

Exílio e Memória na Poesia de Yolanda Morazzo

Exile and Memory in the Poetry
of Yolanda Morazzo

Norma Sueli Rosa Lima

Centro de Educação e Humanidades, UERJ, Brazil

normalim@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6140-2597

RESUMO:

Análise de quatro livros de Yolanda Morazzo que foram reunidos em *Poesia Completa* (1954-2004) na investigação de uma poética da diáspora que atualizou a história oficial a partir do exercício da memória, em trânsitos por Portugal e por Angola, nos quais manteve os elos identitários e culturais com Cabo Verde. A sua extensa obra poética evidencia a resistência da voz feminina que, nos exercícios da oralidade e de outras modalidades performáticas, estão alinhadas com a nação cabo-verdiana, a qual constantemente relembrou e reavivou em seus versos de diáspora, na remissão da criouldade pela diferença que rearticulará projetos globais, em tensão entre o hegemônico e o contra-hegemônico. O artigo percorre a recepção do que foi considerado subalterno na perspectiva das histórias locais que, embora identifiquem esse locus de origem, também procuraram a reversão de preconceitos que inspiraram na crença comum de que somente as pessoas que são de algum lugar considerado privilegiado podiam “falar”. Com base em Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, Edward Said, Inocência Mata, Manuel Brito-Semedo, Simone Caputo Gomes, Toni Morrison, Walter Mignolo e outro/as percebo a poesia reivindicativa da inclusão de segmentos sociais injustiçados, na Literatura representativa do encontro com o outro.

ABSTRACT:

Analysis of four books by Yolanda Morazzo that were brought together in *Poesia Completa* (1954-2004) in the investigation of a diaspora poetics that updated official history through the exercise of memory, in transits through Portugal and Angola, in which she maintained the links identity and cultural relations with Cape Verde. Her extensive poetic work highlights the resistance of the female voice which, in the exercises of orality and other performance modalities, are aligned with the Cape Verdean nation, which she constantly remembered and revived in her diaspora verses, in the remission of creoleness through difference that will rearticulate global projects, in tension between the hegemonic and the counter-hegemonic. The article examines the reception of what was considered subaltern from the perspective of local histories that, although they identify this locus of origin, also sought to reverse prejudices that inspired the common belief that only people who are from somewhere considered privileged could “speak”. Based on Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, Edward Said, Inocência Mata, Manuel Brito-Semedo, Simone Caputo Gomes, Toni Morrison, Walter D. Mignolo and others, I understand the poetry demanding the inclusion of wronged social segments, in Literature representing the encounter with the other.

PALAVRAS-CHAVE:

Cabo Verde; diáspora; exílio; literatura africana de língua portuguesa; poesia

KEYWORDS:

Cape Verde; diaspora; exile; Portuguese-speaking African literature; poetry

Submissão/Submission: 07/02/2024

Aceitação/Acceptance: 23/05/2024

1. Yolanda Morazzo, uma pioneira

YOLANDA MORAZZO Lopes da Silva Cruz Ferreira integra o panteão das primeiras escritoras de Cabo Verde: segundo Gerald Moser e Manuel Ferreira (1983), foi a segunda autora cabo-verdiana a publicar um livro com *Cântico de Ferro*, poemas escritos durante os anos de 1960-1966, lançado na extinta freguesia de Buraca, em 1976. Somente trinta anos depois teve a obra completa reunida e prefaciada por Elsa Rodrigues dos Santos (2006), que na ocasião evidenciou a sua vertente social “na qual realça o sentido do respeito pelo homem africano enquanto legítimo senhor da terra” (Santos 2006, 11), além de dar relevo ao fato de a poeta “denunciar a condição do homem colonizado” (ibid.), na relação entre exílio, memória e experiência.

A produção poética morazziana, como foi bastante comum entre autores e autoras da África, não alinha as datas de suas escritas às da publicação: a autora já escrevia desde a década de 1950, o que se estendeu a 2004, perfazendo meio século de travessia poética. *Poesia Completa* (2006) reuniu toda a produção dispersa em quatro livros: *Velas Soltas*, escrito entre Lisboa e Cambambe (1954-1959); *Cântico de Ferro* (1960-1966), produzido em Cambambe e Lumenara (1967-1979), igualmente escrito em Cambambe e, o último, *Cântico da Integração Cósmica* (1980-2004), com versos feitos em Cambambe, Luanda, Santo Amaro de Oeiras e Lisboa. Esses trânsitos atlânticos e culturais não deixam de fazer referência a Cabo Verde ao evocarem a memória na dispersão causada pela traumática partida da poeta, aos quinze anos de idade, para Lisboa. Édourd Glissant (2021) observou em *Poética da Relação* que na Antiguidade ocidental não havia no exilado a dívida em relação a uma nação que para ele não existia, quando a identificação entre sujeito/terra se dava em relação a uma cultura. A poesia morazziana, entretanto, teceu-se na fratura do exílio de sua nação, no qual há o que Edward Said, em *Reflexões sobre o Exílio e outros Ensaios*, evidenciou como “a dor mutiladora da separação (...) pela perda de algo deixado para trás para sempre” (Said 2003, 46), ainda que Manuel Brito-Semedo (2017) tenha observado em *Esquina do Tempo – Crônicas do Expresso das Ilhas*, que Cabo Verde nasceu sob o signo da saudade, devido ao seu povoamento ter como base a diáspora de europeus e escravizados trazidos da costa da África.

