



MEMÓRIA, TESTEMUNHO E TRAUMA EM TONY TCHEKA

Érica Cristina Bispo¹

*O meu povo
Chora no canto
Canta no choro
E fala na garganta do bombolon*
(TCHEKA, Tony, 1996, p. 71)

Os versos que abrem este texto fazem parte do livro *Noites de insônia na terra adormecida*, do poeta bissau-guineense Tony Tcheka e tratam da relação do povo guineense com as próprias emoções. "Chorar" e "cantar" estabelecem uma relação simbiótica na qual canta-se o choro e chora-se o canto. O choro, nas culturas guineenses, além de ser uma expressão emocional, é o nome dado aos diferentes rituais funerários. Ou seja, a alusão no poema não se limita ao choro no sentido comum de "verter lágrimas", mas amplia-se para lamentar a morte ou a perda definitiva.

O sentimento de luto na população guineense ganha dimensões ampliadas nas Letras, que é reflexo poetizado da vivência coletiva. As sucessivas vivências de tragédias, no sentido comum da palavra, sejam anteriores ou posteriores à independência, corroboram para um estado de constante luto e/ou tristeza, evidenciados na poesia.

Ao longo da História, o significado da palavra "tragédia" migrou do teatro para outros campos semânticos e entrou na fala cotidiana. Se considerarmos que os discursos são construções sociais que servem à sociedade falante, podemos concluir que, modernamente, no senso comum, há uma nova acepção do vocábulo tragédia, que se distingue do conceito clássico, que associava o termo a um gênero do teatro grego, sendo, assim, enunciado pelo dicionário Houaiss: "ocorrência ou acontecimento funesto que desperta piedade ou horror; catástrofe, desgraça, infortúnio" (HOUAISS, 2001, p. 2746).

¹ Erica Cristina Bispo é professora de Literatura do Instituto Federal do Rio de Janeiro, Campus Pinheiral. Doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, especialista na produção literária da Guiné-Bissau.



Em outras palavras, a tragédia, no senso comum, tem a ver tanto com o fato que gera terror e compaixão, quanto com aquilo que demonstra a falibilidade humana.

O acontecimento trágico tem por consequência causar o trauma às suas vítimas, por isso mesmo, o impulso natural humano frente ao trágico tende a ser o apagamento, ou a fugado trauma. Marcio Seligmann-Silva é enfático em declarar que "nossa reação é de um modo geral uma 'ab-reação' abortada, um bloqueio que só leva a um agir que encobre o evento traumático e impede a recordação" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64). Sendo assim, questionamo-nos acerca das razões que motivam o caminhar em direção à dor. Neste trabalho em que pretendemos discutir como as sucessivas tragédias guineenses emergem na lírica de Tony Tcheka, é importante discutir o impacto dos acontecimentos cantados e chorados na poesia. Para tanto, dividimos a análise em três partes: a memória do período colonial, a escrita da distopia e a tragédia da guerra de 1998-1999.

Natural de Bissau, Tony Tcheka, pseudônimo poético de Antonio Soares Lopes Júnior, é jornalista, editor, poeta e crítico literário guineense. Estreou na literatura como integrante da antologia *Mantilhas para quem luta* (1977), compondo a geração nomeada por Mario de Andrade como "Meninos da hora de Pindjiguiti". É um dos poucos escritores a constar em todas as antologias poéticas editadas na Guiné-Bissau, sendo coordenador de algumas delas, como *Eco do Pranto* (1992), por exemplo. Individualmente, publicou *Noites de insônia na terra adormecida* (1996), *Guiné - sabura que dói* (2008) e, recentemente, *Desesperança no chão de medo e dor* (2015).

Desde os títulos, a dor, o desespero, a angústia e o incômodo se metaforizam na escrita de Tcheka. Tal opção do poeta já aponta para o desejo de permanência da memória do trauma, considerando que, como ensina Seligmann-Silva, "não contar perpetua a tirania do que passou" (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 9). Dessa forma, é melhor lembrar a dor do que esquecer sua causa, a fim de que as ações tirânicas sejam denunciadas e não voltem, outras vezes, a ser praticadas.

