

Universidade Federal de Juiz De Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Ciomara Breder Krempser

**Do silêncio ao grito:  
A construção de identidades na travessia poética de Paula Tavares**

Juiz de Fora  
2018

Ciomara Breder Krempser

**Do silêncio ao grito:  
A construção de identidades na travessia poética de Paula Tavares**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutorado em Letras.

Profa. Dra. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira - (Orientadora)

Juiz de Fora

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Breder Krempser, Ciomara.

Do silêncio ao grito: : A construção de identidades na travessia poética de Paula Tavares / Ciomara Breder Krempser. -- 2018. 204 p.

Orientadora: Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Poesia. 2. Identidades. 3. Paula Tavares. 4. Angola. 5. Mulher.  
I. Agustoni de Almeida Pereira, Prisca Rita , orient. II. Título.

Ciomara Breder Krempser

**Do silêncio ao grito:**

**A construção de identidades na travessia poética de Paula Tavares**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutorado em Letras.

Aprovada em / / .

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dra. Maria Andréia de Paula Silva  
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. André Luiz de Freitas Dias  
Centro Universitário de Volta Redonda

Dedico esta tese a Deus, meu senhor e pastor; ao meu filho amado Gabriel, anjo de luz da minha vida e, ao meu marido Beto, minha escolha de amor. Vocês foram meu porto-seguro nesses dias angustiados, inquietos, de muita renúncia e prazer. Para vocês dedico esta minha vitória, prova de que não devemos desistir de nossos sonhos, mesmo que pareçam inalcançáveis.

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada  
permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos,  
para nos fazerem parentes do futuro  
(Fala de Tuahir)  
(COUTO, 2007).

## AGRADECIMENTOS

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa.

À Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) pela formação acadêmica.

À querida Prisca, mais que orientadora, sincera e doce amiga, um anjo enviado por Deus para aquietar o meu coração, para me sinalizar o caminho com atenta precisão e me conduzir com sabedoria e liberdade para a realização do meu projeto-sonho. Obrigada por me estender as mãos e acreditar em mim.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da UFJF, que tanto me ensinaram. Em especial, ao Alexandre que carinhosamente me recebeu como estagiária e se tornou um “vaga-lume” na escuridão do universo acadêmico.

À Gisele e Daniele, secretárias do Programa, pela delicadeza e presteza.

Aos meus queridos e eternos orientadores, mestres na vida e no universo acadêmico, Edimilson e Gilvan, anjos da guarda, que um dia me ensinaram o sabor da Literatura, seduzindo-me e me abrindo o universo mágico da leitura e que me apresentaram o encanto da poesia africana. Obrigada por me acolherem, acreditarem em mim e sempre me darem dicas preciosas.

À Maria Andreia que, generosamente, fez atentas interferências durante a Qualificação e que foram importantes para o crescimento da nossa pesquisa.

À todos os membros da banca examinadora, que generosamente, cederam seu tempo escasso para o crescimento do meu trabalho.

À Paula Tavares, que me instiga e inspira com sua poesia.

A minha amada mãe, Lucy, pelo amor e amparo de sempre, pelas preciosas aulas de História, pelo exemplo de mulher guerreira e honesta, pelo brilhante modelo de professora, que semeou em mim a paixão pela sala de aula.

Ao Gabi, meu orgulho de vida, pela ajuda na redação do *abstract*.

Ao meu pai, Décio, pelo exemplo de retidão e por todos os outros ensinamentos de vida.

À Lu, pela sábia sugestão do curso de Letras, que jamais esquecerei, início desta trajetória.

Ao amigo Édimo, pelo incentivo para que eu fizesse o Doutorado.

Aos colegas de curso, em particular à Angie, pelo apoio.

À amiga Adriana, pela boa vontade e atenta correção do *abstract*.

Ao Colégio Academia pelo generoso apoio e incentivo, em especial, à Graça e ao Ricardo. À Escola Estadual Delfim Moreira, que ao final deste percurso árduo de escrita, surgiu no meu caminho e me amparou.

Aos meus alunos, que sempre contribuem para o meu crescimento e que me motivam a lutar pela educação.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para o meu êxito e acreditaram no meu ideal.

(...) A poesia prova assim não ser apenas um género literário, mas um olhar revelador de mistérios e uma sabedoria resgatadora da nossa profunda humanidade. A poesia é um modo de ler o mundo e escrever nele um outro mundo (COUTO, 2011, p. 95).

Perguntas-me do silêncio  
Eu digo

meu amor que sabes tu  
do eco do silêncio  
como podes pedir-me palavras  
e tempo

se só o silêncio permite  
ao amor mais limpo  
erguer a voz  
no rumor dos corpos  
(TAVARES, 2011, 88).

## RESUMO

O objetivo desta tese de doutorado é entender como se dá o processo de construção de identidades na poética da angolana Paula Tavares. Para tal, é analisado o processo de hibridação e de construção do entrelugar na poesia da escritora angolana. É observado que esse discurso poético é marca de hibridismo, que se efetiva como uma tradução cultural e é instrumento de formação de identidades feminina e nacional. Constata-se que essa poesia se consagra como locus privilegiado da enunciação feminina. Além disso, outro aspecto marcante é constituído pela presença das religiosidades africanas, dos ritos da tradição do sul de Angola, região de Huíla, terra de origem da poeta. Essa terra é reterritorializada nos espaços de diáspora do discurso pós-colonial. Evidencia-se, também, o poder erótico e sagrado do corpo-mulher, que se traduz em corpo-poema e corpo-nação, por meio da aglutinação da oralidade e da escrita e da reedição da memória ancestral. É percebido que os ciclos da vida são cumpridos acompanhando o ritmo da natureza e que o silêncio da poesia abre espaço para a voz do subalterno gritar. Também é ressaltado que esse discurso está atravessado pelo lirismo amoroso e é envolvido pela metáfora da guerra, representando as guerras civis pelas quais passou Angola; a guerra pelo autoconhecimento; a guerra amorosa e a guerra com as palavras. A poesia-resistência perpetua e rasura a tradição africana, dá voz ao grito feminino, sacraliza a palavra e a vida e com força erótica constrói novas identidades. Para embasar esta pesquisa bibliográfica, usa-se o método hipotético-dedutivo. Em síntese, é traçado um panorama da circularidade temática presente na poesia de Paula Tavares para revelar a construção de identidades individuais e coletivas.

**Palavras-chave:** Poesia. Identidades. Paula Tavares. Angola. Mulher.

## ABSTRACT

The aim of this doctoral thesis is to understand how the building process of identities in the poetry of the angolan Paula Tavares is. To do that, the process of hybridization and the construction of the “space in-between” in the poetry of the angolan writer were analyzed. It is observed that this poetic discourse is a mark of hybridity, which is effective as a cultural translation and an instrument for the formation of feminine and national identities. It is verified that this poetry has established itself as a privileged locus of female enunciation. In addition, another striking aspect is constituted by the presence of African religions and the rites of the southern tradition of Angola, region of Huíla, land where the poet was born. This land is re-territorialized in the diaspora spaces of post-colonial discourse. It is, also, evident the erotic and sacred power of the woman-body, which translates into body-poem and body-nation, through the aglutination of orality and writing and the reprint of ancestral memory. It is perceived that the cycles of life are fulfilled following the rhythm of nature and that the silence of the poetry makes room for the voice of the subaltern scream. It is also emphasized that this discourse is crossed by the loving lyricism and is surrounded by the metaphor of war, representing the civil wars through which Angola passed; the war for self-knowledge; the war of love and war with words. The poetry-resistance perpetuates and erases the African tradition, gives voice to the feminine cry, sanctifies the word and life and with erotic force builds new identities. This bibliographical research is based on the hypothetical-deductive method. In summary, it is a panorama of the thematic circularity present in the poetry of Paula Tavares to reveal the construction of individual and collective identities.

**Keywords:** Poetry. Identities. Paula Tavares. Angola. Woman.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1 A ÁFRICA INVENTADA.....</b>	<b>24</b>
1.1 HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA.....	36
<b>2 O HIBRIDISMO E O ENTRELUGAR NO DISCURSO POÉTICO DE PAULA TAVARES.....</b>	<b>50</b>
<b>3 O SAGRADO NA POESIA DE PAULA TAVARES.....</b>	<b>107</b>
3.1 COMO ESSE SAGRADO DELIMITA A QUESTÃO DO FEMININO.....	143
<b>4 A POESIA LÍRICO-AMOROSA E A METÁFORA DA GUERRA.....</b>	<b>154</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>184</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>191</b>

## INTRODUÇÃO

Assim se rasgam os dias  
 À força de vozes  
 Pequenas mulheres em fila  
 Recolhendo os peixes

Assim se inscrevem no mapa da noite  
 Os gritos das mulheres  
 O choro das crianças  
 (TAVARES, 2011, 256).

O objetivo geral desta pesquisa é estudar, de forma analítica e sistemática, a obra da poeta angolana Ana Paula Tavares, situando-a num contexto plural (angolana mas também com forte ancoragem na cultura portuguesa) que obriga a questionar a construção de uma identidade nacional vinculada à cultura local e, por outro lado, o lugar reservado, dentro dessa mesma cultura, para a voz feminina.

Por meio desta pesquisa pretendemos buscar respostas, ou talvez achar perguntas-respostas para as questões identitárias, culturais e principalmente, para as questões de gênero. Também será analisada a questão dos elementos que aliam o global ao local, em Angola, na poética Ana Paula Tavares.

Esta proposta de estudo busca respostas para a temática da identidade cultural no contexto pós-colonial angolano, visando uma maior compreensão da problemática relativa às identidades nacional e feminina, no período de crise do sujeito pós-colonial. O contexto pós-colonial é marcado pela luta cultural: a tentativa de superação da herança traumática deixada pela colonização e, ao mesmo tempo, a inserção em uma nova realidade, que busca novas identidades, mas que ainda tem a continuidade da guerra. Incluímos a guerra cultural pela aglutinação de povos distintos dividindo uma mesma nação incipiente.

Assim, torna-se imprescindível uma análise da identidade cultural desse ser “em crise”, que questiona até mesmo sua identidade, sua nação, sua cultura. Consideramos, também essencial, uma análise preocupada com a questão do gênero feminino na modernidade, questionando se há de fato um processo de construção de uma identidade feminina na contemporaneidade, especificamente no contexto da cultura angolana e, como os estudos culturais observam essa questão de gênero.

Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo” (HALL, 2004, p. 9). Assim esta pesquisa poderá ser um caminho para buscar

respostas e compreender um pouco mais desse ser fragmentado e conflitante. Além das questões identitárias, torna-se ainda mais instigante e de grande importância um conhecimento mais profundo sobre o ser angolano em meio aos conflitos e crises do homem pós-colonial e da voz e do lugar que o feminino ocupam nesse cenário.

Para analisarmos melhor a questão da identidade feminina é que delimitamos como objeto de estudo a obra poética da escritora angolana Paula Tavares. Por intermédio desta pesquisa abordamos respostas para questões instigantes que permeiam os estudos culturais, tais como: Existe uma identidade feminina na obra de Paula Tavares? Como essa identidade é caracterizada nessa poética e como ela foi construída? Podemos ainda falar de uma identidade cultural angolana na obra de Tavares?

É necessário salientar que a escolha da autora Paula Tavares não foi gratuita, existem alguns motivos que nos levaram à seleção dessa poética como objeto de estudo. Em nossa dissertação de mestrado, estudamos a construção da identidade feminina na poesia de Ymah Thérés, uma juizforana que possui uma poética relevante. Portanto, já apresentando interesse pela escrita feminina, percebemos uma coerência em desenvolver uma pesquisa doutoral sobre a obra de Paula Tavares, na qual parece haver também uma forte dicção feminina. Por outro lado, essa pesquisa nos proporcionará ampliar nosso repertório cultural sobre as literaturas lusófonas.

Com base em uma primeira leitura feita da obra de Paula Tavares, consideramos a existência de uma identidade feminina que é fruto de uma incansável luta contra si mesma e contra uma cultura tradicional falocêntrica. Observamos ainda, que essa identidade vive em constante formação, por um árduo processo de construção e desconstrução das identidades culturais, um processo de constante assimilação e repulsa. Após essas primeiras leituras, é que consolidamos esta pesquisa, observando também a construção de uma identidade local. Notamos que essa identidade local se constrói dentro do mundo angolano.

O Brasil e os países africanos colonizados por portugueses viveram processos históricos semelhantes durante a sua formação. O estudo das literaturas lusófonas, assim como a brasileira e a angolana nos possibilita conhecer a diversidade sociocultural desses países e os pontos de contato da história desses povos, bem como a formação de identidades diaspóricas. Além disso, permite-nos aprofundar o entendimento do discurso literário feito em língua portuguesa.

Para embasar esta pesquisa sobre as questões identitárias na pós-colonialidade, lançamos mão dos pensamentos de teóricos e estudiosos do fenômeno da identidade cultural,

Stuart Hall (2003, 2004 e 2013); Homi K. Bhabha (1998 e 2011); Kwame Anthony Appiah (1997) Néstor Garcia Canclini (2013); Edward W. Said (1990 e 1991); Lynn Mario T. Menezes de Souza (2004); Honorat Aguessy (1977); Eliana Lourenço de Lima Reis (1999); entre outros. Para sustentar as questões sobre o feminino em África usamos os pensamentos de Laura C. Padilha (2000, 2002, 2007 e 2010); Rita Chaves (2005); Leila L. Hernandez (2005); Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (2003, 2006, 2011 e 2016); Prisca Agustoni Pereira (2007 e 2013) entre outros. No entanto, é necessário evidenciar que essas colocações são prévias e podem ser acrescidas de outras referências bibliográficas posteriores.

É importante destacar que essa concepção de construção de identidades diaspóricas na pós-colonialidade em Angola norteará nossa investigação e, em virtude disso, outros eixos temáticos vão se abrindo nas análises dos poemas, tais como: o hibridismo; a formação de entrelugar; a manifestação do sagrado e as metáforas decorrentes desse contexto; a maneira como esse sagrado delimita a questão do feminino; o lirismo amoroso; a metáfora da guerra: representando as guerras civis de Angola, a guerra pelo autoconhecimento, a guerra pela sobrevivência e a guerra com a palavra poética. Mas, nem sempre a poética de Tavares responderá perfeitamente a esse modelo, deixando-nos a possibilidade e, até exigência, de escolhermos outros caminhos teóricos. Principalmente, por ser esse terreno estudado movediço, todo construído de mosaicos culturais diversos e por não dominarmos plenamente os códigos culturais que sustentam as manifestações culturais em Angola.

A metodologia usada neste estudo é a pesquisa bibliográfica, logo, sempre que possível, serão consultados textos teóricos e estudos críticos específicos, realizados previamente, por outros pesquisadores, sobre a poética de Paula Tavares, para nos apoiar em nossa pesquisa. No entanto, nem sempre será possível que essa consulta seja realizada, uma vez que a obra da poeta ainda está em construção e sua crítica, por conseguinte, também. Porém, esse dificultador é produtivo, já que trabalhamos com a interpretação livre dos poemas, mas dentro do marco cultural existente e a partir do seu norte de pesquisa e com o método hipotético-dedutivo, para nos possibilitar uma leitura mais rica dos poemas.

O que abordamos são subsídios teóricos para embasar uma análise de um discurso feminino. Buscamos, através dos estudos culturais, respostas para a pergunta: existe um processo de construção de identidades feminina e angolana no discurso de Paula Tavares?

Paula Tavares, nascida na Huíla, região do sul de Angola, em 1952, reside atualmente em Lisboa, onde é professora e pesquisadora da História da África e da Literatura de seu país. A escritora participa ainda que à distância do processo de construção e

reconstrução histórica de seu país, independente de Portugal desde 1975. Portanto, analisa criticamente o passado histórico de sua nação, reflete continuamente sobre a tradição para produzir um discurso poético formador de novas identidades.

Destacamos que a tradição aqui deve ser tomada como uma união de atividade mais mudança, ou seja, como algo reflexivo, que não apenas perpetua, mas que simultaneamente oferece a revisão do presente-passado, conforme explica Honorat Aguessy, em seu livro **Introdução à cultura africana**: “a tradição, contrariamente à ideia fixista que se tem dela, não poderia ser a repetição das mesmas sequências; não poderia traduzir um estado imóvel da cultura que se transmite de uma geração para outra. A actividade e a mudança estão na base do conceito de tradição” (AGUESSY, 1977, p. 105-6). A poética de Tavares se reapropria da sua tradição angolana para dar continuidade, mas juntamente, para fazer a crítica às segregações impostas, entre elas, a ausência de voz da mulher. No capítulo três desenvolveremos mais essa ideia.

Nesse trabalho constante de escavar a tradição angolana, o discurso de Paula Tavares acaba por possibilitar a construção de novas identidades, como as identidades: nacional e feminina. Assim sendo, temos a hipótese deste estudo. E o conceito de identidade que norteia este trabalho foi estruturado por Stuart Hall (2004), ele é visto como um processo constante de identificação, não mais se pode entender identidade como algo previamente constituído e acabado, como algo uno e fechado:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta. Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros* (HALL, 2004, p. 38-9, grifos nossos).

Partimos desse pensamento de que o ser humano assume diferentes identidades, que são deslizantes, que estão sempre em processo e que até mesmo as partes que são negadas, inconscientemente, elas são formadores da nossa identidade, tais como o processo de espelhamento do masculino e do feminino. Observamos também que: “psicanaliticamente,

nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude” (HALL, 2004, p. 39). Essas novas identidades entram em conflito com elas mesmas e com os outros, logo, são formadas em um processo de tensão constante e são reveladoras das tensões do mundo que as cercam. Inclusive, evidenciam o conflito interior dessa fantasia de plenitude.

E o processo de dispersão das pessoas pelo mundo produz identidades moldadas por lugares distintos e localizadas em lugares diferentes. Segundo Woodward que retoma Gilroy: “essas novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras. O conceito de diáspora (GILROY, 1997) nos permite compreender algumas dessas identidades que não têm uma “pátria” e que não podem ser atribuídas simplesmente a uma única fonte” (GILROY *apud* Woodward, 2013, p. 22). Dessa forma, os locais que nos cercam acabam por deixar muitas marcas em nossas identidades. No caso da poesia de Paula Tavares, que é construída na fronteira metafórica entre Angola e Portugal, notamos que ela apresenta rasuras de ambas às nações, consolidando assim, o fenômeno da diáspora.

Apoiamo-nos na definição de diáspora, pensada por Stuart Hall, em seu livro **Da diáspora** (2003), que apresenta o fenômeno como um deslocamento, mas um deslocamento não apenas físico, geográfico, uma travessia de um lugar para outro. Um fenômeno mais amplo e mais complexo, em que o sujeito diaspórico pode senti-lo sem que ao menos saia de sua casa, não é necessária a viagem física, concreta, literal. Basta que haja uma viagem psicológica, metafórica, para que o homem deslize pelas fronteiras físicas e imaginárias, pelos locais de passagem, assim gozando da experiência de estar em diáspora, como afirma Prisca Agustoni, em seu livro **O Atlântico em movimento signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa** (2013): “Hall se refere a um conceito mais ontológico do ser deslocado e, para tanto, cita, como uma das características da diáspora moderna, o *Unheimlichkeit* heideggeriano, ou seja, o sentimento que o sujeito experimenta de “não estar em casa” (AGUSTONI, 2013, p. 15). Isso posto, observaremos, nos próximos capítulos, a sensação de incompletude, de deslocamento, de estranhamento e de inadequação que envolve a poética de Paula Tavares.

Partimos do princípio que as nações, suas identidades e sua cultura são construções narrativas, ficcionais, do pensamento humano, como observa Souza: “as culturas são construções e as tradições são invenções. Essa tradução e ressignificação revelam a natureza híbrida dos valores culturais, e, portanto, revela o hibridismo no próprio conceito de

cultura enquanto ‘verbo’, aberta, dinâmica, constituída pela diferença e por alteridades, e heterogênea em suas origens” (SOUZA, 2004, p. 126). Oportuno lembrarmos que esse processo ressignificatório da tradução cultural é descrito por Bhabha, da seguinte maneira:

A tradução cultural não é simplesmente uma apropriação ou adaptação; trata-se de um processo pelo qual as culturas devem revisar seus próprios sistemas de referência, suas normas e seus valores, a partir de e abandonando suas regras habituais e naturalizadas de transformação. A ambivalência e o antagonismo acompanham qualquer ato de tradução cultural porque negociar com a ‘diferença do outro’ revela a insuficiência radical de sistemas sedimentados e cristalizados de significação e sentidos; demonstra também inadequação das ‘estruturas de sentimento’ (...) pelas quais experimentamos as nossas autenticidades e autoridades culturais como se fossem de certa forma ‘naturais’ para nós, parte de uma paisagem nacional (BHABHA *apud* SOUZA, 2004, 127-128).

Observamos, então, que a tradução cultural ou a ressignificação promove uma mistura, uma hibridação de traços, vestígios culturais em ambos os lados que entraram em contato. Daí, encontramos consonância com as reflexões sobre hibridismo cultural estruturadas por Néstor Garcia Canclini, em seu livro **Culturas híbridas** (2013): “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (CANCLINI, 2013, p. 9). Destacamos que a hibridação é um conceito amplo de coexistência e que essa fusão intercultural acontece de maneira tensa, conflitiva, pois não escapa às contradições da interculturalidade.

Nosso objeto de estudo, a poesia de Paula Tavares, é construída em um contexto pós-colonial em Angola, por isso, consideramos necessário discutirmos o conceito de literatura pós-colonial, que segundo Eliana Lourenço de Lima Reis, em seu livro **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural** (1999), afirma:

A chamada literatura pós-colonial não consegue, assim, escapar ao neocolonialismo. Como críticas mais recentes têm demonstrado, o prefixo *pós* de pós-colonialismo não significa o fim do colonialismo, mas a inserção num contexto de internacionalização do mercado – inclusive do mercado de bens culturais. Afinal, depois do processo de globalização iniciado pelo imperialismo, não há como separar a história das antigas metrópoles das histórias dos povos colonizados e nem como manter o antigo conceito de Estado-nação (REIS, 1999, p. 14-5).

A literatura produzida nesse contexto fluido apresenta sempre uma tensão entre dois mundos: o colonial e o pós-colonial; o tradicional e o moderno, o local e o global. Essa

escrita, assim como a trajetória dessa poeta, está em constante travessia e seu discurso híbrido e diaspórico promove uma revisão de sua nação, como veremos nos próximos capítulos. Os antigos Estado-nação se reconfiguram em uma “DissemiNação”, que, de acordo com Homi Bhabha (2003, p. 198-9), é a metáfora de um conjunto – de uma reunião – de fragmentos de povos, culturas, línguas e signos dispersos, juntamente com seus mitos, suas fantasias e experiências. O tempo, o espaço, a narrativa e as margens dessa nação estão todos diluídos e seu território transforme-se em espaços globais, caracterizados por fluxos internacionais e transnacionais.

Nessa perspectiva, o contexto pós-colonial não significa que os conflitos do colonialismo foram resolvidos, pelo contrário, apenas marca a transição de uma configuração histórica de poder para outra (HALL, 2003, p. 56). A ideia do prefixo “pós”, segundo Bhabha (2003, p. 245), é ir além da reflexão crítica, é colocar essa nação *sob rasura*, não apenas a simples noção de temporalidade ou mera oposição, negação. O intelectual, o escritor pós-colonial, acaba por desestabilizar o *status quo*, os conceitos fechados dessa nação. Por isso, o discurso desse intelectual não pode ser classificado dentro de critérios preestabelecidos. Então,

É a partir desse lugar híbrido do valor cultural – o transnacional como o tradutório – que o intelectual pós-colonial tenta elaborar um projeto histórico e literário. Minha convicção crescente tem sido de que os embates e negociações de significados e valores diferenciais no interior da textualidade “colonial”, seus discursos governamentais e práticas culturais, anteciparam, *avant la lettre*, muitas das problemáticas da significação e do juízo que se tornaram correntes na teoria contemporânea – a aporia, a ambivalência, a indeterminação, a questão do fechamento discursivo, a ameaça à agência, o estatuto da intencionalidade, o desafio a conceitos “totalizadores”, para citar apenas alguns exemplos (BHABHA, 2003, p. 242).

O intelectual pós-colonial desenvolve uma revisão sincopada, um pastiche, apresentando assim, uma visão palimpséstica, diaspórica, híbrida de seu lugar, sua nação, seu território, de seu tempo e de suas identidades. Ele promove uma rasura da e na linguagem, a *écriture*<sup>1</sup> (conforme BARTHES, 1987, p. 83-6), pois dessa forma, consegue traduzir os sons de seus ritos, suas memórias coletivas e individuais, a oralidade de seus ancestrais. Propicia uma fantasia de estarmos fora da frase, uma temporalidade do discurso significativa, que

---

<sup>1</sup> Para Barthes a língua e o estilo são meros objetos e a escritura é a função: “é a relação entre a criação e sociedade; é a linguagem literária transformada por sua definição social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História (1984, p. 23)”.

emergem dela negociações do marginal, da minoria, do subalterno ou do diaspórico. Isso nos incita a pensar para além de e através da teoria (BHABHA, 2003, p. 253).

Lembramos que Paula Tavares é uma dessas intelectuais que elabora um discurso sobre sua Angola de maneira rasurada, haja visto que seu local de enunciação é de uma intelectual pós-colonial, que vive, pensa e sente entre duas culturas. Na sua infância e juventude teve uma educação nos padrões da Europa, pois sua família possuía recursos financeiros para lhe propiciar as consideradas melhores escolas em sua terra natal, que eram os colégios que ensinavam a cultura portuguesa. Concomitante a isso, aprendia empiricamente, através da sua vivência diária, a cultura local, com toda a sua diversidade e riqueza, incluindo as várias línguas e linguagens usadas em seu país. Na vida adulta, iniciou a faculdade de História em Lubango, em Angola e a terminou em Lisboa, em Portugal, onde fez cursos de pós-graduação em História e Literatura de seu país.

Em virtude disso, a temática da independência, da consolidação de uma identidade nacional e/ou identidades e a afirmação cultural passam a ocupar papel central nessa escrita. E segundo Hall: “Os movimentos de independência e pós-colonial, nos quais as histórias imperiais continuam a ser vivamente retalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação” (2003, p. 34). A poesia de Paula Tavares é reveladora dessa luta cultural, misturando presente e passado, tradição e modernidade, colonial e pós-colonial, língua portuguesa e banto e faz a revisão da história de sua nação, como veremos mais detalhadamente: no capítulo 1, um panorama histórico e literário da África; no capítulo 2, quando as análises de seus poemas serão desenvolvidos e a questão do hibridismo e do entrelugar nessa poética.

Outro aspecto que merece destaque nessa escrita pós-colonial é a linguagem. Uma linguagem atemporal ou que se situa em um entretempo, pois até a noção de tempo é relativizada na modernidade. Uma linguagem reveladora de um colapso da temporalidade, da identidade, do território e da nação. Com isso, temos um entretempo, que é um constante deslizamento, uma repetição circular do tempo.

O entre-tempo não é uma circulação de nulidade, o eterno deslizamento do significante ou a anarquia teórica da aporia. É um conceito que não entra em conluio com as modas correntes de reivindicação da heterogeneidade das sempre crescentes “causas”, multiplicidades de posições do sujeito, infinitos estoques de “especificidades”, “localidades”, “territórios” subversivos (BHABHA, 2003, p 338).

Essa circularidade do tempo, que se materializa na poesia de Paula Tavares através do rito, será mais desenvolvida no capítulo 3. Ressaltamos que o lugar de enunciação está intimamente ligado à metáfora da linguagem, pois através dessa, o escritor e teórico pós-colonial promove a tradução cultural, desestabilizando o discurso e a política colonial ocidental, revelando assim, a hibridez e a rasura da linguagem. Consoante ao discurso de Bhabha, que afirma:

A metáfora da “linguagem” traz à tona a questão da diferença e incomensurabilidade culturais, não a noção etnocêntrica, consensual, da existência pluralista da diversidade cultural. Ela representa a temporalidade do significado cultural como “multi-acentuada”, “rearticula discursivamente”. É um tempo do signo cultural que desestabiliza a ética liberal da tolerância e a moldura pluralista do multiculturalismo. Cada vez mais, o tema da diferença cultural emerge em momentos de crise social, e as questões de identidade que ele traz à tona são agonísticas; a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar centro: em ambos os sentidos, ex-cêntrica (BHABHA, 2003, p. 247).