Antes de integrar *Suplemento Cultural* em 1958, Morazzo publicara um poema que retratou a desigualdade social, a que seus versos costumeiramente se referiam com indignação, intitulado “E a terra salta no bico das enxadas”, no número 13 de *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação* (do qual surgiu o *Suplemento Cultural*). Esse boletim, fundado e dirigido por Bento Benoliel Levy, de 1949 a 1964, contava com, entre outros autores, Amílcar Cabral, conforme observado por Manuel Ferreira em *A Aventura Crioula* (1973) e na *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, organizada com Gerald Moser (1983).

Na entrevista que concedeu a Denira Rozário em *Palavra de Poeta: Cabo Verde e Angola* (1999), Morazzo observou: “Meu avô – José Lopes – era figura proeminente, espécie de gênio-patriarca (...) detentor de vários títulos como: de Cavaleiro da Ordem de Aviz (...) Infante de Sagres (...) Grand Médaille d’Honneur” (Rozário 1999, 41). Na ocasião ela afirmou que a sua aproximação com a poesia adveio principalmente do pai que, tal qual o avô “também tinha alma de poeta, declamava empolgadamente Casimiro de Abreu, Antero de Quental e Castro Alves. A poesia lá em casa

era para comer (...)” (Rozário 1999, 41). Foi exatamente com a poesia, percebida por ela como catalisadora de novas eras, que procurou preencher o vazio causado pela partida de Cabo Verde, quando trocou a infância feliz “com correrias por montes e vales entre primos e amigos” (ibid.) pelo “meio completamente estranho e hostil, que viria a abalar toda a minha estrutura, provocando a inadaptação, a revolta (...)” (ibid.).

A obra de Morazzo, marcadamente poética, supera registros tradicionalmente escritos em língua portuguesa ao enveredar pela oralidade e por outras modalidades performáticas, que incluem a música e a dança, além de trazer versões em crioulo ou traduções, para o francês e o inglês, de alguns poemas. *Poesia Completa* exilada e memorialística que interroga a história oficial representativa do olhar sem subjetividade e destituída de sujeitos que foram subalternizados, como percebeu José Moura Gonçalves Filho (1988) em “Olhar e Memória”:

A memória oferece o passado através de um modo de ver o passado: exercício de congenialidade, onde há, pois, investimentos do sujeito recordador e da coisa recordada, de maneira que ao termo e ao cabo do trabalho de recordação já não podemos mais dissociá-los: então fará tanto sentido entender o sujeito a partir do que recordou quanto o que recordou a partir do modo como o fez. (...)

Focos e direções que, em meio à diversidade dos acontecimentos vividos, oferecem-nos algo dos motivos profundos e obstinados de alguns sujeitos: sujeitos colocados, como nós, na encruzilhada da cultura e do desejo, da estereotipia e da idiosincrasia. (Gonçalves Filho 1988, 99)

Ainda que não possam ser identificados como literatura de testemunho ou escrita autobiográfica, os versos morazzianos veicularam recordações da diáspora constitutivas de um lócus fraturado, na concepção do pensamento liminar de Walter Mignolo em *Histórias Locais/Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar* (2020). Versos que evocaram e atualizaram saberes subalternizados nos contextos coloniais (e nos pós-coloniais) por projetos globais, além de igualmente redimensionarem a errônea compreensão da memória somente nos pilares da história oficial, como também percebeu Toni Morrison em *A Fonte da Autoestima: Ensaios, Discursos e Reflexões*: “Mas escrever não é simplesmente relembrar ou rememorar ou mesmo epifania. É fazer, criar uma narrativa imbuída (no meu caso) de características legítimas e autênticas dessa cultura específica” (Morrison 2020, 415).

Os duzentos e um poemas distribuídos em quatro livros evidenciam a fertilidade das autoras africanas de língua portuguesa que tecem os seus textos à espera de que possam nascer em livros, muitas vezes no trânsito das subjetividades femininas e transmissão dos conhecimentos. A veiculação da tradição na poética morazziana se aproxima do conceito de “gnose”, tanto no modo como foi desenvolvido por V. Y. Mudimbe em *A Invenção da África: Gnose, Filosofia e a Origem do Conhecimento* (2019), quanto no percebido por Mignolo “(...) para caracterizar uma *gnosologia* poderosa e emergente, que, na perspectiva do subalterno, está absorvendo e deslocando formas hegemônicas de conhecimento (...)” (Mignolo 2020, 35). Gnose, no que avalio em Morazzo, transmitida pela via da memória e aparentemente expressa em voz poética individual, que remete a múltiplas histórias silenciadas, referenciais importantes da história reconstrutora da memória coletiva de cinco décadas e interrogativa

de outra que, para Mignolo (2020), foi aceita desde o século XVI quando ocorreu a divisão do mundo pelo ponto de vista cristão, tripartido na perspectiva dos filhos de Noé: a Ásia como Shem, a Europa em Jafé e a África enquanto Ham. Os africanos “já estavam assimilados no imaginário cristão como descendentes de Ham, filho desprezado de Noé (...) já pertenciam à escala mais baixa do imaginário cristão” (Mignolo 2020, 56-7).