Temos, portanto, um dualismo de sentimentos e comportamentos antagônicos diante do evento trágico e do trauma gerado por esse. Se por um lado o esquecimento é a atitude natural após o trauma, por outro, a ativação da memória e a revisitação do passado, por meio da arte, tornam-se uma atitude de resistência. Theodor Adorno reforça esta última tese dizendo que "o excesso de sofrimento real não permite esquecimento"



(ADORNO, 1991, p. 64). Jean-Marie Gagnebin amplia o debate ao ensinar que “não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

Num país com apenas 40 anos desde a independência, revirar o passado traumático se configura como uma prática que combina resistência, testemunho e compreensão do presente. Mais do que uma relação de lembrar e esquecer, na Guiné-Bissau, a poesia, especificamente, e a literatura, em geral, exercem também o papel de fixar pela escrita uma versão da História. Como a História a ser contada é recente, a ativação da memória de quem testemunhou o ocorrido funciona como matéria-prima da arte.

Vale lembrar que a Guiné-Bissau não conta ainda com uma historiografia consolidada ou mesmo com livros de História de autoria nacional. Há, nos últimos anos, o surgimento das primeiras obras acerca de alguns recortes históricos apenas. Por isso, a literatura atua, por vezes, como mantenedora da memória pela escrita.

Desde *Mantilhas para quem luta*, a revisitação do passado recente do país se presentifica na literatura. Não só em Tony Tcheka, mas vários outros poetas elegeram o episódio de 3 de agosto de 1959, o massacre de Pindjiguiti, como um momento a ser cantado na primeira antologia do país. O massacre foi a violenta resposta lusitana à greve dos trabalhadores do porto de Bissau, de estivadores e marinheiros que reivindicavam aumento salarial. A repressão das autoridades coloniais resultou em cerca de cinquenta mortos e uma centena de feridos; além disso, foi o estopim da guerra de libertação. No 3 de agosto, contemporaneamente, na Guiné-Bissau, celebra-se o feriado nacional do Dia dos Mártires da Colonização. Ouçamos a versão dos acontecimentos pela pena de Tony Tcheka:

Pindjiguiti

No Pindjiguiti
Tudo começou.
Nos corpos em sangue
Flutuando no turvo Geba
Olhos fixos
Em corpos electrificados
Contemplavam a cena

O genocídio cometido
Contra um povo de paz
Fez o marco



Na “casinha” houve choro
Choro mudo, silencioso
Contido no fundo da alma
Choro diferente...

De raiva, de dor
De soluços perturbando a noite!
Inquietando o tempo
Trovejou...
Relampejou...
Houve chuva!!!
Chuva, fria
Na noite quente
Molhando mulheres
De mãos aflitivas na cabeça
Aflitivamente
Apupando silenciosamente
O choro proibido...

Óculos escuros na vigia...
G. 3 patrulhando
Camuflados... circulando
Num constante vaivém
Ameaçavam continuar a cena
Mulheres agora viúvas
Crianças agora órfãos
Rebolavam em “Cangalutas” incessantes
Acalmando a dor, abraçando a terra
Ao som dos sussurros prolongados
Das mulheres-grandes
Do olhar atento do homem-grande
De cabeça pendurada
Ixara as manchas de sangue
No patamar da casinha

O sangue do marinheiro
O sangue que se misturou
Com o turvo Geba
E alimentou os tarrafes...
O sangue do filho-da-terra
Transformando-se em Liberdade
A Liberdade nasceu no Pindjiguiti!!!

(Mantenas para quem luta, p. 35-36)

A trágica e taciturna cena se apresenta ao leitor como uma filmagem. O olhar cinematográfico do poeta focaliza cenários e figuras humanas. O poema descritivo de Tony Tcheka leva o leitor a percorrer espaços e visualizar poeticamente pessoas. O rio



Geba e a "casinha" marcam o ponto de partida espacial do percurso trilhado pelo eu-lírico. A principal ação humana descrita é o choro, resultado do massacre. Notemos que, na terceira estrofe, sobre o pranto, se diz "Choro mudo, silencioso/ Contido no fundo da alma/ Choro diferente..." Não há som, a cena é muda. No entanto, o silêncio grita a dramaticidade do ocorrido.

