

A MEMÓRIA E SEU TEATRO DE SOMBRAS NA POESIA DE CONCEIÇÃO LIMA

Laura Cavalcante Padilha (UFF)¹

Em breve e cintilante crônica, “Se eu fosse eu”, Clarice Lispector convida o sujeito leitor a experimentar ser ele mesmo, sem condicionamentos externos, internos e/ou acomodações de toda ordem. Diz a voz narradora: “Experimente: se você fosse você, como seria e o que faria?” (2010, p. 81). Mais adiante, ao começar a concluir suas considerações, no quarto e último parágrafo do texto, e da forma pontiaguda com que sempre nos espicaça, inquietando-nos, Clarice alerta:

“Se eu fosse eu” parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova no desconhecido. No entanto tenho a intuição de que, passadas as primeiras chamadas loucuras da festa que seria, teríamos enfim a experiência do mundo. Bem sei, experimentávamos enfim em pleno a dor do mundo. E a nossa dor, aquela que aprendemos a não sentir. (idem, p. 82).

A longa citação se quer a porta de entrada, como mote ou epígrafe, para que se inicie uma breve leitura das obras *O útero da casa* (2004) e *A dolorosa raiz do micondó* (2006) da poetisa santomense Conceição Lima. Para tanto, propõe-se um duplo movimento que assim se organiza, considerando o próprio movimento das referidas obras.

O projeto da casa

Já em *O útero da casa*, Conceição Lima parece aceitar o “desafio” clariciano de ser ela mesma. Para tanto, busca deslacrar o cofre de sua memória, pelo que mergulha em uma espécie de “teatro de sombras”, expressão por ela usada em “Mátria”, poema-pórtico de seu primeiro livro. Este se inaugura mostrando o inadiável desejo do eu de resgatar, em versos altamente sensóreos e de modo quase tátil, a dor de seu povo e sua própria dor individual de sujeito de um tempo de esperanças dilaceradas. Tal mergulho leva o eu enunciador a imergir em uma espécie de torpor e alheamento de si mesmo do qual anseia,

por outro lado, emergir com urgência:

Quero-me desperta
se ao útero da casa retorno
para tactear a diurna penumbra
das paredes
na pele dos dedos reviver a maciez
dos dias subterrâneos
os momentos idos

Creio nesta amplidão
de praia talvez ou de deserto
creio na insónia que verga
este teatro de sombras (2004, p. 17)

Tal casa bissêmica, quase se poderia mesmo dizer trissêmica, em cujo útero o eu se propõe a mergulhar, empurrado pelas dobras de sua memória – já que o texto é sempre um depois – se faz metáfora e metonímia, a um só tempo, de seu corpo de mulher; de seu corpo familiar e do corpo de sua ilha. Ao projetar, na cena aberta de seus textos, essas imagens – que se superpõem e se adensam no palco dos poemas nos quais se movem – a poetisa, ela mesma, toma seu lugar nesse palco, a partir do gesto inaugural que é “Mátria”, buscando recuperar, por palavras, a experiência de ser quem é e reencenando, pela linguagem artística, sua vivência pessoal; as imagens de seus ancestrais, bem como as de seus irmãos, filhos e amigos, além das vozes poéticas que a antecederam. Desenha-se, nesse processo que se faz catártico, a cartografia física e cultural de seu lugar de pertença, o arquipélago de São Tomé e Príncipe, onde jazem os corpos mortos dos velhos heróis do passado tombados nas lutas, mas também onde se desdobram as praias, as ruas ensolaradas, os pedaços da infância e juventude, etc.

Assim, pela leitura, o receptor dos versos da poetisa, ele próprio, encontra-se frente a frente com essa *casa*, principal elemento do cenário da peça pelos textos e pela voz lírica encenada. Outros lugares de inscrição dessa memória se vão igualmente resgatando nos poemas e, do bloco mágico só na aparência vazio, surgem as escritas rasuradas, em claro jogo palimpséstico pelo qual elas retornam. Adensam-se, no plano da textualidade, por isso mesmo, os verbos no passado que, ora mostram os acontecimentos como já acabados, pelo pretérito

perfeito, ora os resgatam como ainda em andamento ou inacabados, pelo imperfeito. Com cortes, cita-se o poema "A casa", o segundo – e não por acaso – da coletânea:

Aqui projectei a minha casa:
alta, perpétua, de pedra e claridade.
O basalto negro, poroso
viria da Mesquita.
[...]
Enorme era a janela e de vidro
que a sala exigia um certo ar de praça.
[...]
Sobre os escombros da cidade morta
projectei a minha casa
recortada contra o mar.
Aqui.
[...]
E reinvento em cada rosto fio
a fio
as linhas inacabadas do projecto. (p. 19-20)

A casa surge em forma de projeto e reinvenção, sempre com suas "linhas inacabadas", já que plantada em um espaço-tempo ainda de exílio e solidão. Não é demais pensar-se ter sido a obra composta quando a própria poetisa vivia fora de seu lugar, em estado de exílio, portanto. Edward Said afirma ser o exílio "uma fratura incurável entre um ser humano e seu lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar" (2003, p. 46). Mais adiante, associa exílio e nacionalismo, partindo da ideia de ser este último, o nacionalismo, "uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo; a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos". (idem, p. 49).

Este saber parece ser compartilhado por Conceição Lima que, de novo metonímica e metaforicamente, "luta para evitar [os] estragos" do exílio, pois seus textos revelam – e volta-se a Said – a dor por sentir-se separada de suas "raízes, da terra natal, do passado", daí a "necessidade urgente de reconstituir sua [...] vida [...] rompida [...]" (idem, p. 50). É o que nos mostra, seguindo, só até este ponto, a ordem da textualidade de *O útero da casa*, o terceiro poema, "A herança" (p. 21-22), que não por mera casualidade é sequenciado por "Os heróis" (p. 23), espécie de

grito de dor e resistência. Pelo jogo poemático percebe-se que, se ao revitalizar a herança, diz o sujeito lírico, no jogo em que o tu se faz um manto a recobrir o eu em ausência –

É tua casa este exílio
este assombro esta ira.
Tuas as horas dissipadas
o hostil presságio
a herança saqueada.
Quase nada. (p. 21)

– a seguir se vão cantar os heróis mortos que, por serem africanos, não morrem jamais, em virtude do que preceitua a chamada “força vital”, na ontologia do continente. Lembra-se aqui, como um parêntese, o que Said adverte sobre os nacionalismos, ou seja, que eles “têm seus pais fundadores, seus textos básicos, quase religiosos, uma retórica do pertencer, marcos históricos e geográficos, inimigos e heróis oficiais” (2003, p. 49). Já agora, resgata-se o poema na íntegra:

OS HERÓIS

Na raiz da praça
sob o mastro
ossos visíveis, severos, palpitam.
Pássaros em pânico derrubam trombetas
recuam em silêncio as estátuas
para paisagens longínquas.
Os mortos que morreram sem perguntas
regressam devagar de olhos abertos
indagando por suas asas crucificadas. (p. 23)

Aí estão entrelaçados, na cena em sombras deste teatro em cuja arena, dita “praça”, a memória dirige a peça, os mortos (“pais”) fundadores; a “retórica do pertencer”; os “marcos históricos e geográficos” e os heróis, já agora “oficiais” na nova história da nação santomense. Tal história é contada pelo que antes estava em seu avesso e não se fazia visível, daí porque, concordando em parte com Inocência Mata que, no texto de introdução à obra, afirma que, neste poema, “a visão da praça, metáfora do país, contradita a enunciação do heroísmo do título” (p. 13), diria que, se por um lado parece contraditar, por

outro, remarca o lugar desses heróis. Mortos, de “asas crucificadas”, não deixam de ser heróis e, por isso mesmo, se condensam como os demarcadores da territorialidade simbólica da enunciadora. Sua recuperação imagética intensifica, por tudo isso, a crueza dos marcos históricos revisitados pela memória da poetisa, afastada, pelo exílio, de seu lugar de origem. Por tal revisitação, a casa, a partir desse hoje cantada, se torna também ela “exílio”, “a herança saqueada”, ideia, aliás, trabalhada por Carmem Lúcia Tindó Secco, quando afirma que, nos poemas de Conceição Lima, “as quimeras sociais foram interrompidas e se encontram soterradas, sob as ruínas da História [...] Como tecelã do precário a voz enunciadora vai fiando o poema e a reescrita da casa, permeada de forte sentimento de inconclusão” (2007, p. 148).