A partir do século XIX, o discurso cientificista criou a superioridade da raça branca (extensivo até hoje) que iria “civilizar” o mundo, ainda que tenha mudado o enfoque da perspectiva católica, manteve a construção de uma herança deslegitimada da África, com base nas memórias e nos legados da experiência colonial. Assim, o prefixo “pós” (de pós-colonialidade) naturalmente só evidenciou como a modernidade/colonialidade se reorganizou na perspectiva de manter rebaixados grupos étnicos e outros segmentos sociais para os quais, aparentemente, a colonialidade deixou de existir. É necessário, pois, desnaturalizar a permanência de um cânone que alia o seu poder regulador ao de exclusão, como observou Inocência Mata em “Mulheres de África no Espaço da Escrita: a Inscrição da Mulher na sua Diferença”, com escritoras que, nos contextos de suas sociedades, se tornaram porta-vozes daquele(a)s marcado(a)s pela desigualdade porque “por via dessa representação se percebem as assimetrias da posição das mulheres, das desigualdades e discriminações, isto é, a subalternidade social, cultural e psicológica desse estatuto na sociedade” (Mata 2018, 422).

A identificação de muitos dos versos Morazzo com a nação cabo-verdiana, a qual constantemente relembrou e reavivou em seus versos de diáspora, ocorreu na atmosfera da criouldade pela diferença que rearticulará projetos globais, na tensão entre o hegemônico e o contra-hegemônico na recepção do que foi considerado subalterno na perspectiva das histórias locais em remissões poéticas que, embora identifiquem esse lócus de origem, também procuraram a reversão de preconceitos que inspiraram na crença comum de que somente as pessoas que *são de* algum lugar considerado privilegiado podiam “falar” e

têm a competência necessária para teorizar, não importa *o quê*, simplesmente porque se pensa que teorizar é a prática universal da razão moderna. Esse preconceito apoia-se na distribuição ideológica do conhecimento nas ciências sociais e humanas, paralelamente à distribuição geopolítica do planeta entre Primeiro, Segundo e Terceiro Mundos. Ou, em outras palavras, enquanto a razão moderna, baseada no legado da Renascença e do Iluminismo, e não nas heranças coloniais, responde pela fundação das ciências humanas e sociais durante o século XIX, a *razão subalterna* revela uma mudança no terreno em relação à própria fundação da razão moderna como prática cognitiva, política e teórica. (Mignolo 2020, 156)

A gnose poética de transmissão conjuga com Octávio Paz em *O Arco e a Lira* (1982), quando afirmou que a poesia está na base da fundação das sociedades ocidentais e africanas sem precisar ser definida por nenhum conceito, afastada do sentido utilitário da sociedade capitalista. Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo* (1989), evidenciou a barbárie do “mundo civilizado” no qual Baudelaire percebia mais perigos, choques e conflitos diários do que na floresta, por ser o homem o mais perfeito de todos os predadores. Em *Signos em Rotação* (1990), retomo Paz para a revelação de que as palavras do poeta, sendo as dele e as

alheias, são como objetos históricos, embora também transcendam a história porque a poesia anuncia as palavras das experiências mais secretas ou pessoais que se transformam em palavras sociais. O que poderia ser uma revelação, contudo, parece querer sempre dizer outra coisa, pois o “poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um leitor novo” (Paz 1990, 57):

a outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto ou aquilo. E também: estou só e estou contigo, em um não sei onde que é sempre aqui. Contigo e aqui: quem és tu, quem sou eu, onde estamos quando estamos aqui? (Paz 1990, 109)

Os versos morazzianos percorreram caminhos, trilhas e abismos dos encontros/desencontros em cenários nos quais se moveram como voz estrangeira diante da dificuldade de outremização, para usar a expressão de Toni Morrison em *A Origem dos Outros: Seis Ensaios sobre Racismo e Literatura* (2017). Essa dificuldade é a de não desejar ser o estrangeiro a fim de não por em xeque o próprio status racial pois: “O risco de sentir empatia pelo estrangeiro é a possibilidade de se tornar estrangeiro. Perder o próprio status racializado é perder a própria diferença, valorizada e idealizada” (Morrison 2017, 54). Recorro novamente ao prefácio escrito por Santos (2006) para a *Poesia Completa* a fim de reforçar a experiência vivenciada dos primeiros anos da poeta Morazzo, no arquipélago, os quais marcaram e remontaram temáticas constantes que perpassaram por seus quatro livros, cronologicamente/geograficamente marcados, enquanto exercício memorialístico de pertença às ilhas (e à própria África) e evidência do encontro conflitual com as terras portuguesas, na bivalência zonas de contato/lugares de memória.

Em termos mundiais, vale lembrar com Tzvetan Todorov, em “Poderes da Poesia – Conferência de 07/06/2011” (2012), o quanto os episódios das quatro primeiras décadas do século XX – Primeira e Segunda Guerras Mundiais, regimes fascistas, etc., exerceram influência nas práticas artísticas e nos discursos teóricos e políticos que se refletiram na “preocupação de colocar a arte a serviço de um projeto utópico de fabricação de uma sociedade inteiramente nova e de um homem novo” (Todorov 2012, 24). Com efeito, não é pertinente conceituar o que é poesia, como defendeu Luiz Costa Lima (2022) em *A Ousadia do Poema: Ensaios sobre a Poesia Moderna Contemporânea Brasileira*, pois o seu entendimento dependerá de se diferenciar o jogo que lhe é específico, o que determina o afastamento da “sociedade que pressupõe que um objeto só adquire existência quando é cientificamente demonstrado” (Lima 2022, 15); mas ainda assim podemos seguir algumas pistas, como verificou Simone Caputo Gomes, em “O Texto Literário de Autoria Feminina Escreve e Inscreve a Mulher e(m) Cabo Verde” (2018), e compreender a poesia morazziana a partir de: “um mosaico de olhares femininos sobre a realidade das ilhas (...) assumindo a temporalidade do tema e tentando acompanhar a escritura literária na apreensão do ser através da experiência vivida, do cotidiano em transformação” (Gomes 2018, 540).