Após registrar o choro, o poeta evoca a natureza. O "Choro diferente.../ De raiva, de dor" perturba a noite e inquieta o tempo. Consoante as crenças tradicionais africanas, o homem mantém uma relação simbiótica com a natureza, de modo que o tempo e a noite reagem ao evento trágico, respondendo à dor do povo. Apresenta-se, portanto, a materialização do conceito de força vital – energia nascida da vitalidade universal e inerente aos seres que se individualiza fortemente segundo as espécies, atingindo os reinos mineral, vegetal e animal – mesclando os homens e a natureza. O elemento que quebra o silêncio pertence à natureza, uma vez que a dor é tão grande que os homens não conseguem emitir som, afinal, como nos fala Benjamin (cf. 1994, p. 198), os que voltam do campo de batalha o fazem emudecidos.

O poeta não fala dos agentes do massacre, sua opção é a de pôr na poesia os marginalizados. Não há soldados, generais ou patrões, mas há mulheres viúvas e crianças órfãs, homens-grandes e mulheres-grandes. Todos esses são espectadores da tragédia, são os que viram o horror. Os mortos surgem no poema por meio de figuras como "sangue do marinheiro", "cabeça pendurada", "corpos eletrificados". Claramente, o poeta escolhe os vencidos.

Tanto no começo quanto fim do poema, o eu-lírico se refere à Pindjiguiti como o início de tudo. O sangue derramado torna-se poeticamente alimento para a vegetação às margens do rio Geba (os tarrafes) e é este sangue que se transforma em liberdade. Pervertendo a ordem, o poeta termina dizendo que "A Liberdade nasceu no Pindjiguiti!!!"

O massacre de Pindjiguiti, ao contrário do que pretendia o governo lusitano, não dirimiu a revolta dos trabalhadores do porto, mas pôs em evidência maximizadamente o desprezo lusitano pela população local e, por consequência, fez brotar um sentimento de unidade e revolta nos nacionais. Ao evidenciar o guineense massacrado, lança-se luz sobre o sujeito que, até então, era apenas objeto do discurso.



Em *Noites de insônia na terra adormecida*, o episódio do Pindjiguiti é aludido num poema, datado de 1989, intitulado "Ode a Pindjiguiti", cujas primeiras palavras são: "Pindjiguiti/ é/ um sonho/ alado" (TCHEKA, 1996, p. 89). Ou seja, mais uma vez em Tony Tcheka o trágico é pervertido e transformado em força motriz geradora de vida e impulsionadora da ação, ainda que o poema culmine com a memória dolorida de "muitas/ mães/ sem direito / a parto" (*Idem, ibidem*).

O primeiro livro do poeta é dividido em cinco partes: Kantu Kriol, Poemar, Sonho-Caravela, Poesia Brava e Canto Menino. A seção "Poesia Brava" agrupa poemas de cunho social, abordam a memória de Pindjiguiti, a luta de libertação e a distopia. Já em 1996, ano de publicação da obra, é evidente o descontentamento com os rumos do país.

A Guiné-Bissau, que hoje é o quinto país mais pobre do mundo, outrora, fora cenário de uma guerra pela independência que incentivou a luta em outros territórios africanos. Seu líder revolucionário, Amílcar Cabral, mantivera um discurso que o destacava dentre os demais líderes independentistas e inspira até hoje quem o lê. O descompasso entre as falas ao longo da luta pela independência e as ações dos líderes do período nacional justificam o tom menor e a sensação de tragédia presente não só nos títulos, mas também nas páginas de Tony Tcheka. Fica patente ao estudar a Guiné-Bissau que "os que num momento dado dominam são herdeiros de todos os que venceram antes" (BENJAMIN, 1994, p. 225). Por isso mesmo, é necessário "escovar a história a contrapelo" (*Idem, ibidem*), a fim de que não só os vitoriosos - seja no período colonial, seja no nacional - sejam focalizados, mas que as figuras do povo fiquem também evidentes.

Como poesia na vertente da distopia contemporânea, destacamos o texto "Melodia de desespero".

Melodia do desespero

Sinto os meus pés cansados
As gretas cospem sangue
As unhas encravadas na pele dura
Desistiram de crescer Estão calcinadas

O meu coração bate cada vez mais
Ao ritmo do tantã Não resiste à novidade
A sorte é que já nada é novo
O bolor cresce consome tudo



Só fica o discurso

Nu
Sem acento tônico!