Nasce, nesse quadro de espantos composto com as cores das “asas crucificadas” dos mortos, da certeza da “herança saqueada”, etc., a urgência de apegar-se a algo que assegure ao sujeito o ser quem é, daí o desejo de impedir a dissipação total ou o dobrar-se a qualquer espécie de impulso para mergulhar sem volta, mergulho que acabaria por arrancá-la de si mesma. Os versos finais de “A herança” mostram tal resistência e a ideia de novo recomeço, quando o eu propõe-se a reescrever profeticamente o futuro por vir, daí a força da palavra com que se encerra o poema:

A mesma praia te aguarda
com seu ventre de fruta e de carícia
seu silêncio de espanto e de carência.
Começarás de novo, insone
com mãos de húmus e basalto
como quem reescreve uma longa profecia. (p. 22)

O “húmus” e o “basalto” acasalam maciez e dureza nos poemas de Conceição Lima, quando ela adentra “o útero da casa” que, como a praia, a acolhe “com seu ventre de fruta e de carícia / seu silêncio de espanto e de carência”. Ela pode, assim, entregar-se à “experiência do mundo” a que alude Clarice, acessando-o a partir da experiência do seu mundo particular, ou seja, da vivência insular que se torna sua inscrição nacional. É daí que ela parte para viver ou reviver a experiência do poema, ele mesmo um útero no qual se gera uma gama de outras possíveis significações. É o que ensina “1975”, alusão ao ano em que se inscreve e escreve a independência nacional. Cita-se com cortes:

E quando te perguntarem
responderás que aqui nada aconteceu
senão na euforia do poema.

Diz que éramos jovens éramos sábios
e que em nós as palavras ressoavam
como barcos desmedidos
[...]
Oh, sim! Éramos jovens, terríveis
mas aqui – nunca o esqueças – tudo aconteceu
nos mastros do poema. (p. 24-25)

Tais “barcos desmedidos” são os principais índices que saltam das palavras ouvidas em “1975”, tempo em que, por exemplo, Alda do Espírito Santo compunha eufóricos poemas. Por isso, São Lima lhe dedica “Gravana” (p. 50-51), texto cujo tom de melancolia se faz o principal traço distintivo e que assim se inicia e se encerra:

Na nossa terra, amiga, há um tempo
de silêncio e caules ressequidos
[...]
Mas sobre a pedra e o fogo
tua voz de imbondeiro crescerá do barro
para resgatar a praça em nova festa
para ressuscitar o povo e sua gesta. (p. 50-51)

A euforia perdida e a juventude que ficou para trás em certo sentido ainda se firmam nos “mastros do poema” e nas palavras que, melancólicas embora, também permitem que se possa pensar em “nova festa” e na ressurreição do “povo e sua gesta”. Assim, com seu próprio canto, a ecoar o da amiga, cantora da liberdade e da esperança, a poetisa do hoje parece querer dizer que só pelo poema, com a força de seus mastros, se pode impedir de todo que os ventos da história do presente levem à ruína os sonhos do passado, utilizando a imagem benjaminiana (1994). Por isso o eu poético vai dizer no breve poema “Ilha” –

Em ti me projecto
para decifrar do sonho
o começo e a consequência

Em ti me firmo
para rasgar sobre o pranto
o grito da imanência. (p. 27)

A sua ilha é a âncora do barco, da vida e do poema. É nela que a nova mulher se firma, com o “grito da imanência” a rasgar e rasurar o pranto nascido da certeza do que poderia ter sido e não foi. E o que permite que tudo se mova e o vento consiga empurrar as velas do navio da história é a *ilha*, seu lugar, e por isso, “o começo e a consequência”. Explica-se, assim, por que os heróis devam fazer parte do barco, sejam os do passado mais distante, como Amador, que aparece em dois poemas da obra (cf. p. 26 e 43-44), sejam os de um passado mais próximo, como os tombados na praça, já aqui aludidos. São esses heróis, repetindo, que sustentam o sujeito nacional em luta contra seu exílio, ao mesmo tempo espacial, já que fala de fora de sua ilha, e temporal, pois, dizendo-se a partir de um presente ainda cindido, tal sujeito mulher não se reconhece nele, por vê-lo como a antítese de um sonho no passado construído como certeza absoluta. Sente, assim, que é preciso transfundir – para o anêmico e quase emudecido corpo nacional –, a fim de “ressuscitá-lo”, simbólica e historicamente,

o sangue e as veias da lua
quando as línguas decepadas
ressuscitarem
em Fernão Dias no mês de Fevereiro (p. 29)

Desse modo, e para tentar voltar ao “útero da casa”, Conceição Lima, voz poética feminina, a ecoar as outras vozes que a fizeram ser quem é, parte em busca de suas raízes. Por isso mesmo as cantará mais fortemente em *A dolorosa raiz do micondó*, dois anos depois da primeira obra.