2. Velas, *lumenaras*, cânticos

“Chuva” é o primeiro poema de *Velas Soltas* que trouxe um elemento de simbologia identitária, quando a chuva que caía em Lisboa remete à chuva sempre bem-vinda no arquipélago seco, cuja estiagem ceifara tantas vidas. O ritmo dos pingos evocava dias felizes, e é interessante notar a referência ao som da chuva, que igualmente singulariza a alma musical cabo-verdiana, rimando os pingos de água com os cantos de roda:

A chuva cai em bâtegas
E tem um som cavo
Que traz a minha alma em nostalgia.

Acorda-me visões de dias já extintos
A infância... a minha casa... o terraço...
A água a cair em jorro das goteiras...
Eu e os meus irmãos no pátio
Saltitando contentes
Ao ritmo musical
Da chuva a cair.

Dias de chuva!

Às vezes acorriam crianças
Meninos da vizinhança
E então debaixo das goteiras
Fazíamos roda e cantávamos...
Dias de chuva era dia de festa!... (Morazzo 2006, 37)

A memória da sociedade oral fez a poeta lembrar, em “Cansaço”, de “quando ao colo da criada velha/eu ouvia histórias de ‘Encantada’ embalada pela lua de sua infância perdida na “poeira/dos caminhos sem lua/olhos que chegaram/aos sete cantos do mundo” e na “Neve fria/das viagens sem porto...” (Morazzo 2006, 70-1). A atmosfera saudosa, entretanto, não é derrotista, enveredou, na imaginação, pelas ilhas para denunciar, em “Canção da minha terra” “um choro cansado de séculos/dos escravos açoitados (...) dos rostos que se debruçam/sobre a minha infância/rostos amados/torturados/onde a luta e a fome/cavaram sulcos” (Morazzo 2006, 58). Neste poema dedicado “às queridas ilhas de Cabo Verde”, mais uma vez a melodia se fez presente na forte referência à identidade crioula, como a definiu Manuel Ferreira em *A Aventura Crioula* (1973), ao observar ter sido o arquipélago, desde o período da Expansão Marítima, “o primeiro caldeirão de ensaio de miscigenação euro-africana” (Ferreira 1973, 8):

(...)
Nostalgia dos que me acalentaram
João Pagim que tocava violão
tão bem
que a gente ficava a chorar
sem saber de quê...
nhô Guitcha o do bandolim
mornas

coladeiras
Santo António e São João (...) (Morazzo, 2006: 59)

Nos versos desse primeiro livro, a diáspora conclamou para a tomada de consciência e mudança da situação colonial no cenário seco no qual o trigo é metáfora para a resistência. A utilização dos pontos de exclamação e de reticências remetem ao que Mário de Andrade percebeu como apreensão dos acontecimentos que caracterizam as mutações nas sociedades colonizadas em nova poética que não atingiu “diretamente as largas massas populares, mas contribuiu para que os seus problemas fossem assumidos pelos núcleos de leitores em situação de ruptura com o assimilacionismo” (Andrade 1975, 10). O próprio título evidencia a posse da terra, que precisa pertencer aos cabo-verdianos, não mais aos colonizadores:

(...)
Olhai!

É tudo Nosso!...

A terra
Uma seara imensa
O trigo a perder-se no longe
Amadurece
Não o deixemos apodrecer...

É preciso ceifá-lo Irmãos!... (Morazzo 2006, 75)

O poema escrito nos anos 1950 é anterior ao período da poesia de combate, mas embora não tenha conclamado abertamente pela independência, foi enfático ao destacar o verso que afirma “É tudo Nosso!...”, ideia da posse da terra surgida pela primeira pessoa do plural, ao mesmo tempo em que o verbo “ceifar” pode ser lido de forma ambígua: tanto como o que corta o cereal, quanto o que extingue a vida, no caso, representado como a existência daninha na presença do colonizador. “Presciência”, dedicado a Ovídio Martins, parece dialogar com “É tudo Nosso!...” ao afirmar: “Quando nasci já sabia/ Que o mundo era assim mesmo:/ Não pertencia aos ladrões (Morazzo 2006, 77).

Nos textos assinados em Cambambe, o afastamento de Cabo Verde se recompôs no arranjo da também estimada terra angolana, que emerge com força em “Melodia na Selva”, que foi em gradação da “doce música dos grilos” à “Triste canção dos palmeirais (...) vinda de longe/ Das florestas/ Das profundas selvas africanas” quando “O vento (...)/ Passa gemendo”. A melodia é a do choro de rios e fontes de “Uma Velha Canção/ Que já morreu.../ Canção da noite eterna/ Noite livre/ É a alma do escravo/ Alma Negra/ Escutai!.../ Silenciosamente/ Ficou amortalhada/ No silêncio da noite tropical” (Morazzo 2006, 85-6). Em Angola, portanto, a música assumiu o contorno trágico do silêncio da mortalha e do pranto e o poema, a cumplicidade fraternal com a violência sofrida pelo escravizado, quando o seu canto vai se transformando em grito e em apelo.

Cântico de Ferro possui todos os poemas escritos em Cambambe, município da província do Cuanza Norte, em Angola, que na década de 1960 estava envolvida na luta armada.