Sinto os meus pés cansados
E tanto
Tanto
Por caminhar...

O meu peito está quente e lateja
Já nem o escarro aguenta
Só guarda o sentimento
Que entranhou bem fundo
Ocupa as fendas em carne viva abertas pelo desespero
O meu cérebro perdeu o tino
O meu espírito é um ermo
Habitado por recordações...

De meninos em pânico correndo
Fugindo ao napalm à arma inimiga
De mulher ninando o corpo que a bala
Adormeceu
No discurso palanque esquecido nas matas

Ah o cansaço...
A palavra violentada
A promessa por cumprir
A terra por construir

Desculpai-me Senhores
Não há arrependimento
Não há arrependimento
Não há confissão de fé
Não há deserção

É cansaço!...
Quiçá... Algum desespero também

É que não só eu
Há mais somos mais

A bolanha adiou o parto
Divorciou-se da enxada
Na presença do Homem
Que testemunhou o acto
O verde que habitava os campos saiu correndo
Hoje... Mora a légua da vontade sonogada
A barriga da criança minguada
Para se vingar da fome



aliou-se a cabeça grande
Inchou
Inchou
parece um balão
Flutuando no corpo menino
É o cansaço
A fome
É uma dor aguda que atormenta a alma
E asfixia a garganta

A voz perde-se no vazio da palavra

Sinto os meus pés cansados
E tanto
Tanto
Por caminhar.

(TCHEKA, 1996, p. 72-74)

Desde o título, nota-se o tom menor na escrita. No poema distópico intitulado “Melodia do Desespero”, não se canta o desespero, mas o cansaço. O eu lírico se queixa de ter os “pés cansados” e ainda ter pela frente “tanto/ tanto/ por caminhar”.

44

Desde a primeira estrofe, lemos a descrição de um corpo – metonimizado nos pés (na primeira estrofe), no coração (na segunda estrofe), no peito e no cérebro (na quinta estrofe) – desgastado da jornada. Os pés têm “unhas encravadas na pele dura” que “desistiram de crescer”; o coração “não resiste”; o peito não consegue nem mais aguentar o escarro; e o cérebro “perdeu o tino”.

As partes do corpo escolhidas para serem metonímias do indivíduo são, por sua vez, metáfora de outros elementos. Os pés e o coração são metáforas comuns da jornada e do amor, respectivamente. No poema, os pés estão associados à caminhada, são os membros que conduzirão o indivíduo a seu destino. O coração, por sua vez, apresenta sentimento ambíguos, enquanto “bate [...] ao ritmo do tantã”, “não resiste à novidade”. O ritmo do tantã remete ao discurso da poesia associada ao movimento de negritude e revela a origem da motivação do sujeito, por outro lado, o mesmo coração, que é motivado pelo sentimento de grupo e de unidade advindo do som do tantã, também se encontra esgotado e não resiste. A estrofe termina reforçando: “só fica o discurso”, o que revela ao leitor a razão do cansaço e do desgaste do indivíduo: o esvaziamento do discurso na medida em que a prática não condiz com a fala.



Leopoldo Amado ensina que a luta colonial na Guiné-Bissau foi realizada com uma forte politização da população. As regiões libertadas recebiam escolas onde os cidadãos aprendiam a ler as letras e o mundo.

O PAICG desenvolveu uma campanha de unidade entre todos os grupos étnicos da Guiné e do arquipélago de Cabo Verde e desenvolveu um plano exaustivo de formação de quadros tanto no interior como no exterior, conseguindo um número suficientemente preparado para poder assumir a direção política da organização (AMADO, 2011, p. 367)

Entretanto, à proclamação da independência e aos primeiros anos de governo nacional, seguiram-se descontentamentos, restrição à emissão de opinião, casos de corrupção, inversões de valores, reprodução dos modelos coloniais etc. Em síntese, os governos que se sucederam se afastaram progressivamente dos ideais pregados por Amílcar Cabral, pai do nacionalismo guineense, em especial, negaram a tese do suicídio da burguesia nacional.

