

*A colecionadora de fantasmas: apontamentos  
sobre sobrevivência e teor testemunhal  
na poesia de Conceição Lima*

Adriano de Carvalho Braule Pinto<sup>1</sup>

Fadul Moura<sup>2</sup>

**Resumo:** A discussão acerca dos mecanismos de funcionamento da memória existe há milhares de anos e sobrevive às mais diferentes configurações sociais. A teoria aristotélica de que a dinâmica entre sentidos externos e sentidos internos estrutura a memória partir da Antiguidade, ecoando mais recentemente. A investigação da relação dos mais diversos povos e culturas da era contemporânea com a memória dá a dimensão do vigor do pensamento do filósofo grego. O presente artigo tem por objetivo analisar de que modo esse intercâmbio de sentidos dá-se na poesia em contexto pós-colonial de Conceição Lima, poetisa de São Tomé e Príncipe, a fim de projetar sobre ela o campo conceitual do *testemunho* e da *sobrevivência*, os quais são encarados como fundamentos da sua poesia em *A dolorosa raiz do mincondó* (2012).

**Palavras-chave:** Sentidos; memória; testemunho; sobrevivência; Conceição Lima.

*The collector of ghosts: notes on surviving and on the  
testimony tone in Conceição Lima's poetry*

**Abstract:** The discussion around memory's mechanisms has been happening throughout thousands of years and has survived all types of social configurations. The Aristotelian theory that establishes that the memory is structured by the dynamic between external senses and internal senses echoes till the present days. The investigation of the relationship linking contemporary peoples and cultures with memory gives us an understanding of the power of the Greek philosopher. This paper aims to analyze how this exchange of senses works in the post-colonial context that surrounds Conceição Lima's poetry – a poet from São Tomé and Príncipe – while intending to project in the poetry the concepts of testimony and survival, that are the foundations of the poetry in *A dolorosa raiz do micondó* (2012).

**Keywords:** Senses; memory; testimony; post-colonialism; Conceição Lima.

---

<sup>1</sup> Discente do curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas. Contato: [adriano.cbp@gmail.com](mailto:adriano.cbp@gmail.com)

<sup>2</sup> Professor, em caráter temporário, de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas; mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas. Contato: [faduldm@gmail.com](mailto:faduldm@gmail.com)

PALAVRAS TAMBÉM SÃO FORMAS DE TRAZER IMAGENS AOS OLHOS. Se não o fossem, não conheceríamos muitas das virtualizações possíveis pelos livros. Isso não quer dizer, entretanto, que toda palavra será capaz de provocar os sentidos. No poema, é notável um laço entre palavra e sensação, permitindo que do visível e do audível aflore um sentimento poético. O que distingue a palavra do poema das utilizadas em outros contextos é o *gesto* sobre ela empregado: um poeta é capaz de esvaziar os sentidos fixos do verbete do dicionário e fazer vibrar os corpos verbais, de tal forma que assumirão novas combinações e novos sentidos. Dessa maneira, as palavras despertarão imagens em quem não lhes for alheio.

Ao discutir a *imagem*, Georges Didi-Huberman (2012) afirma que essa não se encontra no presente. Segundo sua análise, o fato de a *imagem* não se encontrar no presente encaminha o pensamento para o conjunto de relações de tempo que, na imagem, são sensíveis. Dizendo de outro modo: ela deixa sensível a relação do presente com esse conjunto, engendrando a possibilidade de tornar visível a complexidade que imputa a memória na história. Depreendemos disso que a imagem se oferece como um arquivo pela lacuna que exhibe. Como propõe Didi-Huberman:

[...] [o] próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar. Mas, frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210-201)

Se, para Didi-Huberman, o arquivo é lacunar, cabe pensar que, enquanto resultado de uma deliberação, o arquivo é uma construção com tempos que resistem ao apagamento de sua memória em outra era. Tais formações prescindem da consciência de um sujeito cuja intenção volta-se para o arquivável, embora essa consciência nem sempre projete suas durações. Fazendo-se “cinza” – para seguir a metáfora teórica –, o arquivo apresenta-se como rastro da resistência da memória eclipsada, mas que irrompe o regime do apagamento e se afirma pela sobrevivência. A lacuna deliberada é aberta e – de seu “vazio” – são reveladas as relações complexas do passado, para que se derive no momento do presente aquela deliberação de uma existência pretérita. Com ela, estaremos recuperando a postura de Walter Benjamin relatada por Didi-Huberman<sup>3</sup>, alcançando, assim, a compreensão dessa relação.

Do intrincado jogo entre arquivo e imagem, procuramos depreender elementos norteadores de uma leitura possível da poesia de Conceição Lima, autora são-tomense contemporânea. Acreditamos que sua poesia pode ser pensada como uma coleção, isto é, um arquivo fundado por processos de seleção e reunião de elementos inicialmente díspares, mas que assumem afinidades no momento em que são cotejados pelo colecionador. Em seu livro, intitulado *A dolorosa raiz do mincondó* (2012), ocorre a apresentação de uma voz feminina, a qual se levanta contra a herança colonial, a fim de *dizer* outra possível ascendência. Essa, por seu turno, seria

<sup>3</sup> Em seu texto, Georges Didi-Huberman comenta as palavras de Walter Benjamin no momento em que o último observa *Guerras e guerreiros* (1930), concebida por Ernst Jünger: “[...] [a obra] liberou *imaginativamente* harmônicos temporais, estruturas inconscientes, longas durações a partir do minúsculo fenômeno cultural que representava a publicação desse livro em 1930. Tomado por Jünger a contrapelo, tornou legível algo da guerra imperialista de 1914-1918 que esclarece – para nós – algo das guerras imperialistas de hoje” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213). A exemplificação de Didi-Huberman evidencia o caráter relacional encontrado na caracterização lacunar da imagem. Com base nela, verifica-se que a postura de Walter Benjamin denota o sentido que a imagem carrega, assim como o sentido que ela evoca. Tais sentidos revelam o direcionamento para as intrincadas relações dos tempos.

mais próxima, coesa, por não se tratar de uma forja identitária advinda do colonizador, mas, sim, da memória local (individual e coletiva), que *sobrevive* carregada de afetos.

