

Livia Apa¹

CESAc-Unior, Nápoles

“Our skin is a monument”: corpo, raça, mulher em alguma poesia (africana) em português

Resumo: O meu texto centra-se na função de instrumento de emancipação que a palavra poética assume nas questões ligadas ao género e à raça no espaço africano de língua oficial portuguesa e da diáspora. Partindo dos anos 50 e do caderno/manifesto *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* organizado por Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro, e partindo da ideia de que os saberes e as suas manifestações nas artes criam genealogias de conceitos, pretende-se apresentar uma breve panorâmica que tente ilustrar os momentos de rotura e clivagem que têm vindo a existir na evolução de tais temáticas. Neste contexto, serão abordadas também as mais recentes experiências de novas textualidades criadas em Portugal por subjetividades afrodescendentes e antirracistas, como *Djidiu: A Herança do Ouvido*, que se abre a uma ideia de produção textual coletiva contaminada por práticas como as do rap ou da *slam poetry*.

Palavras-chave: raça, corpo, poesia, genealogias

Abstract: My article focuses on how poetic word works as an instrument of emancipation in issues related to gender and race in the Portuguese-speaking African space and diaspora. Starting from the 1950s and from the notebook / manifesto *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* organized by Mário Pinto de Andrade and Francisco José Tenreiro, and considering the idea that knowledge and its artistic manifestations create genealogies of concepts, I intend to present a brief overview to illustrate the moments of rupture and cleavage that have existed in the evolution of such themes. In this context, particular attention will also be paid to the most recent experiences of new textualities created in Portugal by Afro-descendant and anti-racist subjectivities, such as *Djidiu: A Herança do Ouvido*, an idea of collective textual production contaminated by practices such as rap or *slam poetry*.

Keywords: race, body, poetry, genealogies

No dia 26 de junho de 2020, a poeta africana americana Caroline Randall Williams, participando no debate público sobre a necessidade de criar uma política capaz de garantir o consenso à volta de monumentos e estátuas pertencentes ao patrimônio nacional e da necessária intenção de inclusão que devia guiar tais representações, publica, nas páginas do *New York Times*, um texto significativamente intitulado “You Want a Confederate Monument? My Body is a Confederate Monument” onde se lê:

I have rape-colored skin. My light-brown-blackness is a living testament to the rules, the practices, the causes of the Old South. If there are those who want to remember the legacy of the Confederacy, if they want monuments, well, then, my body is a monument. My skin is a monument. (Williams 2020: 4)

As suas palavras obtiveram uma larga difusão nas redes sociais, tornando-se uma importante mensagem para um amplo movimento antirracista, não apenas nos Estados Unidos. O artista anglo-ganês John Akomfrah, poucas semanas depois, intitula uma sua criação analogamente, inspirado no texto de Williams: *Our Skin is a Monument* (cf. Frieze 2020). A sua obra representa um fotograma promocional do filme *Carmen Jones*, de 1954, cujos protagonistas são Harry Belafonte e Dorothy Dandridge, colocada sobre um Shirley Card, a escala cromática usada nos filmes a cores desde os anos 40 para calibrar o tom da cor da pele dos atores, que eram maioritariamente brancos. Na época, este dispositivo era pensado para atores de tez branca, prejudicando a forma como a pele negra foi processada nas imagens em movimento durante várias décadas. Ambos os exemplos me parecem ser úteis para refletir sobre o papel das artes na mudança social e na sua capacidade de promoção de práticas inclusivas e anti-discriminatórias.

Reclamar o direito a ser representado através de dispositivos ou símbolos que apelam a uma visão mais abrangente do corpo nacional, aqui entendido como território concreto e metafórico onde todas as componentes têm iguais direitos, continua a ser extremamente necessário em sociedades como a nossa, em que é ainda difícil construir um presente e um futuro capazes de respeitar plenamente uma ideia de *comum* eficazmente representativa, na prática, de todas as realidades que a compõem. É importante sublinhar que os exemplos acima apresentados são, por sua vez, fruto de uma genealogia de saberes e de conceitos que se inscrevem em contextos “nacionais” específicos que, por vezes e sobretudo graças à recente revolução digital, dialogam entre eles, sendo fonte de inspiração em terras geograficamente distantes onde, porém, certas questões se colocam com a mesma urgência. Se pensarmos no espaço de língua portuguesa e mais exatamente no espaço africano que escolheu o português como língua oficial, mesmo depois de ter obtido a independência de Portugal, o tema da cor e da raça, tal como a reivindicação do direito à diferença cultural, são fulcrais desde o nascimento daquelas literaturas nacionais. Mesmo assim, é apenas a partir do momento em que o projeto de mudança política abre caminho ao processo da descolonização que a poesia ganha lugar

enquanto elemento estritamente ligado a uma reivindicação pública e coletiva dos direitos dos povos colonizados.