45

De acordo com a teoria de Cabral, a pequena burguesia nacional tinha a incumbência de “interpretar fielmente as aspirações das massas em cada fase da luta e de se identificar com elas cada vez mais” (CABRAL, 2008, p. 199), o que exigia, conseqüentemente, maior consciência revolucionária. Caso a burguesia se negasse a assumir as responsabilidades a ela dirigidas, a consequência seria a “traição dos objetivos da libertação nacional” (CABRAL, 2008, p. 200), desencadeando, assim, uma situação neocolonial, na qual seriam mudados os dirigentes, mas persistiria uma outra espécie de colonização. Diante disso, Cabral sugeria que

para desempenhar cabalmente o papel que lhe cabe na luta de libertação nacional, a pequena burguesia revolucionária deve ser capaz de *suicidar-se* como classe, para ressuscitar na condição de trabalhador revolucionário, inteiramente identificado com as aspirações mais profundas do povo a que pertence. (CABRAL, 2008, p. 200 – grifo do autor)

E concluía seu pensamento, convocando seus interlocutores a um exame moral: “se a libertação nacional é essencialmente um problema político, as condições do seu desenvolvimento imprimem-lhe algumas características que são do âmbito da moral” (CABRAL, 2008, p. 201).



Em “Melodia do desespero”, Tony Tcheka não explicita as razões do cansaço do sujeito, além da caminhada; contudo, expressões como “criança minguada”, “palanque esquecido nas matas”, “algum desespero”, “a fome/ é uma dor aguda”, “vazio da palavra” nos permitem inferir que está denunciado aqui o abandono dos ideais políticos.

Se por um lado há a denúncia; por outro, o descontentamento e a distopia em “Melodia do desespero” ainda apresentam fagulhas de esperança. No final da quinta estrofe, o eu lírico engendra uma rememoração que inunda seu espírito: “meninos em pânico correndo/ fugindo ao napalm à arma inimiga”, “mulheres ninando o corpo que a bala/ adormeceu”. São cenas de guerra, especificamente a que se deu pela independência, haja vista a menção às bombas de napalm. A desoladora imagem desses versos expõe a razão pela qual é necessário continuar a jornada, mesmo que ainda haja “tanto/ tanto/ por caminhar”. Para o eu lírico, não há como retroceder, são as memórias da violência que o levam ao movimento. O que significa uma avaliação positiva da independência, apesar do descontentamento com o presente.

Na mesma temática de “Melodia do desespero”, “Ventriloquismo”, poema de *Noites de insônia na terra adormecida* explicita de forma mais intensa e mais amarga o descontentamento com o presente e o sentimento de distopia frente ao amanhã. O poema dialoga com a obra do poeta também guineense Hélder Proença, cujos poemas idealizavam o amanhecer de uma nova Guiné-Bissau, onde reinaria a paz e a justiça. Em “Ventriloquismo”, Tcheka questiona a chegada do amanhã e duvida da veracidade da palavra do poeta, dizendo “já não sei/ se o poeta/ falou a verdade” (TCHEKA, 1996, p. 93), e conclui “confesso/ já não sei/ quando amanhece/ esse amanhã” (*idem, ibidem*). O poema datado de 1989 permite ler um presente de escuridão, uma vez que não há amanhecer, a noite não termina. Em “Ventriloquismo”, mesmo as fagulhas de esperança que impelem o poeta a caminhar inexistem.

O segundo livro de Tony Tcheka, *Guiné – sabura que dói*, traz no título um paradoxo. Sabura, em crioulo guineense, significa prazer, algo saboroso, que oferece deleite; em oposição à dor. Na obra, chama-nos a atenção uma série de poemas que trazem a seu fim a frase “Bissau em tempos de guerra”, aludindo à guerra de 1998/1999. A guerra civil, iniciada em 07 de junho de 1998, já fora cantado também por Odete Semedo em *No*



fundo do canto (2007) e povoa a memória recente do guineense, as consequências de destruição podem ser vistas nas ruas de Bissau ainda hoje.

Apesar das instabilidades características da Guiné-Bissau, “o conflito surpreendeu a população completamente despreparada” (AUGEL, 2007, p. 68), que abandonou suas casas em Bissau, migrando para o interior ou saindo do país.