É intrínseca ao colecionador benjaminiano a obsessão pelo objeto. Na transladação do objeto de seu lugar (e sentido) referencial para a nova posição, imputada pelo construtor da coleção, encontram-se lacunas. Elas são cisões necessárias, deliberadas, entre a primeira fase e a fase de pertencimento à coleção. Walter Benjamin vai além do objeto, em sua concepção funcional, ao dizer que “[...] não somos nós que nos transportamos para dentro delas [as coisas], elas é que adentram a nossa vida” (2007, p. 240). Logo, o ato motivado pela obsessão que torna o colecionador compulsivo evidencia que *as coisas* são tragadas para a *vida* do próprio colecionador, o que confirma, nesse contexto, o envolvimento afetivo. Ele poderá construir a coleção por meio dos objetos selecionados, os quais configurarão partes de um conjunto maior, devidamente ordenado de acordo com o apreço e com a memória do colecionador. Logo, evidenciamos a relação direta entre memória e coleção.

Para os primeiros estudos sobre a memória, a construção da lembrança percorre os sentidos do corpo orgânico. O corpo configura os caminhos a serem trilhados pelas sensações que se ajustarão à memória, enquanto esse mecanismo mnemônico filtra sensações e impregna-as no sujeito como imagens. Segundo Seligmann-Silva (2006), Aristóteles, no tratado *De memoria et reminiscencia*, meditava sobre a memória e apontava, na relação dessa com a sensibilidade presente nos corpos, sua não restrição à humanidade. Desse modo, uma ocorrência consideravelmente marcante aos sentidos de um animal seria suficiente para assinalar a imagem da sensação em sua memória e determinar sua resposta ao encontrar-se novamente diante do possível executor da sensação. Se a sensação tivesse sido boa (seu executor, benevolente), receberia uma boa acolhida; se má, receberia, o perverso, a covardia ou a fúria do maltratado. Das palavras de Aristóteles, o autor coloca em evidência a seguinte imagem-conceito: “[...] o estímulo produzido imprime uma espécie de semelhança com o percebido, exatamente como nós selamos com sinetes dos anéis [...]” (ARISTÓTELES *apud* SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 32). Fica, assim, marcado na memória do corpo o momento e seus protagonistas, tamanho é o poder de intercâmbio entre sentido e memória, extrapolando a sensibilidade corpórea.

Seligmann-Silva (2006) aponta, ainda na Antiguidade, o desenvolvimento da mnemotécnica, que consistia no domínio de técnicas para manutenção da memória, indicando em Simônides de Ceos (556-468 a.C.) seu fundador histórico e mítico. A mnemotécnica antiga orienta-se por três anedotas. Cada uma das quais conceberá um conceito que levará a diferentes motivos. A primeira anedota conta como Simônides, em um banquete em que prestara culto a Castor e Pólux, fora salvo pelos dióscuros ao ser por eles atraído para fora do salão segundos antes de seu teto desabar, matando todos os convidados. Tal anedota está ligada ao conceito de *fama*, louvor aos grandes feitos: Simônides foi capaz de identificar cada um dos cadáveres irreconhecíveis, recordando o lugar que cada conviva ocupava no banquete. A segunda anedota, ligada ao conceito de  *piedade* e culto aos mortos, conta como Simônides foi, em sonho, prevenido da morte pelo espírito de um cadáver para o qual providenciou a sepultura. A terceira e última anedota assume seu aspecto mais contrastante, no que diz respeito as outras e, em vez de estar ligada a técnicas para a manutenção da memória, direciona-se, antes, para seu *apagamento*: em seu exílio, o general ateniense e flagelo dos persas na Batalha de Salamina encontra-se com o pai da mnemotécnica e recebe dele a oferta de ter-lhe ensinada sua arte. Temístocles responde, porém, com uma negativa à oferenda do poeta, pois a arte que Temístocles – que possuía prodigiosa memória – precisava aprender era, na verdade, a arte do esquecimento.

Se desdobrarmos a teoria da memória de Aristóteles e a arte da memória de Simônides no tempo e no espaço, teremos demonstrada a universalidade do postulado dos gregos no que diz respeito à matéria mnemônica. Mesmo sob estruturas sociais, geográficas e culturais diferentes, é possível perceber, no presente, o comércio entre sentidos externos e internos<sup>4</sup>, entre corpo e memória. Na atual literatura africana, Conceição Lima mostra um eu lírico que irradia seu canto, lançando mão de mecanismos mnemônicos ao recompor a história do seu povo por meio dos sentidos. O canto desloca-se, ganhando maior dimensão e figurando no reservatório de imagens a que a tradição dos povos, de diferentes modos, chama “memória”.

A *dolorosa raiz do micondó* é uma obra em que a memória de povos africanos é revista e recontada. Seus poemas apontam os grandes conflitos ocorridos na África colonial e demonstram de que forma esse reexame da memória é conduzido pelos sentidos – ou a eles acabam retornando. Conceição Lima, já no título da obra, torna inequívoca a matéria sobre a qual se debruçará: trata-se de um retorno *sensível* – posto que doloroso – às raízes do micondó, o baobá são-tomense. Ao dispor no título do livro termos tão significativos quanto “dolorosa”, “raiz” e “micondó”, a autora anuncia seu lugar de fala e seu compromisso com o passado.

Já nas primeiras páginas, a escritora são-tomense apresenta ao leitor a estrutura social de que fala, indicando que tal estrutura se constrói à margem das noções clássicas e europeias a que fazem referência grande parte do *corpus* literário canônico. A epígrafe, retirada de um poeta do Zimbábue, Chirikure Chirikure, apresenta-se como extensão do sentido do título do livro. É possível notar, nesse primeiro fragmento, um movimento progressivo ligado à noção de memória, como se suas raízes iniciassem um movimento bidirecional, de descida, em direção à terra de que fala e na qual se ancora; e de escalada, em direção ao tronco do mincondó:

Com caras sonolentas de incredulidade  
Formulam mais perguntas assombrosas  
Sobre os lugares por onde viajei...