“Poema para um operário” foi dedicado “a um operário morto na construção da barragem de Cambambe” no contexto em que a Metrópole disfarçava a condição dos colonizados lhes outorgando trabalhos mal remunerados, sem garantias mínimas. A poesia é de denúncia o que, segundo Andrade (1975), impactou os leitores da sociedade colonial “que recebiam uma outra *imagem* dos Africanos, ocultada ou deformada pelas instituições opressivas” (Andrade 1975, 10).

Já de nada te servem as velas
nem os choros e as preces do altar
mais frágil que o junco mais frágil
resvalaste os pés e por pouco
teu corpo susteve o balanço
mas deixaste na rocha os miolos
depois o abismo tragou-te

foi o preço da vida e pagaste
e bem caro a tarifa exigida
deste a carne o sangue e os ossos
e a quem? para quê? e por quê?

(...)

quanto custa o sangue de um homem?

pobre operário de rosto ignorado
o que resta de ti do teu corpo (...) (Morazzo, 2006: 159)

Santos (2006) chamou a atenção para o fato de os operários que trabalhavam na barragem de Cambambe serem, na maioria, cabo-verdianos: “O conhecimento do seu trabalho árduo, sem segurança e poucas compensações, mas muitas dores e, por vezes, lutos dramáticos, aprofundou na poeta a sua consciência para [a] sua situação num regime ditatorial e colonizador” (Santos 2006, 12). Para a prefaciadora, esse segundo livro reuniu um conjunto de poemas corajosos e desafiadores do colonialismo “defendendo a independência dos povos dominados” (9), como ficou evidente em

COLONIALISMO

Do fundo das esquinas do tempo
mil olhos te espreitam
mil olhos que têm o tamanho
do mapa de Angola

mil olhos
silenciosamente te espiam
há quinhentos anos

cegos pela raiva
que tu próprio acalentaste
e o ódio implacável
que tu mesmo forjaste
nas forjas desses cinco séculos
de civilização (Morazzo 2006, 109)

Em *Cântico de Ferro* é de se destacar as homenagens que Morazzo fez em dois poemas: “Elegia” e “Partida”, à angolana Alda Lara, que faleceu muito prematuramente e só teve publicada a sua obra completa de forma póstuma. Lara foi a sua grande amiga e também passou pela experiência do exílio, como perceberam Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas em *Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (1997). Do mesmo modo que Morazzo, Alda pertenceu à geração pioneira das escritoras ativas na década de 1950, como a moçambicana Noémia de Sousa e a são tomense Alda do Espírito Santo. Como observou Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (2018) em “Mãos Femininas e Gestos de Poesia”, seus poemas, “tecidos sob a égide da rebeldia, cantaram as belezas da terra e invocaram a Mãe Negra, numa recusa veemente à escravidão e ao colonialismo” (Secco 2018, 392). A amiga partiu, mas permanece em seus versos e em sua memória:

PARTIDA

(...) Eu...
Simplesmente desenhei um adeus
Com a palma da mão indiferente
E fiquei a sorrir...
Um sorriso de pássaro tonto – preso na gaiola
Que não chegou a soltar a última palavra
Fiquei olhando aquele ponto de fuga
Do auto a dobrar a esquina da rua
Eu... sentada nesta mesma varanda
Onde há tantos anos te vejo chegar e partir
Sem nunca ter havido uma partida.
(...)

Alda Lara pairando sobre a casa...
(Morazzo 2006, 126-7)

É válido contrapor o silêncio da última palavra não proferida pelo pássaro preso na gaiola e a figura feminina de Alda, quando o verbo “pairar” tanto pode significar o voo da poeta amiga, quanto uma imobilidade a que o próprio feminino foi forçado durante tantos séculos. Ainda sobre esse livro, é importante mencionar a vertente da negritude presente no poema a seguir:

SONHO NEGRO

— João o que gostavas mais de ser na vida?
— Eu patrão eu gostava era de ser professor.
— Professor?
— A minha mãe queria pra ser “macanico”
Mas eu gostava de ser professor
Mesmo patrão.
— Então rapaz porque não estudas?
— Dinheiro não tem
Não apanha tempo patrão...
.....
Pobre João!
A senzala fica tão longe!... (Morazzo, 2006: 131)

O sonho adjetivado como “negro” inseriu os versos na negritude como afirmação r tica contra os regimes fascistas, no diálogo estabelecido entre o patrão e o empregado que descortinou a impossibilidade do explorado conseguir forma o escolar, como a voz poética comentou nos dois últimos versos. Foram evidenciadas as marcas da imposi o da língua e da exclusão daquele que, apesar de obrigado a se expressar na língua do colonizador, não tem acesso a bens culturais que possam beneficiá-lo em seu sonho profissional de horizontes mais largos do que o que a sua mãe previra para ele (o de ser “macanico”).

Os poemas do livro *Lumenara* (título em crioulo que significa luminária), que realizaram o trânsito dos anos 1960 para o final dos anos 1970, refletiram encruzilhadas e margens da história colonial do que “não pode ser evitado, mas, por assim dizer, tem de ser incorporado e depois virado pelo avesso” (Mignolo 2020, 325). Interessante notar que um álbum com o título *Lumenara* foi lançado pela “soulsista” cabo-verdiana Kady em 2022, projeto musical comprometido com a crioulide no qual a cantora “foi ao fundo das suas raízes para mostrar ao mundo a sua identidade, como mulher e artista que pretende (também) manter as sonoridades de Cabo-Verde bem acesas” (Dinis 2022). Entendo que a obra de Morazzo possa ser vetorizada pelas mesmas balizas,   esse o recorte que aqui realizo na busca não da dispersão espacial de sua poética, mas da recolha de determinados elementos que a identifiquem do ponto de vista da chama da mulher cabo-verdiana que consegue renascer em meio  s intempéries de ganhos e de perdas.