O estopim do conflito foi a decisão do presidente Nino Vieira em afastar o General Assumane Mané do cargo de Chefe do Estado-Maior das Forças Armadas. Este fora implicado no tráfico de armas a dissidentes senegaleses de Casamansa. Ao sentir-se traído por Vieira, que fora seu companheiro de armas durante a guerra de libertação e a quem apoiara no golpe de 1980, Assumane Mané denunciou Nino Vieira como mentor do comércio de armas.

Na madrugada de 7 de junho, o general resistiu a prisão e tomou, com seus homens, o quartel de Santa Luzia. Segundo o documentário “A revolta dos mais velhos”, de Carlos Narciso, Renato Freitas e Ricardo Freitas, a grande maioria dos militares apoiou o general em função dos baixos salários recebidos e do pouco valor lhes dados ao longo dos 11 anos de governo de Nino Vieira. O presidente teve apoio das tropas senegalesas, que foram protagonistas de bárbaras cenas de massacres, incêndios e maus-tratos à população civil.

A guerra civil é cantada por Tony Tcheka em cinco textos de *Guiné – sabura que dói*, dentre os quais destacamos o poema “Êxodo”. O título já nos revela que o texto fala sobre saída de pessoas de algum espaço. O termo “Bissau em tempos de guerra” complementa a informação localizando espacial e temporalmente o poema. Ouçamos o poeta.

Balaios
de mágoas
corpos
sofridos
dores
encruadas
cruzam-se em estradas
de ninguém
caras
tisonadas de sofrimento
baldeados



sem caminhos
magotes
de guineenses
fugindo da sua Guiné
terra seca
insuflada
de pólvoras
de ódio

(TCHEKA, 2008, p. 35)

Tcheka seleciona sintagmas que mesclam palavras de campos semânticos diferentes de modo a amalgamar pessoas, sentimentos e coisas. “Balaaios/ de mágoas” é um exemplo disso. A imagem das mulheres levando sobre a cabeça seus balaaios com pertences ou alimentos é permutado por um novo conteúdo: as mágoas, o que, por sua vez, aponta para o conteúdo realmente importante na viagem: os sentimentos.

O poeta traça paralelos entre “corpos” e “dores”; “pólvoras” e “ódio”. Os primeiros são os andarilhos das estradas, os últimos insuflam a terra. As poucas imagens do poema se desenham facilmente na mente do leitor como uma massa humana cheia de sentimentos, emoções e sensações em trânsito, desencadeadas por um acontecimento traumático. Tony Tcheka não individualiza a dor, mas faz seu texto funcionar como mantenedor da memória coletiva ao focalizar “magotes/ de guineenses” agindo coletivamente.

Os textos sob a insígnia “Bissau em tempos de guerra”, na verdade, pouco individualizam pessoas, haja vista o poema “Era mulher” que fala da morte de uma mulher grande vendedora no beco; como tantas outras, ela não pode deixar Bissau durante a guerra. A descrição “mulher palavra/ mulher de eira/ vestida de safras largas de canseira/ bidera/ órfã da vida/ mulher companheira” que forma a segunda estrofe revela uma personagem comum na cena guineense. Apesar de o poema tratar de uma mulher no singular, o poema aponta para a coletividade de mulheres idosas que permanecem trabalhando para se manterem.

A terceira estrofe do poema “no beco/ vendia/ no beco/ sofria/ no beco/ vivia” ativa a memória do leitor atento apontando para a personagem Mama Sabel, do romance *Mistida*, de Abdulai Sila, bem como para a letra da canção “Mama Sabel”, dos cantores guineenses Iva e Ichy. Os três discursos denunciam a carência dos mais pobres e como a



vida é difícil para elas. O texto poético caracteriza a mulher-grande como sendo “órfã da vida” e afirma que para ela a vida era madrasta, além de ser portadora de “sina má”. Não bastasse a vida de infortúnios, a guerra lhe traria ainda uma morte cruel: “foi ali no chão do seu trabalho/ falho de sorte que o ferro/ marcado de morte a surpreendeu”. Tcheka denuncia poeticamente a violência gratuita que se fez presente durante a guerra, ao tornar protagonistas as personagens que, na vida, eram figurantes.