O caderno *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, publicado em 1953 e organizado por Francisco José Tenreiro e Mário Pinto de Andrade, tem como modelo o movimento da negritude francesa e é dedicado ao poeta negro cubano Nicolás Guillén, que, na sua poesia, regressa a formas poéticas profundamente ligadas à tradição popular cubana. Fica, assim, bastante clara não apenas a inscrição dentro de um movimento intelectual transnacional que reivindica o direito de pedir dignidade e iguais direitos para os homens e as mulheres negras, mas também de colocar em pé de igualdade todos os seres humanos, tentando erradicar uma ideia de poder fundada no supremacismo cultural branco. Este tipo de reivindicação revela também como a tomada de consciência do valor da própria cultura leva ao direito à autodeterminação política já que o projeto negritudista faz falhar qualquer princípio inspirado numa ideia de hierarquia entre as culturas. Em 1953, a existência da palavra *negro* no título escolhido para o caderno tem em si um valor político preciso porque separa as águas relativamente à narrativa salazarista e luso-tropicalista da miscigenação. Os autores do caderno eram, como é conhecido, jovens intelectuais anticoloniais que tiveram a sua formação no convívio da Casa dos Estudantes do Império (o maior *boomerang* que algum dia o salazarismo viria a criar para si próprio), traçando na diáspora os primeiros passos daquilo que virá a ser o complexo processo das independências, percebendo bem cedo que sem uma reapropriação cultural não haveria nunca um verdadeiro fim do sistema colonial. A bela introdução de Manuel Ferreira à edição anastática do caderno publicada em 1982 insere esta obra tão marcante no meio intelectual internacional que naqueles anos lutava contra a segregação e a discriminação racial e, por consequência, contra o colonialismo (cf. Andrade/Tenreiro 1982). Tal inscrição é demonstrada pela evocação de Agostinho Neto das lutas dos negros de todo o mundo para legitimar a sua aspiração de justiça para Angola, no seu poema “Criar”, convidando a “criar com olhos secos” (Andrade/Tenreiro 1982: 61), lado a lado com os monangambés de António Jacinto, vítimas da crueldade colonial, cruzando-se ainda com os versos do santomense Francisco José Tenreiro que, com o seu longo poema “Coração em África”, nitidamente influenciado pelo *Cahier* de Aimé Césaire, nos oferece um dos poucos exemplos daquela altura de literatura escrita à volta do tema diáspora: “e o coração entristece à beira-mar da Europa / da Europa por mim trilhada de coração em África” (*idem*: 67). Viriato da Cruz por sua vez traz ao leitor o tema da plantação e do trabalho forçado: “tua presença minha Mãe-drama vivo de uma raça drama de carne e sangue / que a vida escreveu com a pena dos séculos” (*idem*: 75).

Aparecem também no caderno poemas escritos por duas mulheres, a santomense Alda de Espírito Santo e a moçambicana Noémia de Sousa, ambas ativas no meio da Casa dos Estudantes do Império. A poesia de Alda Lara abre a coleção com um breve poema “Lá no Água Grande”, que começa com uma cena aparentemente idílica de um grupo de jovens mulheres negras que lavam roupa e cantam, harmonia que se revela fictícia quando nos