A linguagem poética de Paula Tavares é ex-cêntrica, repleta de tensões, é desestabilizadora. Neste momento, é necessário lembrarmos o conceito de ex-cêntrico, estruturado por Linda Hutcheon, que apresenta a ideia de uma atitude fronteiriça, que faz questão de não se posicionar efetivamente em nenhuma das margens:

Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente, (...) uma perspectiva que está “sempre alterando seu foco” porque não possui força centralizadora. Essa mesma mudança de perspectiva, essa mesma preocupação pelo respeito à diferença podem-se encontrar no e dentro do atual discurso teórico (...). Talvez a teoria feminista apresente o exemplo mais evidente da importância de uma consciência sobre a diversidade da história e da cultura das mulheres: suas diferenças de raça, grupo étnico, classe e preferência sexual (HUTCHEON, 1991, p. 96).

Essa postura deslizando e desestabilizadora das culturas produz um discurso rico em tensões e angústias, e é o que Tavares revela através de sua poética, quando dá voz às mulheres angolanas historicamente mudas pela opressão da tradição falocêntrica. E a perspectiva pós-colonial nos força a repensar as limitações da comunidade cultural, a noção de identidade cultural e identidade política com base na alteridade não mais dá conta desse universo contraditório, múltiplo e fragmentado. As questões de raça e diferença cultural passam a se sobrepor aos problemas relativos à sexualidade, ao gênero, às classes sociais. Ou

seja, a poesia de Tavares é ex-cêntrica e oportuniza ao leitor um olhar igualmente ex-cêntrico. A própria linguagem precisa ser revista sob essa ótica. Daí,

A cultura se torna uma prática desconfortável, perturbadora, de sobrevivência e complementaridade – entre a arte e a política, o passado e o presente, o público e o privado – na mesma medida em que seu ser resplandecente é um momento de prazer, esclarecimento ou libertação. É dessas posições narrativas que a prerrogativa pós-colonial procura afirmar e ampliar uma nova dimensão de colaboração, tanto no interior das margens do espaço-nação como através das fronteiras entre nações e povos (BHABHA, 2003, p. 245).

Teremos uma visão mais aguda dessa sensação de desconcerto do mundo no capítulo 2 deste trabalho, onde será abordada a questão do entrelugar na poesia de Paula Tavares. Adotando o conceito de entrelugar como uma posição sempre ambígua, de fronteira. Nas palavras de Bhabha, em seu texto intitulado “O entrelugar das culturas”, temos uma definição importante de entrelugar, como sendo:

Essa cultura “das partes”, essa cultura parcial, é o tecido contaminado, e até conectivo, entre as culturas – ao mesmo tempo a impossibilidade de as culturas bastarem-se a si mesmas e da existência de fronteiras entre elas. O resultado é, na verdade, mais algo que se parece com um “*entrelugar*” das culturas, ao mesmo tempo desconcertantemente semelhante e diverso (BHABHA, 2011, 82, grifos nossos).

Então, podemos atrelar a postura fronteiriça do intelectual pós-colonial à posição de entrelugar. Com isso, identificamos que a poesia de Paula Tavares é híbrida, ex-cêntrica, diaspórica e se situa em um entrelugar discursivo, como veremos mais atentamente no capítulo 2 desta investigação.

Destacamos que a ideia de narrativa mencionada por Bhabha, não diz respeito apenas aos textos produzidos na tipologia narrar, uma vez que o teórico defende a tese de que tudo é uma grande narrativa, todos os discursos, inclusive os formadores de identidades e da nação. Portanto, o texto poético também se encaixa nessa reflexão.

Com isso, observamos que o discurso poético de Paula Tavares faz a revisão do passado sob o ponto de vista do sujeito pós-colonial e, ainda, perpetua sua tradição angolana de modo crítico e reflexivo. Principalmente no caso de Tavares, que é escritora e historiadora da cultura de seu país: Angola. Através do presente enunciativo, a intelectual pós-colonial Ana Paula Tavares suscita a revisão da narrativa de sua própria história e de sua experiência. Tomando como base o pensamento estruturado por Bhabha, sobre o enunciativo, temos: “um

processo mais dialógico que tenta rastrear os deslocamentos e realinhamentos que são resultado de antagonismos e articulações culturais – subvertendo a razão do momento hegemônico e recolocando lugares híbridos, alternativos, de negociação cultural” (BHABHA, 2003, p 248). Esse processo dialógico permite que a diferença seja vista como um suplemento de si, segundo Reis (1997, p. 24). Dessa maneira, a poesia estudada promove a negociação cultural entre Angola e Portugal.

No ato de rasurar as políticas de oposição binária: colonizador *versus* colonizado, o limiar dos tempos e dos espaços tornam-se território profícuo para a representação histórica dos sujeitos da diferença cultural, em uma visão da crítica pós-colonial, como é o caso de nosso objeto de estudo: a poética de Paula Tavares. Também ocorre nesse discurso o apagamento ou rasura do local, para emergir o nacional ou global. Conforme veremos nos próximos capítulos.

Destacamos ainda o pensamento de Carmen Tindó Secco, em “As veias pulsantes da terra e da poesia”, posfácio da antologia poética **Amargos como os frutos: poesia reunida**, de Paula Tavares:

Nos anos 1980, Paula foi uma das responsáveis pela fundação, em Angola, de uma nova dicção poética que repensava a questão da sexualidade reprimida das mulheres e não eximia de refletir sobre as desilusões sociais, mostrando-se contrária à opressão e à dor.

Os poemas de **Como veias finas na terra** (2010) e dos livros anteriores de Paula são como rios que penetram a nação angolana, como sangue que oxigena o corpo terra, como poesia que ativa a circulação da vida, tomada esta em seu sentido natural, cultural, espiritual, em suma, em seu sentido pleno (SECCO, 2011, p. 262).

Assim, observamos que a poesia de Paula Tavares traz uma renovação na literatura angolana, por isso ela é consagrada, atualmente, como grande representante do cânone literário de Angola e do registro estético diaspórico. No entanto, como vimos anteriormente, a escavação dessa grandiosa obra poética é urgente, tendo em vista que o cânone ocidental, lamentavelmente, ainda é muito eurocêntrico e falocêntrico. Precisamos rever esse cânone, consagrado como universal, mas que sabemos não o é, pois segrega essas literaturas ditas periféricas, como a literatura africana e, mais, as literaturas de autoria feminina. É premente a maior difusão dessa poesia feminina africana.

Notamos que essa poética tem enorme valor estético e também funciona como fonte de registro histórico, social e cultural de nações pós-coloniais como a angolana. Portanto, seu estudo detalhado além de ampliar nosso leque artístico, ainda nos presta o

serviço de conhecimento e reconhecimento de um vasto e multifacetado território africano, que representa as origens das culturas ocidentais. É, no mínimo, tremendo equívoco deixarmos de estudar essas culturas, já que elas são formadoras das nossas culturas ocidentais. Se, porventura, considerarmos a ótica segregadora do cânone ocidental, ainda sim, estaremos cometendo enorme engano em ignorarmos essas culturas africanas.

Com base nesse raciocínio, que leis como a de número 10.639, constante na LDB, de 9 de janeiro de 2003, aprovada no Brasil, por parte do Presidente da República, à época, Luiz Inácio Lula da Silva – essa lei altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira" – estão sendo criadas. Para tentar mostrar para a sociedade ocidental, que é necessário conhecermos melhor nossas origens para nos reconhecermos. Ou seja, temos que tornar lei o que já deveria ser óbvio de ser executado.

No entanto, com esses acontecimentos recentes, relativizamos essa aparente “exclusão ou rejeição” do registro dos discursos diaspóricos, como os de Paula Tavares, por parte do cânone. Pois, temos observado um crescente interesse por parte das Universidades ocidentais em promover a discussão desses temas. As Universidades Brasileiras e demais instituições canônicas têm ampliado consideravelmente os debates sobre esses referidos temas e ainda têm incentivado bastante a discussão sobre o processo de construção da identidade humana e a diversidade de nossas culturas. Como essas instituições exercem um papel considerado canônico nessas sociedades, notamos que as escolas também têm tentado ampliar esses debates, para acompanhar as novas tendências dessas instituições e, ainda, para cumprir o que já é lei na educação brasileira.

Também percebemos outro efeito positivo gerado pela lei 10.639 no Brasil, o mercado editorial está tendo que se adequar a essa nova realidade. Com isso, mais livros sobre as culturas diaspóricas e sobre essas literaturas, consideradas até então não canônicas, estão circulando mais nas livrarias, nas bibliotecas, nas escolas e nas universidades brasileiras.

Em consonância com essas novas tendências mencionadas anteriormente e como pretendemos ampliar e aprofundar esse debate, o presente trabalho tem a intenção de demonstrar que a poética da angolana Paula Tavares dispõe de autonomia e originalidade suficientes para tecer um discurso que estabelece ponte entre o futuro e o passado. Em suma, desejamos contribuir para a inserção e difusão desses discursos poéticos diaspóricos da literatura contemporânea em língua portuguesa no cenário global.

Para isso, é necessário fazermos uma advertência: a poética de Paula Tavares é transgressora e é atravessada por diversos signos e metáforas, tais como: sangue, ritos, árvores, buganvília, grito, água, lago, barro, terra, frutos, óleo de palma, bois, mitos, religiosidades, deserto, dunas, lua, sol, unicórnio, sonhos, teias, tecidos, fios, veias da História e das estórias do fragmento de África, que é Angola. Além disso, destacamos também a recorrente metáfora das tecedeiras e das oleiras que remetem ao poeta e ao seu processo de criação poética.

No capítulo 4 desenvolveremos a questão do lirismo amoroso bastante marcado em sua poética e a metáfora da guerra, que nos abrirá várias interpretações, tais como: as guerras civis enfrentadas pelos angolanos; a guerra de autoconhecimento; a guerra da sobrevivência e, a guerra com a própria poesia.

Seu primeiro livro de poesia **Ritos de passagem** (1985) é repleto de religiosidade, como o título sugere, fala dos rituais sagrados de iniciação pelos quais as meninas e mulheres angolanas passam e faz uma crítica à essas práticas autoritárias. Também revela muito da erotização das mulheres e da própria poesia, usando um discurso metalinguístico para saltar os cercados da opressão e buscar a liberdade feminina.

**O lago da lua** (1999), segunda antologia poética, a imagem do lago funciona como um espelho em que o sujeito poético busca o reflexo de sua identidade. O barro aparece como elemento de criação estética e também revelador das cicatrizes deixadas na terra e nas mulheres angolanas.

Em seu terceiro livro de poesias, **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (2001), o sujeito poético munido de uma voz cheia de amargura devido a longa guerra civil em Angola apresenta uma atitude de resistência no que diz respeito à preservação das tradições de sua terra. A metáfora dos frutos e da mãe-terra ou terra-mãe também é intensamente explorada, revelando-nos enorme “ciência dos lugares e dos tempos” (Cf. MATA, 2005, p.24).

Em **Ex-votos** (2003), quarta antologia poética, novamente observamos intensa religiosidade, como o título sugere. Esse livro dialoga com o primeiro **Ritos de passagem** (1985) no que tange o sagrado, porém, neste de 2003 há mais desilusão e amargura que no primeiro. O grito de resistência das mulheres é forte, tentando preservar suas tradições e oferecer seus votos em agradecimento ao fim da guerra civil angolana.

**Manual para amantes desesperados** (2007), quinta antologia poética de Paula Tavares, temos como o título sugere um texto que tentar ser um manual, um conjunto de

poemas que instruem as pessoas para saber lidar com o amor e seus desesperos. Também observamos enorme ritualização do cotidiano da mulher angolana, preservação das tradições dessa terra e a atitude reflexiva de rever a suas dores.

**Como veias finas na terra** (2010), sexto livro de poemas de Tavares, destacamos o trabalho de tecer e retecer da escrita, das memórias e das histórias/estórias de sua terra. Com isso, notamos uma circularidade entre a suas obras poéticas, pois os temas, as angústias, os anseios e as atitudes se repetem, mas não da mesma forma. Cada vez que são retomados os temas e questionamentos ocorre um intenso trabalho reflexivo, crítico sobre eles gerando assim, um discurso dialógico de constantes rupturas, que se situa no entrelugar da tradição e da modernidade.

Merece destaque o livro **Amargos como frutos: poesia reunida**, de Paula Tavares, publicado no Brasil em 2011, que trouxe maior visibilidade para sua obra. Importante ressaltar que todos os poemas analisados nesta tese foram citados dessa obra de 2011, poesia reunida. Mas, ao nos referirmos sobre cada livro, individualmente, colocamos a data de sua primeira publicação.

A autora ainda tem publicado outros livros, em prosa, como **O sangue da buganvília: crônicas** (1998), **A cabeça de Salomé: crônicas** (2004) e o romance **Os olhos do homem que chorava no rio** (2005), em coautoria com Manuel Jorge Marmelo. Seus livros em prosa ainda não foram publicados no Brasil.

## 1 A ÁFRICA INVENTADA<sup>2</sup>

A África que existe na cabeça das pessoas é folclorizada  
(COUTO, 2013).

Um desses fundamentos é pensar que existe uma coisa chamada África,  
porque a África são tantas coisas, tem a mesma diversidade de qualquer  
outro continente  
(COUTO, 2013a).

Quando falamos em África, de que África estamos falando? Ela tem uma essência facilmente capturável? Existe uma alma africana? Há uma impossibilidade de respondermos precisamente a essas questões, pois essa visão construída da África é como um retrato sem moldura, inventou-se uma imagem totalmente exótica do continente. Por isso, esses pressupostos carecem de ser abalados, ser revistos e reconstruídos.

Leila Hernandez, em **A África na sala de aula** (2008), afirma que devemos aprender a ver os processos históricos e as dinâmicas socioculturais como algo em constante movimento. A historiadora aponta três pressupostos construídos sobre essa visão equivocada da África. Primeiro, a visão de África como prisioneira do passado inventado; segundo, as amarras dos pressupostos impostos pelo exterior e, em terceiro, o continente como refém de metas construídas por instituições internacionais da economia.

Daí surgiu a armadilha da assimilação de identidade através do viés racial, vendo o povo africano como um todo simplista, como uma categoria uniforme, reduzida a uma cor de pele. Acabou por construir uma imagem racista, que reduz e simplifica a enorme diversidade e complexidade desse continente, não observando o ponto de vista histórico e enxergando apenas o ponto de vista biológico, genético.

O peso da tradição, as razões antropológicas, essa visão exótica inventada para a África, as dificuldades geográficas impostas, dando ideia de um território impenetrável, “o primitivismo”, a visão dominadora e indiferenciada do ocidente sobre o oriente, todos esses equívocos nos impediram de enxergar os conflitos particulares, as complexas e contraditórias relações sociais e as identidades culturais plurais.

Alguns dos dilemas da contemporaneidade com relação ao continente africano são a crítica aos preconceitos, a antiga ideia construída de um paradigma dualista, que promove a divinização ou a demonização da África. Estudos apresentam o continente como uma unidade

---

<sup>2</sup> Para maiores esclarecimentos sobre esses aspectos ver: (HERNANDEZ, 2008).

temática, como exemplo, o norte do Saara pertencente ao Mediterrâneo e também a África, assim como as lutas contra a repressão, contra a pobreza, contra a falta de escolaridade e as privações de liberdade e de direitos e uma representação do continente como um mosaico de heterogeneidade, um caleidoscópio. Desde o século XIX e meados do século XX a visão eurocêntrica tentou demonstrar uma ideia de ahistoricidade do continente: não observando os intercâmbios comerciais e culturais; a tradição oral; a má definição das especificidades das estruturas políticas; o processo de roedura do continente a partir do século XV; a partilha e a conquista estabelecida pela Conferência de Berlim (1884-1885); as lutas dos africanos contrários; a ênfase na burocracia colonial, que foi fundada na violência, no etnocentrismo e no racismo; os movimentos de resistência, entre outros.

Também foram ignorados o papel desempenhado pelas elites culturais nas questões políticas e identitárias; a formação da consciência nacional; o protonacionalismo e o nacionalismo, trazendo a ideia de etnia e nação; o ideal de independência, com uma reformulação constitucional e com a modernização econômica, social e política, com explicações endógenas.

O olhar imperialista do ocidente inventa uma África a partir de alguns princípios, como o Racionalismo, que desde o século XVI e consolidado nos séculos XVIII e XIX fundamenta o colonialismo, com a legitimidade científica; como a visão primitivista e negativista sobre o negro, promovendo uma segregação da África Branca (mais ocidental, mediterrânea) e África Negra (excluída, subsaariana); como os estudos de Hegel, que afirmou que esse povo era composto por seres sem cultura, em estado bruto e o seu caráter nada tinha de humano.

É apenas em meados do século XX, que a historiografia e a Antropologia sobre a África começaram, pouco a pouco, a ser reconhecidas e a ganhar uma visão mais crítica. Destacamos os estudos de W. E. B. du Bois, com sua mensagem da etnia negra nos Estados Unidos; de Georges Balandier, negando o estaticismo dos negros e defendendo a ideia da existência de duas Áfricas comunicáveis; na década de 1950 e, os estudos de arqueologia e da tradição oral, a partir da década de 1970.

Documentos escritos identificam as principais organizações sociais e políticas da África pré-colonial, dos anos 1500 até os anos 1800 e desmentem a teoria de ahistoricidade do continente. No século XX, Eric John Ernest Hobsbawm, historiador britânico, pertencente à corrente marxista, destacou que a África tem uma importante dimensão econômica no cenário global, mas realça a sua importância do poder político e dos aglutinantes ideológicos, que são

próprios do novo imperialismo europeu: prática de ampliação e manutenção do controle ou influência sobre povos pobres ou o expansionismo e conquista do mundo não-ocidental.

Mas essas considerações sobre o protagonismo europeu, no final do século XIX, colocando em relevo temas de partilha e da conquista, não levam em conta o protagonismo africano, no início de um período dos mais violentos da história recente mundial, as Grandes Guerras Mundiais do século XX, seus pressupostos e suas implicações. Nesse cenário violento, notamos a ampliação do racismo, nesse sentido merecem destaque as reflexões sobre o racismo e o antirracismo tecidas por Jean-Paul Sartre<sup>3</sup>.

Deter-nos-emos mais no caso angolana, devido ao nosso recorte de pesquisa. Os portugueses receberam resistência em Angola, no sul, os *luandas* e os diversos grupos da região de Gambo aperfeiçoaram suas técnicas de guerrilha, utilizando-as com frequência e vigor, contra o colonizador. Mas, mesmo assim, os trabalhos e as migrações forçadas eram uma constante. Angola é destacada como um dos países que mais sofreu com a escravidão.

A partilha trouxe a exploração generalizada e depois a estruturação do sistema colonial. As exposições universais eram, sobretudo, as manifestações culturais mais evidentes de afirmação dos grandes impérios, em que representavam a si próprio (o mundo civilizado) e aos outros povos (exóticos, selvagens e bárbaros), com os quais tinham contato, para glorificar a missão civilizatória dos europeus.

Entre 1870 e 1914 foi a fase final da perda de soberania e de concentração dos sistemas coloniais. Seus princípios eram: primeiro explorar os recursos diversos das colônias, para suprir as crises econômicas das metrópoles; em segundo plano, que viria a autonomia financeira das colônias. Os mecanismos básicos desse sistema eram: a subvenção e os meios de financiamento; o confisco de terras; as formas compulsórias de trabalho e a cobrança de impostos, como a capitação dos africanos, a palhota sobre os confiscos das terras mais férteis: para as guerras longas e para a legalização.

Essas terras eram tiradas ignorando não só o seu significado para maior parte das comunidades culturais, como o papel dos chefes desse lugar (as afinidades familiares com as afinidades culturais comuns, as tradições, os costumes, os hábitos, as línguas e, por vezes, a religião), nada disso era levado em conta na separação.

Conforme Hernandez (2008, p. 96-97) o território, simbolicamente, significava o espaço de ligação entre os seres vivos, os mortos e os ainda para nascer. Envolvia a metáfora de tudo o que já foi realizado e o que viria a ser, encerrando o sentido de continuidade, que

---

<sup>3</sup> Para maior aprofundamento sobre esse assunto ver: (ARANTES, 2011, p. 382-409).

sustenta e reforça o coletivo. Para o africano, a ocupação da terra deveria seguir normas segundo os ancestrais organizassem e sacralizassem essa relação, destacando-se o princípio de impropriedade do solo. Portanto, a vivência na terra, no seu território sagrado, atribuído pelos ancestrais, era elemento constitutivo da formação da identidade do povo. Desenraizar esse povo de seu local sagrado de pertencimento era desconstruir sua identidade.

O movimento de resistência à autoridade colonial na África, no final do século XIX e início do século XX, ocorreu por razões relativamente diretas, como a perda da soberania; a quebra da legitimidade; as ideias religiosas; os despropósitos de mecanismos econômicos; corrosão e repressão às manifestações culturais. Estava ligado às revoltas ocorridas entre 1880 e 1914, sendo Terence Ranger, historiador britânico, um dos grandes especialistas em movimentos de resistência da África Ocidental<sup>4</sup>.

Quanto a Angola, é importante registrar a Revolta dos *Bailundos*, entre 1902 e 1904, tendo como chefe Muta-Ya-Kavela, que contou com o apoio de vários reinos *umbundos* aparentados, como também a adesão de pequenos “reinos *ovambos*”. Invocando laços ancestrais comuns, contou com apoio de ampla base, atraiu vários grupos etnoculturais contra a imposição de padrões e valores culturais ocidentais, que agrediam suas cosmogonias. Obtiveram êxitos importantes, como a expulsão (por curto tempo) de comerciantes e colonos portugueses das montanhas *ovimbundo* (Cf. HERNANDEZ, 2008, p. 125).

O Pan-Africanismo, com sua noção de raça, de dominação e de resistência, tem como exemplo a independência do Haiti, feita por escravos negros, o que foi razão para a sua formação. Outras são as razões do movimento, dentre elas destacamos: a precariedade, a humilhação sofrida pelos negros na América e na África; as manifestações diversificadas, como escrituras de intelectuais negros; as conferências e congressos realizados sobre o tema; a fundação de associações de diferentes âmbitos de atuação, etc.

O movimento, no início, era voltado para a reabilitação do ser negro, ocorreu na segunda metade do século XIX, sob a influência da diáspora. Faziam parte negros da África Ocidental inglesa e, em menor proporção, da África Oriental inglesa; negros da África Ocidental e Equatorial francesa e das colônias da África portuguesa. Teve como pensadores Crummell, Du Bois, Blyden, Aggrey e Garvey. Houve um intercâmbio efervescente entre negros da África, dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha, influenciando futuros líderes.

A Associação Africana, composta por quase 20 mil negros universitários, trabalhadores (marinheiros e das docas) e estudantes; tendo como fundadores Henry Silvester

---

<sup>4</sup> Para maiores esclarecimentos sobre esses aspectos ver: (HERNANDEZ, 2008, p. 109-130).

Williams e reverendo Joseph Mason; deu origem a pequenas e significativas estruturas organizativas. Foi a responsável pela preparação da conferência Pan-Africana em Londres, em 1900. E, nos Estados Unidos, surgiu com força e radicalismo.

Em 1939, no poema lírico “Diário de retorno ao país natal”, do antilhano Aimé Cesaire, o termo *negritude* foi cunhado para apreender a totalidade do mundo negro, fundada na ideia de solidariedade racial, dela subtraída a sua conotação pejorativa. Houve a possibilidade de registrar o passado histórico-cultural africano, como patrimônio dos negros, no âmbito do pan-africanismo (Cf. DEPESTRE, 1980, p. 82).

Os cinco Congressos pan-africanos realizados no século XX discutiram as relações entre diferença e igualdade, no sentido amplo do termo; lutaram pelas liberdades, relativa a construção da soberania nacional; condenaram o capitalismo europeu nos territórios africanos, no centro do debate estava a influência marxista. Os intelectuais e líderes africanos mais destacados são: Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade e Viriato Cruz, de Angola; Eduardo Mondlane e Samara Machel de Moçambique.

Existiram outros processos de descolonização no âmbito da bipolaridade mundial entre capitalismo e socialismo (EUA e URSS). A forma minimalista aceitava as fronteiras estabelecidas pela Conferência de Berlim e a forma maximalista, que propunha a recomposição geográfica da Conferência de Berlim, de acordo com a União Africana, fundada em 9/7/2002. Tinha como base a paz, o crescimento econômico, o desenvolvimento social, o governo democrático e as sociedades continentais participativas, com a África livre e soberana (Cf. HERNANDEZ, 2008, p.153-155).

O Pan-africanismo foi fundamental para o processo de tomada consciência das elites culturais africanas quanto às questões econômicas, sociais, políticas e culturais do continente. As ideias centrais contidas nas escrituras teóricas desse movimento trouxeram sistematização dos questionamentos, projetos informaram uma práxis que combateu a opressão e a injustiça, propondo a conquista das independências, em âmbito continental. A nação continental representava a solidariedade da raça negra, a identidade à África, espelhando para os americanos e europeus o que significava ser africano.

Dois legados foram deixados: um projeto futuro de resgate da África para os africanos e a ideia de pátria, base para o sentimento de raça, que, por sua vez, era comum a todos os negros na África. Os filhos da terra tinham valores comuns, que traziam identificação entre eles e que possibilitava aspirações semelhantes. Isso gerava um sentimento coletivo

essencial para se pensar um estado político autônomo, dando coesão grupal, criando significações religiosas e culturais similares (Cf. HERNANDEZ, 2008, p.156).

O discurso elaborado pelas elites culturais africanas se apresentava com a conhecida ambigüidade e abrangência própria do nacionalismo, desdobrando-se em duas vertentes político-ideológicas: uma mais consciente e outra mais revolucionária; uma baseada na Declaração dos Direitos Universais do Homem e nos ideais da Revolução Francesa e, outra oposta, baseada na Revolução Russa e nas revoluções da II Internacional.

As estratégias definidas foram a favor da luta pela soberania e dos fóruns internacionais, para defender os interesses comuns. Em 1955 Sukarno, presidente da Indonésia, promoveu a Conferência de Bandung, que foi uma reunião de 29 países asiáticos e africanos, na cidade de Bandung, na Indonésia. Esse encontro tentou evitar a bipolarização e lutou por uma política com resultados mais justos e igualitários entre os países.

Em 1960, as ideias de guerra e guerrilha, baseadas no exemplo de Cuba, tornaram-se centrais nas novas conferências. Um terço dos países se libertou, sendo considerado o Ano Africano. A Conferência das Organizações Nacionalistas das Colônias Portuguesas (CONCP) foi uma organização de movimentos nacionalistas das colônias portuguesas em África, criada em 1961, com sede em Rabat, no Marrocos, teve importância significativa, unindo a ajuda internacional, dentre a qual destaca-se o apoio logístico e material oriundo da URSS.

Os movimentos reformistas foram mais rápidos, pois negociaram com as metrópoles. Já os revolucionários demoraram mais, em virtude de privilegiarem a revolução nacional, com o objetivo de unificar a população para promover a nova sociedade mais livre, igualitária e justa.

Os intelectuais, os estudantes, a imprensa, os sindicatos, os partidos políticos e as igrejas foram considerados os principais atores políticos, que contribuíram para formar o imaginário político anti-imperialista e nacionalista, fundamental para sustentar as lutas pela liberdade e pelos direitos individuais e sociais, que gerou os movimentos de independência.

As condições degradantes de vida não bastaram para constituir um movimento contestatório do colonialismo, que ocorreu em duas dimensões: cultural, por meio da afirmação de identidades, pelo nacionalismo e o pan-africanismo; na esfera política, houve a criação de associações e partidos que articularam os interesses comuns. As opressões comuns ganharam um alcance simbólico, que pouco a pouco, mobilizaram e articularam as massas populares.

A intervenção econômica aumentou sobre a África e trouxe aproximação entre as elites políticas africanas e as massas rurais e urbanas no continente. Surgiram os primeiros sindicatos e partidos políticos na África Central e Setentrional, que provocaram nos trabalhadores as primeiras greves em massa. A saúde estava extremamente deficitária, os serviços agrícolas e veterinários só atendiam ocasionalmente.