A busca da força da raiz

O livro de 2006 dá continuidade à representação dos lugares de força coletivos e individuais que se projetavam, em *O útero da casa*, como fios bem trançados da tessitura de seu tapete simbólico-cultural. Em razão de tal continuidade, esta segunda coletânea será agora trabalhada de modo mais breve, fazendo-se uma quase conclusão do que até aqui se expôs.

O título, ao contrário do anterior, traz um adjetivo, "dolorosa", pelo qual se abre um outro leque de significações, fazendo com que o mergulho, antes no útero, e, já agora na raiz da árvore mítica, se torne mais fundo, pois a dor é diretamente nomeada, tomando seu lugar na cena textual desde o pacto firmado por aquele título. Ele se faz, desse modo, uma porta aberta para a experiência da dor do mundo e da do sujeito como um em si. Aliás, no poema, "São João da Vargem", dividido em quatro movimentos, Conceição Lima joga o jogo do ser e não ser eu, assim inaugurando um dos textos mais densos do conjunto, texto que será aqui o ponto principal de ancoragem dessa conclusiva exposição. Eis a abertura do poema, em "I 'O anel das folhas":

Quando eu não era eu
Quando ainda não sabia que já era eu
Quando não sabia que era quem sou
os dias eram longos e redondos e cercados
e as noites profundas como almofadas.

O sol nascia todos os dias e todas as tardes se despedia
e a lua brilhava todas as noites para morrer ao amanhecer.

O mundo era grande e era fechado como um anel
e eu era grande, eu tinha o mundo, eu tinha o anel. (p. 57)

O tempo resgatado neste poema se marca por metáforas de novo altamente sensoriais e por ele se recupera, imageticamente, a vida vivida em plenitude na infância – observe-se a reiteração do verbo "viver", cujo campo semântico se faz ainda mais denso com outros pelos quais se intensifica a ideia de liberdade, como, por exemplo, "voar", "passear", "correr", etc., conforme se depreende nos versos abaixo –

Viviam plantas, viviam troncos, viviam sapos
Vivia a escada, vivia a mesa, a voz dos pratos
[...]
E o mundo voava, o mundo era alto, o mundo era alado.

[...]

As borboletas que nada faziam, que só passeavam
tinham guache nas asas, tinham asas, eram lassoas
[...] (p. 57-58)

Nesse tempo, o teatro de sombras não existia e a cena da infância se plasma pela representação luminosa dos actantes que a compunham. No conjunto dos quatro poemas, encontramos: Dadá, Minho, Buggy, Aninha, Zé e outros, para além da centralidade da mãe, a atriz principal, a que se vem juntar o pai, principal ator. Todos parecem embebedar-se da luz da felicidade, da solidariedade e da harmonia.

A sombra que se apresenta no segundo texto, "II 'A sombra do quintal'", tem, como traços recorrentes, a ideia de alegria e amenidade. Nele o eu poético diz que "[...] corria e ria [...] voava, o mundo era grande / eu tinha o mundo, o quintal era meu"(p. 61). No hoje feito de outra espécie de sombra, em tudo diferente daquela vivida no passado, esse eu percebe que, já naquele tempo, havia pequenas manchas menos ou quase nada luminosas, daí também dizer:

Eu rodopiava e o mundo girava
girava o terreiro, o kimi era alto
e no tronco eu não via não via não via
o torso rasgado dos serviçais. (idem)