Respondo prontamente:  
Estive na terra dos ecos silenciosos  
Nas areias da antiga Tombuctu  
(LIMA, 2012, p. 9)

Os versos do poeta zimbabweano desprendem-se do micondó somente o instante necessário para conduzir o leitor de volta à portentosa árvore e ao arranjo de uma civilização nômade que prefigurarão o ritmo de *A dolorosa raiz do micondó*. A “incredulidade” dos outros coloca em movimento as pessoas que fazem perguntas, ainda “sonolentas” do confronto entre o que lhes entra pelos ouvidos e seu ceticismo, o qual pede por uma imagem além das fronteiras. A

---

<sup>4</sup> Em estudo dedicado à trajetória do conceito da memória, Márcio Seligmann-Silva (2006) apresenta a teoria da memória de Aristóteles, para quem, em diálogo com os “cinco sentidos externos”, havia “três sentidos internos”, os quais administravam as informações que vinham daqueles para esses, a saber: memória, imaginação e engenho/razão, cada uma a ocupar uma das três câmaras presentes no cérebro (também estas com faculdades específicas): “[...] Na câmara posterior encontrar-se-ia a *Imaginação* que realiza a tradução dos dados dos sentidos em imagens [...]. Na câmara mediana teríamos o *common sense* que compara os dados e gera juízos. Na última câmara localizar-se-ia a *memória*, que é vista como um reservatório” (2006, p. 32). As três câmaras cerebrais, portanto, mantêm contínua correspondência com os sentidos externos. Eles captam as sensações que lhes tocam, de onde seguem para a *imaginação*, faculdade que consiste em transmutá-las em imagens; de onde por sua vez segue e passa pelo crivo do *common sense* até gravar-se na *memória*, reservatório de imagens e destino final das impressões.

imagem possível, que se forma nesse momento, porém, é a imagem do grupo que se reúne junto ao viajante que regressa e de quem cobra a exposição de suas experiências. Segundo Seligmann-Silva (2006), ao utilizar-se de um mecanismo cuja lógica pode ser relacionada ao tratado *Ad Herennium*, que consiste na composição de imagens excepcionais como estratégia de preservação da memória, esse viajante não vacila em valer-se da aparente contradição para iniciar seu relato. Nesse momento, o leitor defronta-se com uma antiga civilização cujas histórias são veiculadas pela oralidade, enquanto presencia a revificação da antiga Tombuctu por meio de elementos sonoros que se embatem entre o rumor e o silêncio, terminando no pó. Nos versos que precedem o canto de Conceição Lima, ela apresenta, na audição, o sentido constitutivo das imagens que povoarão seus poemas.

Nos elementos sonoros, o canto de Conceição Lima será consubstanciado e encontrará existência concreta; pelos ouvidos passam os ditos que conduzem à tradução da realidade auditiva em imagem. Ao apresentar o primeiro poema como um canto, Conceição Lima aponta a direção a ser tomada pelo leitor (e ouvinte). É a audição que o guiará, fazendo-o retroceder no tempo, até o momento em que todo o conhecimento do grupo é transmitido mediante a escuta silenciosa.

No poema de abertura de *A dolorosa raiz do mincondó*, verificamos etapas para a elaboração de uma coleção possível, fundada por meio da memória. Essas serão tomadas como *negação e dispersão*. Em “Canto obscuro às raízes”, a voz lírica funda no “canto” um novo território: “Em Libreville / não descobri a aldeia do meu primeiro avô” (LIMA, 2012, p. 11). Cria-se um espaço flutuante, afastado do espaço físico mencionado no texto. Por esse motivo, não decorre disso uma identidade entre os espaços-mundo. Na realidade, um opõe-se ao outro na continuidade do poema. No verso inicial, ao ter como ponto de partida a negação, reiterada continuamente, o poema não só se direciona “às raízes”, como instala um fundamento. Não reconhecer no espaço conhecido de Libreville a própria origem expõe uma abertura a outra identificação. Ela se torna a passagem para uma nova explicação – necessária para a voz lírica – que, em paralelo, intui uma atitude reflexiva em direção ao passado. Assim, observamos uma relação entre a forma *cinza* da imagem de Didi-Huberman e as palavras da poetisa, pois a última enceta uma lacuna pela qual irá propor uma dúvida. Desse modo, o caminho percorrido pela voz lírica encaminha o leitor para a memória que será cantada, a fim de que as “raízes” sejam reconhecidas.

Na continuidade do poema:

Não que me tenha faltado, de Alex,  
a visceral decisão.  
Alex, obstinado primo  
Alex, cidadão da Virgínia  
que ao olvido dos arquivos  
e à memória dos griots Mandinga  
resgatou o caminho para Juffure,  
a aldeia de Kunta Kinte –  
seu último avô africano  
primeiro na América.  
(LIMA, 2012, p. 11)

Há, no texto, o reconhecimento da ficcionalização de Kunta Kinte na série *Roots*, adaptação inspirada no romance *Roots* (1976), do autor Alex Haley, traduzida para o português como *Raízes*. A série, transmitida pelas redes televisas de alguns países como Estados Unidos e Brasil,

foi responsável pela configuração da imagem do homem negro na história do Ocidente como uma fórmula épica modeladora do exótico. Tal situação já havia sido reconhecida pela crítica literária sobre a poesia de Conceição Lima. Em análise sobre *A dolorosa raiz do mincodó*, o crítico Russel G. Hamilton endossa o posicionamento crítico do eu lírico:

[o] canto entoado pela voz poética é obscuro porque as raízes familiares e étnicas do afro-descendente são difíceis de verificar. Mas por causa do sucesso de Alex, um “primo” afro-americano na procura de suas origens de família e étnicas, o são-tomense, apesar de não descobrir em Gabão a aldeia de seus antepassados, continua a viagem à procura das raízes. O são-tomense, ou, em termos autobiográficos, a são-tomense, evoca Alex Haley (1921-1992), um jornalista e escritor afro-americano, autor de *Roots (Raízes)*, uma história romanceada, porém aparentemente baseada em fatos verídicos. Na sua história épica, editada em 1976, Alex Haley, com a ajuda de estórias orais transmitidas por membros de sua família e, segundo ele, verificadas por documentos, descobre o seu “primeiro avô”. Haley, o descendente afro-americano, viajou para a Gâmbia e, segundo ele, lá descobriu, através do relato oferecido por um *griot*, um antepassado seu, de nome Kunta Kinte, do grupo étnico mandinga, que nasceu, em 1750, na aldeia de Juffure. Em 1776, Kunta Kinte foi raptado por traficantes de escravos e transportado para a América do Norte. (HAMILTON, 2006, p. 259)