últimos versos irrompe na cena a realidade da roça que impede o canto de continuar: “E os gemidos das negritas lá do rio / ficam mudos lá na hora do regresso... / Jazem quedos no regresso para a roça” (*idem*: 58). Noémia de Sousa, moçambicana, constrói, por sua vez, uma ponte imaginária entre um bairro negro da antiga Lourenço Marques e o sofrimento dos negros dos Estados Unidos através dos blues e da poesia (“Deixa passar o meu povo / oh let my people go” [*idem*: 72]), criando assim uma irmandade na base da raça e construindo um dos poemas mais relevantes da poesia moçambicana. O tema da raça e o direito à Nação sonhada articulam-se então com a reapropriação orgulhosa da diferença cultural, que abre uma fresta significativa na narrativa de uma suposta unidade cultural baseada na ideia da raça portuguesa como *unicum* entre a metrópole e o Ultramar. “Não poderei deixar-me embalar pela música fútil das valsas de Strauss”, escreve Noémia neste poema, frisando mais que uma recusa, a urgência da mudança de paradigma (*idem*: 74). No segundo poema da mesma autora presente no caderno, “Magaiça”, ela leva-nos para a realidade dos emigrantes moçambicanos que vão trabalhar nas minas da África do Sul. O corpo negro do magaiça é o corpo vítima da exploração que lhe roubou os sonhos, obrigando-o a fugir do sistema do regime dos impostos coloniais: “Magaiça atordoado acendeu o candeeiro / à cata de ilusões perdidas, / da mocidade e da saúde que ficaram soterradas / lá nas minas do Jone...” (*idem*: 71).

A palavra é uma arma e estes jovens sabiam bem que era assim. Como nos lembra bell hooks, em “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators” (1992), parece-me evidente que estes poetas tinham compreendido a importância do exercício do olhar pela relação que este é capaz de estabelecer com a questão da representação (hooks 2020). De facto, e sempre seguindo hooks, é apenas olhando e avaliando o que nos rodeia através da lente das nossas vivências e experiências que podemos construir uma resposta à imagem de nós e do mundo que nos é transmitida como autêntica e à qual temos o direito de nos opor. É neste processo que a escrita e a palavra se tornam elementos essenciais pelo seu potencial revelador e pela oportunidade que oferecem de mostrar novas perspetivas e novas formas de construir imaginários. *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, tal como as atividades da Casa dos Estudantes do Império, torna-se uma forma de repensar a questão colonial.

A seguir à experiência de *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, a voz feminina não fica calada, tornando-se mais individual, mesmo que a experiência do caderno seja a única a ter o valor de um quase manifesto. A poesia da angolana Alda Lara atravessa temáticas como a do desterro, da beleza da natureza angolana, debruça-se pontualmente sobre a realidade da condição de miséria em que vive a população na colónia apelando, porém, apenas a um ideal de igualdade genericamente humanista que não parece ao mesmo tempo vislumbrar uma possibilidade de mudança do *status quo*: “Irmão que as minhas mãos se estendam / para estreitar com amor / as tuas longas mãos negras.../ E o meu suor / se junte ao teu suor / quando rasgarmos os trilhos / de um mundo melhor!” (Alda 1985: 34). A santomense Manuela Margarido, uma grande voz poética injustamente esquecida,

experimenta a forma santomense do *socopé*, uma forma tradicional reinterpretada em forma de arma de intervenção (já praticada por outro poeta santomense Tomás Medeiros⁴), na linha indicada por Nicolás Guillén com o seu regresso à forma poética do *son*. A poesia de Manuela Margarido impõe-se pela sua linguagem moderna e direta, por vezes íntima, sem nunca ser intimista de uma forma vazia, e destaca-se pela capacidade de retratar a realidade da vida da roça e a ocupação abusiva da sua terra sem nunca ceder ao panfleto, como demonstra o poema “Vós que ocupais a nossa terra”:

É preciso não perder
de vista as crianças que brincam:
a cobra preta passeia fardada
à porta das nossas casas.
Derrubam as árvores fruta-pão
para que passemos fome
e vigiam as estradas
receando a fuga do cacau
A tragédia já a conhecemos
a cubata incendiada,
o telhado de andala flamejando
e o cheiro do fumo misturando-se
ao cheiro do andu
e ao cheiro da morte.
(*apud* Ferreira 1976: 474)

Os anos que seguem são os anos do rescaldo da luta anticolonial, aos quais se seguiram os delicados anos da construção nacional. A poesia faz-se militante, tornando-se um instrumento de divulgação de valores considerados fulcrais para a união nacional e para a construção de uma ideia de pátria comum. A função principal da arte é a de ser coletiva, sendo que a dimensão individual é tida por contrarrevolucionária. Mas há sempre um momento de clivagem, uma brecha, e ela é representada, na minha opinião, por um pequeno livro de poemas, *Ritos de passagem*, publicado em 1985 em Angola, da autoria de Ana Paula Tavares. Trata-se de um livro dividido significativamente em três andamentos, que sublinham o valor iniciático desta experiência de escrita, levando o leitor a navegar no interior de um universo ainda substancialmente insólito para a palavra poética angolana daqueles anos, abrindo espaço ao imaginário de uma Angola plural, em que o corpo feminino se traduz, matizado, nos frutos da terra (abóbora, maboque, anona, mirangolo, nocha, nêspera, mamão, manga, matrindindi). Este corpo abre-se, depois, à exploração do mundo exterior e regressa ao lugar/universo que alimenta a própria experiência do ser mulher, até ao momento em que devolve pleno sentido a todo o percurso em “a cerimónia secreta”, título do último poema do livro que transcrevemos aqui na íntegra:

Decidiram transformar
o mamoeiro macho em fêmea
preparar cuidadosamente
a terra à volta
exorcizaram o vento
e
com água sagrada da chuva
retiraram-lhe a máscara
pintaram em círculos
com tacula
barro branco
sangue...
Entoaram cantos breves
enquanto um grande falo
fertilizava o espaço aberto
a sete palmos da raiz.
(Tavares 2007: 66)

Trata-se de uma nova forma de fazer poesia no espaço angolano que legitima a vivência do corpo feminino enquanto voz e lugar legítimo de fala. A oralidade, performatizada nestes versos, assume o papel de sujeito de uma narrativa comum. Nesta primeira prova poética de Ana Paula Tavares, mistura-se o individual com a profecia do destino nacional, abrindo um novo espaço na poesia feminina de Angola atento também a todas as partes e a todos os saberes da nação, oferecendo ao leitor um posicionamento situado que parte do corpo para se abrir ao que é comum. A palavra poética de Ana Paula Tavares nos seus livros a seguir, *O lago da lua*, de 1999, *Diz-me coisas amargas como os frutos*, de 2001, e *Ex-votos*, de 2003, junto com outra importante voz angolana, a de Maria Alexandre Dáskalos nos seus *O Jardim das delícias*, de 1991, *Do tempo suspenso*, de 1998, e *Lágrimas e Laranjas*, de 2001, desafia o silêncio sobre a realidade da guerra civil que arrasou Angola durante três décadas, onde a gesta bélica é vista exercendo a função de coro, como nas tragédias gregas, no sentido de exercer uma função anti-celebratória que, pelo contrário, documenta a devastação do gado, dos campos, da cidade e da pátria amada.

Outro momento de clivagem é representado pela poesia da santomense Conceição Lima. Mesmo que a sua estreia literária seja com um livro de 2004, *O Útero da casa*, a sua poesia vem de longe, já que o volume recolhe poemas quase todos inéditos escritos ao longo dos anos. A poesia de Conceição Lima, mesmo nos livros a seguir, *A dolorosa raiz do micondó*, de 2006, *O país de Akendengué*, de 2011, e *Quando Florirem Salambás no Tecto do Pico*, de 2015, coloca-se em constante diálogo com a tradição poética do seu país, representada, como já vimos, por autores como Francisco José Tenreiro, Manuela Margarido e Alda Lara, sendo esta última a voz com quem Conceição Lima me parece

dialogar mais. Mas a novidade e a força que a sua escrita nos traz reside no complexo diálogo que ela tece entre um eu profundamente situado num determinado espaço (São Tomé) e num tempo (hoje), e a história colonial. Tal diálogo não se resume, porém, a uma denúncia *post literam* da gesta portuguesa em África, questionando apenas o sentido e os horrores da experiência de ocupação, mas pondera sobre as razões de hoje, num complexo diálogo entre os tempos da história atravessados por uma reflexão marcadamente em primeira pessoa, tentando iluminar o sentido dos fracassos do presente:

Após o ardor da reconquista
não caíram manás sobre os nossos campos.
E na dura travessia do deserto
Aprendemos que a terra prometida
era aqui
Ainda aqui e sempre aqui.
Duas ilhas indômitas a desbravar.
O padrão a ser erguido
pela nudez insepulta dos nossos punhos.
(Lima 2004: 30)

Sobre a continuidade do passado no presente vejam-se ainda os versos do poema “Estátuas”: “Neste país as estátuas desdenham as alturas/Traficam na praça, devassam estradas/Têm Mãos pensativas e barro na planta dos pés” (Lima 2011: 68). A inquietação para o presente que talvez venha também do ofício de jornalista, ao qual Conceição Lima se dedica desde muito nova, marca um caminho onde a urgência de compreensão para tornar legível o mundo e o que o move se torna traço distintivo da poesia da autora.