Os versos a seguir fizeram referência aos personagens que foram levados nos navios negreiros para Cabo Verde, que a memória não oficial recuperou e homenageou no encontro da funda o crioula das ilhas:

ALMA CRIOULA

(...)

E eu sou o leque daquela palmeira
a outra face que se não v e
na outra margem do Tempo e da Memória
baloioando... baloioando ao vento

(...)

Acenando... acenando
o adeus profundo
ao filho da galera do negreiro
arrancado   terra de seus pais
aportando um dia a Cabo Verde

(...)

o escravo liberto fez-se homem
na ilha deserta junto ao mar
ao som de uma palmeira tristemente (...) (Morazzo 2006, 178)

Das forma es tanto da alma crioula, quanto da morabeza cabo-verdianas, Morazzo não excluiu a violência, como observou Norma Sueli Rosa Lima (2019) em “Literatura Cabo-Verdiana em Trânsito”, pois o escravizado arrancado de sua terra, mesmo liberto a partir do século XIX, escutou o som de uma palmeira triste, haja

vista que o regime escravocrata só foi substituído, no arquipélago, por outro de igual exploração:

As relações processadas entre os segmentos étnicos contrapostos de forma generalizada como “brancos” e “negros”, entretanto, não se situaram no arquipélago em bases harmônicas, como alguns discursos afirmam, haja vista, por exemplo, a resistência nos séculos XIX/XX, – fase em que o sentimento nativista fazia com que os escritores se identificassem com temáticas da terra –, o que representava um atentado à unidade do Império. A revolta dos escravos de 1835, na então Vila da Praia, a revolta dos camponeses dos Engenhos, em 1822 e a de Ribeirão Manuel, em 1910, são outros fatos ilustrativos. (Lima 2019, 342)

“Exílio”, poema dedicado a todos os emigrantes espalhados pelo mundo, tematizou no ambiente da independência, a diáspora da emigração dos homens que deixavam o arquipélago, já começando a assinalar, entretanto, a partida das mulheres, como Lima (2022) percebeu em “Desassossegos & Acalantos: os Microcontos de Vera Duarte”, quando investigou os dados do Censo cabo-verdiano de 2021 que revelaram já serem, atualmente, em maior número, as emigrantes: “(...) dentro de nós/ sempre presente/ a bandeira da saudade/ flutua no horizonte/ como um sonho longínquo inacabado (...) a realidade do que somos/ em terra alheia/ é um grito de desespero/a flâmula dos banidos e proscritos (...)” (Morazzo 2006, 237). As imagens da bandeira e da flâmula assumiram a ideia da paralisação, diferentemente da expectativa do título do seu primeiro livro, *Velas Soltas*; agora, a bandeira mais forte é a da saudade dos banidos, no sentido de exílio enquanto marginalização, pois a recepção na terra estrangeira, ainda mais para mulheres africanas, costumeiramente não se traduz como acolhida. Como percebeu Julia Kristeva: não pertencer a nenhum lugar é ter “o presente suspenso” (1994, 14).

O contexto da produção de *Lumenara* é o da guerra fratricida angolana entre os vários grupos étnicos e políticos, e, nesta obra “a poeta escreve os poemas mais sofridos e revoltados pelos conflitos armados a que assiste e pelo ambiente de insegurança, desconfiança e inquietação que se vivia na capital e no resto do território” (Santos 2006, 17); Morazzo testemunhou e retratou em “Archote Vinte Vozes de Angola” o Massacre de Kifangondo, travado em 1975, em Luanda, entre as Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FAPLA), braço armado do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), e o Exército de Libertação Nacional de Angola (ELNA), braço armado da Frente de Libertação Nacional de Angola (FNLA): “20 balas ferindo/20 corpos trespassando/e o sangue a correr/correndo/rolando 20 vezes rolando/no chão da África” (Morazzo 2006, 221). “Abismo” também retratou o cenário da guerra civil no “silêncio de semente morta” (Morazzo 2006, 236).

Cântico da Integração Cósmica (1980-2005), seu último livro, expandiu espaços de delimitações territoriais para o cósmico, na visão de estar com o outro na sociedade comunal, mas a leitura desses poemas ainda evidencia refrações e descontinuidades típicas da experiência do exílio na ideia de um mundo novo que se parece com o antigo, repleto de preconceitos e de injustiças. “Chuva Vertical”, apesar de ter trazido temática cara à cultura cabo-verdiana – a chuva –, substituiu o saudosismo da infância pelas imagens dramáticas das mulheres negras em Lisboa, “negras/embuçadas nos panos/vergadas sob o peso da chuva a cair”, pois o “embondeiro triste/chora

ao longe” e a chuva é “como um punho ardente” (Morazzo 2006, 253-4). O poema “Mulher” identificou poesia com o feminino e propôs a sua comunhão:

MULHER

Traz a poesia para a rua
e a liberdade bem alto
cantando na madrugada
com passos feitos de lua
candeias para o futuro
archotes pelos caminhos
repercutindo mil vozes