O esclarecimento do crítico acerca da atitude da voz lírica do livro corrobora o afastamento da referência de *Roots*, para que se alcance pela memória uma origem obnubilada, uma vez que essa foi preenchida pela trajetória escrita por Alex Haley. A voz lírica continua o poema e afirma: “O primeiro avô / que não se chamava Kunta Kinte / mas, quem sabe, Abessole” (LIMA, 2012, p. 11). Com esses versos, a dúvida é garantida pela hipótese: o desvio do reconhecimento da herança da ficção de Kunta Kinte para a figura política de Paul Abessole<sup>5</sup> traduz um deslocamento da memória para uma representação política e participante da história, em detrimento do enredo romanceado em que figura Kunta Kinte e com o qual a voz lírica não encontra correspondência. Isso não quer dizer, porém, que o poema realiza uma simples troca de referenciais, pois até mesmo a figura de Abessole é tida como hipótese. Ocorre, dessa forma, a abertura de um espaço intervalar. Por meio dele, a voz lírica pode continuar seu canto em uma sequência de negações: “O meu primeiro avô / não morreu agrilhado em James Island”; “não cruzou em Gorée, a porta do inferno”; “não fecundou a solidão / nas margens do Potomac”; “Não odiou a brancura dos algodoais” (LIMA, 2012, p. 12). O encadeamento de negações consecutivas é uma estratégia que permite alargar o território deixado pela dúvida. Progressivamente, a ideia da lacuna ganha maior dimensão no poema de Conceição Lima, na medida em que a voz lírica desconstrói valores que considera inválidos. Em todos esses versos, o que se destaca é a atitude de negação, como recusa insistente de uma memória que não condiz com sua origem, mas que convencionalmente foi transformada em parte de sua herança.

---

<sup>5</sup> O jornal *Gaboneco: le quotidien d'information en ligne* destaca, em 9 de agosto de 2009, alguns pontos da biografia de Paul Mba Abessole, referendando sua posição como Ministro da Cultura. Ao que parece, a opção pela figura política e histórica no interior do poema atende à intenção de uma nova identificação a ser buscada, com o objetivo de negar a forma romanceada de Kunta Kinte por uma voz mais próxima da realidade.

Nesse aspecto, destacamos que a construção da coleção decorre da recusa da fonte americana e da seleção da memória ancestral apontada por Conceição Lima. Nesse sentido, compreendemos que ela encontra diálogo com a leitura de Gayatri Spivak (1994) sobre o horizonte histórico de países que foram colonizados. A intervenção física, política e educacional dos colonizadores (de diversas nações e línguas) fomentou sobre os países africanos colonizados uma memória questionada pela voz lírica do livro. A *negação*, portanto, é uma forma de refletir sobre a produção da memória do grupo, a fim de repensá-la e avaliá-la, para saber se é um produto a ser consumido ou a ser construído pela coletividade. Spivak evoca as noções de *escritura* e *leitura* como fundamentos das produções narrativas e explicações históricas, nas quais o *socius* é transformado em *bits*, isto é, em forma de legibilidade possível. Segundo ela, a seleção e a interpretação dos termos legíveis denotam uma escolha de ordem política. Relacionando o pensamento de Gayatri Spivak com a voz lírica feminina, compreendemos que a reflexão sobre a experiência histórica cinde a máscara reguladora da História e instala um questionamento não só da referida máscara, mas também das práticas de legibilidade que a sustentam. Logo, a *negação* de Kunta Kinte revela a natureza lacunar das narrativas de povos africanos, os quais foram homogeneizados com a representação ficcional americanizada. Em consonância, o poema evidencia a presença de sujeitos numa História *alternativa* – para seguir a expressão de Spivak – a qual traz o relato e a experiência inicialmente eclipsados.

Nos versos que se seguem, chegamos ao segundo momento verificado no poema. Trata-se do reconhecimento da dificuldade de encontrar algo palpável diante da *dispersão* da cultura, quando escalonada e transformada em outra matéria. A voz lírica muda a condução do poema, o que altera a cadência e o sentido do verso, agora afirmando o destino do primeiro avô.

[...]

Ele que foi sorvido em chávenas de porcelana  
Ele que foi comprimido em doces barras castanhas  
Ele que foi embrulhado em chiques papéis de prata  
Ele que foi embalado para presente em caixinhas

O meu concreto avô  
que não se chamava Kunta Kinte  
mas talvez, quem sabe, Abessole

O meu oral avô  
não legou aos filhos  
dos filhos dos seus filhos  
o nativo nome de seu grande rio perdido.

Na curva onde aportou  
a sua condição de enxada  
no húmus em que atolou  
a sua acossada essência  
no abismo que saturou  
de verde a sua memória

as águas melancolizam como fios  
desabitadas por pirogas e hipopótamos

São assim os rios das minhas ilhas  
e por isso eu sou a que agora fala.

[...]

(LIMA, 2012, p. 12-13)

A anáfora presente no poema é indicativa do reconhecimento do processo pelo qual a ancestralidade se perde, obnubilando a clareza (e a certeza) da referência primeira. O processo denota que os ancestrais estiveram a serviço do trabalho e das máquinas, porém, esse serviço atrelado ao mercado global os alija da condição de autores da História, o que conseqüentemente os destina ao esquecimento. Observamos na reificação da ancestralidade, engendrada por países colonizadores, um paralelo com efeitos industriais que apontam o avanço da modernidade técnica, na medida em que sua realização utiliza a mão de obra escrava como força motriz da economia internacional. Tal situação já havia sido denunciada pelos versos do poeta brasileiro Castro Alves<sup>6</sup>, o qual trazia o tráfico negreiro como problema da política brasileira. Em Conceição Lima, o tema retoma o problema mercantil para reconfigurar a temática social e refundá-la no canto que traduz outra perspectiva da História, cujo ponto de partida da observação é São Tomé e Príncipe e alguns países que sofreram com a violência da colonização<sup>7</sup>. Assim, os múltiplos destinos apontados para o avô sugerem a dispersão de sua existência, ao passo que convertem a ancestralidade em matéria a ser consumida pelo mercado. Nesse contexto, o que restaria do avô, símbolo da memória cultural, seriam apenas rastros, cujos registros sofrem apagamentos progressivos.