A política de educação tentou melhorar as escolas criadas pelas missões cristãs, em vez de estatais, a média de escolaridade entre um quarto de jovens selecionados era de 2 a 4 anos apenas, sendo que, esse estudo ajudou só na leitura de jornais, para encorajar a mobilização política (Cf. HERNANDEZ, 2008, p.175-187).

Após a Primeira Guerra Mundial, com as modificações ocorridas nas metrópoles, as colônias passaram a ser mais exigidas e surgiu a legitimidade ao direito de resistência a opressão. Houve a participação dos africanos, dos povos negros em contato com o caráter instrumental da técnica, multiplicada pela violência exercida pelos povos brancos entre si.

Após a Segunda Guerra Mundial, a Europa perdeu a hegemonia para os EUA e URSS, com isso, observamos novos atores políticos. O primeiro grupo foi composto pelas elites culturais africanas, com diversas tendências e facetas. O segundo grupo era o da imprensa, formado por atores sociais africanos urbanos, atores educacionais e insatisfeitos. Também foram atores os estudantes, organizados nas seções universitárias dos partidos políticos europeus “socialistas ou consumistas”, como exemplo temos a Casa dos Estudantes do Império Português (CEI), organizada pelos africanos das províncias, sob o domínio de Portugal, representavam o terceiro grupo.

O quarto grupo era de trabalhadores dos sindicatos, dando origem ao movimento sindical, que gerou melhores quadros dos partidos políticos e das centrais sindicais. E o quinto e, último grupo, era composto por partidos políticos legais ou ilegais.

Interessante observarmos que o Islã e algumas Igrejas Cristãs, sobretudo as protestantes, contestavam o colonialismo, por meio de questionamentos, de transmissão de valores ideológicos articulados à escolaridade formal e à educação evangélica. Na África subsaariana, as missões protestantes americanas eram mais imparciais e, as Igrejas Africanizadas separatistas (sem vínculo) tinham dimensão política contrária à colonização. Todos esses atores políticos contribuíram para a formação de um imaginário político anti-imperialista e nacionalista, fundamental para sustentar as lutas reivindicatórias para liberdades, direitos individuais e sociais, que contribuíram para a organização dos movimentos de independência.

As várias negociações do ideal de independência ocorreram com predominância da transformação pacífica, como em: Gana, Nigéria, Gâmbia e Serra Leoa. Essas independências foram alcançadas pela escolha de um caminho constituído de um conjunto de reformas políticas, com ausência de situação revolucionária, com mobilizações sociais, pautado em um nacionalismo expansionista e em uma religiosidade nacionalista e libertária, dando origem a independência do Sudão Central e Egito.

Os ideais de Identidade e de Nacionalidade deram origem as independências da Somália e de Djibuti, devido ao reforço de uma fortíssima adesão ao Islã. A “SIASA”, isto é, em oposição, em reivindicações e em protestos sociais de forte cariz religioso (movimentos proféticos, messiânicos e de igualdade da independência africana) trazem as independências da Tanzânia e Uganda.

A intolerância e os racismos trouxeram as independências de Zanzibar e Namíbia. Com tom de independência às avessas, pela discriminação racial e dependência econômica, foram os casos de Maláui, Zâmbia e Zimbabué. Com enorme força, foram construídas teias de segregações, embasadas em ideias extremistas religiosos, como exemplo, o caso dos africânderes, que segundo a Igreja Reformada Holandesa, acreditavam que deveriam preservar as diferenças “naturais” de raça e, o “cruzamento de raças” contrariava a vontade divina.

Essa crença segregadora foi institucionalizada pela primeira Constituição do Transvaal, em 1958, que foi a gênese do *Apartheid*. As referidas teias de segregações deram origem a independência da África do Sul, da Suazilândia, de Lesoto e de Botsuana.

Os caminhos para independência imperialista foram muitos específicos e diversos, como o caso da África setentrional: Marrocos, Tunísia e Líbia. Com força de domínio do Islã, o imperialismo das nações europeias promoveu uma sobreposição e uma mistura de territórios e histórias diferentes, sem o devido respeito a essas diversidades. Com relação as colônias francesas e espanholas houve a predominância de um gradualismo estratégico para a independência nacional. E nos casos do Congo, Camarões, Argélia e Quênia houve uma falsa reciprocidade, por parte dos países colonizadores europeus e, forte violência opressora, que acabou por retardar a independência dessas nações (Cf. HERNANDEZ, 2008, p.193-268).

O império colonial português é o que mais nos interessa, uma vez que nosso objeto de estudo é a poesia de Paula Tavares, de origem angolana e, além disso, porque tal poética aborda continuamente a temática da identidade nacional, a geografia de Angola, sua história e sua cultura.

O fim do “Ultracolonialismo” português tardou muito para ocorrer, em virtude das especificidades de Portugal. Destacamos a longa duração do império ultramarino e a diversidade de territórios, regimes e movimentos políticos existentes em suas colônias, trata-se de um cenário altamente multifacetado e palimpséstico. Somado a isso, o império português sempre teve imaginário consolidado em um ultranacionalismo, fundado a partir de mitos estruturais permanentes, messiânicos, que exaltam constantemente a soberania e supremacia da nação portuguesa (Cf. HERNANDEZ, 2008, p. 560-581).

Esse ultranacionalismo, historicamente, sempre foi reforçado e perpetuado como um grande mito, através de toda a cultura portuguesa, encontrando enorme apoio e ferramenta estratégica na sua literatura, que desde o início da Idade Moderna canta, em prosa e verso, a grandeza da formação do Estado Moderno Português, como bem ilustra(m): **Os lusíadas**, de Camões, no século XVI; **Os sermões**, de Pe. Antonio Vieira, no século XVII; **Viagens na minha terra**, de Almeida Garrett e “Civilização”, de Eça de Queirós, no século XIX; **Mensagem**, de Fernando Pessoa e **O ano da morte de Ricardo Reis**, de José Saramago, no século XX e início do XXI.

Importante destacarmos que esses são apenas alguns exemplos, no entanto, essa lista é ainda muito maior. Outro fato que ressaltamos é que muitas dessas obras exaltam a grandeza portuguesa, mas também fazem uma revisão crítica desse passado histórico messiânico.

Com base nas resoluções da conferência de Berlim, entre 1891 e 1914, ocorreram sistemáticas campanhas de “pacificação” ou “domesticação”, com uso de força militar, um exercício de violência física, para tornar os povos africanos submissos à burocracia colonial portuguesa. Quando povos africanos eram vencidos, seus líderes eram levados para serem expostos como um troféu em Lisboa, para suscitar ainda mais o patriotismo.

Entre 1910 e 1926, com a instauração da República em Portugal e o reforço do mito “sebastianista” pela literatura, com a eficácia das missões religiosas e o desenvolvimento das missões laicas civilizadoras e com a doutrina administrativa, as colônias se tornaram “patrimônio sagrado” da Mãe-Pátria. A Igreja Católica reforçava o controle do Estado e ajudava na fiscalização dessas colônias. Destacamos que a ascensão da Ditadura Militarizada de Salazar em Portugal, em 1926, aumentou a repressão nos territórios coloniais.

No período chamado de Entre Guerras e de pós-Segunda Guerra Mundial, a superioridade da raça branca e a inferioridade da raça negra foi reproduzida como verdade, com base no darwinismo social e no etnocentrismo. Assim os negros teriam que viver sob a

tutela dos brancos para “regredir do estado de selvageria”. Importante registrar a criação e atuação da Liga Africana e do Partido Nacional Africano, em 1920 e 1921, em Lisboa, para incentivar o regionalismo africano e tentar promover um equilíbrio entre brancos e nativos, gerando uma cooperação leal entre eles.

Merecem registro também: a Casa da África, o Clube Marítimo Africano, o Centro de Estudos Africanos, a Casa dos Estudantes do Império, entre outras instituições, que tentavam a “reafricanização dos espíritos”, para a construção da “verdadeira identidade”. Paradoxalmente, elas foram instituídas pelas autoridades salazaristas e depois foram as principais responsáveis por motivar a discussão sobre a independência, sobre o socialismo, gerando embate sobre os ideais democráticos e fascistas. A Carta do Atlântico, as resoluções do V Congresso Pan-Africano, a Declaração dos Direitos do Homem, o *Apartheid* e a Conferência de Bandung aumentaram o debate sobre a “libertação dos povos oprimidos”, a luta revolucionária contra o imperialismo, o colonialismo e o capitalismo.

Angola, país africano que é foco de interesse de nossos estudos, é marcado por uma grande heterogeneidade de organizações políticas e sociais, um verdadeiro palimpsesto, semelhante ao Brasil. País localizado em uma vasta zona da África central, caracterizado por grandes diferenças físicas e ecológicas, como floresta equatorial, savanas, terras desérticas, regiões litorâneas, com grandes precipitações de chuvas e enormes secas, elementos que condicionam a história de seus povos. Somado a isso, temos as muitas invasões de povos africanos em movimento. Tudo isso fez com que suas culturas, ao longo dos séculos, mantivessem-se, transformassem-se ou, até mesmo, quase desaparecessem.

Embora os registros sejam escassos, é possível se identificar “reinos, impérios e Estados” no território angolano, tais como: “Império de Lunda”, “Estados do Médio Cuanga”, “Estados do planalto central e do sul”, “Reino do Congo”, os “Estados da Costa de Luango”, etc. Com a invasão dos portugueses, que a princípio procuravam o caminho para as Índias, passaram a buscar também escravos e metais, dando início a uma relação comercial, que logo depois se configurou em guerra entre o exército português e os diversos “Estados” de Angola (Cf. HERNANDEZ, 2008, p. 560-581).

Devido ao eurocentrismo, as organizações políticas africanas eram pejorativamente chamadas de tribos e foram totalmente desconsideradas as suas diferenças. Após mais de dois séculos de guerra foi feita a partilha e a conquista efetiva desse território. Vários acordos foram firmados entre Portugal e os chefes africanos, delimitando fronteiras e reconhecendo-se a soberania portuguesa nessas terras.

O controle de Angola foi pautado por “guerras de pacificação”, lutas de resistência e escravatura interna, para o fornecimento de mão de obra às novas plantações coloniais. O domínio desse território foi muito difícil, pois existia e ainda existem pelo menos, nove grupos etnolinguísticos diferentes, de origem banto: *ambós, bakongos, hereros, lunda-tchokues, ngangualas, nhanecas-humbes, ovimbundos, quimbundos e xindongas*. Além dos povos bantos, também há outros grupos etnoculturais como os *vátuas*, os *koisan*, etc.

Esse mosaico cultural foi incorporado através de um complexo processo de unificação colonial, que não respeitou as suas heterogeneidades. Isso trouxe mais conflito e dificultou ainda mais o movimento de independência e a sobrevivência desses povos. As péssimas condições de vida, os maus-tratos aos quais eram submetidos e a cruel escravização fez com que surgissem resistências diversas, como *quilombos* ou *mutolos*, principalmente no Sul de Angola, em lugares isolados. “É possível, portanto, considerar a sociedade de Angola plurinacional, multirracial e marcada pelo conflito” (HERNANDEZ, 2008, p. 568).

Várias associações de caráter assistencial, recreativo, mutualista e religioso foram criadas, como a Liga Angolana (1912), o Grêmio Africano (1913) e a Junta de Defesa dos Direitos d’África (JDDA) (1912). Os movimentos proféticos e messiânicos foram bastante significativos e faziam uma articulação dos elementos do cristianismo e das religiões tradicionais africanas.

O cristianismo, difusor dos valores ocidentais, era permeado de meios mágicos de intervenção, uma resposta imediata dos povos africanos, no seu cotidiano, configurando uma forma de resistência. De modo geral, apresentavam temas de protesto e revolta que levavam a algumas ações xenófobas debeladas pela polícia colonial (HERNANDEZ, 2008, p. 571).

Com o golpe de Salazar em Portugal formou-se uma hierarquia da população, de um lado, pequeno grupo de brancos, mestiços e negros “assimilados” e, de outro, a maioria indígena. Aumento de impostos, política monetária rigorosa, administração colonial centralizada, cultivo forçado, mercadorias angolanas em baixos preços, escravismos e outros abusos despertaram movimentos contestatórios. Jornais e revistas passaram a ser editados em Angola, com o objetivo de ressaltar as reivindicações e valorizar a cultura africana. A elite cultural *crioula* se destacou nesse cenário, a revista **Mensagem** e o Movimento dos Intelectuais de Angola também merecem ressalva.

Foram criados em Angola, em 1948, o Comitê Federal do Partido Comunista Português, Angola Negra e a Comissão de Luta das Juventudes contra o Imperialismo

Colonial em Angola, que deu origem ao Conselho de Libertação de Angola. Também havia grupos clandestinos como: Exército de Libertação de Angola (ELA), Movimento para a Independência de Angola (MIA), Movimento de Independência Nacional de Angola (Mina), Movimento de Libertação de Angola (MLA), entre outros.

Agostinho Neto, Viriato Cruz e Mário Pinto de Andrade se destacaram na difusão da ideologia marxista. Portugal rebateu com o envio da Polícia Internacional de Defesa do Estado (Pide) para Angola. MPLA recebeu apoio de Gana, Guiné-Conacri, URSS, Iugoslávia e Cuba. A repressão aumentou e as organizações de libertação cresceram, em 1960, a declaração de concessão da independência aos povos coloniais provocou a radicalização dos militantes angolanos. Em 1966 a ONU reiterou essa declaração.

No entanto, o governo português continuou a reforçar a sua missão civilizadora, reiterando o mito da “herança sagrada”, com o apoio do Cristianismo. As guerrilhas se acentuaram e baseados no sufrágio universal decidiram instalar em Angola um regime republicano democrático e laico, mas, mesmo assim os movimentos de libertação continuaram a atuar separadamente.

Após quatorze anos de luta, o MPLA proclamou a independência do país, em 11 de novembro de 1975, sendo reconhecido por Portugal e tendo o apoio dos EUA, da África do Sul, da URSS, da China e sobretudo de Cuba. Entretanto, após a independência, as divisões internas em disputa, sob a liderança do MPLA e Unita, transformaram o movimento em guerra civil. Somente em 3 de abril de 2002, que o parlamento angolano aprovou uma lei de anistia para os crimes cometidos no contexto de conflito armado e a guerra findou. A partir de então, a população angolana deu início ao processo de reconstrução de sua nação, totalmente arruinada pelo colonialismo e pelas guerras (Cf. HERNANDEZ, 2008, p. 560-581).

A literatura ganha papel de destaque na reconstrução dessa nação, como nos revela o poema “Começa a história”, do livro **Como veias finas na terra** (2010), de Paula Tavares:

Começa a história  
 Desde o princípio assim  
 Era uma vez um  
 Sol e a lua que lhe pertence  
 Mais a terra entre os dois e  
 A paisagem  
 Com os seus vultos parados  
 À espera da carne fresca  
 Planta a história de vozes  
 Sujeitos caminhos e esperança

Depois a história curva-se sobre si própria  
 Medita duas vezes na água do rio  
 O fim está escrito  
 Nas linhas firmes das  
 Minhas mãos (TAVRES, 2011, p. 232).

A poeta e historiadora nos informa que é “nas linhas firmes das suas mãos” que a história dessa nação desejosa por reconstruir-se será contada, reinventada. Através do trabalho atento de introspecção, mergulha a fundo na sua própria história, medita nas águas fluidas da tradição angolana, em um rito sagrado de comunhão com a natureza, com a paisagem, com a cultura de seu povo. A partir daí a ritualística do processo criativo-intelectual de Tavares se apresenta como um dom sagrado da mulher angolana de perpetuar a sabedoria ancestral, contar e recontar a história de sua nação, pelas mãos firmes do destino-poema ou poema-destino.

## 1.1 HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA

Aqui as pedras já não são pedras. O  
 sopro de vida que as  
 habita é um resto da fala antiga  
 de que são feitos  
 os versos. Fios de pólen  
 e líquenes  
 recriam  
 antigas danças de floresta. O mar  
 deixa o cheiro pelas mãos  
 (TAVARES, 2011, p. 221).

Em uma tentativa de escavar os escritos sobre a poesia angolana, privilegiando a de enunciação feminina, escrita nos séculos XX e XXI, buscamos construir um breve panorama sobre essa temática. Para tal, lançamos mão de vários ensaios, já consagrados como balizadores para os estudos da poesia africana, produzida em língua portuguesa. Tendo em vista que o ensaio é um gênero que possui uma grande circulação acadêmica e pelos meios digitais, esse fato nos possibilita maior acesso ao material.

O ensaio desde suas conceituações originárias é um gênero de difícil caracterização. No atual panorama crítico é ainda mais problemática a tarefa de definir esse

gênero, principalmente, em se tratando do universo das literaturas africanas de língua portuguesa, mais especificamente, os que privilegiam a temática da poesia feminina angolana. Tendo em vista que esse é um gênero ainda em formação e que já nasce híbrido, observamos nele o entrelaçamento dos discursos literário e ensaístico. E no que diz respeito às letras africanas, tradicionalmente excluídas do cânone ocidental, é urgente a imersão nesse campo de estudo. Para tal, tomamos como ponto de partida a explicação dada por Adorno sobre o ensaio:

O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, liberar as forças aí latentes. Ele se esforça em chegar à concreção do teor determinado no espaço e no tempo; quer construir uma conjunção de conceitos análoga ao modo como estes se acham conjugados no próprio objeto (ADORNO, 2015, p.44-5).

Cabe ao ensaio o papel libertador de chamar a atenção, de atrair os olhares para temas comumente desprezados ou pouco conhecidos ainda. Ou seja, é tarefa da ensaística dar visibilidade a assuntos e obras excluídas do cânone, através do exercício do pensamento crítico e pelo compromisso de transmissão de saberes. Em virtude disso, esse gênero “se oferece como espaço discursivo capaz de repensar a África, permitindo a recuperação de vozes e histórias do passado obliteradas ao longo do processo colonial” (SECCO, 2003, p. 273). Apesar de termos consciência de que o ensaio é um gênero de tradição eurocêntrica e, que muitas vezes, é somente aplicado nos contextos africanos.

De acordo com Carmen Secco (2003), o ensaísmo africano começa a se estruturar entre 1920 e 1950, motivado pelo “despertar da consciência negra veiculada pelo Renascimento Negro norte-americano, pelo Indigenismo Haitiano, pelo Negrismo cubano, pela Negritude de língua francesa” (p. 274). Esses apontavam a necessidade da consciência da “africanidade” e para luta emancipatória. A produção poética, nesse contexto, também teve seu papel conscientizador, de resgate da África ancestral e de denúncia do colonialismo. Porém, alguns críticos como René Depreste<sup>5</sup> (1980) começam a destacar um problema na reação da negritude, seria essa reação um racismo às avessas ou xenofobia?

---

<sup>5</sup> Depreste defende um olhar reflexivo sobre a Negritude, pois acredita que essa acaba por construir uma visão romântica, idealizada, de que apenas com essa ideologia se conseguiria resolver o problema de toda a situação de segregação histórica imposta ao negro. Ele não acredita numa visão biológica de Negritude, pois pensa que possa gerar também segregação, defende o movimento enquanto visão

No entanto, Bernard Mouralis, em seu livro **Contraliteraturas** (1975), afirma mais ponderadamente que foi necessário esse embate inicial para depois o movimento tornar-se amadurecido. Dando continuidade a esse pensamento, vários estudiosos da atualidade analisam a África como sendo um tecido social complexo, multifacetado de diferenças étnicas, políticas, econômicas e culturais.

Alguns ensaístas como Stuart Hall, Homi K. Bhabha, Silviano Santiago, Carmen Secco, Leila L. Hernandez, Kwame Anthony Appiah, Maria Nazareth Soares Fonseca, Edouard Glissant, Todorov, Alfredo Margarido, Laura Cavalcante Padilha, Inocência Mata, Pires Laranjeira, Benjamin Abdala Júnior, Rita Chaves e tantos outros nomes importantes discutem o resgate do discurso histórico de vozes cerceadas.

A partir de 1940 acontece a eclosão de forças decididas a construir a independência de Angola, surge o movimento dos “Novos Intelectuais de Angola” com Antonio Jacinto, Agostinho Neto e Viriato da Cruz. Eles adotaram como lema: “Vamos descobrir Angola” e tinham suas bases no grupo anterior, em fins do século XIX, em Luanda, que foi perseguido pelo governo português.

E nesse sentido, vale lembrar a importante contribuição dada, para a maior visibilidade dessas vozes oprimidas, os ensaios políticos e a instauração da poesia africana em português. Foi o marco de avanço da **Casa dos Estudantes do Império de Lisboa (CEI)**, da Revista **Mensagem**, nas décadas de 1940 e 1950. Outro instrumento cultural importante é o **Jornal de Angola**, que perdura de 1954 a 1961 e vale destacar também a obra mais próxima de Lúcio Lara, **Um amplo movimento: itinerário do MPLA através de documentos e anotações**, de 1997.

Por muito tempo, esse movimento da negritude africana de língua portuguesa foi considerado pouco expressivo. No entanto, hoje temos noção de que foi uma contribuição importante, no que diz respeito à formação de uma consciência crítico-literária, decisiva ao combate ao colonialismo e à busca das raízes identitárias africanas.

Privilegiando o contexto da literatura angolana, destacamos alguns nomes e obras importantes, tais como: **Origens do nacionalismo africano** (1997), de Mário Pinto de Andrade; **A vida verdadeira de Domingos Xavier** (1961), de Luandino Vieira; **Ainda meu sonho** (1985), de Agostinho Neto; **Flores e espinhos: lirismo, ensaios e contos** (1948), de

---

literária e filosófica. Para maiores esclarecimentos sobre o assunto ver: (DEPRESTE, 1980, p. 82-160).

Oscar Ribas; **Distribuição étnica de Angola** (1974), de José Redinha; “Imagens, símbolos e representações “Quiandas, Quitutas, Sereias imaginários locais, identidades regionais e alteridades” (1998), de Virgílio Coelho; **Hábito da terra** (1988), de Ruy Duarte de Carvalho; **Ritos de passagem** (1985), de Ana Paula Tavares; “Construindo a história angolana: as fontes e a sua interpretação” (201?), de Rosa Cruz e Silva; **A descolonização portuguesa. Aproximação a um Estudo I e II** (1979 e 1982), de Mário António; **Caminho longo** (1981), de Eugénio Ferreira; **Terras das acácias rubras** (1960), de Costa Andrade; “Sobre o Feiticismo” (1978), de Henrique Abranches; **Poemas de circunstância** (1961), de António Cardoso; **As mulheres** (1970), de Jorge Macedo; **Roteiro da literatura angolana**, de Carlos Ervedosa; **Vinte canções para Ximinha** (1971), de João-Maria Vilanova; **Poesia sem notícias** (1967), de Manuel Rui; **Tanda**, (2006), de Adriano Mixinge; **A apologia de kalitangi** (1998), de Luís Kandjimbo; entre outros. Esses contribuíram não só para a crítica, mas também para a divulgação da literatura angolana.

Com esse sucinto e breve mapeamento da história da literatura em Angola, podemos observar que há uma divisão evidente. Primeiramente, um período da chamada literatura colonial, ou seja, uma literatura feita em Angola, mas que ainda não se constitui propriamente angolana, pois simplesmente reproduz a visão exotizada, idealizada do colonizador europeu. Essa perspectiva apresenta uma visão hiperbólica da natureza, sensual, erotizada, uma vez que prevalece a visão mercantilista, exploratória do português colonizador. E com relação ao discurso feminino, notamos que nesse primeiro momento ainda tem pouca repercussão e reproduz o discurso machista, como destaca Laura Padilha, ao analisar a contribuição de Alda Lara, na Revista **Mensagem**:

Ao analisar os números da publicação, percebe-se neles projetar-se, com clareza, a mobilização histórica das mulheres africanas do tempo. O primeiro número, por exemplo, se abre com a transcrição de uma palestra de Alda Lara — uma saudação aos estudantes recém-chegados — que, como analisei no ensaio, não se pode soltar das amarras coercitivas de um olhar machista e colonial. As mulheres africanas, mesmo formadas, na visão de Alda, deviam seguir os maridos, pois o seu papel não seria tão importante como o destes (PADILHA, 2007, 477).

No período colonial o discurso falocêntrico ainda é predominante e a terra angolana é vista como um local exótico, então o discurso feminino é raro, pouco audível e ainda reproduz os estereótipos machistas. Temos, a seguir, a literatura anticolonial, é o momento de luta cultural, da chamada Geração da Utopia, que traz uma visão engajada politicamente, visão crítica do mundo. A partir dos contrastes tenta recomeçar, renascer,

criando possibilidade de uma nação angolana e tenta construir, consolidar uma literatura verdadeiramente de Angola, não mais com a visão do colonizador. Segundo Inocência Mata (2006), esses textos abordam a temática da memória e relatos de uma nação em devir.

Dessa geração destacamos Luandino Vieira, que segue a linha das lutas para conquistar a independência. Sua literatura dialoga de perto com os escritores modernistas brasileiros, principalmente com os regionalistas de 1930. Ele promove modificações linguísticas e, até infrações gramaticais – semelhante ao nosso modernismo – para revelar através desses estilhaços da língua, o ritmo desgovernado da memória (CHAVES, 2005, p.19-44). Essas modificações de linguagem também são uma estratégia de aproveitar a herança colonial a seu favor, a língua do outro é apropriada, mas não de forma passiva, são feitas virtualidades estilísticas, tais como mistura do português com as línguas bantu, para melhor se aproximar do excluído. Luandino Vieira via a língua portuguesa como um “despojo de guerra” que Angola soube conquistar e promover sua nacionalização.

Em um segundo momento, temos o período da chamada literatura pós-colonial, que apresenta uma visão completamente diferente do colonizador, pois deseja se fundir com a sua Terra: a natureza, a Mãe-África, para tomar posse dela e perpetuar sua memória. Essa literatura possui um forte compromisso com a história de seu país, haja vista a fundação da União dos Escritores Angolanos (UEA), logo após a independência de Angola, essa união nasce em 10/12/1975. Conforme argumenta Mata (2006), muda o seu olhar para o interior da nação e não mais foca no embate entre colonizador *versus* colonizado. A nacionalização dessa literatura é uma maneira de construir a identidade de um povo que ainda não se identificava e também buscava dar voz aos silenciados, para exorcizar a condição colonial.

Inocência Mata (2006) destaca também que, em 27 de maio de 1977, ocorre uma tentativa de golpe, organizada pelos dissidentes do MPLA (Movimento pela libertação de Angola) e que a DISA (segurança do Estado) contra-ataca de maneira cruel. Esse fato tem sido apagado da história de Angola, pela política, em uma tentativa de mascarar a guerra, mesmo depois de o país tornar-se independente. E a ensaísta evidencia os romances de Boaventura Cardoso, como forma de ilustrar que muitos textos produzidos durante essa guerra são:

(...) ferozes fábulas políticas sobre uma África em desestruturação política, ética, moral e sociocultural, e que não se compadece já com a confinação à memória pré-colonial ou à invectivação da África colonial, antes se reportando a uma África pós-colonial que quer proceder à purgação dos seus

males pela superação dos limites da memória remota, para expor as fracturas do presente (MATA, 2006, p. 21).

É bastante compreensível que textos escritos, em meio a um contexto desolador de guerra e de descrença: pois após a tão sonhada Independência, os conflitos armados ainda insistem em continuar; apresentem essa purgação dos males. Notamos que entre 1975 e 1991, Angola vive uma ortodoxia política, uma quase ditadura e após isso, ensaia uma experiência neoliberal.

Em 1997 ocorre o auge da Segunda Guerra Civil, gerando uma forte sensação de medo e angústia. Interessante que a literatura dessa época vai apresentar uma ambiguidade, pois, ao mesmo tempo em que alguns textos fazem um pacto com a veracidade, em uma tentativa intencional de desmascarar a realidade cruel; outros, romanticamente, voltam-se para o passado colonial, para a escravidão, por exemplo, como forma de explicar o presente. Muitos usam a estratégia da oralidade, recitando poemas em voz alta, para público aberto, de forma dramática, para melhor comover o leitor. Semelhante ao discurso grandiloquente de Castro Alves no Brasil, com sua poesia abolicionista. Como argumenta Mata:

(...) presente em Angola tanto é a discussão sobre a legitimidade do regime para conferir estabilidade democrática e desenvolvimento sustentável ao sistema, como o facto de ser nestas disposições (...) que se alicerça o processo de recuperação psicossocial e de reconciliação da comunidade em situação pós-conflito e pós-ditatorial. É como se o autor, Boaventura Cardoso (e, com ele, Adriano Botelho de Vasconcelos e E. Bonavena, (...)) dissesse que “o reconhecimento oficial de crimes passados e o respeito pela dignidade e memória das vítimas são passos fundamentais no processo de reconciliação e de construção do tecido social” (MATA, 2006, p. 29).