Mulher
poesia
liberdade

Vem toda nua para a praça
pés descalços braços nus
cabelo lançado ao vento
marchetada de prazer
do sal a salpicar-te

Mulher guia farol
luzindo no mar do canal

Corta os rochedos das nuvens
rasga a carta de alforria
e olha os sulcos que abriste
nas rotas do teu silêncio

Mulher guia liberdade
pelas rotas do mar largo

Tu já és uma coluna
erecta a prumo
no espaço vertical
uma canção irreversível
ecoando do alto da pirâmide

Flecha arremessada-imparável
pedra cravada na rocha firme
uma pincelada inapagável
na memória das cavernas
no vértice
e no limiar de tudo
eterna geratriz
e Universo
Mulher

Porta aberta para o mundo
esculpida no Centro da Muralha. (Morazzo 2006, 296-7)

Os versos enaltecem a mulher como símbolo da liberdade, livre das amarras patriarcais cuja voz traz outras mil vozes. O corpo nu, igualmente liberto dos olhares que sempre o vestiram e o moldaram, não quer a carta de alforria, representação das

rotas do silêncio no qual os subalternos foram lançados. O corpo feminino movimentou-se como canção, pincelada inapagável na memória, na porta que se abriu para o mundo.

“Infância” afirmou, enfaticamente, a ilha de São Vicente como africana: “Nasci em África (...)/nas noites de luar/éramos filhos do ar/partíamos em grupo/felizes cantando/(...) não havia automóveis/nem carros de bois/ (...) mas ela era bela/era nossa e minha/ São Vicente – ó África (...)” (Morazzo 2006, 305). Em “Balada da Galinha Branca” retomou as tradições orais de Cabo Verde, as quais, segundo Tomé Varela da Silva (2015) observou em “Tradições Orais Cabo-verdianas: uma visão panorâmica”, ainda estavam distanciadas das produções dos intelectuais, mesmo após o advento da Independência. O próprio Ferreira (1973) observara o fato de Pedro Corsino Azevedo “ter sabido servir-se das fontes populares para, a partir delas, criar uma poesia culta” (Ferreira 1973, 240).

Reconstruir a oralidade em “perspectiva culta” não é a proposta de Morazzo, na medida em que o poema recuperou uma cantiga oral como contraponto crítico daquela fase feliz (sem a presença da “civilização” dos automóveis), que sua memória aviva no resgate do cenário repleto de elementos naturais, como aparece em “Infância. A ideia não é transpor para a língua padrão uma recolha oral e sim valorizá-la enquanto essência oral, colocando-a em diálogo com a experiência atual, trabalhando a memória popular a fim de que a poesia “fale” aos leitores. De qualquer forma, Ferreira (1973) forneceu a possível origem de registro de “Galinha Branca” (rebatizada por Morazzo como “Balada da Galinha Branca”), que teria vindo do manuscrito de António Nunes publicado por Pedro da Silveira, em 1964, na revista *Mensagem*, da Casa dos Estudantes do Império. Na adaptação que fez, a poeta se coloca como a personagem da estória: “Galinha branca/que anda debaixo/ de mesa de gente/ a catar grão de milho (...)/ Vagueei pelo mundo/ andei por Angola/ andei por Lisboa (...)” (Morazzo 2006, 314).

Os dois últimos poemas do livro foram redigidos no século XXI. “Fuga ao Diabo” retoma a perspectiva da busca utópica por um outro lugar, citando Thomas Morus e a Pasárgada de Manuel Bandeira, na atualização da temática do pasargadismo nascida na geração claridosa: “Thomas Moro foi decapitado/sacrificou a cabeça/ pelo seu reino da utopia/ onde as feras/nunca poderiam penetrar (...)/ Manuel Bandeira/ foi-se embora para Pasárgada/ eu vou emigrar do planeta/num tapete voador/ antes da privatização do espaço/ (...) ao encontro de Sherazade/ Para me contar uma história...” (Morazzo 2006, 350). Como alertou Aílton Krenak, a sociedade neoliberal caminha há tempos para um projeto de destruição: “Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma estória. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim” (Krenak 2020: 20-7). Ouvir/ler as Sherazades ainda é uma saída, ouvir/ler cantos, também, como indica poema que fecha *Poesia Completa*, “Trovas de abril”: “Trovas do vento que passa/ai canta Manuel Alegre canta/que este país nascido/um dia em Abril um dia/e logo assassinaram/bem precisa do teu canto” (Morazzo 2006, 352). Como observou Mário César Lugarinho (2002), em “Manuel Alegre: História como Poética”:

A arte poética empreendida por Alegre é um canto de louvor ao poema, mas é também o canto da cultura dispersa (da cultura portuguesa dispersa), de várias origens e vários rumos, do mito fundador, da memória do mito, da História como ruína, da utopia perdida e reencontrada. É o canto coletivo, épico, dos sinais a sabor de mar e nome de navio, mas é também o canto solitário, lírico, das rosas e do pão, a voz que volta para a terra, a voz que fica na terra. (Lugarinho 2002, 41)

A Revolução dos Cravos, que finalizou com o regime fascista em Portugal em 1974, foi a metáfora em “Trovas de Abril”, da busca pela justiça social, justiça que percorreu os poemas morazzianos, em várias décadas e em diferentes cenários.