O conjunto das etapas (*negação* e *dispersão*) leva ao constructo sensível do poema, isto é, à imagem do avô, que apenas posteriormente é conceituado por meio da desestruturação da imagem de Kunta Kinte: em “O meu concreto avô” e “O meu oral avô”, o reforço do pronome possessivo “meu” reitera o tragar das coisas referendado por Walter Benjamin, erguendo desses elementos rarefeitos a base para o rastro em formação. Nesse sentido, as palavras do eu lírico feminino são detentoras da matéria ancestral, porque elas carregam o avô em si, assim como ensaiam a materialização como garantia da certeza. Trata-se de uma nova leitura, como crítica da cultura política e da veiculação de histórias legíveis no discurso dominante e no discurso das histórias alternativas. O avô é feito *concretude* pelos afetos que o despertam em imagem. Dessa forma, a oralidade mantém-no vivo, pois a vivacidade da *fala* impede que ele seja perdido com o apagamento de registros que se deterioram. Aqui, a força da memória está atrelada à força da

<sup>6</sup> “E ri-se a orquestra, irônica, estridente... / E da ronda fantástica e serpente / Faz doidas espirais... / Se o velho arqueja, se no chão resvala, / Ouvem-se gritos... o chicote estala. / E voam mais e mais...” (DIAS, AZEVEDO, ALVES, 2010, p. 156). Tais versos de Castro Alves ilustram que a tortura era aplicada no interior dos navios negreiros com o objetivo de, além de proporcionar o prazer aos algozes, forçar os negros escravizados a remar mais rápido. Em paralelo, a referência à música com a orquestra combina a harmonia macabra com a ondulação das ondas do mar (meio de locomoção do mercado internacional). Logo, aos escravos era atribuída a função de motor das embarcações em que eram aprisionados, tornando-os progressivamente máquinas da própria morte.

<sup>7</sup> Ainda segundo Russel G. Hamilton (2006), a poesia de Conceição Lima teria uma proposta pan-africanista, uma vez que carrega episódios históricos que ocorreram na África; não exclusivamente em São Tomé e Príncipe. Se levarmos em consideração que, inicialmente, o continente não era dividido de acordo com a configuração de Estados-nação conhecidos pelo Ocidente, acentua-se a diferença da abordagem de Conceição Lima, a qual abre espaço para pensar em territórios culturais que não correspondem aos limites formais dos Estados.



palavra poética. Dizendo de outro modo: dá-se a valorização da voz (fala) em detrimento da letra (escrita), pois o registro engessaria a vivacidade da palavra. O canto, porém, quando executado, como música, permite atualizá-la enquanto legado para as gerações posteriores.

Os termos “curva” e “húmus” indicam imagens sinuosas e escuras no poema. Relacionados ao trabalho com a terra (“a condição de enxada”), denunciam a saturação do labor, o qual atola a “essência”. A voz lírica lança mão do sentido da fertilidade da terra para que esse símbolo assuma a condição de “abismo”, em que “saturou / de verde a sua memória”. Se a terra a ser trabalhada traz, simbolicamente, a verticalidade do abismo quando associada aos húmus e à água, verificamos a convergência de tais elementos em uma imagem de “lodo” (obstrução da memória). Nessa terra, forma irônica onde homens labutam, a memória não frutifica. Por esse motivo, o canto é necessário.

Piero Eyben, ao discutir a ideia do canto na forma épica, aduz: “[...] Na busca por uma referencialidade que conduza à *verdade semelhante* dos fatos literários – da simbolização existente do homem pelo homem –, a experiência da narração é antes de tudo uma convergência na ilusão referencial [...] da própria estrutura estruturante da ficção e do sujeito que a vive (seja contado, seja contando)” (2009, p. 119). Por meio do canto, instaura-se a fundação da memória. Ele procura colocar uma referência necessária, na qual encontrará em si o espelho a devolver a identificação perdida. Narrar o evento é o mesmo que traduzir as experiências em imagens, as quais serão representações e fundamentos do que serão partilhados com a comunidade. Tal é o que transcorre com as palavras da epígrafe do livro; isso igualmente será legitimado na busca por uma forma representável do avô. Convergir sujeito e objeto na narração transporta a voz lírica para a coleção possível, isto é, para o canto. Nota-se que a palavra poética é capaz de concentrar a voz narradora e fato narrado em um estado de suspensão devido à marca da ausência, no qual se sentem os afetos em relação à memória do avô.

Não são gratuitos, nesse caso, o peso e a densidade agravados pelas consoantes, as quais traduzem a relação palavra-som-imagem e carregam o tom de desencanto. Esse sentimento é transmutado na imagem da ruína que eu lírico e leitor igualmente testemunham, ao passo que é formada uma melancolia profunda. As águas paradas e as pirogas imóveis trazem aos olhos imagens estáticas, sugerindo uma sensação de abandono acentuada pela ausência de figuras humanas. Essa experiência, porém, não segue à etapa de superação da perda – como aponta Freud em relação ao luto. Ao contrário, o sujeito lírico parece imobilizado. Em estado de melancolia, a perda possui uma natureza ideal, a qual é obstinadamente almejada. Segundo o que propõe Freud, para o melancólico, o objeto foi perdido como objeto amoroso, isto é, envolvido por uma gama de afetos, os quais impossibilitam o deslocamento do sujeito para um momento posterior à perda. No poema, há no eu lírico feminino a sensação de ter se perdido, marcada pela ausência de uma referência ancestral. A *dispersão* promove uma investigação insistente pelos rastros que ela não consegue reunir em totalidade. Assim, nasce a condição nômade da voz lírica, que também se perde nos intervalos entre “curvas” e “ilhas”. Dessas lacunas, porém, a voz lírica levanta-se como murmúrio, alteando progressivamente o tom e provocando o presente da enunciação articulado pelos jogos temporais, em idas e vindas ao passado. Por meio dele, marca o seu presente como ato no qual nasce o discurso novo, capaz de cristalizar os rastros assinalados. A voz lírica ainda atesta que “Brotam como atalhos os rios / da minha fala” (LIMA, 2012, p. 13). Desse verso, surge o símbolo do nascimento, referendado pelo vegetal, cruzado com o sentido aquático que o alimenta; e os caminhos intervalares dos rios, que trazem a possibilidade de navegação pela imagem do labirinto aquático (representação do

arquipélago africano). Todos partem do eu lírico feminino, que congrega na sua voz, isto é, na fala oral, a vivacidade característica do avô, agora encontrada como herança na neta.