Paradoxalmente, é como se uma parte da literatura quisesse enxergar de maneira bastante crítica a realidade presente e, outra parte quisesse escamoteá-la. Como se uma parcela afirmasse que o uso da memória é fundamental para relembrar e purgar os males da história e outra parcela tentasse apagar esses males e apagar as diferenças. Ou ainda, quem sabe, regressar no tempo para apostar numa identidade tecida na diferença, sendo que essa diferença é idealizada. Semelhante ao retorno ufanista que os nossos primeiros românticos fazem ao passado da colonização brasileira, como Gonçalves Dias e José de Alencar ao europeizar o nosso indígena.

Destacamos que de 1960, a chamada geração da Utopia, a 1990, a chamada geração do Desencanto, a poesia angolana usa a “beleza de suas imagens com uma ética, que não dispensa compromisso de transformação” (CHAVES, 2005, p. 64). Ela luta contra a

morte, o silêncio, a dor, etc. A palavra se torna eficaz arma para lutar em favor da vida e de tudo que a cerca, desde a opressão e as ruínas da guerra, até aspectos corriqueiros do cotidiano angolano.

A poesia foca na literatura e as experiências da vida concreta, juntamente com suas dores são transformadas em linguagem estilizada. Tudo passa a ser sua matéria, ou seja, ela “passa a vida a limpo” (CHAVES, 2005, p. 65). Ela evoca o caráter sagrado da existência humana para ultrapassar o silenciamento imposto pela colonização, com isso gera esperança. Vale ressaltar, que ela usa recursos modernos (vanguardistas), mas ainda conserva uma visão romântica. Logo, essa poesia é a experiência do caos.

Nessa chamada geração dos anos 1990, ou geração do desencanto, por causa da continuidade da guerra, das dificuldades sociais, das propostas políticas esvaziadas, das dificuldades em lidar com a tradição *versus* a modernidade, isso tudo gera uma profunda desesperança. Nesse sentido, destacamos as vozes desmistificadoras de Pepetela e de Agualusa, que alocados em dois tempos e dois espaços se cruzam em fronteiras difusas, onde o passado representa indagação e o presente representa a prospecção do futuro. Assim, a literatura angolana vai construindo uma identidade que recusa a linha única e se constitui em contraponto às demais.

Rita Chaves, em sua balizadora obra **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários** (2005) resume que a literatura angolana possui três faces. A primeira face é a do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, ou seja, a geração da **Casa dos Estudantes do Império** (CEI). A segunda face é denominada Período da Guerrilha, que também chamamos de geração da Utopia. E a terceira face é a da Perspectiva de Libertação ou a da literatura pós-colonial.

Tendo em vista que o nosso objeto de estudo é o discurso feminino, desde já temos que fazer uma advertência, esse é um tema ainda mais difícil de ser abordado. Pois, historicamente, mesmo no contexto ocidental, a escrita das mulheres sempre foi relegada à margem. Em se tratando de um contexto africano, que sempre foi excluído, temos então, a mulher em África, uma temática de dupla exclusão, como afirma Laura Padilha, em seu ensaio “Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças)” (2007):

Não posso deixar de pensar, se tenho como alvo do olhar o processo da formação das literaturas africanas, como nele se dá a hegemonia masculina, a partir do século XIX. Uma ou outra voz feminina, por vezes, se deixa ouvir, mas de modo muito tênue, parece-me, por exemplo, na chamada

literatura colonial. Nos anos 40 e 50, do século XX, tais vozes se vão consolidando pouco a pouco, ganhando mais espaço e densidade, mesmo assim de modo mais tímido que as masculinas, conforme no desdobramento desse texto procurarei mostrar (PADILHA, 2007, 471).

Além da especificidade do discurso feminino ser duplamente excluído, sendo, então, o local da diferença, é permeado de hibridismo e se situa sempre em um entrelugar, se constitui como terceiro espaço, em uma constante travessia entre Ocidente e Oriente, África e Europa, Angola e Portugal. É um discurso deslocado, descentrado, uma terceira margem, um espaço intersticial, fora da frase, entre o enunciado e a enunciação, espaço esse que a diferença e a alteridade do hibridismo se fazem visíveis e audíveis.

Esse discurso feminino rasurado, que faz a revisão e a reapropriação do passado histórico, é revelador da luta cultural, quando torna evidente seu hibridismo, quando deixa a linguagem sob rasura e dá voz à mulher, mesmo que ainda seja pouco ouvida, já está desestabilizando o *status quo*. É um movimento de força potente, que se torna profícuo, mesmo sendo ainda discreto e tendo consciência de que ainda é pequena a visibilidade desses discursos femininos em Angola, como confirma Carmen Secco:

Trilhando diferentes caminhos, rompe com os ditames do cânone ocidental e vai-se construindo e impondo, à proporção que cumpre o papel de afirmar e marcar o espaço das letras africanas. Revisitando o passado à luz do presente, revendo antigos sonhos e refletindo sobre novas utopias, vai firmando, aos poucos, o seu lugar. Na verdade, um “entre-lugar”, local de críticas e rupturas, de memórias e imaginações, de leituras e releituras capazes de desvelar os vazios e entrelinhas dos textos e da própria história (SECCO, 2003, p. 282).

Interessante destacarmos ainda que, conforme afirma Padilha (2002, p. 176-179), a mulher ocidental passa por um processo de libertação – luta feminista – reivindicando o seu espaço, enquanto mulher, na sociedade, nos anos 1950 e 1960. No entanto, a mulher em África se viu obrigada a primeiro lutar pela liberdade de sua nação, para só mais tarde, poder então, reivindicar a sua própria libertação. Por isso, observamos, na escritura feminina pós-colonial de Angola, tomando como base Ana Paula Tavares, uma rasura tão grande, uma travessia constante entre o silêncio e o grito. Seja na rasura entre poesia e prosa, entre a ensaística histórica ou literária, seja na rasura entre múltiplas línguas maternas: a portuguesa e as outras línguas nacionais africanas; configurando-se em uma “linguagem das margens e das fronteiras” (PADILHA, 2002, p. 176-179). Através desse discurso a mulher semeia e dissemina a mudança. Ela perpetua e ressignifica sua nação, efetivando uma tradução cultural,

que é instrumento de formação de identidade(s) própria(s) e nacional(is), como será analisado na próxima parte desta pesquisa.

É necessário evidenciar que essas colocações são prévias, não são definitivas e fechadas. O nosso objeto de estudo, isto é, o discurso poético feminino em Angola, ainda apresenta muito que se explorar e revelar nesse terreno fértil e grandioso. Como afirma Laura Padilha, ainda é somente um bordejo nessa enorme margem, que precisa ser mais escavada e melhor rastreada, para que se tenha maior compreensão de sua importância. Destacamos as conclusões de Padilha:

(...) bordejar a margem da escrita feminina africana, no tempo em que a descolonização era um sonho sonhado e quando as guerras passaram a ser o caminho de sua realização, é buscar pactuar com vazios e silêncios. Rompê-los, com empenho e vontade, é fazer do silêncio uma forma de produção de sentidos (...), pois qualquer fala ganha corpo a partir do silêncio. A pesquisa buscou redesenhar esse corpo “tatuado de feridas visíveis e invisíveis”, corpo que não se quis mais esconder, mas gritar a sua diferença e seu modo muito próprio de, encenando-se, enfrentar a política do silêncio, uma das marcas do catálogo sacralizante que se chama cânone e que, com garra e urgência, algumas vozes de mulher tentaram exitosamente rasurar (PADILHA, 2007, 486).

Outro ensaio importante para nossa pesquisa é “A poesia angolana pós-independência: tendências e impasses” (2006), de Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco. Nele a poeta Paula Tavares é destaque da chamada geração pós-independência ou pós-utopia. O grupo recebe esse nome, pois são escritores que vivenciam todo o sofrimento da guerra pela Independência de Angola, efetivada em 1975 e, que ainda passam pela perda da utopia de construção de uma nação, verdadeiramente independente e equilibrada, notem:

Alguns poemas de Paula Tavares - grande poeta que também desponta logo após o 11 de novembro de 1975 e funda uma nova dicção para o discurso poético feminino em Angola – põem em cena, de modo contundente e alegórico, o universo de dor existente no contexto social angolano das guerras pós-Independência. O onirismo de seus versos é revelador dos absurdos do próprio real (SECCO, 2006, p. 89).

A poesia de Paula Tavares é repleta de metáforas inusitadas, alegorias e imagens, muitas vezes, surreais, desvelando os absurdos da realidade de sua Angola. Secco ainda destaca que essa geração produz um texto intenso, mas que não é radicalmente engajado, não é mais como era a geração anterior, a geração da utopia. Porque agora a preocupação com o aspecto social é revelada através da revisão crítica do passado histórico e, através da tentativa

de perpetuar a memória cultural, formadora de identidade nacional e, ao mesmo, romper com essa tradição.

Há, contudo, alguns eixos recorrentes: a valorização da palavra poética, o afastamento da poesia militante que girava em torno das certezas revolucionárias, o advento das incertezas, o tema do amor e do erotismo, a fragmentação da linguagem, a flutuação entre uma disposição versificada e prosaica, o trabalho exacerbado com a metapoesia (...). Outros recriam as matrizes ancestrais das culturas e línguas africanas (SECCO, 2006, p. 94-5).

Percebemos que Secco faz questão de destacar a escrita peculiar de Paula Tavares. As imagens que aproximam a escrita de Tavares com o surrealismo, o erotismo e a aparente falta de engajamento, causam, inicialmente, bastante estranheza no leitor. No entanto, tornam essa poesia diferenciada das demais, pois é peculiar e intrigante. A ensaísta ainda aponta que mesmo tendo convivência significativa com as rupturas, “há, ao longo do sistema poético angolano, persistências que evidenciam a recorrência de certos temas e procedimentos literários, tais como a sonho, o amor e a metapoesia, respectivamente” (SECCO, 2006, p. 95).

Assim, conseguimos traçar um fio que une a literatura angolana pós-independência, a temática cara ao lirismo: amor, sonho e o próprio fazer poético. Carmen Secco também destaca: claramente depreendemos da voz do eu poético o imperativo de outra forma de germinação de sonhos. Apesar das feridas ainda abertas, há a urgência de novamente lavrar a terra e a poesia (SECCO, 2006, p. 96). É preciso concentrar os esforços na reconstrução da terra e de seu discurso. E, dessa forma, essa literatura nos mostra a importância da memória coletiva e individual para esse processo de revisão crítica do passado.

A par da memória dos muitos anos de explorações e sangrentas lutas, no quadro atual da literatura angolana, depreendemos que a poesia se mantém como força geradora de sonhos, "mesmo que estes se encontrem fissurados", conforme advertiu Ana Paula Tavares em uma de suas crônicas de **O sangue da buganvília**. Mesmo o sonho da liberdade - apesar de se ter tornado um projeto interrompido e adiado, em virtude da intensa destruição provocada pelas guerrilhas no pós-Independência -, ainda ecoa, embora pelo avesso, transformado em pesadelo e dúvida, ou em outras maneiras de sonhar que têm a lúcida dimensão de quão precárias e deslizantes são, hoje, com o avanço do capitalismo neoliberal, as novas possibilidades de formações utópicas (SECCO, 2006, p. 97).

Mais importante é a reconstrução dessa terra assolada pelas guerras. E a literatura, através do uso da memória, possibilita essa reconstrução. Inocência da Mata (2006) também

destaca que essa poesia pós-colonial tem um olhar de internalização, que está cerzindo a identidade nas fissuras da história e de suas memórias e que os “pressupostos e os destinadores hoje são outros, ou antes, essa alteridade já não remete apenas para os sujeitos do exterior, mas também contempla aqueles mesmos que são partícipes do estado do país” (MATA, 2006, p 87).

Notamos, então, que essa poesia é canibalesca, (seguindo os princípios da Antropofagia modernista de Oswald de Andrade), ela faz a deglutição do passado criticamente e o reelabora, com uma “consciência subjetiva” (MATA, 2006, p. 89). Além de evidenciar uma “nostalgia de um futuro anunciado e não cumprido” (MATA, 2006, p. 91). Por isso, encontramos tanta angústia e desilusão na poética de Paula Tavares, como ilustraremos mais detalhadamente na próxima seção desta pesquisa. As ruínas de Angola alegorizam as ruínas desorganizadas das memórias poéticas (Cf. MATA, 2006, 102). Talvez por isso, sejam tão presente o onirismo e as imagens surreais nessa poesia.

Apropriado, neste momento, ressaltarmos o pensamento de Appiah sobre a identidade africana:

Falar de uma identidade africana no século XIX – se identidade é uma coalescência de estilos de conduta, hábitos de pensamento e padrões de avaliação mutuamente correspondentes (ainda que às vezes conflitantes), em suma, um tipo coerente de psicologia social humana – equivaleria a “dar a um nada etéreo um local de habitação e um nome”.

*Todavia, não há dúvida de que agora, um século depois, começa a existir uma identidade africana* (APPIAH, 1997, p. 242-3, grifos nossos).

Com esse argumento do teórico Appiah confirmamos nosso pensamento sobre a construção híbrida de uma identidade em África, algo que ainda é recente e que ainda se encontra em fase embrionária, mas que já se faz notória nas fissuras da poesia de Paula Tavares, nesse entrelugar discursivo, que será mais bem descrito na próxima parte desta pesquisa, através das análises dos poemas.

Merece ressalva ainda o pensamento de Appiah: “Em suma, penso ser bastante claro que uma concepção da raça enraizada na biologia é perigosa na prática e enganosa na teoria: a unidade africana e a identidade africana precisam de bases mais seguras do que a raça” (APPIAH, 1997, p. 245). Em outras palavras, Appiah e Hernandez apresentam conclusões bastante convergentes sobre a identidade africana e o equívoco da homogeneidade de África. Não dá mais para continuarmos a perpetuar esse discurso colonialista de que a África é uma só cultura.

Appiah ainda afirma que a identidade africana, assim como as demais, é modelo de uma constante reelaboração de outras identidades centrais, somadas as redefinições cambiáveis das identidades “tribais”, tudo isso para atender às exigências econômicas e políticas do mundo moderno (Cf. APPIAH, 1997, p. 246). Assim, encontramos consonância com os pensamentos de Hall (2003, 2004 e 2013) e Bhabha (1998 e 2011) no que tange ao processo de formação híbrido e diaspórico dessas identidades. Além, é claro, de sabermos dos interesses imperialistas que promovem essas visões estereotipadas para a manutenção do eurocentrismo.

O teórico também destaca que em momentos de grandes tensões históricas, como por exemplo, em momentos de guerras, a identificação ocorre. Um dos principais meios de construção dessa identificação se dá por intermédio da língua. É o que observamos no discurso poético de Tavares, pois é uma poesia construída no pós-guerra – guerra pela Independência de Angola e luta pós-colonial – e apresenta uma intensa mistura de línguas. Esses aspectos serão mais bem ilustrados na próxima parte desta investigação, através das análises dos poemas.

Portanto, o processo de construção dessa identidade é algo complexo, múltiplo, floresce do nosso desconhecimento e não é algo totalmente racionalizável, segundo Appiah (1997, p. 248-9). Por isso, esse estudioso acredita que o papel do intelectual pós-colonial se concentra na desarticulação do discurso das diferenças “raciais” e “tribais”. E cabe ao intelectual pós-colonial africano a difusão da literatura africana escrita em línguas ocidentais, uma vez que a universidade africana é dependente do apoio das instituições ocidentais. Como afirma Appiah: “No Ocidente, eles são conhecidos pela África que o oferecem; seus compatriotas os conhecem pelo Ocidente que eles apresentam à África e por uma África que eles inventaram para o mundo, uns para os outros e para a África” (APPIAH, 1997, p. 208). Ou seja, é premente a desconstrução desse discurso exotizado que temos sobre a África.

Assim, observamos a convergência dos pensamentos de Appiah (1997), Bhabha (1998 e 2011), Hall (2003, 2004 e 2013) e Canclini (2013), pois esses teóricos dos Estudos Culturais destacam, ainda que de formas diversas, a heterogeneidade dessas identidades, o hibridismo presente nesse processo de identificação; a necessidade urgente de quebra dos antigos e preconceituosos binarismos; a reelaboração do discurso pós-colonial; a difusão ou tradução cultural dessa literatura africana; a (re)invenção dessas nações. Ou seja, essas ideias acabam corroborando com os estudos de exotização do Oriente construído pelo Ocidente, estruturados por Said em **Orientalismo** (1990) e “Orientalismo revisto” (1991).

Interessante destacar que processo semelhante ocorre nas ex-colônias portuguesas em África, principalmente em Angola, Moçambique e Cabo Verde, conforme argumenta Rita Chaves (2005). A partir de 1960 as literaturas desses países começam a eclodir em um movimento semelhante de engajamento e utopia, inicialmente, para a conquista das independências e depois vem o desencanto pelo contexto pós-colonial. No entanto, o caso de Angola é peculiar, pois foi o único país que persistiu com a guerra.

A literatura brasileira começa a ser mais difundida nessas colônias, de maneira subversiva e o exemplo brasileiro serve de inspiração nessas sociedades. A literatura dos nossos modernistas, que veicula um viés marxista, tais como Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Manuel Bandeira e os demais, será adotada como modelo a ser seguido pelos escritores da África lusófona.

Desde o século XIX, o contato do Brasil com a África lusófona é grande, principalmente, com Angola, por causa da escravidão. Com o tráfico de escravos, vieram para o Brasil, maciçamente, negros dessas regiões, sendo que, aproximadamente, 30% dos escravos brasileiros eram angolanos. Com isso, gerou-se uma via aberta, um trânsito cultural duplo<sup>6</sup>. Daí o exemplo de nação independente e a visão do Romantismo brasileiro, com seu nacionalismo utópico, começam a tomar força em Angola e nas outras colônias portuguesas em África. Começa a surgir o desejo de liberdade nesses países.

A literatura é uma fundamental estratégia para aglutinar os fragmentos diversos dessas sociedades repartidas pela herança colonial e pela pluralidade etnolinguística. Por isso, a renovação da língua portuguesa através das apropriações de diversas linguagens é tão evidente nessa escrita, inspirados no exemplo brasileiro de Guimarães Rosa.

Algumas vozes que confirmam essa identificação entre a literatura brasileira e as ex-colônias portuguesas africanas são: Luandino Vieira e Pepetela, em Angola; José Craveirinha e Mia Couto, em Moçambique; Manuel Lopes e Orlanda Amarilis, em Cabo Verde<sup>7</sup>.

O colonialismo contaminou todas as culturas com que teve contato, tanto em sentido positivo de trocas culturais, que propiciaram o enriquecimento literário, por exemplo, como empobrecimento desses países, em sentido negativo, das heranças de desigualdades, de

---

<sup>6</sup> Para maiores informações sobre esse trânsito cultural entre Brasil e África ver: (AGUSTONI, 2013).

<sup>7</sup> Para maiores informações a respeito de essa identificação literária ver: (CHAVES, 2005).

violência deixadas pelo imperialismo português, aja vista a escravidão. Por isso, destacamos que a tradição é a contradição.

Reiteramos que o discurso feminino africano, tal como o de Paula Tavares em Angola, é duplamente segregado, pois enfrenta a luta pela afirmação enquanto africano e, ainda, sofre a opressão do silenciamento da voz feminina. Por isso, o esforço para a quebra desses preconceitos é maior. E, conseqüentemente, a travessia entre o silêncio e a voz é tão forte, acaba por se constituir em grito, “um grito espeta-se faca/ na garganta da noite” (TAVARES, 2011, p. 92).

Afinal, “ouve-se o grito calado. Rompe-se o silêncio. A diferença diz-se. O vazio, ou a falta, encena-se e, como ensina Lucia Castello Branco, ‘é no vazio, na ausência, na lacuna que se situa e se constrói o conceito de feminino’ (1994, p. 63) e, conseqüentemente, de sujeito ocupante de uma outra margem, não capturável, a não ser pelo balbucio linguajeiro” (BRANCO *apud* PADILHA, 2002, p. 181). Esse grito, há muito calado, retumba na poesia de Paula Tavares, como veremos a seguir no capítulo 1.2 desta pesquisa.

Conforme Bhabha (2011, p. 91) o discurso feminino é híbrido e inaugura um espaço de negociação em que o poder desigual é questionável, gerando um espaço “intersticial”, que recusa o binarismo. Segundo o teórico:

As mulheres falam em línguas, de um espaço em fuga “*no entrelugar entre elas*”, que é um espaço comunal. Elas exploram uma realidade “interpessoal”: uma realidade social que aparece na imagem poética, como se estivesse entre parênteses – esteticamente distanciada, contida, além de historicamente enquadrada (BHABHA, 2011, p. 91-2, grifos nossos).

Notamos que semelhante fato ocorre na poesia de Paula Tavares quando fala das mulheres africanas, é uma voz que fala junto dessa mulher angolana em seu cotidiano. Não fala por elas, mas dá voz aos seus discursos rasurados, fragmentados e orais, por meio do entrelugar de sua poesia, como veremos a seguir. Esse poderá ser um caminho para compreendermos um pouco mais desse ser fragmentado e diaspórico da pós-colonialidade. Pensamos que somente com maior conhecimento e compreensão dessas questões, é que conseguiremos de fato uma apreensão da literatura produzida em África e assim conseguiremos entender esse entrelugar discursivo. E como afirma Rita Chaves (2005): “no centro de tudo, está uma grande preocupação: perceber na literatura as formas de representação da experiência literária, captando as diferentes formas de ler e escrever as contradições que se inscreveram no cotidiano dessas gentes” (CHAVES, 2005, p. 13).

## 2 O HIBRIDISMO E O ENTRELUGAR NO DISCURSO POÉTICO DE PAULA TAVARES

Estico até à seda  
o fio das palavras  
as palavras são como os olhos das mulheres  
fios de pérolas ligadas pelos nós da vida  
(TAVARES, 2011, p. 244).

Nesta parte abordaremos o hibridismo como traço marcante da poética de Paula Tavares e esse hibridismo é gerador de um entrelugar discursivo. Para isso, vale lembrar o conceito amplo de hibridação proposto por Canclini (2013, p. XVII-XL), em “Introdução à edição de 2001: As culturas híbridas em tempos de globalização: ” “A hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização” (p. XVIII). Mais adiante, estrutura melhor uma definição: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (p. XIX). O resultado disso constitui-se em uma grande revisão do passado histórico sufocado e uma constante luta cultural formadora de identidades plurais, no período pós-colonial.

Sobre esse transcurso entre passado colonial e presente pós-colonial, observa Lynn Mario de Souza:

Nesse processo, o significado é construído numa dinâmica de referências e diferenças em relação a outros discursos ideológica e historicamente construídos (isto é, os discursos dos colonizados se constroem no contexto dos discursos dos colonizadores e vice-versa) que, por sua vez, constituem as condições de existência do texto – de sua escritura tanto na sua produção quanto na sua recepção (SOUZA, 2004, p. 118).

Observamos, então, que o discurso produzido nesse contexto será marcado de hibridismo, em virtude da apropriação das referências da memória cultural passada e das diferenças produzidas na reflexão crítica do mesmo. Relevante destacarmos o pensamento de Bhabha acerca desse espaço ambíguo que se constitui a escrita pós-colonial:

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. (...) renova o passado, refigurando-

o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998, p. 27).

Notamos que esse hibridismo da escrita pós-colonial acaba gerando um entrelugar, pois, esse discurso não consegue se situar em nenhum local definitivo, está sempre em trânsito, sempre deslocado e se constitui em diáspora. Lynn Mario de Souza explica que Bhabha (1998) defende a ideia de que

(...) o conceito de lócus de enunciação revela esse lócus atravessado por toda a gama heterogênea das ideologias e valores socioculturais que constituem qualquer sujeito; é isso que Bhabha chama de ‘*terceiro espaço*’ que toda a gama contraditória e conflitante de elementos linguísticos, e culturais interagem e constituem o hibridismo (SOUZA, 2004, p. 118-119, grifos nossos).

É dessa ótica que analisaremos a poesia de Paula Tavares, como uma enunciação de entrelugar, uma escrita híbrida e fronteiriça, constantemente deslizando entre passado e presente, entre Angola e Portugal, entre masculino e feminino, entre colonial e pós-colonial, entre línguas bantu e portuguesa, entre tradição e modernidade.

Segundo Rita Chaves (2005), os textos de Paula Tavares têm muito lirismo, mesmo quando escreve prosa. Sua poesia lírica busca o insólito e fala do desconcerto do mundo. Possui uma linguagem simbólica e cheia de magia, mas que destaca a invisibilidade das feridas das guerras em Angola. Apresenta muitas metáforas imprevistas ou inusitadas tais como “boi à vela” “cine-olho”, é bastante conciso, até lacunar, nomeia o mundo e os objetos para definir os abismos das coisas. Em seu discurso há uma preferência pelas orações coordenadas, revelando uma estrutura sintática mais direta, que é comum na linguagem da oralidade. Essa estratégia discursiva é uma maneira de destacar a geografia de seu mundo, permeado pela tradição oral dos *griots*.

Os lugares de Angola são constante presença em sua poética, uma espécie de diário de viagem, e a memória é que a orienta, como “o barro Féti”, “o deserto Kalahari”, os lagos muito característicos da sua região de origem a Huíla. O tempo é cíclico, pois a memória orienta o presente num eterno jogo entre presente e passado, como num ritual, como no poema “colheitas”, que a vida humana é comparada aos ciclos de uma plantação.

Usa a metalinguagem como dimensão pedagógica e faz bastantes citações: eruditas e populares, como exemplo, encontramos muitos provérbios, destacados nas epígrafes de seus livros ou de poemas: “Boi, boi / Boi verdadeiro, / guia a minha voz / entre o

som e o silêncio”, que abre o livro **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (2001). Deixa advertências didáticas para o leitor se orientar na leitura dos poemas, como nesse caso, que o eu poético pede ajuda ao animal sagrado e amigo: o boi, para ter sabedoria ao usar sua voz. Isso também nos mostra a valorização da linguagem oral.

Oralidade como culto ao patrimônio cultural dos *griots* para revelar a sabedoria deles. Essa oralidade se difere de coloquialidade, pois é um discurso de tanta sabedoria que chega a ser sacralizado. Uma oralidade “fremente e criativa, e que corresponde àquela dessas culturas que surgem atualmente na “grande cena do mundo” (GLISSANT, 2005, p. 48). A oralidade crioula, sendo que, “a palavra “crioulização”, obviamente, vem do termo crioulo (a) e da realidade das línguas crioulas. E o que é uma língua crioula? É uma compósita, nascida do contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros” (GLISSANT, 2005, p. 24).

Paula Tavares se apropria da arte do *griot*, do contador de histórias crioulo e sua arte é feita “de derivas e ao mesmo tempo de acumulações, com a presença desse lado barroco da frase e do período, essas distorções do discurso onde o que é inserido funciona como uma respiração natural, essa circularidade da narrativa e essa incansável repetição do tema” (GLISSANT, 2005, p. 53). Assim, a poeta nos abre um mundo fronteiro, de transição de entrelugar, até a palavra desliza entre campo e cidade; passado e presente; tradição e modernidade; escrita e oralidade. Inclusive os sentimentos abordados também são duais, tais como sutil pessimismo e restos de utopia, que revelam certa rebeldia. A palavra como fonte de autoconhecimento, que abrange a função de fantasiar e ensinar.

Segundo Glissant (2005) essa é a angústia criativa do poeta, é o complexo panorama das línguas e literaturas do mundo. Para o teórico martinicano é missão do poeta e do intelectual contemporâneo ouvir o outro, fazer o grito poético, sacralizar e crioular as línguas, escrever na presença de todas as línguas do mundo. Praticar o multilinguismo, que “não supõe a coexistência das línguas nem o conhecimento de várias línguas, mas a *presença das línguas do mundo na prática de sua própria língua*” (GLISSANT, 2005, p. 51, grifos nossos). O poeta deve refletir sobre essas questões e avançar sobre elas, ou seja, necessita praticar a “poética da diversidade”.