A ênfase da repetição "eu não via não via não via" mostra como, sob o véu da aparente harmonia, já havia traços de desigualdade e servidão. Assim, o "tronco" ganha outra conotação pela qual a "sombra do quintal" perde um pouco de sua luz, com "o torso rasgado dos serviçais" a contar uma outra história. No poema anterior, também o "anel", que o sujeito lírico diz ter tido, não permite ser pensado apenas em sua acepção de enfeite para a mão. Ele vai além, projetando-se metonimicamente como o suporte que permitia à menina de então sentir-se segura, pessoal e coletivamente, pois entre ela e os "subalternos" não havia barreiras ou elisões. A percepção das distâncias se dá em tempo posterior, quando a já mulher se conscientiza de que a liberdade conquistada no pós-75, por exemplo, não desfez as hierarquias e muitos ainda se encontram atados ao "tronco", como nos tempos das escravaturas de vários nomes. E isso se dá porque, como tão bem analisado por Inocência Mata, "no fazer da nação a lógica colonial de exclusão se manteve" (2010, p. 141). Assim, a poetisa busca refúgio na utopia das experiências da infância, bem como, conforme

atrás se disse, na euforia da juventude vivida em meio ao sonho da transformação possível do colonial em nacional. Volta-se à Inocência Mata que indica serem tais "*lugares* fracturantes que ficaram à margem do 'relato de nação'" desvelados pela autora, quando esta percorre "vários nichos da (sua) memória histórica e política, de tempos de vivência eufórica durante o processo revolucionário dos primeiros anos da independência política" (idem).

O que o longo poema "São João da Vargem", em seus quatro movimentos nos mostra, é que a euforia vem de mais longe, ou seja, da infância cuja memória emerge, sustentada pela voz, mais do que pela letra. Deslaccar o cofre de lembranças é uma forma de manter um fio de esperança pelo qual se alimenta ainda uma possibilidade qualquer de futuro. Não por acaso se convocam, no terceiro movimento, "As vozes", para demonstrar como todo o conhecimento do mundo não vinha da letra escrita, território da poetisa, mas das falas orais em que se transmitiam os saberes mais velhos, falas ouvidas principalmente nas "rodas", marcas do cotidiano da ilha. Os "ecos de ontem" trazem de volta as histórias que iam construindo a outra história, rasurada pela ordem colonial hegemônica. As histórias, desse modo, promovem uma festa linguageira ao ganharem um lugar de principalidade no corpo do texto escrito:

Então vinham as primas da Boa Morte
as velhas primas Venida e Lochina
com ecos de ontem na palma das mãos.

Comiam cola, bebiam água e suspiravam
e quedavam sentadas lá no quintal
falando do avô e de outros fantasmas
abrindo tempos que eu não entendia. (p. 62)

Esse tempo que a então menina não entendia é também mostrado através de "Os olhos dos retratos", o IV e último movimento do poema. Por ele se demonstra a força construtora do mundo antigo, cuja herança se fixa na casa, quando esta, para além do quintal, ressurgiu, com o adjetivo "enorme" a sagrá-la, assim como se dá com a nação e com seu duplo, a casa-mãe, em sua forma de "Arquipélago". Este é o título de outro poema no qual o espaço nacional é descrito e cantado em breve dístico "O enigma é outro – aqui não moram deuses // Homens apenas e o mar, inamovível herança" (p. 53).

A morada da infância não é, de forma similar, a habitação de deuses, mas de homens e mulheres reais que fazem parte do universo de uma família e se tornam duplos metonímicos de todo o povo das duas ilhas. No início de "Os olhos dos retratos", Conceição retorna à espécie de refrão – com variantes – que vai soldando as partes componentes do aro do anel do texto e do próprio livro como um todo. Pela repetição, adensa-se, ao fim e ao cabo, a questão de o sujeito vir a saber quem ou o que é:

Quando eu não sabia que era eu
Quando eu sentia que o mundo era meu
Quando eu não sabia o mundo que era eu

A casa crescia em pernas de pedra
com quartos enormes salas enormes
o enorme telhado de telhas vermelhas
e aquela varanda que não tinha fim. (p. 64)

A construção, ainda descrita como projeto e a representar-se como inconclusa em *O útero da casa*, se pode melhor compreender quando se lê esta outra casa da infância, habitada por um eu que era "o mundo". Em certo sentido, nela se dá a vitória contra o colonialismo que fazia da história da ilha uma não história. É o seu contar, repetindo, pelo avesso, que faz com que a história da terra ganhe um espaço maior que o tempo do teatro de sombras do presente e se oponha, por exemplo, ao que o narrador de *Partes de África*, de Helder Macedo (1991), nos conta sobre a casa dos pais e suas visitas a ela, pela memória, quando dá encontro "à galeria das sombras" na qual ela se transformara e que é descrita como tendo: "um largo corredor com paredes quase totalmente cobertas por fotografias que reflectem, como crónica minimalista da família, a história de uma boa parte do colonialismo português do último império" (1991, p. 9).