Ao escrever sobre a *literatura de testemunho*, Márcio Seligmann-Silva (2006) ressalta que é uma face da literatura que emerge na época das catástrofes do século XX, momento em que foi permitida uma revisão sobre a História da Literatura. O testemunho põe em cheque as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo e evidencia uma *ética da escritura*, com três fatores determinantes: a questão de que não há um grau zero da escritura, pois a literatura está onde o sujeito se manifesta na narrativa; a constatação de que o histórico está na base do testemunhal, exigindo uma visão “referencial”, sem aceitar a redução do *real* à *ficção*; e o reconhecimento de que há uma capacidade de dar respostas a questões laçadas pelos estudos pós-coloniais, uma vez que, agora, pode-se pensar em um espaço para a escuta das vozes de minorias massacradas por eventos de guerra. Relacionando a terceira característica do discurso testemunhal à *littérature mineure* de Deleuze e Guatari, Márcio Seligmann-Silva destaca seu papel fundamental para as literaturas de minorias, pois sua leitura e escritura ganham visibilidade. Nesse aspecto, acreditamos na possibilidade de ler a atitude da poetisa no interior do livro à luz do *teor tesemunhal* definido por Seligmann-Silva, mediante as formas de *literalização* e *fragmentação*. Enquanto a primeira expressa a tensão entre oralidade e escrita, calcada na incapacidade de traduzir o vivido em imagens, a segunda reporta à incapacidade de encadear um discurso contínuo. Por esse prisma, o testemunho revela-se como uma tentativa de reunir e organizar os fragmentos do passado que não vêm à tona.<sup>8</sup>

Conquanto se edifiquem as imagens desse livro no exercício de atenta escuta, como se espera desde a epígrafe, esse “Canto obscuro às raízes” vai muito além de erigir-se sobre técnicas mnemônicas exaustivamente exploradas desde os primórdios da poesia. Ainda que seja possível identificar a repetição anafórica – figura de linguagem muito utilizada na busca dos antigos pela retenção da memória de seus feitos – e a retomada constante de ideias que o eu lírico não se permite esquecer – “não encontrei em Libreville o caminho para a aldeia de Juffure” (LIMA, 2012, p. 14) –, esse sujeito lírico não recebeu de seu desterrado avô os ensinamentos que as novas gerações esperam receber das gerações anteriores. “O meu oral avô”, canta uma voz privada desse conhecimento, “não legou aos filhos / dos filhos dos seus filhos / o nativo nome do seu grande rio perdido” (LIMA, 2012, p. 12). A retirada de um ancião do seio de sua tribo, deixando ao acaso várias gerações futuras, promove um rompimento com os modos de se levar adiante a tradição. Aquela que o substitui, no canto, faz dele uma busca constante pela memória despresentificada nas raízes que se perdem, arrancadas de seu lugar de origem. Ao compor “Canto obscuro às raízes”, Conceição Lima encontra-se a meio do caminho entre a câmara posterior e a câmara mediana, entre a *imaginação* – que traduz – e o *common sense* – que precisa fazer as conexões a partir da escassez dos dados que possui, tentando a todo custo precipitar-se para a *memória* que recompõe a partir do pouco de que dispõe, uma vez que sua ancestralidade se perdeu e seus versos são constantemente cortados por hiatos sonoros, que evocam os vazios a que se referem. Em sua busca pelas raízes, repetidamente supõe: “Terá invejado [seu avô perdido] a liquidez de caudas e barbatanas / enquanto o limo dos musgos sequestrava os seus pés / e na impiedosa lavra de um vindouro tempo / emergia uma ambígua palavra / para devorar o tempo do seu nome” (LIMA, 2012, p. 13). Sua memória, portanto, a toda hora

<sup>8</sup> A base desse pensamento diz respeito ao questionamento do compromisso que essa literatura tem com o *real*, rompendo o paradigma da *realidade*, próprio ao romance realista/naturalista. O *real* é compreendido por meio da chave freudiana para o trauma, que denota um evento que resiste à representação.

ameaçada de liquefazer-se, de ser tragada pela escuridão e perder-se em palavras escassas e ambíguas, concentra em si a ambivalência marcada pela voz, de um lado, e pelo silêncio, de outro. O sujeito poemático diz:

[...]

Perdi-me na linearidade das fronteiras.

E os velhos griots  
os velhos griots que detinham os segredos  
de ontem e de antes de ontem

Os velhos griots que pelas chuvas contavam  
a marcha do tempo e os feitos da tribo

Os velhos griots que dos acertos e erros  
forjavam o tênue balanço

Os velhos griots que da ignóbil saga  
guardavam um recto registo

Os velhos griots que na íris da dor  
plantaram a raiz do micondó  
partiram  
levando nos olhos o horror  
e a luz da sua verdade e das suas palavras.

[...]

(LIMA, 2012, p. 14)

Os versos de Conceição Lima situam-se no limiar de dois momentos bem divergentes. De um lado, uma civilização cuja continuidade da tradição está na habilidade de ser transmitida oralmente; de outro, o silenciamento provocado pelo arrebatamento involuntário de negros africanos de seu lugar de origem. No fragmento de “Canto obscuro às raízes”, somos apresentados aos *griots*, detentores do conhecimento da tribo e responsáveis por difundi-los oralmente. Declarando-se perdida, a voz poética demonstra a confusão de entre-fronteiras, ao reunir, sequencialmente, elementos que criam uma ideia de continuidade com outros que desconstroem essa noção. Tal junção de opostos, no entanto, responde ao encadeamento entre o que é dito e o modo como é dito. Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (2000), fala sobre a relação entre forma e conteúdo nos seguintes termos:

A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem.

Desse código pode-se dizer que é um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora *in praesentia*, ora *in absentia*. (BOSI, 2000, p. 21)