3. Considerações finais

Os livros que compõem a *Poesia Completa* de Yolanda Morazzo trataram das dores do exílio, das injustiças sociais, dos preconceitos e da dificuldade de se respeitar a diversidade. Pela via memorialística, recuperou vivências subjetivas, mas também coletivas, que reinseriram a história dos subalternizados no discurso oficial. Na passagem de cinco décadas, a poesia foi a maneira que ela escolheu para suportar a dificuldade dos deslocamentos, reconstruindo o seu lar e um mundo melhor na escrita. Seus mais de duzentos poemas carecem de estudos, e nesse artigo realizei apenas um recorte dessa que foi a pioneira da poesia feminina pós-*Claridade* e que pensou na Literatura como encontro com o outro para nos transformar.

Referências

- Andrade, Mário de. 1975. Prefácio. In *Antologia Temática de Poesia Africana: Cabo Verde/São Tomé e Príncipe/Guiné/Angola/Moçambique. Na Noite Grávida de Puhais I*, 1-14. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- Benjamin, Walter. 1989. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- Brito-Semedo, Manuel. 2017. *Esquina do Tempo – Crônicas do Expresso das Ilhas*. Praia: Editora Expresso das Ilhas.
- Dinis, Bruno. 2022. “Kady Acende as suas Raízes Cabo-verdianas em ‘Lumenara’”. *Música*, Bantumen, 12 nov.
- Ferreira, Manuel e Gerald Moser, organizadores. 1983. *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ferreira, Manuel. 1973. *A Aventura Crioula*. 2.^a ed. Corroios: Plátano Editora.
- Glissant, Édouard. 2021. *Poética da Relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

- Gomes, Aldónio e Fernanda Cavacas. 1997. *Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- Gomes, Simone Caputo. 2018. “O Texto Literário de Autoria Feminina Escreve e Inscreve a Mulher e(m) Cabo Verde”. In *A Mulher em África: Vozes de uma Margem Sempre Presente*, edição de Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha, 535-58. 2.^a ed. Lisboa: Edições Colibri.
- Gonçalves Filho, José Moura. 1988. “Olhar e Memória”. In *O Olhar*, organizado por Adauto Novaes, 95-124. São Paulo: Companhia das Letras.
- Krenak, Aílton. 2020. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. 2.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Kristeva, Julia. 1994. *Estrangeiros para Nós Mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lima, Luiz Costa. 2022. *A Ousadia do Poema: Ensaios sobre a Poesia Moderna e Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Editora Unesp.
- Lima, Norma Sueli Rosa. 2022. “Desassossegos & Acalantos: os Microcontos de Vera Duarte”. In *Rotas das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, organizado por Mário César Lugarinho e Norma Sueli Rosa Lima, 129-39. Curitiba: CRV.
- Lugarinho, Mário César. 2002. “Manuel Alegre: História como Poética”. In *Literaturas de Abril e Outros Estudos*, organizado por Sílvio Renato Jorge, 31-43. Niterói: EdUFF.
- Mata, Inocência. 2018. “Mulheres de África no Espaço da Escrita: a Inscrição da Mulher na sua Diferença”. In *A Mulher em África: Vozes de uma Margem Sempre Presente*, organizado por Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha, 421-40. 2.^a ed. Lisboa: Colibri.
- Mudimbe, Valentin-Yves. 2019. *A Invenção da África: Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento*. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes
- Morazzo, Yolanda. 2006. *Poesia Completa 1954-2004*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Morazzo, Yolanda. 1999. “Sou e Serei Sempre uma Socialista”. In Denira Rozário, *Palavra de poeta: Cabo Verde, Angola*, 41-54. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, Fundação Biblioteca Nacional.
- Morrison, Toni. 2020. *A Fonte da Autoestima: Ensaios, Discursos e Reflexões*. Tradução de Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras.
- Morrison, Toni. 2017. *A Origem dos Outros: Seis Ensaios sobre Literatura e Racismo*. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras.
- Paz, Octavio. 1982. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Paz, Octavio. 1990. *Signos em Rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Said, Edward. 2003. *Reflexões sobre o Exílio e outros Ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras.
- Santos, Elsa Rodrigues dos. 2006. Prefácio. In Yolanda Morazzo, *Poesia Completa 1954-2004*, 7-25. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- Secco, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. 2018. “Mãos Femininas e Gestos de Poesia”. In *A Mulher em África: Vozes de uma Margem Sempre Presente*, organizado por Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha, 391-403. 2.^a ed. Lisboa: Colibri.
- Silva, Tomé Varela da. 2015. “Tradições Orais Cabo-verdianas: uma Visão Panorâmica”. In *Contravento, Pedra-a-Pedra: Conferências do I Seminário Internacional de Estudos Cabo-verdianos (2008)*, organizado por Simone Caputo Gomes, 211-25. Praia: Biblioteca Nacional.
- Todorov, Tzvetan. 2012. “Poderes da Poesia – Conferência de 07/06/2011”. Tradução de Caio Meira. In *Forma e Sentido Contemporâneo: Poesia*, organizado por Gil Lopes, 19-37. Rio de Janeiro: EdUERJ.

Norma Sueli Rosa Lima é Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) de São Gonçalo e Procientista UERJ/FAPERJ. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com tese pioneira no Rio de Janeiro sobre a revista *Claridade* em diálogo com o Modernismo Brasileiro. Líder do Grupo de Pesquisa UERJ/CNPq Brasil Cabo Verde: Literatura, Educação, História. Atualmente realiza estágio de Pós-doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a supervisão da Professora Emérita Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

© 2024 Norma Sueli Rosa Lima

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).