho que a única forma possível de brincar com a situação foi demonstrar até que ponto as pessoas são condescendentes com isso e acabam por partir para as entrevistas numa postura de submissão e de aceitação das condições mais cruéis. Aqui, o humor acabou por ser um mecanismo de construção literária para atenuar questões sérias, para torná-las menos densas. E isso acontece também um bocadinho no “ser poeta é ser mais baixo”, não só por ser uma revisitação do poema da Florbela Espanca, mas por se apropriar de alguns versos e reinventá-los. De um modo geral, não acho que estejam muito presentes a ironia e o humor – tal como o amor, que também não está muito presente nesta obra –, mas essas dimensões entram neste livro de uma maneira muito pontual e muito passageira, por ser uma forma de criticar sem ser evidente.

DW: A oralidade é um elemento essencial do teu projeto literário. A teu ver, o que acrescentam a encenação e a declamação ao poema?

RL: Sobre a oralidade: como eu venho de um percurso muito ligado à *performance* e ao *spoken word*, percebi que o corpo tem um papel na poesia, tem o papel de coreografar o que as palavras estão a dizer, tem o papel de tornar flagrante a nossa hesitação, a nossa respiração, a nossa insegurança. Acho que a voz é uma marca que nos deixa completamente vulneráveis perante o público ou, neste caso, o leitor, por trazer camadas de memórias, de traumas, de vícios, de muletas orais. Isso fez com que eu nunca tivesse muita urgência em publicar um livro.

DW: E como essa dimensão da oralidade influenciou o processo editorial do teu livro?

RL: Sempre achei que o mercado editorial acaba por formatar um bocado o que fazemos do ponto de vista do que é poesia e do que não é, do que é o cânone literário, se vou ou não para a prateleira da poesia, da literatura africana, afro-diaspórica ou negra. Acho que o mercado editorial categoriza o nosso trabalho de uma forma nem sempre muito negociada.

Quando decidi fazer o livro, tinha que ter essa componente de oralidade e, mais do que a oralidade, da oratura mesmo. Então tive que encontrar uma editora de audiolivros, que é a Boca, e tive que encontrar também uma editora que tivesse uma preocupação especial com a estética do livro, com a questão da impressão, da serigrafia, a Animal Sentimental. E tive que encontrar uma pessoa que pudesse dialogar comigo nessa construção oral, neste caso, um músico, Yaw Tembe, para também conseguirmos fazer um objeto que fosse completo, que demonstrasse como a poesia se contamina com outras artes – a poesia como lugar transdisciplinar, como lugar que pode ser ocupado pela dança, pelo teatro, pela música, pelas artes plásticas. Nesse sentido, o livro não podia deixar de ser um audiolivro.

Ainda na questão da oralidade e da oratura: acho que também há outra responsabilidade de os artistas em geral reivindicarem o lugar do corpo nas artes, nas fases em que nós estamos cada vez mais a desconsiderar o que é um corpo, um corpo que morre de COVID-19, um corpo que morre no Mediterrâneo. Começamos a falar muito em números e parece que o corpo perde o seu significado e o seu respeito. Nesse sentido, acho que é diferente uma pessoa ler um poema e outra coisa é ouvir quem escreveu o poema, ouvir esse corpo. Por fim, faço um bocado uma reivindicação na introdução do livro sobre a poética do corpo

presente, em que estou a falar disto mesmo: sobre a necessidade de existir um corpo para além dos arquivos, para além dos livros, e que seja presente.

Data: 29 de setembro de 2020

Local: Coimbra, Portugal

Transcrição: Paulo Geovane e Silva

NOTAS

1. “A casa é nossa”: referência ao espetáculo *Aurora Negra*.
2. Não se trata de um erro de digitação. Os títulos dos poemas de raquellima começam com letra minúscula.