Nesses termos, a boa poesia seria aquela que agencia, por meio da linguagem, uma dinâmica cuja forma se erige em função do conteúdo; cujo som se verticaliza e conclui com aparatos físicos a imagem de que fala, dando por definitiva sua aparência. O poeta, como artífice da palavra, ordena o código verbal, prevendo seus movimentos, que oscilam entre o que se diz e o modo como se diz. Nessa alternância recíproca entre forma e conteúdo, a imagem completa-se no momento em que o som que a evoca, ainda não concluído, torna seus contornos claros. Imagem e som comprimem-se, juntos, sobre um espaço até então intervalar, um espaço até então fronteiro. No espaço entre-fronteiras, o poeta reúne experiências vividas (*in praesentia*) e supostas (*in absentia*), compondo, assim, novos meios de representação. No fragmento evocado de “Canto obscuro às raízes”, essa técnica, chamada por Bosi de “aparência-parecença” (2000, p. 23) acontece de modo bastante peculiar. Se, de um lado, podemos identificar o deslocamento do som e a presença de técnicas que visam à memorização; de outro, é igualmente possível verificar o movimento contrário: o retorno em direção ao desmanche dessa estratégia, em direção a seu silenciamento, provocado, também, pelo sentido do que se diz. É assim que se vê surgir nos versos de “Canto obscuro às raízes” uma sucessão de *griots* que, pela simultaneidade com que brotam, dão a impressão de desdobrarem-se em uma multiplicidade de vozes. A repetição de “os velhos griots” desperta no leitor-ouvinte a viva impressão de vê-los adentrando o espaço sonoro em que se encontra. Ou, ainda, é o leitor desses versos conduzido por essa marcha a um tempo em que esses sábios tribais se apresentavam em plena atividade. Uma sequência de verbos surge para tornar sólida sua imagem e apresentar o que Bosi chama a “palavra articulada” (2000, p. 21): “detinham”; “contavam”; “forjavam”; “guardavam”. Até aqui, percebe-se a ação inacabada, evidenciada por um pretérito que sugere ser essa “marcha” um movimento inconcluso em direção ao momento presente. No entanto, o pretérito dos verbos seguintes (perfeito) rompe o movimento e o sentido de continuidade que o elemento fônico vinha até então construindo, devolvendo o leitor-ouvinte ao seu lugar de origem. Ao mudar a direção do verbo, deixam-se de lado as fricativas /v/ e introduz-se um novo tempo e uma nova realidade sonora: eles “plantaram”; eles “partiram”. Com esse último verbo, o silenciamento resultante do arrebatamento do sábio do seio de sua terra torna a ficar em evidência. A experiência fixada “ora *in praesentia*, ora *in absentia*” promoverá a aproximação e o conseqüente distanciamento da imagem. Os velhos *griots* são então arrebatados do poema da mesma forma abrupta com que nele haviam adentrado.

Ainda no que diz respeito à perspectiva de *teor testemunhal*, tal situação já foi anunciada em “Canto obscuro às raízes” pelas atitudes de *negação* e *dispersão* aqui analisadas. Dessa maneira, a voz lírico-épica apresenta o caminho pelo qual os afetos e as lembranças dos espaços são expressos. Trata-se de lugares profundos, escondidos, os quais só se descobrem após uma busca dolorosa, a julgar pelo título da obra.

[...]

Por isso percorri os becos  
as artérias do teu corpo  
onde não fenecem arquivos  
sim palpita um rijo coração, o rosto vivo  
uma penosa oração, a insana gesta  
que refunda a mão do meu pai  
transgride a lição de minha mãe  
e narra as cheias e gravanas, os olhos e os medos

as chagas e desterrados, a vez e a demora  
 o riso e os dedos de todos os meus irmãos e irmãs.  
 [...]  
 (LIMA, 2012, p. 15)

Além da figura dos *griots*, o poema vale-se de um jogo de palavras entre “becos” e “artérias”, confundindo lugar e corpo por espelhamento. A cidade de Libreville mistura-se com o que é colecionado e marca a deliberação da ausência, a falta que reintrojeta do passado os “arquivos” que não tiveram seus significados enfraquecidos. O “coração” é “rijo”; o “rosto”, “vivo”. Tais termos são convertidos em “oração”, a qual é compreendida como uma narrativa antiga, distante, de acontecimentos do povo. Reconhece-se o caminho da *fragmentação* à *literalização* no poema: uma vez que a cidade é recuperada por meio da ruína que nela se testemunha, a própria imagem selecionada carrega a ideia da incompletude e da destruição. Dizendo de outro modo: nela já existe a incapacidade de *dizer* a totalidade. Resta à voz lírico-épica a “oração penosa”, que, como prece, evoca a memória do lugar-afeto, a refundar a orientação da mão do pai e a transgredir a educação da mãe, para *narrar* episódios de seca e cheias, em um paralelo com os “olhos” e os “medos”. Novamente, o emparelhamento dos termos remonta à lacuna, à carência de traduzir seus versos de forma linear e totalizante. A voz feminina destaca em *flashes* mnemônicos as marcas da dor. Assim, do “riso” e das mãos entrelaçadas dos “irmãos e irmãs” só restam os traços de som e a pequenez dos dedos.

Assim como os mestres da mnemotécnica antiga, Conceição Lima concentra uma série de acontecimentos marcantes da história dos diversos países da África colonial, fazendo-os convergir para um único e vigoroso símbolo de sua sociedade: o micondó. Ao transpormos o título do livro e o micondó que se lhe afigura, o que verificamos é um conteúdo que mantém estreito contato com a imagem de onde esse conteúdo parte, promovendo um movimento de ida e vinda: da palavra à imagem, da imagem à palavra. Em “Canto obscuro às raízes”, a voz lírico-épica volta-se à perda e, resignada, anuncia terem partido aqueles que plantaram, em meio à dor, “a raiz do micondó”; no poema “1953”, o tom é outro, em meio ao horror da guerra, um eu lírico feminino exaltado indaga: “Que dirias tu, Kwame, aos forros massacrados / Que lhes dirias se do crime novas te chegassem? // À sombra do micondó talvez meditasses / na sua inocência, sua culpa, seu tardio pranto” (LIMA, 2012, p. 27); em “O anel das folhas”, novo recuo temporal, uma voz nostálgica volta-se para os tempos da infância, predominam léxicos africanos, aqui, “O micondó era a força parada e recuada / [...] e tinha frutos que baloiçavam, baloiçavam” (LIMA, 2012, p. 58); em “Sóya”, penúltimo poema do livro, brota a esperança: “Há-de nascer de novo o micondó” (LIMA, 2012, p. 67). Essa árvore, cujas raízes prendem-se poderosamente à terra sobre a qual se ergue em um tronco fenomenal, estendendo-se para os lados e para cima, evoluindo em galhos cujas ramificações retorcem-se e lançam-se em todas as direções, mantendo-se assim por séculos, forma a metáfora da História. No contexto africano, será de seu tronco prodigioso, de seus galhos retorcidos e de sua quase nudez de folhas que retiraremos, respectivamente, os conceitos de *fama*,  *piedade* e *apagamento* para relacioná-los aos cantos de Conceição Lima.