Glissant (2005) ainda nos alerta que o poeta é um tradutor, pois detém “a arte de saber tocar de leve e da aproximação, é uma prática do rastro / resíduo. Contra a absoluta limitação do ser, a arte da tradução contribui para acumular a extensão de todos os sendos e de todos os existentes do mundo” (GLISSANT, 2005, p. 57). Observamos que Paula Tavares

faz essa tradução do mundo e da diversidade de suas línguas. E por fazer uso da prática do rastros promove um discurso híbrido e de entrelugar. Por isso, não escreve nas línguas crioulas ou bantu, porque de fato tem consciência de que houve a dominação da língua portuguesa. A partir daí exerce enorme esforço para que a língua portuguesa e as línguas crioulas ou bantu sejam solidárias.

A poesia de Ruy Duarte assim como a de Paula Tavares é espaço de conhecimento da realidade, de si, de seu mundo, “é uma depuração do real transfigurado em matéria poética” (CHAVES, 2005, p. 126). Ruy Duarte também ritualiza a palavra, faz constante uso da memória e apresenta uma relação forte com a terra, como um ritual de aprendizagem para o poeta e o objeto, promovendo uma simbiose entre eles. Há constante resgate do patrimônio cultural ancestral também. Única diferença forte entre a poesia dos dois é que discurso poético de Paula Tavares é predominantemente lírico e o de Ruy Duarte se aproxima bastante do épico, incluindo os discursos mitopoéticos.

**O lago da lua:** antologia poética (1999), segundo a própria autora fala, em entrevista concedida a Susanna Ventura, para revista **Crítério**, em janeiro de 2009, é um livro mais doce e menos explosivo que o seu livro de estreia **Ritos de passagem** (1985). Em seu segundo livro de poemas Tavares afirma que tem traços da cultura local angolana, tem relação homem-mulher, tem um pouco de erotismo, assim como o primeiro livro tem. Porém, em **O lago da lua** (1999), a autora revela que há maior intimismo, um maior tom reflexivo e maior tranquilidade. Ana Paula diz que o segundo livro não tem o compromisso revolucionário que o primeiro tinha, explica que isso é devido ao seu amadurecimento e é devido também ao distanciamento maior da luta pela Independência de sua nação, consolidada em 1975.

Paula Tavares ainda revela em entrevista dada para Susanna Ventura (TAVARES, 2009) que esse livro foi escrito no exílio, ou seja, parte escrito em Angola e parte já em Portugal, onde mora atualmente. Ela explica que não se trata de um exílio político, pois não foi obrigada a morar na Europa, mas que se sente exilada porque está fora de sua nação. Além disso, destacamos ainda o exílio poético, aquele ritual de solidão peculiar e necessário para o amadurecimento do verbo, que possibilita o distanciamento salutar para a constituição da sua própria *poiesis*.

Lembramos que o exílio poético é um estado de espírito ambíguo, que estranhamente compele a pensar sobre ele e, no entanto, experienciá-lo não é tão agradável. Ele é uma fissura de seu verdadeiro lar e traz em si uma angústia essencial que não é superada. O exilado tem consciência que, no mundo contemporâneo: “as pátrias são sempre

provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, definidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência” (SAID, 2003, 57).

Assim, atrelamos esses comentários aos conceitos de diáspora (HALL, 2003), de identidades diaspóricas “que não têm uma “pátria” e que não podem ser atribuídas simplesmente a uma única fonte” (GILROY, 1997 *apud* Woodward, 2013, p. 22). Além disso, somamos ainda, o pensamento de Canclini sobre a desterritorialização e a reterritorialização:

As buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as dos que assumem as tensões entre desterritorialização e reterritorialização. Com isso refiro-me a dois processos: a perda da relação “natural” da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas (CANCLINI, 2013, p 309).

A partir disso, acreditamos que nessa vertiginosa reflexão das perdas das fronteiras, nesse simulacro de mundo, nessa intensa e constante diversidade e hibridez situa-se a escritora e intelectual contemporânea em tela. Para ela a desterritorialização é muito mais que um conceito, é algo concreto e latente, pois se torna parte de sua experiência diária, já que vive entre dois mundos distintos: o português e o angolano.

Semelhante a um vagalume<sup>8</sup>, que nos ilumina em meio à escuridão, Paula Tavares reflete criticamente sobre o que é o contemporâneo<sup>9</sup>, sobre suas implicações e seus processos. Ela vai nos guiando nesse universo híbrido, encantador, misterioso e, ainda quase desconhecido, do ponto de vista ocidental, que é a Mãe-África. Através da instabilidade de fronteiras que sua poesia propicia, essa escritora-intelectual ou vice-versa, torna evidente a

---

<sup>8</sup> Para Didi-Huberman, o escritor e intelectual é como um vagalume, que usa sua voz para elucidar e reverberar a nossa. A partir desse território movediço da contemporaneidade, o crítico francês levanta a questão se esses vagalumes desaparecem e nos dá a resposta: “Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado” (Didi-Huberman, 2011, p. 160).

<sup>9</sup> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

reterritorialização de sua Angola e nos leva a uma vertiginosa e prazerosa viagem de conhecimento e reconhecimento de parte do universo palimpséstico africano.

Enquanto no primeiro livro **Ritos de passagem** (1985) notávamos um sonho de uma pátria livre, quatorze anos depois, em **O lago da lua** (1999) aparece a agonia desse sonho. A temática erótica e outras pertinentes ao universo feminino, tais como: o cotidiano, o sagrado, os ciclos da vida, as tradições, os ritos e a relação homem/mulher, reaparecem, mas, agora, envoltas de uma dor e de uma decepção da utopia desmoronada. Conforme Carmen Tindó Secco, em “As veias pulsantes da terra e da poesia”, posfácio da antologia poética **Amargos como os frutos: poesia reunida**, de Paula Tavares (SECCO, 2011, p. 268-9), nesse segundo livro Tavares discute a crise abatida sobre corpo social angolano devido à continuidade da guerra após a conquista da Independência. O eu-lírico expõe as feridas abertas, as cicatrizes desse corpo-nação, sua voz se converte em grito e sua palavra é afiada como faca, lembrando-nos a contundência da poesia de João Cabral de Melo Neto.

Secco (2011, p. 268-9) ainda destaca que, apesar da contundência do verbo, há também a mistura de enorme delicadeza das lembranças doces da infância da poeta em Angola. Assim sendo, **O lago da lua** se consagra como: “reservatório da memória e espelho alegórico de sua própria *poiesis*, esse lago se institui como local sagrado de ritualização do verbo criador” (SECCO, 2011, p. 268-9). A voz lírica se mostra consciente de sua dupla trajetória poética – atravessar o espelho – do presente e do passado; do plano existencial e do histórico-social; do enunciado-poema e o da enunciação, que reencena a memória individual e mítica.

Observamos que a poeta dá continuidade ao projeto de perpetuação da cultura angolana, com dados concretos de sua realidade. Porém, em sua segunda obra, potencializa os sentidos nela contidos, expandindo de um regional para o universal, já que os limites locais alçam ao espaço existencial. A poeta nos fala sobre isso, em entrevista para a Universidade Aberta, no programa Entre Nós:

(...) há um problema de identidade, que afirmo desde **Os ritos de passagem**, “quem eu sou?” “afinal, a que lado eu pertença? Pois é do sul de Angola e tem enorme ligação com sua terra e principalmente com seu povo, mas foi educada por uma madrinha portuguesa e, por isso, teve formação na educação ocidental, com os seus princípios e valores diferentes do povo pastor de sua terra. Acha que sua poesia surge da necessidade de resolver esse problema (TAVARES, 2002).

Essa crise de identidade evidenciada na poesia de Paula Tavares, faz emergir as tensões entre: o mundo angolano e o mundo português; ocidente e oriente; homem e mulher; tradição e modernidade. Da necessidade de resolver tais conflitos surge a sua poesia. Para maior compreensão da nossa leitura transcrevemos o poema “O lago da lua”, que é objeto de nossas análises, neste estudo.

No lago branco da lua  
lavei meu primeiro sangue  
Ao lago branco da lua  
voltaria cada mês  
para lavar  
meu sangue eterno  
a cada lua

No lago branco da lua  
misturei meu sangue e barro branco  
e fiz a caneca  
onde bebo  
a água amarga da minha sede sem fim  
o mel dos dias claros.  
Neste lago deposito  
minha reserva de sonhos  
para tomar (TAVARES, 2011, p. 73).

O título já é revelador para nós, pois apresenta dois elementos da natureza: o lago e a lua, que são palavras de gênero masculino e feminino, respectivamente, que estariam em complementação. A palavra lago remete à ideia de água, um elemento vital e metaforicamente pode representar o olho da Terra, por onde o subterrâneo vê os homens; um afloramento do Oceano, que garantiria existência e fecundidade, um céu líquido; uma morada dos deuses.

Além disso, segundo Secco (2011) afirma que: “a imagem do lago remete aos sonhos que resistiram à dor e à guerra; funciona como espelho no qual o sujeito poético procura a identidade esboroadá” (SECCO, 2011, p. 266). É oportuno lembrar que Huíla, terra natal de Paula Tavares, é um território cercado de lagos. Portanto, a imagem lacustre é uma das maneiras de a poeta promover a reterritorialização de seu pedaço de África dentro do espaço afetivo e simbólico que é o poema, seu território afetivo de origem o sul de Angola.

A lua é alegoria da correlação com o sol, não tem luz própria e é um reflexo do sol, mas atravessa fases e formas diferentes, representando o princípio feminino e assim a periodicidade, a renovação, a transformação e o crescimento, ou seja, são os ritmos biológicos. É símbolo do conhecimento indireto; rege a renovação periódica, a morte e a ressurreição; é a divindade da mulher; metáfora dos sonhos; devido ao seu aspecto noturno,

crepuscular, pode simbolizar um caminho pouco iluminado e perigoso. Portanto, no título já encontramos uma identificação: da mulher com os elementos da natureza, do feminino com o masculino.

Importante destacar que essa ligação da mulher com a natureza, da mãe com a terra, do feminino angolano com a Mãe-África é recorrente na poética de Paula Tavares. Constantemente observamos a identificação do feminino com frutos, plantas, elementos geográficos, astronômicos, sagrados, alimentos, oferendas, bichos, etc. Em suma, Tavares poetiza e ritualiza o cotidiano da mulher angolana, desde trabalhos domésticos como o plantio da terra, como uma mãe cuidando de um filho e até mesmo rituais sagrados como o alambamento: ritual tradicional, uma espécie de noivado, cerimônia festiva em que o noivo apresenta aos familiares uma lista de presentes (dotes) que são ofertados em troca do consentimento de todos para o casamento. Esse ritual em Angola, muitas vezes é considerado mais importante do que o próprio casamento civil ou religioso (Cf. ONOFRE, 2015).

Na primeira estrofe temos uma informação interessante, o lago vem acompanhado de um adjetivo branco, que traz a ideia de pureza, de claridade, de tranquilidade, de paz. Nesse lago o eu-poético lava seu primeiro sangue, que representa o vermelho da paixão, o sangue da vida, que transforma a menina em mulher, que marca o início da procriação, que inicia o ciclo da vida. Na mistura de branco e vermelho temos uma forte sinestesia, semelhante ao jogo de luz e sombra gerado pelo efeito da luz da lua e do sol.

Também confirmamos o forte aspecto telúrico que marca a poesia de Paula Tavares, uma constante ligação do elemento feminino com a natureza, a sua terra, aqui no caso, através da primeira menstruação. Essa informação já é reveladora da forte ligação que as mulheres de Angola nutrem com sua terra, confirmada pela a autora em entrevista, quando afirma estar em exílio quando afastada de sua nação.

Na renovação cíclica do processo de “lavar/ meu sangue eterno/a cada lua”, notamos que o sangue feminino, sagrada fonte de vida adquire um novo sentido, ainda mais amplo, passa a simbolizar o sangue da nação-terra. Todos os sangues que tiveram que ser derramados pelo ideal de liberdade, pela manutenção da vida, no cotidiano de trabalho sofrido na terra, pelo qual passa a mulher angolana.

Importante lembrar que Paula Tavares vive em situação de diáspora, uma vez que fala de Angola e mora em Portugal. Portanto, a literatura produzida nesse contexto pós-colonial, híbrido, efetiva-se como uma tradução cultural, que busca construir sua identidade e de sua nação.

Ainda na primeira estrofe, temos a ideia de purificação no ato de se lavar, ideia de ritual ancestral retomado periodicamente, marcado pelo ciclo da lua. A marcação do tempo é feita pela natureza e o eu-poético ao se assumir mulher, nessa condição, nos revela a cumplicidade que tem com as demais mulheres de África, pois seu sangue é eterno.

Sobre essa cumplicidade, Tavares revela, em entrevista dado ao jornalista Cardoso, em 2010: “Mas foi ali que ficou mais clara a força das mulheres do meu país, a forma leve como pisam o chão, apesar de carregarem um filho em cada mão e outro às costas e na cabeça o mundo inteiro” (TAVARES, 2010). Assim, a autora nos confirma a hipótese de construção de identidades feminina e angolana em seu discurso.

Ainda sobre a temática do feminino, presente em seus textos, Tavares confirma que não é um mero rótulo na sua obra. Em resposta ao jornalista Cardoso, a autora explica:

Não são meros rótulos. O Feminismo dos anos sessenta do século passado já não está na moda, ou por vezes adquiriu facetas de uma tal rigidez de critérios que abalam as nossas crenças, objectivos, sensibilidades. *Mas continuo sensível à diferença*: aquilo que escrevem as mulheres, aquilo que vivem as mulheres, mesmo com mulheres presidentes ou ministras é absolutamente diferente daquilo que os homens passam. Mesmo avessa a uma teoria da interpretação, continuo a ler e a sentir essa diferença (TAVARES, 2010, grifos nossos).

Notamos a intenção da construção de identidades feminina e angolana no discurso de Ana Paula Tavares, como já advertido pela pesquisadora Laura Padilha: “Nasce daí uma absoluta cumplicidade com a face feminina de Angola” (PADILHA, 2000, p. 289).

No início da segunda estrofe temos a mistura ritualística de seu sangue com o barro branco, dando origem à “caneca”, com isso, ocorre novamente a mistura da mulher à terra, de um corpo feminino que se faz corpo-nação. Conforme Secco (2011) afirma:

A terra e o barro, embora suas texturas não apresentem reflexos como os das águas lacustres, guardam, de outra maneira, uma função especular que se evidencia nos trabalhos criativo das oleiras, cujas mãos moldam peças singulares em terracota, gravando, na memória da argila, fragmentos de suas histórias (SECCO, 2011, p. 266).

Com isso, observamos a ligação ritualística da poeta com as mulheres de Angola, com sua terra natal e com a própria criação poética, já que o ato de moldar o barro é metáfora do fazer poético, assim a voz lírica do texto deixa impresso no barro e no poema os fragmentos de memórias e os rastros da história. E caneca, simbolicamente, pode ser

comparada a uma taça, que nos remete à ideia de vaso da abundância, da imortalidade, o seio materno, os mistérios que envolvem o Graal, a fidelidade, a soberania, o coração, o destino do homem recebido de Deus (ou de qualquer outra representação do sagrado), a preparação para a comunhão e a essência da revelação.

Notamos que a metáfora do barro é recorrente na poética de Paula Tavares, sendo vista como lugar relacionado ao sentido de origem da vida e das coisas, associada ao trabalho das oleiras, que ao produzirem os seus utensílios domésticos, vão deixando suas cicatrizes da memória nesse barro.

Essa caneca serve de recipiente onde o eu-poético bebe a água amarga de sua sede sem fim, essa amargura da água sugere a dor, o sofrimento contido no ato de viver e na difícil tarefa de amadurecimento do corpo e da alma. A sede eterna, sem fim, talvez seja a dor do ser mulher em uma sociedade falocêntrica, que busca árdua e continuamente sua identidade, seu espaço de enunciação. Por isso, é uma tarefa ambígua, que mistura dor e prazer, amargo e mel, pois é algo sofrido. Mas é gratificante, uma vez que resulta em libertação da voz feminina e maturidade, representados aqui pelos dias claros, iluminados, livres.

Finalmente, o sujeito poético abandona a melancolia e exalta a esperança. Afirma que nesse lago deposita todos os seus sonhos, ou seja, toda a promessa de renovação e transformação que a lua simboliza e faz resplandecer nesse lago. Neste momento se completa o ciclo da vida, a maturação do corpo-mulher e se reinicia outro ciclo, em uma simbologia ritualística de ressurreição desse corpo feminino, pois cabe à mulher o ato sagrado da procriação.

Interessante observarmos que o tempo verbal do poema também é cíclico, ele mistura presente e passado como em um anúncio de etapas da vida: primeiro ocorre a preparação e a purificação do ventre feminino; depois, esse ventre, já feito em mulher, resgata suas memórias e todas memórias culturais dos rituais sagrados ensinados de mães para filhas em África.

Em sociedades colonizadas como a angolana, foi fundamental para a sobrevivência da sua cultura a preservação dessas práticas de oralidade, desses ritos sagrados, pois a colonização tentou anular e homogeneizar as identidades e as práticas culturais dessas nações. O ritual reeditado por essas narrativas poéticas não é analisado pela ótica ocidental, mas é enraizado na cultura local e sacralizado pela tradição ancestral. Notamos que:

A ritualização do ato de contar, a reverência que o africano tem pela palavra, o gestual, a intenção do narrador com o público ouvinte geram cumplicidade

e permitem falar da diferença, reconstruir o velho, pela memória, recepcionar o novo pela fantasia, pela esperança, pela sacralização, pois é do sagrado que a palavra extrai o seu poder criador e operacional, e, segundo a tradição africana, tem uma relação direta com a manutenção da harmonia tanto no homem como no mundo que o envolve, sendo a razão porque a maioria das sociedades orais tradicionais considera a mentira como uma verdadeira chaga moral (DUARTE, 2009, p. 187).

Essa ritualização da palavra é tão importante na cultura angolana que os *griots* são vistos como os guardiões, intérpretes e cantores da História oral de muitos povos africanos. São seres sagrados que amam a palavra e nunca se esquecem de suas raízes. Tavares organiza criteriosamente o mosaico cultural de sua poesia, sempre repleta de lirismo e associações surreais, não abre mão do exercício de poder de sua voz. Sobre as características do *griot* Agustoni (2013) nos esclarece:

De acordo com as características aqui mencionadas, o *griot* tem a habilidade de manipular e dominar diferentes instrumentos, tanto técnicos como simbólicos, e a reputação e a consideração das quais desfruta na sociedade decorre de sua habilidade em desempenhar funções múltiplas. Para os *griots* tradicionais, a voz, a Kora, os gestos, os silêncios significantes, o repertório de informações e histórias que eles conhecem e relatam são todos instrumentos com os quais aprenderam a lidar e para os quais desenvolveram técnicas específicas, que compõem a arte e a profissão do *griot* (AGUSTONI, 2013, p. 169).

Assim, aproximamos a voz poética de Paula Tavares com a voz dos *griots* tradicionais africanos. A poeta angolana, na já citada entrevista dada ao jornalista Pedro Cardoso, nos adverte: “A escrita, em português, ficou para sempre ligada ao paradigma da oralidade, da chama do lugar, do acompanhamento dos ciclos, do respeito pela diferença, do horror à injustiça. (...) A oralidade é meu culto. As mães embalam os filhos cantando ou dizendo palavras nas *nossas línguas todas*. Se os meus textos puderem ser lidos em voz alta fico muito contente” (TAVARES, 2010, grifos nossos). Neste instante podemos notar que o tom intimista, confessional e oral de seus poemas é algo oriundo de sua memória cultural, é propositalmente um resgate de suas raízes angolanas.

Essa atitude nos confirma o hibridismo de seu discurso, a tradução cultural de suas raízes ancestrais e também, o entrelugar em que se efetiva esse discurso. Sobre isso nos explica Laura Padilha: “a exemplo de Paula Tavares e Vera Duarte, ela (a escrita) reafirma-se e expande-se em feminino, através de imagens que, partindo do fragmento, chegam a uma terceira margem, lá onde acena o seu entrelugar discursivo” (PADILHA, 2002, p. 190).

Ou ainda, como observa Benjamin Abdala Júnior: “Ou, diríamos, mascarando ideologicamente as diferenças, pois é próprio do estatuto crioulo uma aproximação conflitiva: os pedaços de cultura onde aparecem contributos das culturas africanas e europeias se aproximam e se repelem, guardando cada um deles, por assim dizer, uma parte resistente à mesclagem-fusão (ABDALA JR., 2003, p. 91). Nesse jogo de atração e repulsa que se dá o hibridismo e, que se constroem as identidades, consoante aos pensamentos de Hall (2004) e Bhabha (2003) já citados.

Notamos que esse “terceiro espaço” se faz presente no texto de Paula Tavares, uma vez que é produzido em um contexto pós-colonial de Angola. Seu discurso é permeado de hibridismo e se situa sempre em um entrelugar, se constitui como terceiro espaço, em uma constante travessia entre Ocidente e Oriente, África e Europa, Angola e Portugal. Portanto, é sempre um discurso deslocado, descentrado, uma terceira margem, um espaço intersticial, fora da frase, entre o enunciado e a enunciação, espaço esse que a diferença e a alteridade do hibridismo se fazem visíveis e audíveis. A partir deste poema ilustramos nosso pensamento:

Vou agora encontrar o lugar  
 Onde a mãe despe a pele das casas  
 Todos os anos  
 Só para as revestir de novo  
 Do barro das origens (TAVARES, 2011, p. 257).

A poeta resgata as lembranças, as memórias de sua origem, mas ao mesmo tempo se despe das coisas ruins, que ocorriam durante a trajetória do ano. Talvez em uma tentativa de apagamento ou reconstrução dessas origens, assim como as oleiras de sua terra natal fazem a constante recriação “do barro das origens”. Associamos o movimento cíclico aqui presente ao processo de construção de identidade da mulher angolana, que apresenta semelhante dinâmica de atração e repulsa da tradição e da modernidade.

Nesse espaço intersticial que a poesia de Paula Tavares se encontra semelhante ao processo ocorrido com a literatura latino-americana<sup>10</sup>. Nesse sentido, encontramos

---

<sup>10</sup> É válido lembrar a definição de entrelugar adotada por Silviano Santiago, em seu ensaio “O entrelugar do discurso latino-americano”: “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebeldia, entre a assimilação e a expressão – ali, **nesse lugar aparentemente vazio**, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana” (SANTIAGO, 2000, p. 26, grifos nossos). Destacamos a relação entre a poesia de Paula Tavares e algumas partes da literatura latino-americana, tendo em vista que, por exemplo, Brasil e Angola viveram processos semelhantes de colonização portuguesa e, portanto, suas literaturas de matrizes africanas revelam signos da diáspora. Para maiores informações a esse respeito, ver (AGUSTONI, 2013).

consonância também com o pensamento de Laura Padilha, sobre o silêncio sempre constante e a mistura de línguas no texto de Tavares:

Neste momento, representa-se, ao mesmo tempo, a fragmentação do sujeito nacional e a da mulher, ambos “ex-cêntricos” (...) o sujeito enunciador propõe o trânsito, a dupla possibilidade, fazendo do seu texto não o isso ou aquilo, mas o isso e aquilo e, portanto, abrindo-o para a *terceira via*. Nesse momento, ao ocupar a *terceira margem*, ele, o texto – e volto à palavra que aqui me interessa – se encena como fala de mulher, em processo de expansão (PADILHA, 2002, 186-187, grifos nossos).

Observamos “essa fala de mulher” nestes versos: “estou selada na ilha do meu corpo / Deito-me no chão / A terra fala por mim / O tempo de acontecer a vida” (TAVARES, 2011, p. 167). Aqui a voz poética marcadamente no feminino se assume fechada em seu próprio corpo, que também é uma ilha. Temos uma imagem ambígua, pois nos transmite a ideia de prisão e, ao mesmo tempo, de encontro com a terra, que possibilita a libertação através da fala.

Quando Paula Tavares mistura a língua portuguesa com as línguas locais angolanas – crioula ou bantu – traz à tona o hibridismo, a tradução cultural de suas raízes ancestrais africanas. Mas, também nesse entrelugar discursivo, expande uma fala de mulher angolana, “ex-cêntrica” – que fica na fronteira e é sempre diferente (Cf. HUTCHEON, 1991, p. 96) – que ajuda a construir uma identidade feminina, confirmado por Padilha. É notável que a autora use o hibridismo intencional (Cf. SOUZA, 2004, p. 131) ao misturar suas línguas maternas: portuguesa e bantu. É uma atitude subversiva, pois inverte os papéis de poder do discurso do colonizado versus o do colonizador, além de ser um hibridismo em si mesmo.

Para combater a homogeneização da língua, promovida pelo imperialismo, Paula Tavares mistura a língua portuguesa com as línguas tribais angolanas. Assim essa linguagem dissemina-se em línguas e tradições híbridas, conseguindo assim “desestabilizar os discursos competentes”. Sonia Torres, em seu artigo “Desestabilizando o ‘discurso competente’: o discurso hegemônico e as culturas híbridas”, afirma que: “o hibridismo aparece como estratégia crítica, ao invés de simples apropriação ou adoção de uma estética; ele assume um movimento que busca modificar conceitos da nação como organismo fechado e coeso” (TORRES, 1996, p.183, grifos nossos).

Nestes versos: “Fosse urdu a minha língua / E o mais antigo som / Encheria de eco / O coração” (TAVARES, 2011, p. 239) observamos que o espaço intersticial da poesia de Paula Tavares não é mera inovação estética, é uma maneira encontrada pela autora de

desestabilizar o discurso hegemônico. Haja vista que ela é de origem minoritária: é mulher, é africana e vive em situação de diáspora, no país colonizador de sua nação. Lembramos que assim Tavares promove a tradução cultural de sua tradição angolana.

Oportuno destacarmos a advertência feita por Canclini sobre o contexto de florescência da hibridação: “a hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos migrantes” (CANCLINI, 2013, p. 29). Esse contexto de coação é semelhante ao contexto colonial e pós-colonial ainda sob-rasura de Angola, onde Tavares atem sua poética, de modo a denunciar essas relações conflitivas de uma sociedade em processo de descolonização.

Observamos que: “a teoria crítica de Bhabha, portanto, não procura substituir meramente a força de um discurso hegemônico por outro marginalizado, mas sim, instaurar um processo ‘agonístico e antagonístico’ onde a autoridade e as certezas aparentes do discurso hegemônico são subvertidas, questionadas e desestabilizadas para produzir um novo discurso híbrido e literário” (SOUZA, 2004, p. 133). Semelhante à subversão presente no discurso híbrido de Paula Tavares, que mistura a representação, a identidade e a tradução cultural, reunidos todos pelo mesmo elemento, que não só a língua, mas constituído por todas as linguagens do hibridismo.

É provável que o objetivo do texto de Paula Tavares, hoje, seja efetivar essa tradução cultural. Haja vista que, superado o ato de libertação do período imediatamente pós-independência, agora se trata de uma releitura, de uma reafirmação ou uma ressignificação. Uma reterritorialização, uma postura estética-crítica da autora em promover o hibridismo cultural, afinal as artes são um instrumento ideal para efetivação desse processo, uma estratégia encontrada por Tavares para entrar e sair da modernidade. Ou, “talvez a tarefa do escritor, em um tempo que o literário se forma na interação de diversas sociedades, distintas classes e tradições, seja refletir sobre essa situação póstuma da modernidade” (CANCLINI, 2013, p. 111).

Provável que o objetivo da escrita da poeta e historiadora Ana Paula Tavares seja a busca da identidade que se dá em diferença, em relação ao Outro, o masculino, quando a mulher tenta driblar a opressão e se afirmar enquanto enunciadora de um discurso próprio, é o grito da enunciação feminina, como vemos, em (seu poema) Mukai (4): “Um grito espeta-se faça na garganta da noite” (TAVARES, 2011, p. 92). Acreditamos que, somente através do reconhecimento da condição feminina, através da revisão da historiografia literária e do

resgate de vozes desautorizadas, em termos de gênero, raça e classe social é que conseguiremos reescrever o sentido de nação. Oportuno, nesse momento, destacarmos que:

Essas experiências de deslocamento trouxeram em sua esteira a aproximação e a justaposição de diferenças culturais forçando a visibilidade do hibridismo cultural em culturas antes acostumadas a se verem e serem vistas como monolíticas, estáveis e homogêneas. Para Bhabha (1995) *o projeto pós-colonial, na busca por uma reconstituição do discurso da diferença cultural*, procura mais do que simplesmente trocar os conteúdos e símbolos culturais numa tentativa paliativa de acomodar as diferenças; o projeto prevê a releitura da diferença cultural numa ressignificação do conceito de cultura (SOUZA, 2004, p. 124, grifos nossos).