Com o passar dos anos no antigo espaço colonial português em África assistimos ao consolidar-se de um cânone poético feminino que se desdobra em várias e múltiplas inspirações, dialogando com a tradição literária nacional e com as vozes de muitas outras mulheres que escrevem em português. Nomes como o de Odete Semedo, que traz à poesia uma textualidade marcada pela dimensão da poesia oral da Guiné Bissau, ou figuras como as cabo-verdianas Vera Duarte e Dina Salústio entre muitas outras, contribuem para que isso aconteça.

Mas vivemos novos tempos e novos tempos apresentam novas repostas através de novas maneiras de pensar a função da palavra. O recente movimento para o reconhecimento dos direitos da população negra que vive em Portugal tem vindo a assinalar uma tomada de consciência por parte de uma população demasiadas vezes marginalizada dentro da grande narrativa nacional. Refiro-me a novas subjetividades resultantes de antigas diásporas e migrações provenientes do velho espaço colonial português – sujeitos muitas vezes nascidos em Portugal, mas que ainda vivem com problemas de documentos ou que são indocumentados, que reclamam hoje o seu direito a sair da

margem para poder expressar os seus direitos sem sofrer qualquer tipo de estigma ligado à cor da pele. Algumas lutas significativas e sobretudo mais visíveis para o resto do corpo nacional português se vieram a travar nos últimos anos. O ato mais simbólico foi provavelmente a “descida da Avenida da Liberdade” em janeiro de 2019 de um grupo de jovens negros que decidiram manifestar-se contra a violência policial autoconvocando-se através das redes sociais. Foi a invasão do centro pela periferia, e o centro reagiu com violência expulsando estes jovens numa dura confrontação com a polícia. Mas a “descida”, como sabemos, não foi um fato isolado, já que nos meses anteriores vários espaços e momentos de luta foram criados. Um deles foi a iniciativa da AfroLis, um audioblogue criado para a população afrodescendente que vive na área de Lisboa, que promoveu encontros semanais com grupos de jovens com o objetivo de reivindicar coletivamente a existência de uma cultura negra em Portugal. Nestes encontros, que tinham sempre um tema específico (micro e macro agressões, consciência negra, África positiva, família, o amor, a questão da representatividade entre os outros) e que estavam ligados também à experiência do Teatro do Oprimido, os participantes liam textos da sua própria autoria ou de autores considerados importantes para empoderar o grupo. Uma vez por mês tinham lugar sessões abertas ao público em diferentes sítios, bares ou associações. Nasceu assim a publicação de um livro, *Djidiu: A Herança do Ouvido* (2018), que reúne 56 textos de uma dezena de autores que compartilham a experiência de ser um corpo negro diaspórico, caminhando e descaminhando em solo lusitano.

Trata-se de uma experiência nova em Portugal, parecida de alguma forma com a dos *Cadernos Negros* brasileiros que marcaram de forma significativa o processo de tomada da palavra no Brasil. O Djidiu é o contador de histórias, mas é também o guardador de histórias, é o que cria a memória da comunidade, que recorre a ele quando precisa de recuperar o sentido da sua tradição. O subtítulo “herança do ouvido” chama a atenção para textos ditos em voz alta que são desfrutados coletivamente numa partilha de experiências e de conhecimento. Como escreve a socióloga Cristina Roldão no prefácio ao volume, “é frequente que só depois de escrito um livro saia à rua, mas este, antes de nascer, já o ia sendo. Apesar de inédito no Portugal contemporâneo, e é preciso sublinhar essa originalidade, este livro inscreve-se numa herança de resistência cultural e política negra através da produção literária colectiva (Roldão 2018: 2). Carla Fernandes, criadora da AfroLis e uma das autoras dos textos do Djidiu, nota que a maioria do que é levado para o palco do Djidiu são “experiências transformadas em texto”, não necessariamente poemas (*apud* Henriques 2016). Esta forma nova de textualidade cruza-se com linguagens como as do *hip hop*, com a *slam poetry* e com o *rap*. “Basta / Quero mudar de casta / Quero sair desta vida que se arrasta / Posso? Posso agora dizer-te algo, patrão?”, reza um texto de Carla Fernandes, que guarda intato o ritmo e o teor de uma barra de *rap*. Como nota ainda Fernandes, “O que os une é o ser negro em Portugal e viver a experiência de ser afrodescendente que inscreve numa categoria política de partilha de lutas. A necessidade de um espaço seguro ajudou as pessoas a verbalizar as suas dificuldades” (*ibidem*).