O micondó, pela opulência física e longevidade, é o símbolo que concentra os poemas de *A dolorosa raiz do micondó* e de onde partem muitas direções. Seligmann-Silva, citando Aristóteles, diz ser a memória um “conjunto de imagens mentais das impressões sensuais mas com um adicional temporal [...] um conjunto de imagens de coisas do passado [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 32). Nesse sentido, o micondó de Conceição Lima, presente em vários poemas,

em diferentes recortes de tempo, evocando, porém, semelhantes contextos, é o ponto de encontro e de *testemunho* das muitas imagens erigidas ao longo dos poemas. Seus galhos transmutam-se em poemas que se dispersam em muitas direções, dando voz às várias ramificações das diversas tribos africanas espalhadas pelo continente, e, ao serem transmutados em imagens, encontram unidade nas raízes que penetram fundo a terra. Quando a necessidade de confrontar a realidade surge, um novo poema nasce. Octavio Paz, em *O arco e a lira*, diz ser a palavra a “[...] ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior [...]” (PAZ, 1982, p. 43). Por essa perspectiva, superado seu interesse no *apagamento*, a nova detentora da palavra lança-se ao propósito de chegar o mais próximo possível dos conflitos que ressignificam pelo testemunho a realidade do seu povo. Longe de significar uma subida em direção à frondosidade da copa, isso é, muitas vezes, uma descida em direção ao mais profundo da terra. No meio de imensas raízes que se perdem, como a memória de seu povo arrebatado, a poetisa apresenta uma palavra luminosa. Empurrando-a para dentro da escuridão, ilumina o que por ali se perde e percebe sua contiguidade àquilo que busca e julga perdido.

Um salto através do tempo pode ser detectado, um salto que reinveste das antigas cores o que se apresenta, no momento presente, sob desbotamento sepulcral. Esse salto, no entanto, não ocorre senão por meio do esforço consciente. Dessa vez, serão os sentidos internos que solicitarão, dos sentidos externos, a ação. No poema “A mão”, um eu lírico exorta: “Não seja tua lágrima a maldição / que sequestra o ímpeto do grão / levanta do pó a nudez dos ossos, / a estilhaçada mão / e semeia” (LIMA, 2012, p. 52). O luto em demasia promove o estancamento do grão. A terra revolvida, lançada contra o buraco na terra mais sólida, com o tempo solidificar-se-á e conterà o desabrochar do grão. Para reavivar o tempo da colheita, é preciso remexer as muitas camadas de terra à procura do grão para depois impulsioná-lo em direção das novas safras. É preciso revirar o pó, ainda que para desenterrar o esqueleto nu, pois será ele que efetivará o salto através do tempo. É assim que Conceição Lima estabelece-se em meio à morte e, ao dela fazer morada, reconfigura, com novas tonalidades, o tempo e os modos com os quais lida com a perda ao tratar diretamente com seus fantasmas (*zálima*).

Ao fim destes apontamentos, acreditamos que Conceição Lima está, assim, em sua casa. Predominam em seus poemas léxicos cujo desenvolvimento semântico leva-nos à noção de *loci*, isto é, falar dos mortos é como falar da “casa”, dos “quintais” assombrados e da “praça” protegida, é ouvir-lhes o clamor que “ressoa no umbral da porta” e reconhecê-los, ganhar a existência dentro deles. Estes são seus mortos resgatados em coleção: os mortos inconfundíveis em que faz morada e pelos quais passeia; os seus fantasmas do Gabão, “Porque eles vêm e vão mas não partem / Eles vêm e vão mas não morrem” (LIMA, 2012, p. 22). O livro de Conceição de Lima faz da morte uma espécie de templo, de onde a luz emana em um movimento contínuo: “Falo destes mortos como da casa, o pôr do sol, o curso d’água”. A realidade desses fantasmas ganha, porém, com os versos que se seguem, uma tangibilidade aterradora e que precisa ser evocada pelo poema, uma vez que, como Simônides conferindo identidade aos convivas destroçados a partir do espaço físico que cada um ocupava, é por meio de pupilas reviradas – “São tangíveis com suas pupilas de cadáveres sem cova” (LIMA, 2012, p. 22) – e ossadas espalhadas para fora do abrigo do corpo – “seus ossos sem rumo e sem abrigo” (LIMA, 2012, p. 22) – que Conceição Lima irá colecionar seus fantasmas, embora não se deva esquecer o tom paciente com que nos deparamos ao longo de seus versos: de uma “resignada fúria”. Aqui, qualquer tentativa ou possibilidade de confundir-se com os cadáveres de que fala é sistematicamente afastada. Desse cenário de extrema carência e lacunas, no entanto, Conceição Lima distingue seus fantasmas e confere ao canto a capacidade de dar a eles novamente a vida.

## Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: \_\_\_\_\_. *Passagens*. Trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DIAS, Gonçalves; AZEVEDO, Álvares de; ALVES, Castro. *Poesia romântica*. Manaus: Editora Valer, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes-UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>>. Acesso em: 18 out. 2014.
- EYBEN, Piero. “Da herança do outro na narrativa homérica”. In: *Revista Aletria*. Vol. 19, n° 3, Jul.-Dez. 2009. p. 115-127.
- GABONECO. *Paul Mba Abessole: biographie officielle*. Disponível em: <<http://www.gaboneco.com/paul-mba-abessole-biographie-officielle.html>>. Acesso em 20 mar. 2016.
- HALEY, Alex. *Roots*. Garden City; New York: Doubleday, 1976.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HAMILTON, Russell G. A dolorosa raiz do mincondó: a voz poética intimista, são-tomense, pan-africanista e globalista de Conceição Lima. In: *Veredas: revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Vol. 7. Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brasil. 2006.
- LIMA, Conceição. *A dolorosa raiz do mincondó*. São Paulo: Geracional Editora, 2012.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras, narrar imagens. *Revista Remate de Males*. Campinas, v. 26, n. 1, p. 31-45 – jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3282/2757>>. Acesso em 10 jan. 2017.
- \_\_\_\_\_. O local do testemunho. *Tempo e Argumento: Revista do Programa de Pós-graduação em História*. Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3 – 20, jan. / jun. 2010. Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/download/1894/1532>>. Acesso em 10 jan. 2017.
- \_\_\_\_\_. *Testemunho da Shoah e literatura*. Disponível em <[http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula\\_8.pdf](http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf)>. Acesso em 10 jan. 2017.
- SPIVAK, Gayatri. “Quem reivindica alteridade?”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, 1994.

Recebido em: 21 de julho de 2017  
Aceito em: 24 de setembro de 2017