Essa poética pós-colonial de Tavares promove a ressignificação e a tradução cultural de Angola. Importante observarmos a força das palavras e de suas memórias em sua escrita. Sobre esses rastros de memórias dos lugares de origem, fala a escritora, em entrevista:

Que tempos eram os das necrópoles em pedra seca, rodeados por silenciosos inselbergs graníticos cheios de pinturas em grutas inacessíveis? Como perceber essas mensagens no meio do ruído louco da guerra. O sonho da cronologia e o seu avesso também ficou para sempre na minha escrita e na minha vida. Nasceu-me a filha, o que foi começar tudo de novo, água pura, meu novo sentido de mim. O medo voltou. Seria capaz de proteger, de percorrer os rios outra vez. Sumbe ajudou a inscrever para sempre, para nunca esquecer a memória do mal: a escravatura, o colonialismo, as relações de dominação, os pequenos e grandes poderes, o alargamento definitivo do sentido da história ao quotidiano. Benguela reforçou a minha ideia de lugares de pertença e lugares de rejeição. A poética do espaço foi um longo aprendizado. Não estava cá dentro. Praticava-se uma linguagem que tinha que aprender (TAVARES, 2010).

Com essas palavras, notamos que o discurso de Paula Tavares perpetua as suas raízes angolanas e cultua sua memória, como forma de preservar suas origens, denunciar o sofrimento causado pela cruel colonização e pela desumana guerra. E, mais, como maneira de se libertar, tentar libertar sua nação e construir nova(s) identidade(s), nesse contexto pós-colonial.

Observamos que Paula Tavares, em seu discurso, reelabora a experiência passada, mas não anula a diferença presente. Ocorre uma ambivalência na identificação, deixando um intervalo elíptico, uma sombra do outro que recai sobre o eu (Cf. BHABHA, 2003, p. 97). Dessa forma, confirma-se nossa percepção de que a obra de Tavares se constrói no limiar entre duas margens.

Consultando novamente o depoimento da autora, lemos: “A escrita tem muitos sentidos. Vastos os enunciados. Não estou fechada na concha do medo. Agora há angústias: não consigo suportar a partida dos amigos, o sofrimento de alguns deles. O medo de estar longe, demasiadamente longe, a ideia de perder a voz e a vez da poesia” (TAVARES, 2010). Nessa fala, a autora nos revela que usa o seu discurso como poder de voz, lócus privilegiado de enunciação, do qual não abre mão. Ou seja, para ela o sentido da escrita é libertação. Em mesma entrevista, ainda nos revela que Angola é sempre seu principal mote: “Angola dói-me todos os dias, alegra-me da mesma maneira. Dá-me a medida exacta do meu desconhecimento” (TAVARES, 2010).

Com isso, podemos notar que Ana Paula Tavares toma corpo de seu texto, assumindo-o como seu exercício de poder e incorporando a tradição dos ancestrais de sua terra. Além disso, vale lembrar que outra maneira de transformar esse espaço elíptico da escrita em exercício de poder é a transmutação do corpo feminino em voz, como já mencionado anteriormente (PADILHA, 2000, p. 298).

Portanto, notamos que nesse poema “O lago da lua” a menina está se transformando em mulher: através do seu encontro sagrado com a natureza, ela vai construindo sua identidade, promovendo sua identificação. Nessa identificação ocorre uma mistura de prazer e dor, de amargura e de docilidade, de sede e de sonhos, ou seja, é o prazer – gozo carnal – do amadurecimento do corpo-mulher. Mas, ao mesmo tempo, é a dor do amadurecimento da consciência de ser excluído. No entanto, esse ritual termina em um ato de esperança, pois “neste lago deposito / minha reserva de sonhos” (TAVARES, 2011, p. 73).

“Ex-voto”, segundo poema da antologia **O lago da lua** (1999), também será transcrito a seguir para continuidade de nossas análises:

Ex-voto

No meu altar de pedra  
 arde um fogo antigo  
 estão dispostas por ordem  
 as oferendas

neste altar sagrado  
 o que disponho  
 não é vinho nem pão  
 nem flores raras do deserto  
 neste altar o que está exposto  
 é meu corpo de rapariga tatuado

neste altar de paus e pedras

que aqui vês  
 vale como oferenda  
 meu corpo de tacula  
 meu melhor penteado de missangas (TAVARES, 2011, p. 74).

No título notamos a pluralidade desse discurso, pois “ex-voto” apresenta um sentido religioso, sendo um rogo a Deus, manifestação de um desejo; ou como oferenda sagrada dedicada a Deus, aos santos e aos demais deuses, conforme as diversas religiões. Na primeira estrofe temos a confirmação de um ritual religioso de oferenda e novamente a presença da polissemia, pois o eu-lírico afirma que seu altar é de pedra. A metaforização de pedra é vasta, podendo representar o homem em constante movimento de encontro com Deus, subindo e descendo entre céu e terra. Também pode ser entendida como a Terra-mãe, aquela que é vida e dá vida. Além de passividade, equilíbrio, estabilidade, conhecimento divino, princípio, fertilidade, alma coletiva, fidelidade, força bélica, elemento santificado e outros, são alguns dos possíveis sentidos de pedra. Associado a isso, temos outra informação importante, no segundo verso dessa mesma estrofe: “fogo antigo”. O fogo também possui um simbolismo rico, que segundo Slenes (1999, p. 252):

(...) o fogo domésticos dos escravos, além de esquentar, secar e iluminar o interior de suas “moradias”, afastar insetos, e estender a vida útil de suas coberturas de colmo, também servia-lhes como arma na formação de uma identidade compartilhada. Ao ligar o lar aos “lares” ancestrais, contribuía para ordenar a comunidade – a senzala – dos vivos e dos mortos (SLENES *apud* AGUSTONI, 2013, p. 12).

Além desse simbolismo, o fogo ainda pode significar sacrifício, conhecimento, instrumento demoníaco, purificação, morte, renascimento, sabedoria divina, ato sexual, amor, chama sagrada e vivente, etc. Nessa cerimônia de oferenda, observamos a ritualização do cotidiano feminino evocando a cultura milenar tradicional religiosa, que foi passada pela oralidade de seu povo, de mãe para filha.

Oportuno lembrar a importância da oralidade na cultura angolana, pois é através dessa prática que o povo mantém viva a sua memória. Importante também é o papel do discurso feminino nesse contexto, uma vez que é responsabilidade das matriarcas africanas perpetuar esses ritos ancestrais. Notamos que esse processo de ritualização do passado na poesia de Paula Tavares é feito de maneira bastante reflexiva, crítica e híbrida, uma vez que nas rasuras de seu discurso a poeta questiona o passado e o diferencia do presente. Com isso,

nos revela o caráter contemporâneo de sua escrita e promove a construção de novas identidades híbridas.

Na segunda estrofe de “Ex-voto” surge a hibridez do discurso religioso, prova do entrelugar dessa poesia, pois ocorre uma mistura de ritos da cultura judaico-cristã – influência da colonização portuguesa – somados aos rituais do continente africano. Mistura oferendas como pão e flores ao próprio corpo de rapariga, representando a oferta do cordeiro imolado. Porém, o eu-lírico adverte que: “meu corpo de rapariga tatuado”. Portanto, não se trata de um corpo imolado e sim tatuado, marcado, na pele e na alma, duplamente, pela exclusão de uma identidade feminina e angolana.

Ocorre, nessa estrofe, uma ruptura bastante ousada com o discurso religioso, pois ao mesmo tempo em que o sujeito lírico perpetua o ritual de oferenda de um corpo em sacrifício, promove a transgressão de não ser mais um cordeiro imolado. O corpo feminino aqui é a própria representação do sagrado. Sendo assim, fica sugerida a corajosa entrega da rapariga em prol da construção da identidade da mulher angolana, que sempre fora tatuada pela exclusão. Essa atitude também insinua outra forma de transgressão com a tradição, a erotização do corpo feminino e do ato da entrega, como algo libidinoso, que revela o gozo da mulher.

Na última estrofe o eu acrescenta que o seu altar é “de pedra e de paus”. A expressão de paus pode simbolizar um dos naipes do jogo de baralho, o falo ou, ainda, remeter à ideia de pedaço de madeira. E madeira, metaforicamente, representa: matéria prima, primavera, cruz (na liturgia católica), sabedoria, morada misteriosa do Deus, bosque sagrado e maternal, que traz ideia de segurança e renovação. Notamos que muitos desses sentidos reforçam o simbolismo de pedra, já dito anteriormente.

No segundo verso dessa estrofe observamos uma marca de oralidade na conjugação verbal: “vês”. O sujeito poético se refere a um interlocutor “tu”, estabelecendo um diálogo bem próximo com ele, que dá um tom bastante intimista ao poema.

Quase como em uma confissão, o eu desabafa para seu ouvinte, nos versos finais, que entrega seu “corpo de tacula” desejosa e corajosamente para esse ritual. Tacula é uma árvore nativa de Angola, de cor avermelhada e que é muito usada para se fazer uma espécie de barro vermelho para untar as cabeças das pessoas, quando se preparam para rituais sagrados. A cor vermelha remete à ideia de sangue, sacrifício, menstruação, paixão.

E árvore tem uma representação metafórica próxima de madeira, podendo também ter sentido de: cosmo vivo; vida; verticalidade (ascensão ao céu); evolução cíclica e cósmica

(morte e regeneração); comunicação com a terra, o ar e a água; eixo do mundo; caminho dos espíritos; possuidora do orvalho celeste; sabedoria (ciência do bem e do mal); fertilidade; falo; no caso de árvore frutífera representa a mulher e nas demais o homem, etc. Então, podemos notar uma grande ambivalência no simbolismo de árvore e também encontramos muitas correspondências entre árvore, pau, madeira e pedra, elementos destacados como constitutivos do altar o eu-lírico.

Além disso, o eu afirma que se embeleza para essa oferenda, dispõe de seu “melhor penteado de missangas”, ou seja, existe um jogo de desejo e sedução nessa entrega. Como algo sagrado, esse corpo feminino se oferece em sacrifício, mas de forma reflexivamente planejada, sente prazer nesse ritual transgressor, que subverte com toda a força da hibridez intencional o rito tradicional do discurso falocêntrico e logocêntrico de sociedades patriarcais como a angolana. Logo, notamos uma mistura de dor e prazer, amargo e doce, alegria e tristeza nessa atitude da mulher. A rapariga através do entrelugar desse discurso consegue, ao mesmo tempo, perpetuar e subverter a tradição ritualística em prol de um projeto maior de construção de nova(s) identidade(s) híbrida(s) da mulher em Angola.

Segundo a professora Maria Nazareth Soares Fonseca (2006) o mundo das mulheres angolanas, seus costumes, sua terra, são revelados com respeito e com espanto pela poeta Paula Tavares, pois são, ao mesmo tempo, resgate dessas tradições e revisão crítica sobre elas, olhar de quem convive a distância e que promove constantes interrogações.

O respeito a tabus e normas que traçam os espaços da mulher, em algumas etnias africanas, conduz o modo como a escritora recupera as tradições ancestrais, reverenciando-as no espaço da escrita. Ao trazer para os seus poemas essas tradições, a poeta reverencia os gestos, hábitos, cantos e falas, embora se coloque num lugar de distanciamento quanto aos costumes que celebra. O seu olhar atencioso acolhe hábitos que inscrevem, no corpo da mulher, o seu destino; a escrita distende esse universo sem a intenção explícita de quebra. O universo dos gestos produz a escrita que permite novos trânsitos para a mulher que interroga em seus poemas (FONSECA, 2006, p.136-137).

Assim, Paula Tavares promove a reterritorialização de seu pedaço de África, em um constante processo metonímico, Angola a parte que representa o todo africano. A poeta e intelectual não consegue dissociar de seu papel reflexivo, questionador e acaba por nos apresentar sua terra e suas tradições, reverenciando-as, mas, constantemente deixando uma proposital e audaciosa lacuna, rastros de grito e silêncio, que muito nos têm a dizer sobre hábitos cerceadores da voz feminina.

No conjunto de poemas formado por quatros textos intitulados MUKAI (1), MUKAI (2), MUKAI (3) E MUKAI (4), observamos um aspecto interessante, os títulos são todos grafados em caixa alta, dando-nos a sugestão de gritos. Se levarmos em conta que o vocábulo *mukai* pode ser uma variação de *mucai*, temos então, segundo o Novo dicionário banto do Brasil (LOPES, 2012, p. 180) o significado mulher. Relacionando essas informações podemos ler esse título como o grito que rompe o silêncio das mulheres angolanas e vislumbramos a diversidade do universo feminino.

MUKAI (1)

Corpo já lavrado  
 equidistante da semente  
     é trigo  
     é joio  
     milho híbrido  
     massambala

resiste ao tempo  
     dobrado  
     exausto  
 sob o sol  
 que lhe espiga  
     a cabeleira (TAVARES, 2011, p. 89).

O corpo feminino é metaforizado no corpo das sementes de “milho, trigo, joio e massambala” que são cereais, comumente, plantados pelas mulheres angolanas e que fazem parte da alimentação cotidiana delas. Observamos, então, a associação da mulher aos elementos telúricos e cotidianos. Como dito anteriormente, acreditamos que essa associação com elementos da terra angolana é uma das maneiras encontradas pela poeta para manter a ligação com suas raízes africanas. E assim como a semente, tentar gerar frutos, que podem tanto ser literais ou conotativamente falando, ser a palavra. Nesse sentido, lemos como sendo o grito da voz feminina angolana.

Logo no início, o sujeito poético avisa que o corpo já foi trabalhado de modo a separá-lo da semente com distância equilibrada, ou seja, é o labor diário da mulher selecionando os cereais da sua plantação para a utilização deles no preparo dos alimentos e até mesmo para a venda. É a mulher angolana providenciando seu sustento e de sua família.

Mas é interessante destacarmos a presença do “milho híbrido”, pois assim como a mulher angolana, já não é mais um elemento puro, foi misturado a outros, dando origem a um novo sujeito fragmentado, híbrido e que está em constante entrelugar. Sujeito esse constituído

de diversidades e gerador de novas identidades rasuradas entre a perpetuação da sua tradição e o desejo de ruptura com a mesma.

Oportuno também lembrarmos que a “massambala” é um tipo de milho miúdo, quebrado, fragmentado e por isso, muitas vezes considerado pior, pois na sua comercialização entra na categoria de sobras, escória do cereal inteiro. Daí, podemos associar a visão estereotipada que o *status quo* reproduz da mulher, como sendo um ser dividido, frágil e oprimido pela tradição patriarcal.

Há também certo erotismo nesse trabalho e manuseio do corpo, pois “corpo já lavrado” simboliza a mulher madura, que já foi iniciada na vida sexual. O “milho híbrido” representa a mulher que já foi misturada ao homem, que já passou pela experiência da maternidade. E, por conseguinte, a “massabala” a mulher idosa, que já sofreu enorme desgaste do tempo e que se apresenta totalmente repartida pela agreste vivência.

Na segunda estrofe temos a informação que esse corpo é forte o suficiente para resistir às intempéries, ao manuseio árduo, a todas as dificuldades apresentadas em sua vida. E, ainda, esse corpo se nutre do sol como fonte de energia e se apresenta mais reluzente, com sua cabeleira espigada. Simbolizando a aridez da vida deixando marcas, rasuras nas plantas e no corpo feminino. Porém, essa rasura se torna uma força para que sua voz seja mais audível e se converta em grito de insurreição.

Notamos que a forma do poema, a disposição totalmente livre dos versos brancos também remete à fragmentação desse corpo feminino e metaforiza a circularidade da vida, do plantio e de todo o trabalho da rotina dessa mulher angolana.

Em “MUKAI (2)” temos a continuidade desse trabalho doméstico feminino típico das mulheres de ambiente rural em Angola.

MUKAI (2)

O ventre semeado  
desagua cada ano  
os frutos tenros  
das mãos

(é feitiço)

nasce  
a manteiga  
a casa  
o penteado  
o gesto  
acorda a alma  
a voz

olha p’ra dentro do silêncio milenar (TAVARES, 2011, p. 90).

O poema apresenta o ciclo reprodutivo da mulher-natureza angolana. Logo no primeiro verso temos a polissemia do discurso, “o ventre semeado” pode ser tanto o da mulher ou da terra, que ela própria abre sulcos e planta a semente para desenvolver seu trabalho de agricultora. Essa tarefa é profundamente simbólica, pois a mulher semeia a vida através de seu ventre, de suas mãos e de sua voz. Merece destaque ainda os laços entre mãe e terra, formando um duplo, gerador da imagem de solidariedade, de matriz e de garantia da continuidade.

O labor feminino aqui é algo sagrado e extremamente potente, uma vez que de todas as formas é fonte de vida, de resistência e de libertação. É capaz de dar continuidade a espécie, de prover o sustento da família e, ainda, através de sua palavra perpetuar sua memória cultural e plantar a ruptura dessa tradição opressiva, que necessita de ser ressignificada. Por isso, “(é feitiço)”. Tavares propositalmente faz uma quebra dos versos para evidenciar a ruptura desse discurso. Assim, revela a eterna ambiguidade feminina, ao mesmo tempo em que é anjo, é demônio; é um ser sagrado e feiticeira em mesma hora; perpetua e rompe a tradição.

Assim nascem os frutos de seu labor: “a manteiga, a casa”, os filhos, o grito que “acorda a alma”, “a voz/ que olha p’ra dentro do silêncio milenar”. A voz milenarmente cerceada pela opressão do discurso falocêntrico agora é rompida e é emitida com toda força e grita por mudança, pelo direito a liberdade de assumir sua voz e vez, de construir sua nova identidade. Identidade essa rasurada, fragmentada, híbrida e em constante trânsito. Em um constante entrelugar entre passado e presente, entre masculino e feminino, entre Oriente e Ocidente, entre Angola e Portugal, entre o grito e o silêncio.

Oportuno lembrarmos que a sociedade angolana possui forte tradição da oralidade e que Paula Tavares faz uso constante desse recurso para dar maior dinamismo aos seus poemas, como presente no “p’ra” do último verso. Isso revela o resgate de sua tradição e, ao mesmo tempo, aproxima o leitor de seu texto, além de tornar coerente seu discurso com a voz popular da mulher angolana.

Em “Mukai (3) observamos a temática da maternidade e do ato sexual.

MUKAI (3)  
(Mulher à noite)

Um soluço quieto  
desce  
a lentíssima garganta  
(rói-lhe as entranhas

um novo pedaço de vida)  
os cordões do tempo  
atravessam-lhe as pernas  
e fazem a ligação terra.

Estranha árvore de filhos  
uns mortos e tantos por morrer  
que de corpo ao alto  
navega de tristeza  
as horas (TAVARES, 2011, p. 91).

Notamos, novamente, a liberdade formal do poema, constituído de versos livres e brancos, com fragmentação em alguns versos, construída propositalmente para dar maior destaque. Para tal, a poeta também se vale de marcações gráficas, como o uso dos parênteses e o recuo inesperado de alguns versos. Essa ausência de linearidade dos versos nos sugere uma atitude transgressora, uma vez que nos parece simbolizar uma intencional ruptura com a poesia tradicional, que por ter uma forma marcadamente linear, pode, muitas vezes, tornar-se opressiva. Assim, temos a concordância de forma e tema subversivos, já que a temática tratada denuncia a opressão feminina de navegar na tristeza das horas.

Continuamente é feito um trabalho reflexivo de questionar a tradição e trazer à tona a denúncia de atos opressivos e a germinação de ideias contestatórias, ainda que de maneira bastante sutil, simbólica, metafórica, não se constituindo em um discurso panfletário. Há de observarmos também a enorme plasticidade de seus versos, sua poesia é marcadamente sinestésica, possibilitando-nos um mergulho profundo nessas raízes da cultura angolana.

No primeiro verso já temos o destaque dos parênteses como em um aviso, fazendo a marcação temporal simbólica da noite e do feminino. A poeta nos informa que é no sombrio noturno que a mulher deixa seu soluço ecoar, mas é um “soluço quieto”, duplamente sufocado pela noite e pelo baixo som. Porém, é no silêncio da noite que os mínimos sons podem ser ouvidos.

Nos parênteses seguintes temos a sugestiva presença do verbo “rói-lhe”, aqui o filho que é gerado nas entranhas desse ventre. O verbo roer é comumente associado às ações de animais, daí podemos ler esses versos como sendo a presença de um corpo estranho, que ao invés de crescer amorosamente, ‘come por dentro’ o ventre materno. Em uma atitude de estranhamento, o corpo feminino não reconhece bem o fruto. No entanto, é esse fruto estranho que liga a mulher à terra, que ajuda a aprofundar suas raízes nessa terra e, com isso, torna-a mais forte e sólida.

Na segunda estrofe, quando afirma ser uma: “estranha árvore de filhos” nos mostra, novamente, o estranhamento do processo de maternidade, pois parece se reconhecer apenas como um elemento da natureza usado para fins de reprodução. Como sabemos, na cultura africana a árvore simboliza a ligação com a terra, o baobá, por exemplo, é símbolos de raiz, de fortaleza, de sabedoria, de identidade. Então, lemos essa metáfora da árvore como o elo que permite à terra se renovar, assim como a mulher reconstrói sua identidade pela maternidade.

Essa mulher que “navega de tristeza/ as horas”, nutre a dor do processo de estranheza: de atração e de repulsa, que envolve a construção de sua identidade. Também sofre a dor de saber que seus frutos-filhos já nascem marcados pela dor de serem predestinados à morte, pela guerra diária da exclusão, pela luta constante e árdua em prol da sobrevivência. Oportuno destacarmos a semelhança temática existente entre esse poema de Paula Tavares e o poema abolicionista “A mãe do cativo”, de Castro Alves:

Ó mãe do cativo! que alegre balanças  
A rede que ataste nos galhos da selva!  
Melhor tu farias se à pobre criança  
Cavasses a cova por baixo da relva.

Ó mãe do cativo! que fias à noite  
As roupas do filho na choça da palha!  
Melhor tu farias se ao pobre pequeno  
Tecesses o pano da branca mortalha.

Misérrima! E ensinas ao triste menino  
Que existem virtudes e crimes no mundo  
E ensinas ao filho que seja brioso,  
Que evite dos vícios o abismo profundo...

E louca, sacodes nesta alma, inda em trevas,  
O raio da espr'ança... Cruel ironia!  
E ao pássaro mandas voar no infinito,  
Enquanto que o prende cadeia sombria! ... (ALVES, 2016).

Apesar de os poemas de Paula Tavares e Castro Alves estarem situados em épocas distintas, o primeiro em publicado em 1999 e o segundo em 1883, apresentam semelhança temática. Ambos os poemas abordam o sofrimento materno com relação aos seus filhos. Essas mães nutrem sentimentos ambíguos em relação a eles, pois chegam a repudiá-los, a desejar suas mortes, pois sabem que seus destinos serão de intenso sofrimento, de escravidão física e/ou psicológica, de guerra e constante luta. Também têm ciência de que a concepção desses filhos foi indesejada, porque, muitas vezes, eles são fruto de violência sexual.

Agrava-se mais o sofrimento quando se pensa na perpetuação da opressão, quando se pensa no fato de que eles já nascerão assinalados pelas diversas e cruéis formas de exclusão. Melhor seria então que esse fruto (in)desejado não nascesse, que essa mulher fosse infértil, que tivesse coragem de matá-lo, ao invés de acalentá-lo ou, ainda, que essa mãe, consciente de seu papel de mantenedora da vida, ensinasse a esse filho as artimanhas da sobrevivência em meio hostil. Ensinasse a essa pobre criança que deveria mentir, enganar, silenciar-se hipocritamente, para nas fissuras, transgredir o *status quo*, isso fica subentendido em: “E ensinas ao filho que seja brioso, / Que evite dos vícios o abismo profundo...”. Nas sugestivas reticências nos deixa implícito que deveria agir de maneira contrária<sup>11</sup>.

No último poema da sequência “Mukai” notamos essa dor do ser mulher potencializada.

MUKAI (4)

O risco na pele  
Acende a noite  
enquanto a lua

[por ironia]

ilumina o esgoto  
anuncia o canto dos gatos  
De quantos partos se vive  
para quantos partos se morre.

Um grito espeta-se faca  
na garganta da noite

recortada sobre o tempo  
pintada de cicatrizes  
olhos secos de lágrimas  
Dominga, organiza a cerveja  
de sobreviver os dias (TAVARES, 2011, p. 92).

---

<sup>11</sup> Há de destacarmos que são encontradas semelhanças nos contextos de produção desses poemas, resguardadas as devidas proporções, ambos os textos estão inseridos em realidades pós-coloniais, Angola e Brasil tiveram processos predatórios de colonização portuguesa, ambos os países têm em comum a língua portuguesa e a história de desigualdade social e de segregação racial. Porém, Angola apresenta um enorme agravante, um longo período de guerra civil, mesmo depois da tão sonhada Independência.

Isso não ocorreu no Brasil, a situação de Independência política brasileira, além de ter ocorrido muito antes à das colônias portuguesas em África, deu-se de maneira, pelo menos aparentemente, pacífica, dialogada, o que não isenta o Brasil de ser subjulgado, violentado e explorado, tanto quanto Angola. Uma vez que, sob uma perspectiva mais crítica do passado histórico brasileiro, podemos enxergar enorme violência psicológica nas fissuras desses aparentes acordos estabelecidos, pois acabava por incutir uma ideia de inferioridade brasileira, propiciando uma europeização da cultura no Brasil, como forma de ascendência e, por conseguinte, gerou no brasileiro uma identidade aculturada.

Uma vez mais observamos a denúncia da dor milenar da mulher angolana, em geral e, em particular. Essa dor é tão profunda que já deixou cicatrizes no corpo feminino “o risco na pele”. Essa cicatriz evidencia o sofrimento e, ao mesmo tempo, serve como lembrança, para que a dor não seja esquecida e sirva de exemplo para as demais, que ainda passarão por esse processo sofrido de opressão. A rasura nesse corpo se converte em rasura identitária e se torna um poderoso instrumento de transgressão. Daí “um grito espeta-se faca/ na garganta da noite”, no sombrio silêncio sufocante da noite, tradicionalmente opressivo, a sabedoria milenar irrompe e o sussurro se converte em grito e a mulher angolana toma corpo de sua vez e voz.

Há de se destacar a estratégia de realce usada por Tavares, os colchetes e o recuo libertador do grito de denúncia “[ironia]”. Através desse destaque a poeta iguala toda a imundice da noite e do esgoto ao processo opressivo que a mulher é submetida: ser destituída de identidade e ser usada apenas para gerar filhos, que perpetuem a espécie. Nos versos: “De quantos partos se vive / para quantos partos se morre”, a poeta nos evidencia o questionamento íntimo: será que vale a pena? Sendo que, para isso, renuncia-se até mesmo a vida da mulher, pois muitas vezes, sua própria vida é sacrificada no parto, para o nascimento do filho. Assim, Paula Tavares se situa no entrelugar, faz uma crítica e, ao mesmo tempo, revela admiração à sua cultura.

Novamente observamos a sacralização do corpo feminino, que é dado em sacrifício para o sagrado fim de perpetuar as suas raízes culturais e possibilitar a continuidade da sua existência através da sua descendência. Mas, esse sagrado ato é envolto de muita amargura, é repleto da dor constante da fragmentação do ser, que se revela “recortada/ pintada de cicatrizes/ de olhos secos de lágrimas”. O sofrimento é tamanho que não há mais lágrimas, elas até já se secaram de tão constante que é a dor.

E ironicamente “Dominga, organiza a cerveja/ de sobreviver os dias”, ou seja, o ciclo opressivo é reiniciado no trabalho rotineiro da mulher preparando o líquido, que será vendido para gerar o sustento da família. Importante também destacarmos que o nome da mulher é simbólico, representa o primeiro dia da semana, confirmando-nos a circularidade da vida dessa mulher, que metonicamente representa o corpo feminino angolano.

Outra importante ironia é a lua contemplar toda essa situação opressiva, como se a sociedade angolana amarrada nessa tradição assistisse a tudo calada. Porém, desse esgoto nasce, paradoxalmente, a iluminação da insurreição. Desse cenário de horror é que nasce o

grito de resistência, que espeta e rasga toda a sombra opressiva da tradição falocêntrica, aqui simbolicamente metaforizada no instrumento cortante da faca.