A memória do referido evento traumático se materializa literariamente em *Guiné-Sabura que dói* por meio de *flashes* e cenas isoladas, que mesmo ao focalizar personagens individuais, representam, por metonímia, coletividades. Tais fragmentos de memória articulam historicamente o passado, sem revelar “como ele de fato foi” (BENJAMIN, 1994, p. 224), mas se mostram apropriações de reminiscências coletivas que relampejam no momento de perigo (cf. *idem, ibidem*).

O último dos cinco textos acerca da guerra de 1998-99 é uma prosa poética que, inclusive, encerra a obra. “da guiné-bissau a Saramago” trata da destruição da capital do país e é o único dos textos que destaca um espaço específico de Bissau.

dizem os correspondentes de guerra que uma grande parte do património cultural da guiné-bissau foi barbaramente destruído por tropas estrangeiras acantonadas no Instituto Nacional de Pesquisas (INEP), perdendo-se estudos, pesquisas, obras literárias e documentos históricos. uma parte significativa da memória do país foi reduzida a cinza. (TCHEKA, 2008, p. 61)

O poeta grafa propositalmente em letras minúsculas as palavras que iniciam as frases e nomes próprios, como Saramago e Guiné-Bissau, contudo diferencia o Instituto Nacional de Pesquisas, único termo em maiúsculas. O órgão, nos anos que antecederam imediatamente a guerra, publicara uma série de escritores, promovera debates acadêmicos e fomentara a pesquisa científica no país. Tony Tcheka dedica o último texto do livro para explicitar uma dor pessoal, uma vez que ele fora um dos pensadores que ajudou a construir o INEP.

Como um dos poetas que viu nascer um país independente e colaborou com isso, Tony Tcheka é testemunha e guardião da História, na medida em que a registra no papel. Sob o olhar atento do poeta, o indizível da guerra, de que nos fala Walter Benjamin, ganha contornos estéticos, fazendo emergir não só a cidade onde ocorrem os conflitos, mas,



principalmente, as personagens-vítimas, o guineense comum, a mulher vendedora, o menino de rua, o soldado combatente. Sua opção, tanto no período colonial quanto no nacional, se faz pelos vencidos, por aqueles que estão à margem. Em sua escrita, esses tornam-se protagonistas. Mesmo sem voz, fica claro ao leitor que não há emudecimento, mas permanece o silêncio devido à ausência de fala após o trauma.

Contudo, a maneira como o evento traumático é lido nos períodos colonial e nacional se transmuta. No primeiro, o trauma torna-se força motriz conclamadora e impulsionadora da ação; ao contrário do que ocorre no período nacional, quando o evento traumático se apresenta poeticamente em tom menor, por vezes imobilizando o sujeito. Por outro lado, considerando que “não contar perpetua a tirania do que passou” (SELLIGMANN-SILVA, 2000, p. 9), podemos considerar que escrever e publicar a imobilização, por si só, configuram a ação e a crítica possíveis ao presente do país.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- AMADO, Leopoldo. *Guerra colonial e guerra de libertação nacional 1950-1974. O caso da Guiné-Bissau*. Lisboa: IPAD, 2011.
- AUGEL, Moema. *O desafio do escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre a literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Ed. brasiliense, 1994.
- CONSELHO Nacional de Cultura. *Mantê-las para quem luta! A nova poesia da Guiné-Bissau*. 2. ed. UNAE: Bissau, 1993.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- NARCISO, Carlos; FREITAS, Renato; FREITAS, Roberto. *A revolta dos mais velhos*. (Documentário). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bQs4UUeuV5Y>>, acesso em 30/10/2015, às 3h.
- NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O local da diferença*. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. In.: *Psicologia clínica*. Rio de Janeiro. v. 20. nº 1, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=en>, acesso em 18/09/2012, às 12h.



SILA, Abdulai. *Mistida* (Trilogia). Praia: Centro Cultural Português – Instituto Camões, 2002.

TCHEKA, Tony. *Noites de insônia na terra adormecida*. INEP: Bissau, 1996.

_____. *Guiné – sabura que dói*. UNEAS: São Tomé e Príncipe, 2008.