E foi assim que se aglutinaram neste espaço de possibilidade pessoas que já animavam blogues como Alexandra Santos, que se define uma *slam poet*, dinamizadora também do blogue *Queering Style*, que escreve : “(...) Nesta linguagem de partes, que parte as pessoas em bocados, metades, pedaços, como se as pessoas não fossem por inteiro. Eu também sou negra porque há parte de mim que vem da negritude, sou parte de algo que me querem fazer acreditar não ter lugar em mim” (*apud* Henriques 2016). Luz Gomes, artista brasileira dinamizadora do blogue *eTNoGRaFiaS pOÉtlcAs dE MiM* (<http://etnografiasdemim.blogspot.com>), também se juntou ao grupo e declara numa entrevista não acreditar em nenhuma liberdade revolucionária que não passe pelo seu corpo de menina-mulher da pele preta (*ibidem*). A margem, ou o que mais propriamente o discurso hegemónico considera margem, revela-se nesta experiência como um lugar de enunciação fecundo e poroso, capaz de reivindicar e lutar para um mundo genuinamente plural, tecendo genealogias com algumas lutas do passado. Estes corpos, que hoje procuram espaços seguros que os ajudem a emanciparem-se do gueto em que o recalçamento nacional demasiadas vezes os coloca, são também monumentos porque carregam uma parte da história de Portugal, o país onde eles hoje se encontram a viver, que passa por feridas como a escravatura e o tráfico, que estes (novos) cidadãos carregam como memória sua e da sua própria comunidade. A escrita às vezes chega antes. E diz.

NOTAS

* Livia Apa trabalha na area dos Estudos Literários e Culturais dos Países de Língua Oficial Portuguesa. Investigadora do Centro de Estudos sobre África Contemporânea na Universidade de Nápoles “L’Orientale”, criou e foi responsável científica da Cátedra Margarida Cardoso junto da mesma instituição. Foi professora visitante na EHESS de Paris, tal como na Universidade de Lisboa. Tem traduzido para italiano, entre outros Mário Cesariny, Ana Luísa Amaral, Ruy Duarte de Carvalho, Mia Couto, Luís Carlos Patraquim, Ondjaki.

¹ Refiro-me aqui ao poema “Um socopé para Nicolás Guillén”, escrito por Tomás Medeiros e publicado por Mário de Andrade em *Antologia Temática da Poesia Africana-1* (1977), Lisboa, Sá da Costa Editores, 186-187.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2018), *Djudiu: A Herança do Ouvido* (2018). Lisboa: VadiEscrevi.
- Andrade, Mário Pinto de/Francisco José Tenreiro (1982), *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Linda-a-Velha: África Editora.
- Frieze (2020), "Introducing 'Our skin is a monument I'", *Frieze* 214. 8 October <<https://www.frieze.com/article/introducing-john-akomfrah-edition>>
- Ferreira, Manuel (1976), *No reino de Caliban: Antologia Panorâmica da Literatura Africana de Expressão Portuguesa II : Angola, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Seara Nova.
- Henriques, Joana Gorjão (2018), "O clube dos poetas negros", *Público, Ipsilon*, 18 de julho de 2016, <<https://www.publico.pt/2016/07/18/culturaipsilon/noticia/o-clube-dos-poetas-negros-1737951>>
- hooks, bell (2020), *Elogio del Margine*. Maria Nadotti. Napoli: Tamu Edizioni.
- Lara, Alda (1985), *Poemas*. [s.l.]: Vertente.
- Lima, Conceição (2004), *O Útero da Casa*. Lisboa: Caminho.
- (2011), *O País do Akendenguê*. Lisboa: Caminho.
- Margarido, Manuela (1957), *Alto como o Silêncio*. Lisboa: Publicações Europa- América.
- Roldão, Cristina (2018), "Introdução", *Djudiu: A Herança do Ouvido*. Lisboa: VadiEscrevi, 1-3.
- Tavares, Ana Paula (2007), *Ritos de Passagem*. Lisboa: Caminho.
- Williams, Caroline Randall (2020), "My Body Is A Confederate Monument", *New York Times*, June 28, 2020, Section SR, Page 4. <<https://www.nytimes.com/2020/06/26/opinion/confederate-monuments-racism.html>>