Com isso, notamos o poder libertador que a palavra em Paula Tavares possui, através de um discurso profundamente simbólico ela perpetua suas raízes culturais africanas, as desconstrói a tradição falocêntrica, faz uma apurada revisão crítica dessa tradição para rompê-la no que é urgente. Através de um discurso rasurado, híbrido e situado em constante entrelugar, dá voz e vez a mulher angolana, milenarmente oprimida e possibilita a construção de novas identidades.

Há de se realçar que a poeta promove a transgressão dessa tradição e demonstra repudiar as amarras da mesma, até na liberdade formal de seus versos e no livre uso da constante oralidade de seu povo. Pois, sua poética é total reflexo da fala cotidiana da mulher angolana e possui, inclusive, o ritmo oralizante dessa rotina, “(...) a fala guarda a energia da força vital que está presente no sopro que deu vida ao homem naquilo que ele tira de si através da palavra proferida” (FONSECA, 2016, p. 13).

Provavelmente, o grande poder dessa mulher africana reside no seu papel cotidiano de executar os trabalhos domésticos, de educar os filhos, de plantar, lavar, cozinhar, costurar, etc. Trabalho esse historicamente considerado como inferior e sem remuneração, mas que através dele a mulher semeia e dissemina a mudança. Ela perpetua e ressignifica a tradição cultural de sua nação.

No livro **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (2001), Paula Tavares repete a temática da mulher angolana, só que agora, essa mulher não é o objeto de reflexão e sim, passa a ser o sujeito do discurso poético. Nesse terceiro livro, Tavares na condição de intelectual pós-colonial, como poeta-historiadora, faz a representação da voz oprimida das mulheres de seu país, como observa Inocência da Mata:

(...) perseguindo os meandros da condição feminina, num universo em que a palavra no feminino continua a ser de actualização constricta e inserindo-os na reflexão sobre a condição angolana, na tentativa de reordenar um tempo de angústias, de memórias em desagregação, de caos interior e exterior (MATA, 2005, p. 24-25).

A mulher que fala nessa obra faz a louvação das suas dores pessoais e de sua terra, assolada pela guerra, mesmo após a conquista da Independência. Por isso, o título da antologia já traz um tom distópico, através de um trecho da canção popular *kwanyama*, que

conta a triste história de abandono de uma mulher pelo seu amado, Tavares nos avisa que o livro falará sobre as “coisas amargas”.

A circularidade dos temas, dos tempos, das memórias de sua terra Angola está sempre presente na poesia de Paula Tavares. Encontramos até mesmo alguns títulos de poemas que se repetem em livros diferentes, como exemplo temos “MUKAI (6)” e “MULHER VIII”, ambos da antologia poética **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (2001). Esses títulos de poemas já estavam presentes em seu livro anterior **O lago da lua** (1999), porém com numeração diferente, como analisamos anteriormente. Interessante observarmos que não encontramos o poema “MUKAI (5)” em toda a sua obra poética, parece que propositalmente, fica essa lacuna entre o poema quatro e o seis. A seguir, lemos o poema:

MUKAI (6)

P’ra não morrer nos teus lábios de prata  
era preciso ser pássaro e serpente

p’ra não sentir os teus lábios de prata  
era preciso ser mulher e gente

p’ra não sofrer nos teus lábios de prata  
era preciso ser sonho  
uma cabaça fechada

P’ra não morrer dos teus lábios de prata  
era preciso não ser mulher, pássaro e gente (TAVARES, 2011, p. 134).

Lembramos que o título dessa sequência de poemas é sempre grafado em maiúsculas para dar maior destaque ou sugerir um grito. Também é seguido da numeração que parece sinalizar um processo de amadurecimento, envelhecimento dessa mulher e, como esse é o sexto poema, provável que seja a voz de mulher bem madura.

A expressão de fala “p’ra” abre o poema que possui um tom bastante oralizante, semelhante a uma reza ou canção, é construído quase todo em dísticos e com o recurso do paralelismo sintático-semântico para reforçar ainda mais a musicalidade do discurso oral. Isso nos sugere a perpetuação das memórias das tradições do sul de Angola, onde o hábito das mulheres desempenharem seus trabalhos domésticos é comumente seguido de cantorias ou louvações.

Em tom de profecia, a mulher afirma que é necessário ser perigosa e traiçoeira como uma serpente para não cair nas armadilhas do amor. E também ser “pássaro” para saber voar e trazer liberdade, desprendimento dessa relação sedutora, “com lábios de prata”.

Notamos também que há uma gradação entre os verbos usados: “sentir, sofrer e morrer”, sendo que o verbo “morrer”, o mais forte abre e fecha o poema como em um ciclo da vida ou da relação amorosa.

Na sequência, temos: “ser mulher e gente”, “ser sonho e cabaça fechada” em lugar de “serpente e pássaro”, esse paralelismo deixa subtendido que ser mulher é semelhante a ter sonhos, voar, ser humano como gente, mas também é ser ardilosa como a serpente e ser misteriosa como a fruta cabaça quando está fechada, como nosso cérebro, que abriga milhões de informações desconhecidas.

Essa dualidade está sempre presente na imagem feminina e na obra de Tavares. No final ocorre a quebra desse paralelismo, como estratégia de destaque, a poeta nega o dito anterior. Agora é preciso “não ser mulher”, talvez ser diferente, ser oposto ao que se espera da mulher, para rasurar a tradição e construir nova identidade ou sucumbir a amargura do fruto e em tom disfórico, ser apenas negação de tudo, um nada totalmente resignado. O tom de descrença total também é observado neste poema:

#### MULHER VIII

Que avezinha posso ser eu  
 agora que me cortaram as asas  
 Que mulherzinha posso ser eu  
 agora que me tiraram as tranças  
 Que mãe grande mãe posso ser eu  
 agora que me levaram os filhos (TAVARES, 2011, p. 138).

Esse poema abre a parte dois do livro **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (2001). Nessa antologia a poeta coloca duas epígrafes bem emblemáticas para demarcar parte um: “Boi, boi / Boi verdadeiro, / guia a minha voz /entre som e o silêncio” (TAVARES, 2011, p. 117) e na parte dois: “Vaca fêmea, guia bem amada dos rebanhos / a que não salta, não corre / avança lenta e firme, / lambe as minhas feridas / e o coração” (TAVARES, 2011, p. 137). O boi, presença do masculino, animal sagrado na tradição angolana, é considerado “animal amigo”, espírito protetor, pois eles acreditam que nele mora os espíritos dos ancestrais falecidos. Nessa parte, notamos a apresentação do cenário de caos e dos cacos de guerra.

Na segunda parte, acreditamos que a vaca simboliza a mãe que dá alento, proteção, que ensina a reflexão sobre a tradição, aquela passa de geração a geração as memórias dos ancestrais. A voz sagrada dessa vaca-mãe faz a louvação das dores da mulher angolana “lambe as feridas” e tenta acalantar o coração dorido com a solidária poesia.

Nesse poema Tavares se solidariza com as mulheres, vaca-mãe de Angola e revela suas muitas dores através de um desabafo, que também funciona como denúncia da opressão. A voz poética se questiona como pode ser “avezinha” já que suas asas foram cortadas, ou seja, tiraram seu direito de voar em liberdade. Como pode ser “mulherzinha” sendo que suas tranças foram tiradas, a beleza de seus cabelos, símbolo de feminilidade e força de sedução lhe foram tolhidas. E, ao final, no ápice de sua dor, revela que até “seus filhos” foram levados, pela opressão machista, pelas guerras ou pela morte. Tiraram tudo dessa mulher, tudo que havia importância para ela lhe foi negado, com isso, ela própria não se reconhece, não possui identidade.

Uma comparação que nos vem à mente é entre a poesia de Paula Tavares e a de Conceição Lima, poeta da ilha de São Tomé e Príncipe, que também vive em diáspora, em exílio, assim como Tavares, pois mora em Londres, onde trabalha na BBC como jornalista, tem formação em Jornalismo e é licenciada em Estudos Afro-Portugueses e Brasileiros pelo *King's College* de Londres. Portanto, assim como a poeta angolana, a poeta santomense é uma intelectual pós-colonial, que a distância, contudo, analisa criticamente as raízes da sua cultura de origem.

Observamos que ambas as poetisas abordam muito as temáticas do silêncio, do tempo, da sabedoria, do exílio, da reterritorialização, em seus poemas. Conceição Lima nasceu em Santana, na Ilha de São Tomé e Príncipe, em 1961. Apesar de uma longa carreira como jornalista, a poesia e a música sempre fizeram parte da sua vida, pois seu pai era músico e compunha canções para alegrar a mãe ou para se desculpar pelas brigas conjugais. Daí a filha incorporou a ideia de que a poesia era uma eficaz maneira de trazer a paz e passou a ter interesse pela criação de textos poéticos.

Desde os 19 anos publicou dezenas de poemas em jornais, revistas e antologias em vários países. Em 2004, publicou **O útero da casa** e em 2006 lançou **A dolorosa raiz do micondó. O país de akendenguê** foi o último título publicado em 2011. É a escritora santomense mais traduzida em sua literatura, sendo um dos nomes mais importantes da poesia africana contemporânea, assim como Paula Tavares em Angola. Lançamos mão do pensamento de Rita Chaves (2005), que faz uma relação entre as literaturas produzidas em Angola e Moçambique, construindo a imagem da Ilha de Moçambique como um lócus de exílio metafórico, de reclusão, lugar profícuo para a reflexão. Por isso, o discurso poético desses países é tão relevante, pois através dele irá se discutir os problemas dessas nações em processo e de suas identidades.

Ampliando essa relação estabelecida por Chaves (2005), expandimos o paralelo para Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe, ambos os países ex-colônias portuguesas em África, que tiveram processos colonizadores parecidos e que adotaram a língua portuguesa como fonte de expressão literária. Assim, construímos a imagem de “local de exílio” para as três nações.

Notamos que semelhante ao processo de evolução e consolidação da literatura angolana, a literatura moçambicana e a santomense também passam pela fase de extrema utopia nacionalista e pela fase engajada na luta pela independência. Depois, vem a fase de desencanto com a descolonização e seu processo doloroso de construção de autonomia ou pelo menos um ensaio para tal.

As literaturas produzidas em Moçambique e São Tomé e Príncipe, assim como a literatura angolana, também apresentam fortes marcas de fragmentação como recursos expressivos, associações imprevistas, quebra da fronteira entre prosa e poesia, privilegiando o lirismo. Mas o lirismo moderno, não na visão tradicional de enorme apreço pela musicalidade das rimas. Uma concepção moderna que apresenta um olhar particular e especial de se aproximar do objeto, que por diversas vezes é a sua terra, a sua tradição e seu próprio discurso.

Merece destaque a presença constante de Angola: a terra, na literatura desse país, igualmente, nas literaturas moçambicana e santomense, seu objeto primeiro é a sua terra. Então, os poetas como Paula Tavares, Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White<sup>12</sup> e Conceição Lima constroem um discurso poético intimamente ligado à sua terra, às suas raízes. E esses, partindo de experiências diversas, tentam resgatar suas tradições, de maneira crítica, possibilitando a construção de suas novas identidades nacional e ou particular, tais como: de mulher, de homem, de poeta, de intelectual, de pensadores da história de seus países. Por isso, a obra desses poetas ressalta a marca da angústia, pela consciência da tensão constante, de estarem inseridos numa realidade histórica repleta de incertezas. A imagem local de sua terra é desenhada de forma palimpséstica, como um mosaico incompleto, com peças deslocadas. Assim, o exercício poético passa a ser o principal meio de reflexão, para remexer esse terreno repleto de tensão.

Logo, a imagem desenhada de sua terra é rasurada e a identidade angolana, moçambicana e santomense é organizada como metáfora de desassossego, sempre em

---

<sup>12</sup> Para maiores informações a respeito dessas poéticas, ver: (CHAVES, 2005).

movimento, constituindo-se sempre na fronteira simbólica entre dois mundos: o tradicional e o moderno; o colonial e o pós-colonial; efetivando um discurso de entrelugar.

Relacionamos, a seguir, os trechos poéticos “Fala dos feiticeiros” e “Última fala de Ozoro antes da viagem”, ambos do livro **O lago da lua** (1999), de Paula Tavares e, “AFROINSULARIDADE”, do livro **O útero da casa** (2004), de Conceição Lima.

Fala dos feiticeiros:

PODEMOS VER DAQUI A LUA  
 E DENTRO DA LUA A TUA SORTE, OZORO  
 APRENDERÁS A CAMINHAR DE NOVO COM AS  
 [CARAVANAS  
 E ESTÁS CONDENADA ÀS VIAGENS, OZORO  
 TEUS FILHOS NASCERÃO NOS CAMINHOS  
 SERÃO ELES PRÓPRIOS CAMINHOS  
 DA LUNDA  
 DO RIO GRANDE  
 SE O CÁGADO NÃO SOBRE ÀS ÁRVORES, OZORO  
 ALGUÉM O FAZ SUBIR!

Última fala de Ozoro antes da viagem:

Amar é como a vida  
 Amar é como a chama do lugar

QUE SE CONSOME ENQUANTO SE ILUMINA  
 POR DENTRO DA NOITE (TAVARES, 2011, p. 114).

Primeiramente, é necessário explicarmos que essas duas falas poéticas de Paula Tavares são partes de um longo poema intitulado “História de amor da princesa Ozoro e do Húngaro Ladislau Magyar”. Esse poema conta uma história de amor, ocorrida no século XIX, no sul de Angola. Nele a princesa Ozoro: uma princesa da etnia *ovimbundu*, (língua bantu falada nas partes central e sul de Angola) parece inconformada com a tradição de se cobrar o dote do pretendente ao casamento, o *lobolo* ou *alambamento*, como é nomeado esse ritual. Esse pretendente é o húngaro Ladislau Magyar<sup>13</sup>, o ambíguo estrangeiro, o amado. Ele é um anti-herói, pois era o europeu explorador, que não se influenciou pelas recompensas dadas e, seguiu seu caminho solitário. Inicialmente, foi patrocinado pelo seu sogro: o potentado *ovimbundu* do reino de Bié.

Esse poema revela hibridismo desde sua forma, sua linguagem e até nas vozes presentes no texto. Ele é constituído de sequências dramáticas: falas de diversos personagens,

---

<sup>13</sup> Para maiores informações a esse respeito ler (SEBESTYÉN, 2015, p. 83-100).

incluindo um coro, semelhante ao teatro medieval: o auto. Também possui um caráter narrativo, já que conta um ritual de casamento, entre as personagens principais, nomeadas no título e, ainda, mistura um intenso lirismo. Além da evidente mistura de gêneros, também notamos a marca da oralidade, que é tão frequente nas culturas desses países africanos. Para privilegiar a oralidade ocorre a ruptura da pontuação, os versos são encadeados e os pontos aparecem quase que somente no final do poema.

Outro aspecto que nos chama a atenção é que o título e, também várias partes do poema, aparecem grafados com todas as letras em maiúsculas. Recurso gráfico que dá maior destaque e que, comumente, simboliza o grito. Somamos a essa informação, o subtítulo “Fala dos feiticeiros”, que alterna letras maiúsculas e minúsculas. Porém, o texto que se segue, ou seja, a própria fala, essa sim é escrita em caixa alta, talvez para mostrar que a fala dessas entidades espirituais é mais importante que o resto. Afinal, ela é considerada sagrada nas religiosidades locais.

Em tom de profecia, proverbial, esses feiticeiros fazem a previsão do futuro da princesa, de maneira bastante simbólica, emblemática. Afirmam que Ozoro sempre estará em viagem e que seus filhos serão os próprios caminhos. Lemos, então, que essa mulher é a representação alegórica da travessia, do ser em constante trânsito e que gera outros descendentes, também em movimento constante. Temos a representação movediça de entrelugar nas palavras “caminhos e viagens”, que Paula Tavares faz questão de colocar no plural, para abrir maiores possibilidades.

Apesar dessa ideia fluida, temos uma marcação mais pontual, da geografia de Angola: “Lunda” e “Rio Grande”, que parecem ancorar a fluidez desse discurso no território natal da poeta. Lunda é o reino ao noroeste de Angola e, provavelmente, esse “Rio Grande” deva fazer referência ao Kwanza, que é o maior rio, exclusivamente angolano. Neste ponto, observamos novamente a reterritorialização do discurso de Tavares e nos lembramos do emblemático conto “A terceira margem do rio<sup>14</sup>”, do brasileiro Guimarães Rosa. Assim como na obra roseana, o pai, personagem principal, é a própria alegoria da travessia, aqui no poema da angolana, a princesa Ozoro o é também.

No final da fala dos feiticeiros temos algo ainda mais emblemático, em uma espécie de paráfrase de algum provérbio local, temos a figura do cágado<sup>15</sup>, que na simbologia angolana representa o saber e o tempo, aquele que opera com uma linguagem encobridora de

---

<sup>14</sup> Para uma análise mais profunda do conto em questão, sugerimos a leitura: (SAMPAIO, 2009) e (MARCHINI, 2016).

<sup>15</sup> Para maiores informações a esse respeito ver: (SECCO, 2002).

outras. Em um ato cifrado, a voz fala para a princesa: mesmo que o animal “não suba às árvores, alguém o fará” (TAVARES, 2011, p. 114). Metaforicamente, lemos esse enigma final como uma atitude totalmente incomum e difícil de ser executada, pois um animal feito o cágado, comumente não sobe árvores. Assim como uma mulher em Angola, uma princesa do século XIX, jamais subiria às árvores, no sentido de ousar avistar mais alto, de modo mais profundo, além do tempo, para ter sabedoria e se libertar da tradição que a contraria e oprime: no caso o *lobolo*. Como no decorrer da história, Ozoro se mostra inconformada com o pedido de dote e argumenta (na primeira parte do poema): “ainda não chegou meu tempo de mulher” (TAVARES, 2011, p. 106), referindo-se ao fato biológico da menstruação, que não está pronta para casar. Provavelmente, essa profecia final seja um recado que a tradição será cumprida, independente de sua vontade, que a vida se encarregará de tudo e o amor tomará conta de seu destino, ou seja, a “viagem” será cumprida. Seja essa viagem entendida como eufemismo de morte, como partida ou como eroticamente, instinto de vida gerado pela consumação do amor.

Em consonância com essa profecia, em seguida, na última fala de Ozoro, a princesa demonstra ter apreendido a sabedoria do cágado, quando afirma que amar é como a vida, que vai se construindo em seu tempo, mesmo contrária à nossa vontade inicial, ela é mais forte e, nas fissuras da “noite nos ilumina” (TAVARES, 2011, p. 114). Aqui encontramos novamente a dualidade barroca entre luz e sombra, talvez revelando, metaforicamente, o eterno duelo da alegria *versus* tristeza; da vida e da morte; da tradição e da modernidade; do grito e do silêncio; da partida e da permanência. Afinal, é preciso ter sabedoria para subverter a tradição, ousar somente por confronto não é inteligente. Nesse caso, a maior transgressão é a perpetuação da tradição, uma vez que esta gerará “filhos que serão caminhos” (TAVARES, 2011, p. 114). Ou seja, eles, futuramente, continuarão essa travessia e darão continuidade a rasura dessa tradição.

Tendo em vista que a mulher representa a terra, a nação, o ventre da sociedade e da vida e que sua relação com o homem simboliza o encontro do fogo fecundando a terra. Daí, observamos a circularidade do livro **O lago da lua**, pois o provérbio *kuanyama* (linguagem nígero-congolesa falada em Angola) que é epígrafe dessa antologia, já adverte: “Lá onde és amado constrói a tua casa” (TAVARES, 2011, p. 70). Portanto, desde o início a poeta nos avisa que na segurança do lócus amado: a terra natal e sua tradição, que construirá a maior transgressão da mulher angolana, a perpetuação dessa tradição. Porém, nas suas brechas, ela fará a rasura, ou seja, sendo constantes “caminhos”, travessias eternas, entrelugar

entre o grito e o silêncio. Observamos a aproximação da leitura de Vinícius Lopes Passos com a nossa:

O livro de Paula Tavares é depositário da terra e do fogo, fundadores da cultura. A primeira como origem e fim, destino e regresso, passado e futuro amalgamados, embaralhamento de tempos e lugares. O segundo situa o tempo da consumição, da depuração das formas, o tempo poético da metamorfose de sentimentos, ideias e coisas. Nesse circuito, a poesia nos ensina a extrair da linguagem a chama de manutenção da vida (PASSOS, 2003, p. 382-383).

Com isso, esperamos ter elucidado que o espaço poético de Tavares se revela altamente híbrido, pois mistura tradição e modernidade. É também gerador de entrelugar discursivo, uma vez que promove, por meio deste, a rasura da tradição angolana. E, ainda, sua poesia faz uma reterritorialização dessa nação africana: Angola, construindo assim novas identidades, através da chama da linguagem: entre o grito e o silêncio, constrói novos caminhos; através da manutenção da vida e da palavra.

A seguir, faremos a leitura do poema “AFROINSULARIDADE”, que integra a antologia poética **O útero da casa**, livro de estreia de Conceição Lima, publicado em 2004, em Portugal, buscando estabelecer as relações de proximidade mencionadas anteriormente.

#### AFROINSULARIDADE

Deixaram nas ilhas um legado  
de híbridas palavras e téticas plantações

engenhos enferrujados proas sem alento  
nomes sonoros aristocráticos  
e a lenda de um naufrágio nas Sete Pedras

Aqui aportaram vindos do Norte  
por mandato ou acaso ao serviço do seu rei:  
navegadores e piratas  
negreiros ladrões contrabandistas  
simples homens  
rebeldes proscritos também  
e infantes judeus  
tão tenros que feneceram  
como espigas queimadas

Nas naus trouxeram  
bússolas quinquilharias sementes  
plantas experimentais amarguras atrozes  
um padrão de pedra pálido como o trigo  
e outras cargas sem sonhos nem raízes  
porque toda a ilha era um porto e uma estrada sem regresso

todas as mãos eram negras forquilhas e enxadas

E nas roças ficaram pegadas vivas  
como cicatrizes — cada cafeeiro respira agora um  
escravo morto.

E nas ilhas ficaram  
incisivas arrogantes estátuas nas esquinas  
cento e tal igrejas e capelas  
para mil quilómetros quadrados  
e o insurrecto sincretismo dos paços natalícios.  
E ficou a cadência palaciana da ússua  
o aroma do alho e do zêtê d'óchi  
no tempi e na ubaga téla  
e no calulu o louro misturado ao óleo de palma  
e o perfume do alecrim  
e do mlajincon nos quintais dos luchans

E aos relógios insulares se fundiram  
os espectros — ferramentas do império  
numa estrutura de ambíguas claridades  
e seculares condimentos  
santos padroeiros e fortalezas derrubadas  
vinhos baratos e auroras partilhadas

Às vezes penso em suas lívidas ossadas  
seus cabelos podres na orla do mar  
Aqui, neste fragmento de África  
onde, virado para o Sul,  
um verbo amanhece alto  
como uma dolorosa bandeira (LIMA, 2004).

Começamos por destacar o uso das maiúsculas no título do poema, semelhante a um grito. Também observamos o processo de formação de palavras denominado justaposição, que une dois termos independentes: “afro” e “insularidade”, para, possivelmente, demarcar geograficamente a posição insular no continente africano. No entanto, seguindo nossa linha de raciocínio: que vê a metáfora da ilha como lugar de exílio poético e a África como um mosaico cultural, repleto de identidades em trânsito; encontramos a ideia de uma possível afirmação de identidade nacional santomense.

A fragmentação é uma constante no poema, tanto no campo semântico quanto no morfossintático e ortográfico. As ideias e os versos são todos fragmentos de um todo repartido e encadeado num fluxo contínuo, quase sem pontos, semelhante à fala e ao mosaico cultural africano.

O uso do plural marcado no início do poema representa a coletividade das “ilhas”, ou seja, são vários povos que foram marcados pelas “palavras híbridas”. Essas podem

representar tanto a mistura de línguas existentes no continente, antes da colonização e, somada à língua portuguesa, imposta pelo colonizador. Mas também, metaforicamente, podem trazer uma ideia pejorativa, de carregadas de dor, pelas mentiras e rastros de destruição deixados pela imposição colonial.

O poema segue narrando os rastros de destruição e miscigenação gerados pela colonização, confirmando-nos o hibridismo de toda a cultura e não apenas das palavras. Porém, é por meio dessas que tomamos consciência da história. Há o destaque para o território de “Sete Pedras” – conjunto de ilhas situadas no Golfo da Guiné – e para as lendas de naufrágios, que teriam sido responsáveis pela formação de um dos maiores grupos de povos dessa região, os angolares<sup>16</sup>.

Os imigrantes chegados à Ilha são muitos e diversos, dentre eles: navegadores, negreiros, ladrões, simples homens e infantes judeus. Esses últimos são destacados como tão ingênuos que acabam sendo extintos. A poeta conta que esses imigrantes trouxeram muitas “quinquilharias, amarguras, cargas sem sonhos e sem raízes” (LIMA, 2004), ou seja, esses carregaram consigo enorme diversidade cultural, que somada a já existente em África gerou um palimpsesto.

Interessante a imagem que a poeta constrói da ilha: “porque toda a ilha era um porto e uma estrada sem regresso” (LIMA, 2004). Fica sugerida a ideia de lugar sem saída, seja por ser proibida, por ser desconhecida ou por não se desejar essa saída. Podemos pensar ainda, em lugar tão ruim, que funcione como um depósito de gente ou terra tão boa, que há de se querer fixar raízes. No entanto, como durante todo o poema a angústia, a dor, a opressão, são destacadas, provável que a imagem negativa se sobreponha.

Ressaltamos a herança de escravidão e morte deixada como cicatrizes na terra e na alma dessa gente. A ilha de São Tomé foi usada como um entreposto para o tráfico de africanos escravizados que seriam levados para o Caribe e para o Brasil e a escravidão foi praticada, oficialmente, até 1876. Após o fim do regime escravocrata os maus-tratos continuaram, não houve guerra civil como em Angola, mas ocorreu repercussão.

Somado a isso, notamos a presença da arquitetura europeia, do sincretismo religioso (misturando religiosidades africanas e cristãs) e das demais manifestações culturais, tais como a “ússua”, dança tradicional santomense. Dentre a herança de aculturação gerada pela colonização, observamos a subversiva atitude do hibridismo, pois ao promover essa mesclagem, a escritora efetua tanto a perpetuação da sua tradição quanto a rasura da mesma.

---

<sup>16</sup> Para maiores informações a esse respeito ver: (SEIBERT, 2004, 43-64).

Nesse sentido, a conclusão do poema vem corroborar, pois a poeta afirma que sua Ilha, seu território amado é metonímia da África e que nela “o verbo amanhece alto” (LIMA, 2004), a palavra é o principal instrumento de subversão. Entre o grito e o silêncio, entre África e Europa, entre o exílio e o lar, Conceição Lima levanta a sua “dolorosa bandeira”: **O útero da casa**, as suas íntimas memórias da sua terra. Com isso, a poeta promove a reterritorialização de sua ilha poética e de sua terra natal, assim como vimos semelhante processo na poesia da angolana Paula Tavares.

Na quarta antologia poética de Paula Tavares, **Ex-votos** (2003), encontramos logo no início dois poemas em prosa, que orientam a nossa leitura, funcionando como uma epígrafe, eles nos dão o mote do livro:

como marcos geodésicos da memória, estabelecem uma especial cartografia de sinais, histórias acontecida. Ex-votos, vinho antigo e restos de escória alertam para o fogo sagrado que por ali lavrou o solo e aqueceu as vozes roídas pelas preces alinhadas nas noites por dormir (TAVARES, 2011, p. 154).

Um livro que faz um estudo atento, preciso e detalhado sobre o território angolano, sobre suas tradições, suas memórias e seu sagrado. Segundo Secco: “uma oferenda de poemas, em agradecimento ao definitivo cessar fogo” (SECCO, 2011, p. 269). Ou seja, um livro repleto de ritualização e reterritorialização de Angola e suas religiosidades, que, Paula Tavares, propositalmente, faz questão de redundantemente reforçar o ato sagrado do fazer poético, para nos ofertar os fragmentos de votos, estilhaços das promessas, cumpridos ou por cumprir, do corpo-nação, resultado de séculos de opressão. Secco (2011) destaca que:

Ex-votos repensa poeticamente o Tempo, livro da natureza e da cultura, senhor das universalidades e, simultaneamente, das histórias locais. Construtor de palavras, sons, gestos, se apresenta também como mediador de memórias do passado e da instantaneidade do presente. Esse livro é um corpo em relevo (...) é a tecelagem de fibras nervosas, óticas (...). Traz a fala e a presença dos antepassados (...) (SECCO, 2011, p. 271).