A casa cantada em *A dolorosa raiz do micondó* é outra coisa. É a vitória do escravo contra o senhor. Não se pode descrevê-la como uma "galeria das sombras", pois estas chegariam depois, quando a nação não pôde ser o que dela se sonhou. "Os olhos dos retratos" contam esta outra versão, a partir dos olhos do avô que "olhavam para longe, não para mim" (p. 65), segundo revela a voz enunciadora. São olhos talvez – quem sabe? – em busca do lugar de onde o primeiro ancestral teria partido, desconhecido lugar como Conceição nos conta em "Canto obscuro às raízes" (p. 11-19). Este não conhecido primeiro avô é, no poema inaugural

da obra e em texto também extenso, mostrado como alguém arrancado de seu espaço e que poderia ter vindo do Benin, do Calabar, do Congo ou do Ogoué (cf. p. 18). Assim, a busca das raízes dolorosas, porque desconhecidas, leva a enunciadora a entregar-se a uma pulsão sem tréguas para torná-las conhecidas. Lê-se, assim, em um trecho do poema:

encontrei em ti, Libreville, o injusto património a
que chamo casa:
estas paredes de palha e sangue entrançadas,
a fractura no quintal, este sol alheio à assimetria
dos prumos,
a fome do pomar intumescida nas gargantas.
(p. 15)

Esta casa, que o eu poético diz ser sua, no hoje do teatro de sombras no qual se move, é completamente distinta daquela deslacrada do cofre da memória da infância cujo mundo perdido retorna nas imagens do quintal, do sol, do pomar. Por outro lado, vale lembrar que, no conjunto dos poemas dessa e da outra obra, o eu enunciadador se utiliza de um código linguístico também transgressor e pirracento. Para mostrar o processo, volta-se rapidamente a *O útero da casa* e a um trecho do poema "Afroinsularidade" que se pode tomar como exemplo da pirraça linguística pela qual a língua portuguesa recebe a visita daquela fala outra, a da "afroinsularidade", e do alimento pelo qual esta se nutre simbólica e culturalmente:

E ficou a cadência palaciana da ússua
o aroma do alho e do zêtê d'óchi
no tempi e na ubaga téla
e no calulu o louro misturado ao óleo de palma
e o perfume do alecrim
e do mlajincon nos quintais dos luchans. (2004,
p. 40)

Por se saber afroinsular, a poetisa se metonimiza no micondó, sendo dele, ela mesma, uma raiz dolorosa. Por isso "baloíça" através da língua de seu texto, pois essa língua – e a lição agora é de Roland Barthes – "é sempre, ela própria, um 'teatro', por seu 'jogo de palavras'" (1997, p. 18). Assim, nesse outro teatro, erguem-se ela e sua árvore-raiz, desse modo simbolicamente encenadas:

O micondó era a força parada e recuada
escutava segredos, era soturno, era a
fronteira
e tinha frutos que baloiçavam, baloiçavam
nunca paravam de baloiçar. (2006, p. 58).

Nesse “baloiço” incessante, o eu tenta ser ele mesmo, e seus poemas, como o micondó, se tornam “a força parada e recuada”, sempre a dar frutos, pois neles – e se a abertura trouxe Clarice, o fecho convoca Barthes – “as palavras já não são ilusoriamente concebidas como simples instrumentos, mas lançadas como projecções luminosas, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escrita faz do saber uma festa.” (idem, p. 21)

Os poemas de Conceição Lima transformam o saber doloroso de sua autora em uma festa de linguagem. Desse modo, acabam por criar “projeções luminosas” pelas quais o teatro de sombras em que o sujeito poético parecia mover-se cede lugar às luzes por eles, poemas, projetadas na grande cena teatral da criação artístico-literária. E tal se dá em forma de “explosões, vibrações, maquinarias, sabores”. E por que? Porque “a escrita faz do saber uma festa”. Diante dela, não há sombra que resista.

Referências

BARTHES, Roland. *Lição*. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1997.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. In: *Obras escolhidas*, v. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LIMA, Conceição. *A dolorosa raiz do micondó*. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeça*. Organização de Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MACEDO, Helder. *Partes de África*. Lisboa: Presença, 1991.

MATA, Inocência. *Polifonias insulares: cultura e literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Colibri, 2010.