Esse livro nos revela a hibridez das culturas pós-coloniais e um intenso lirismo, uma enorme plasticidade, possibilitando-nos uma nítida visualização das fortes imagens de Angola e metonicamente de África. Assim, conseguimos poeticamente viajar por esses territórios vastos, míticos e palimpsésticos, fazendo, em companhia da poeta, um retorno às nossas origens humanas, aos nossos locais de origem. Efetivando uma constante travessia que se dá em um entrelugar e em um entretempo.

Transcrevemos a seguir o poema em prosa “Ex-votos”, que é o segundo texto do livro homônimo, publicado em 2003.

#### EX-VOTOS

SEMEADOS UM POUCO por todo o lado de um vasto território existem santuários que, como marcos geodésicos da memória, estabelecem uma especial cartografia de sinais, histórias acontecidas. Ex-votos, vinho antigo e restos de escória alertam para o fogo sagrado que por ali lavrou o solo e aqueceu as vozes roídas pelas preces alinhadas nas noites por dormir. Por vezes, é a natureza que assume a tarefa e se apresenta tão festiva que nada mais resta senão partir a cerâmica votiva e alinhar no mapa os locais: “Nossa Senhora da Pedra Preta”, “Escada e Caminho do Céu”, “Rasto da Poeira de Deus”, “Cova dos Milagres”, “Existiu Sempre”, “O que Éramos antes de Sermos”. Outros locais convidam à tomada de posse e os homens não resistem, tomam posse de forma violenta (entram no templo) e deixam tudo raso. Pássaros e borboletas misturam os polens, e árvores entrelaçadas renascem das cinzas na bifurcação dos caminhos, alargando as copas a novas chefias e outras ambições. Num lugar especial, um imbondeiro sangra de milhares de pregos que lhe espetam os vivos enquanto formulam votos e engorda enquanto os anos passam sobre os amantes infelizes que habitam o interior de veludo e água.

O Túmulo de Ilunga estende-se à beira de um pequeno rio para que ninguém esqueça a arte de domesticar o ferro e traduzir para lunda a linguagem própria dos anjos. Depois de Féti. O centro. Sítio onde se forma o barro. Só as mulheres conhecem a entrada e podem mergulhar as mãos no líquido vermelho onde nada o barro. Choia, a mais antiga mulher da linhagem, continua a cozinhar loengos sobre o fogo certo. A geleia real está reservada para alguns. Ilhas de granito, lentas como certas tardes de calor e poeira, escodem, em ninhos muito afeiçoados, os textos sobrepostos a branco, vermelho e negro, que antigas sociedades da palavra deixaram nas paredes em baixo-relevo. Labirintos do gesto enquanto enleio e, como tal, texto sagrado. Miolo de capim em água pura está gravado nas paredes e a sua decifração reservada a quem teve tempo par ser iniciado. As divisões do ano podem ser aprendidas na segunda camada: meses lunares e meses naturais em harmonia fornecem a data (TAVARES, 2011, p. 154-5).

Interessante destacar que o título “Ex-voto(s)” e essa temática aparecem repetidamente na obra poética de Paula Tavares. Primeiro nos é apresentado um poema com esse título, no singular, no livro **Lago da lua** (1999), o qual já foi analisado anteriormente. Depois, em seu quarto livro de poemas encontramos novamente o título, agora no plural, **Ex-votos** (2003). Essa antologia contém dois poemas com essa mesma nomeação, porém, o primeiro escrito em prosa e no plural, o segundo, escrito em versos e no singular.

Comumente, Tavares faz uso dessas repetições, existem temáticas que são constantes em sua obra. Essas evidenciam um desejo de realce, um resgate de ritos sagrados de sua cultura angolana e, ao mesmo tempo, acabam nos revelando um intenso dialogismo

entre seus livros e uma circularidade na sua escrita, ou seja, constantemente a poeta retoma o ponto de partida temático, propositalmente, pois sua escrita segue os ritmos da natureza. Mas essa circularidade não deve ser entendida como uma redundância enfadonha, um demérito. De maneira alguma é falta de criatividade, é uma estratégia para evidenciar que a cultura autóctone é cíclica e, que é natural, de muitas culturas africanas, como as do sul de Angola, uma ideia circular do tempo.

O poema começa com letras maiúsculas para maior destaque e funciona como uma epígrafe ou mote do livro, ele nos dá a direção: Angola e mais especificamente o sul desse país e sua riqueza cultural, geográfica, natural, humana, etc. O sujeito poético já avisa que todos estão semeados pelo território vasto, ou seja, há a reterritorialização desse cenário tão diverso, repleto de sinais, símbolos, ritos, santuários, histórias e memórias.

A advertência de que “Ex-votos” é: “vinho antigo e restos de escória alertam para o fogo sagrado que por ali lavrou o solo e aqueceu as vozes roídas pelas preces alinhadas nas noites por dormir” (TAVARES, 2011, p. 154. Alerta-nos sobre o trabalho antigo da memória e da perpetuação dessa tradição por meio dela. Evidencia-nos a sacralidade desse ato de rememorar e nos alerta sobre os fragmentos, restos, a destruição desse local e de sua gente, tudo está em pedaços, incompleto: as vozes, as coisas, as preces e até a noite.

Em seguida, o eu lírico continua o alerta de que a natureza cumpre seu papel de tentar guardar esses restos de sinais, símbolos antigos que dão a direção do local e apresentam as evidências de violência e destruição geradas pela posse desse local, provavelmente, rastros deixados pela colonização segregadora e exploratória.

No entanto, a natureza resiste na presença do imbondeiro<sup>17</sup>: “lugar especial”. Esse tipo de baobá é símbolo sagrado da longevidade e da resistência, ele perpetua as tradições e a cultura desse povo, assim como a palavra em Paula Tavares faz.

Também é destacado o “Túmulo de Ilunga” que dominava a simbólica arte de “domesticar o ferro”, metaforizando o próprio ato da criação poética e o trabalho das oleiras angolanas. Esse trabalho é ritualizado como algo sagrado e que consegue traduzir “a linguagem dos anjos”. Para reforçar a reterritorialização a voz do texto coloca a referência de

---

<sup>17</sup> Árvore símbolo de África, em especial, de Angola, típica das zonas mais tropicais, que é usada em rituais tradicionais – existe a crença de que ela oferece proteção no parto, na comunicação entre vivos e mortos; na medicina – defendem a ideia de que as substâncias extraídas dela são medicinais, auxiliando no tratamento da diabetes; na manutenção da vida, utilizada para abrigo de animais, pessoas, mantimentos e reservatório de água em tempos de seca, além de servir de inspiração para os artistas, pois é rica e forte, pode durar até 3 mil anos (Cf. SAPO, 2014).

“Féti”, que é uma estação arqueológica importante de Angola, situada próxima a Huambo, província que faz divisa com Huíla, terra natal de Paula Tavares.

Além disso, o barro de Féti é origem e mistério, que só as mulheres dessa terra conhecem, dominam seu manuseio e só elas podem bulir nesse líquido vermelho, feito o sangue menstrual, que é fonte de vida. Somente as mulheres angolanas, iniciadas pela ancestral “Choiá” dominam a arte milenar e audaciosa de rasurar a tradição através do entrelugar híbrido da palavra, da oralidade, da execução das tarefas domésticas, do baixo-relevo e de deixar todos os labirintos simbólicos e silenciosos, que perpetuam as tradições, desestabilizam o *status quo* e são formadores de novas identidades.

Outro poema de Paula Tavares, do livro **Ex-votos** (2003), onde observamos a reterritorialização de lugares íntimos é “Constrói-me a casa”:

Constrói-me a casa  
Com o barro de dentro  
Entrelaça o colmo

Guarda dos caminhos  
Guardião do fogo

Fixa um tronco aqui  
E outro ali  
Prepara a preciosa mistura de lamas  
E procura a fibra vegetal exacta  
Constrói-me a casa com o barro de dentro

Guarda dos caminhos  
Guardião do fogo (TAVARES, 2011, p. 176).

O título do poema apresenta uma súplica ou ordem do eu poético direcionada a um interlocutor desconhecido, que talvez seja o companheiro, o amado. O desejo do sujeito poético é explícito de ter um lugar seu, íntimo, aconchegante, familiar e seguro, para que seja seu lar, com todas as implicações sagradas que envolvem esse lócus. Interessante reparar o uso do artigo definido antes de casa, demonstrando que não se trata de um lugar indefinido, qualquer. Pelo contrário, é a sua conhecida e desejada casa, provavelmente, aquela da memória de infância, o lar da família, que costuma ser o nosso porto seguro.

Além de não ser uma casa qualquer, o eu lírico afirma que essa deve ser constituída com “barro de dentro”, ou seja, o barro – símbolo sagrado de ligação com a terra e as origens, origem da vida, pó da terra. O acréscimo da expressão “de dentro” sugere a ideia de algo ainda mais íntimo e visceral, tal como o próprio útero materno, para demonstrar uma

visão desde dentro, ou seja, esse sujeito poético conhece de perto a realidade sobre a qual está falando.

A ação de “entrelaçar com o colmo” representa o desejo de segurança, de fixar raízes, talvez pelo medo de cair ou voar: com relação ao seu destino e de sua casa, devido ao excesso de fluidez presente em seu destino. Um ser desgarrado, desterritorializado que deseja se reterritorializar, fisicamente ou metaforicamente. Um sujeito diaspórico que almeja a constante construção de um lar seguro, mesmo na fluidez das margens que ocupa, ainda que esse lar seja ao menos uma metáfora, um mecanismo simbólico encontrado pelo eu poético para sentir-se em ambiente familiar e acolhedor. Sendo que esse lar pode ser o próprio domínio da palavra, a sua escrita poética, a sua maneira de construir identidades, de rememorar e reinventar sua “casa”.

O sujeito poético se sente desprotegido e necessita dessa casa como abrigo, como proteção das intempéries. Pede ainda que seja “guardião do fogo”, pois esse simboliza tanto a vida como a própria proteção e manutenção dela. Na ação de fincar o tronco para proteção, repete a ideia de cair ou voar, está vulnerável, desgarrada deste lugar que está sendo construída a casa, ou seja, está em movimento constante, eterna travessia. Então, apresenta o desejo de permanência, pede para ser amarrada a casa.

Destacamos ainda, que ocorre a mistura sagrada de lamas e fibras, em um ritual de fé, essas simbolizam as raízes da terra. Com isso, notamos a vontade de novamente se fixar, uma tentativa de resgatar as suas origens e se sentir de novo em casa, habitante dessa terra. Por meio do exercício de metalinguagem, essa *poiesis* de entrelugar busca se reterritorializar. Mas, como essa casa é um altar sagrado das memórias, não precisa estar fixada geograficamente, já que está presa às lembranças. Assim, o sujeito poético promove a reterritorialização através da memória e de seu discurso.

Encontramos no livro **O útero da casa** (2004), de Conceição Lima, no poema “A casa” uma visão semelhante à do poema “Constrói-me a casa”, de Paula Tavares.

A casa  
 Aqui projectei a minha casa:  
 alta, perpétua, de pedra e claridade.  
 O basalto negro, poros  
 viria da Mesquita.  
 Do Riboque o barro vermelho  
 da cor dos ibiscos  
 para o telhado.  
 Enorme era a janela e de vidro  
 que a sala exigia um certo ar de praça.

O quintal era plano, redondo  
sem trancas nos caminhos.

Sobre os escombros da cidade morta  
projectei a minha casa  
recortada contra o mar.

Aqui.

Sonho ainda o pilar –  
uma rectidão de torre, de altar.

Ouço murmúrios de barcos  
na varanda azul.

E reinvento em cada rosto fio  
a fio

as linhas inacabadas do projecto (LIMA, 2004).

Primeiramente, relacionamos o título do livro **O útero da casa** com o título do poema “A casa”. Encontramos a repetição da palavra casa, representação simbólica de lar, um ambiente íntimo e de aconchego, que comumente é sacralizado, pois revela proteção. E útero sugere a ideia de nossa primeira casa, a mais protegida de todas e a mais aconchegante, ambiente sagrado que abriga a formação de nossas vidas. Portanto, no título da antologia poética de Conceição Lima, **O útero da casa**, temos a intimidade da interioridade, ambiente totalmente intimista e protetor.

O sujeito poético descreve o seu projeto de casa de maneira detalhada e sinestésica, de forma que podemos visualizar a mesma. Logo no início, mostra que a casa é: “alta, perpétua, de pedra e claridade” criando uma imagem de força, resistência e segurança para esse lugar. E quando descreve os materiais usados para sua construção, destacamos o “barro vermelho” que vem de Riboque: uma aldeia da Ilha de São Tomé de São Tomé e Príncipe. Portanto, na referência explícita à terra natal da poeta encontramos a reterritorialização. E a presença do barro, assim como analisamos nos poemas anteriores, sugere a ligação com a terra, com as raízes ou talvez com as próprias entranhas, como sugere também o vocábulo “útero”, no título do livro.

Outra importante informação é que esta casa é edificada “sobre os escombros da cidade morta”. Semelhante à poética de Paula Tavares, a de Conceição Lima também faz questão de evidenciar as marcas dolorosas de destruição de seus países. Provavelmente, esses escombros sejam resíduos de destruição das guerras pela libertação dessas antigas colônias portuguesas.

O eu lírico ainda nos adverte sobre seu sonho, nos avisa que deseja construir um “pilar de rectidão”, ou seja, anseia a sustentação de sua casa, seu lar nas bases sólidas, exatas,

racionais e justas da retidão. Também faz a comparação desse pilar com os de um altar ou de uma torre, revelando a imagem arquitetônica de força, equilíbrio e proporção.

Ao final, o eu poético nos sinaliza que “reinventa” nos rostos, detalhadamente, o projeto inacabado dessa casa. Portanto, esse sujeito ainda está em um entrelugar, a procura de um território seguro e íntimo para fixar raízes e edificar seu lar, em uma tentativa de se reterritorializar, ainda que metaforicamente, por meio da palavra, reinventando seu lócus familiar, seu porto seguro, sua Ilha natal, para sentir-se protegida, dentro do útero materno novamente.

Outra comparação que fazemos é entre o poema “A casa de meu pai”, do livro **Como veias finas na terra** (2010), de Paula Tavares e “A herança”, do livro **O útero da casa** (2004), de Conceição Lima.

A CASA DE MEU PAI  
 A casa do pai morreu no mesmo dia  
 Explodiu de insectos  
 O lugar onde costumava ser o paraíso  
 Estranhos estes caminhos de sombra  
 Que se abriram  
 Quando deixávamos o jardim da mãe  
 Na pedra ainda estava inscrita  
 A dança de roda os fios finos  
 A sua figura sentada o cheiro dos óleos  
 Não posso voltar agora  
 À casa do pai  
 Ainda que saiba o caminho  
 E uma a uma  
 As árvores  
 Junto ao poço (TAVARES, 2011, p. 249).

Em **Como veias finas na terra** (2010), Paula Tavares fala essencialmente sobre a paisagem africana, sua terra natal: Angola, que sempre exalta em seus poemas. Mas, agora, também nos revela outras geografias, algumas que conhece e outras que imagina, que toma conhecimento pela escrita de autores que admira. Além disso, a mulher, a sua forma de viver e entender o mundo, é também um tema sempre presente em sua poética.

Como é recorrente na poesia de Tavares, o título do poema em estudo: “A casa de meu pai” aparece grafado todo em letras maiúsculas para dar maior destaque. Sendo que a casa do pai é símbolo de segurança, de herança, de porto seguro, *ehumbo*: espaço familiar. Ambiente, comumente lembrado com grande afeto e tom de aconchego, aqui nos causa estranhamento, pois apresenta, logo de início, uma imagem bem sombria e com nuances de

surrealismo: “morreu no mesmo dia / Explodiu de insectos”. Parece-nos que a tradição foi desfeita, a ideia positiva de lugar seguro foi rasurada, foi desmoronada pelos insetos.

Esses insetos representantes das coisas nojentas e ruins abriram caminhos estranhos, repletos de sombra. O sujeito poético avisa que a casa que antes era o paraíso, agora é metonímia do inferno. Mas, as lembranças boas ainda estão vivas nela, então, a voz lírica lamenta não poder voltar a esse paraíso anterior.

Em seguida, notamos que o eu poético conhece bem o caminho de volta, sabe detalhes dele, porém, não pode percorrê-lo. E destaca a presença das “árvores junto ao poço”. Tendo em vista que árvore simboliza a herança da tradição, a força e o lugar dos ancestrais; e, poço sugere o simbolismo do obscuro, do perigo eminente, do lugar que recebe a água da chuva, fonte de energia. Destacamos a dualidade desse *locus*, assim como a tradição de seus ancestrais é vista de maneira híbrida e dual pela poeta-intelectual Paula Tavares, a imagem que o sujeito poético traz na lembrança da “casa do pai” também está nesse entrelugar entre inferno e paraíso, entre sagrado e profano, entre alegria e tristeza, entre saudade e desapego. É feita uma revisão crítica dessas memórias, tanto da tradição quanto das demais lembranças que a cercam.

Continuando nossas comparações, temos o poema “A herança”, integrante da antologia poética **O útero da casa** (2004), de Conceição Lima.

A herança  
 Sei que buscas ainda  
 o secreto fulgor dos dias  
 anunciados.  
 Nada do que te recusam  
 devora em ti  
 a memória dos passos calcinados.  
 É tua casa este exílio  
 este assombro esta ira.  
 Tuas as horas dissipadas  
 o hostil presságio  
 a herança saqueada.  
 Quase nada.  
 Mas quando direito e lúgubre  
 marchas ao longo da Baía  
 um clamor antigo  
 um rumor de promessa  
 atormenta a Cidade.  
 A mesma praia te aguarda  
 com seu ventre de fruta e de carícia  
 seu silêncio de espanto e de carência.  
 Começarás de novo, insone  
 com mãos de húmus e basalto

como quem reescreve uma longa profecia (LIMA, 2004).

Nesse poema Conceição Lima nos revela que a maior herança deixada pelos seus ancestrais é a sua memória, sua casa-exílio e sua escrita, pois através desses eficazes instrumentos consegue fazer a revisão crítica do passado, das lembranças, de sua tradição e da própria escrita. Daí, temos uma reescrita da profecia, que em tom de ato sagrado, revolve “os passos calcinados”, “os assombros”, “a ira”, “a herança saqueada”, “o clamor”, “o rumor de promessa”, todos os escombros doridos das guerras, sejam elas pessoais ou coletivas, sejam elas literais ou metafóricas. A partir dessa rememoração rasurada, através do “silêncio de espanto”, reinicia o processo de construção de seu lar, ou seja, é necessária a desconstrução, primeiro, para depois possibilitar a construção dessa casa-exílio.

Destacamos que é explícita a reterritorialização promovida pela poeta através da hibridez das memórias e a partir desse entrelugar que ocupa, afinal sua casa é o exílio, seu lar está fadado à diáspora. Em constante travessia, o sujeito poético recomeça o cíclico movimento de construção e reconstrução “com mãos de húmus e basalto”, com a força da ligação com a sua terra, seu rochedo insular “reescreve uma longa profecia”. Sua voz é a grande arma contra a opressão, ainda que essa voz apenas seja ouvida por subalternos como ela, ainda que essa voz seja repleta de silêncio, o ciclo de luta e de rasura continua, a grande herança deixada pelas mulheres ancestrais: a força da resistência.

Necessário destacar que tomamos emprestado aqui o conceito de subalterno estruturado por Gayatri Chakravorty Spivak (2010), em **Pode o subalterno falar?**, lemos: “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK *apud* ALMEIDA, 2010, p. 12). É aquele “proletário” cuja voz não pode ser ouvida, pois o subalterno não pode falar. Evidente que esse silenciamento é fruto de ato social, cultural e não uma expressão em seu sentido estrito. O subalterno só ocupa essa condição de segregação pelo efeito do discurso dominante.

Spivak adverte que o subalterno não pode ser mero objeto de pesquisa dos intelectuais, que na tentativa de dar voz a eles, acabam falando por eles, isso é um enorme erro, pois assim continuará a reproduzir as estruturas de poder e opressão. É tarefa do intelectual pós-colonial criar espaços por meio dos quais o subalterno possa falar e ser ouvido. Além disso, a teórica ressalta que: “a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero” (SPIVAK *apud* ALMEIDA, 2010, p. 114-15). Spivak conclui:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio (SPIVAK, 2010, p. 126).

Observamos que Paula Tavares e Conceição Lima fazem esse papel de abrir espaço para a fala das mulheres subalternas de suas terras africanas, para que possam falar e ser ouvidas. Através do discurso poético dessas escritoras e intelectuais pós-coloniais promovem a reflexão sobre a história dessas mulheres, sobre suas tradições e consequentemente fazem a revisão das identidades nacional e feminina. Elas criam espaço e condição para a autorrepresentação e questionam os limites dessa representação, do lugar de enunciação e de seu trabalho intelectual. E, ainda, o silêncio é a maneira que essas mulheres, muitas vezes, fazem a subversão, é nas lacunas que revelam a resistência. Notemos a revelação a esse respeito feita no poema “Agora que habito um país de silêncio”, do livro **Como veias finas na terra** (2010), de Paula Tavares.

*Estes poemas cabem dentro do ruído  
(gargantas abertas, crianças às voltas,  
Mãos cravadas na enxada curta)*

Agora que habito um país de silêncio  
Recolhida na cela fria e branca  
De um certo momento da vida  
Me entrego a recolher  
A memória do grito  
Os sorrisos alargados de antigas fêmeas  
Soltas das amarras dos gritos  
um poema  
apenas um poema (TAVARES, 2011, p. 242).

No ato de escavar a sua terra: “seu país de silêncio”, com “enxada curta”, Tavares como poeta-intelectual pós-colonial sonda as memórias, os gritos, as “antigas fêmeas”, através do exercício metalinguístico, do seu fazer poético e nos apresenta uma comprometida revelação: “apenas um poema”. Mas, através desse poema ela dá espaço e condição para a representação dessas “antigas fêmeas” e fala com elas. Agora “soltas das amarras dos gritos” opressores, ainda que em silêncio ou por meio de poemas-ruídos faz a rasura da tradição e dá voz a mulher subalterna angolana.

Destacamos que a formatação original do poema foi mantida, pois Tavares usa constantemente das estratégias da forma poética para expandir sua leitura e provocar ainda mais a imaginação do leitor. Por isso, conservamos o recurso do itálico na epígrafe desse texto, pois o uso desse realce gera alteração de sentido, uma vez que evidencia a ideia de poema-ruído.

Também notamos semelhante trabalho de representação da mulher subalterna pelo discurso poético de Conceição Lima, em seu poema “SÓYA (LENDA)”, do livro **A dolorosa raiz do micondó** (2006).

SÓYA (LENDA)

Há-de nascer de novo o micondó —  
 belo, imperfeito, no centro do quintal.  
 À meia-noite, quando as bruxas  
 povoarem okás milenários  
 e o kukuku piar pela última vez  
 na junção dos caminhos.

Sobre as cinzas, contra o vento  
 bailarão ao amanhecer  
 ervas e fetos e uma flor de sangue.

Rebentos de milho hão-de nutrir  
 as gengivas dos velhos  
 e não mais sonharão as crianças  
 com gatos pretos e águas turvas  
 porque a força do marapião  
 terá voltado para confrontar o mal.

Lianas abraçarão na curva do rio  
 a insónia dos mortos  
 quando a primeira mulher  
 lavar as tranças no leito ressuscitado.

Reabitaremos a casa, nossa intacta morada (LIMA, 2006).

Antes de partirmos para a análise do poema, é necessário pensarmos o título do livro de Conceição Lima, pois já é bastante revelador. Dolorosa raiz sugere forte ligação com sua terra e cumplicidade com as dores dela, guarda as memórias de sofrimento, de opressão. O micondó ou imbondeiro é uma árvore considerada sagrada por muitos povos africanos, é uma espécie de baobá. E essa é conhecida como árvore da vida, devido à sua enorme longevidade, que chega a 6 mil anos, as gerações passam e as árvores sagradas permanecem, assistindo a tudo. Por isso, no início do poema “Sóya (lenda)”, a poeta ao afirmar sobre o

novo nascimento do micondó apresenta quase certeza de futuro e de esperança (CF. MACHADO, 2012).

Como em uma profecia a poeta faz a revelação do futuro através da lenda-poema, anunciando que mesmo em meio a todo o agouro das forças negativas, mesmo com todos os escombros dolorosos haverá a “junção dos caminhos” e “sobre as cinzas (...) bailarão fetos e uma flor de sangue”, ou seja, os herdeiros dessa dor romperão essa terra destruída e teimosamente renascerão. O ciclo da vida falará mais alto e a força milenar do baobá irá se sobrepor. As forças do bem, orientadas pela sabedoria milenar dos velhos ancestrais, duelará contra as forças do mal. E, enfim, “quando a primeira mulher / lavar as tranças no leito ressuscitado. / Reabitaremos a casa, nossa intacta morada”, essas corajosas mulheres tomarão posse novamente de sua casa, ou seja, sairão da sombra da opressão, gritarão pelo seu espaço e se investirão de identidade própria.

Outro nome que podemos relacionar com o de Paula Tavares é o de Gloria Anzaldúa, escritora e teórica cultural. Gloria Evangelina Anzaldúa<sup>18</sup> (1942-2004), como uma das primeiras autoras americanas de origem mexicana assumidamente lésbica, Anzaldúa desempenhou um papel de grande relevância na redefinição de identidades *chicanas*<sup>19</sup>, lésbicas e *queer*<sup>20</sup>. “Mais conhecida como autora de **Borderlands/La frontera: The new mestiza** (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987), uma coleção híbrida de poesia e prosa escolhida como um dos 100 Melhores Livros do Século pelo Hungry Mind Review e Utne Reader” (COSTA, 2004, p. 13).

---

<sup>18</sup> Obras destacadas de Azaldúa: **This bridge called my back: Writings by radical women of color** (1981); **Making face, making soul/ Haciendo caras: Creative and critical perspectives by feminists of color** (1990); **Interviews/Entrevistas** (2000); **This bridge we call home: Radical visions for transformation** (2002), entre outros.

<sup>19</sup> O Movimento Chicano, 1965 - 1975, originário da luta contra a discriminação dos imigrantes mexicanos nos Estados Unidos, deve ser lembrado pelo seu ativismo artístico, revelando novos artistas e promovendo a criação de centros culturais "mexicano-americanos" e hispânicos. Diversos artistas - norte-americanos de origem hispânica ou migrantes radicados nos Estados Unidos - trazem os debates sobre a diversidade cultural e produção de identidades para as obras que realizam. A chamada arte gay conhece maior notoriedade em função do impacto da Aids no mundo artístico de Nova York e da atuação de grupos como o *Act-Up* e o *Gran Fury*, nas décadas de 1980 e 1990 (ENCICLOPÉDIA Itaú, 2017).

<sup>20</sup> A Teoria *Queer* surgiu nos Estados Unidos na década de 90 do século XX com a relação entre os Estudos Culturais e o Pós-estruturalismo francês, no intuito de questionar, problematizar, transformar, radicalizar e ativar uma minoria excluída da sociedade centralizadora e heteronormativa. Portanto, representa as minorias sexuais em sua diversidade e multiplicidade, levando em consideração todos os tipos e concepções de sexualidade (MIRANDA; GARCIA, 2012, p. 1).

Comparamos o poema “Caos”, do livro **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (2001), de Paula Tavares com o poema “Mulher cacto”, do livro **Borderlands/La frontera: The new mestiza** (1987), de Gloria Anzaldúa.

Caos  
 CACTUS  
 CACOS  
 mãos feridas d’espinhos  
 pousadas pássaros  
 no meu rosto (TAVARES, 2011, p. 131).

Corpo dorido, marcado de dor e esperança, esse “caos” revela os “cacos” individuais e coletivos da mulher angolana, totalmente ferida pelas guerras: civil, fruto das divergências políticas, econômicas e culturais que assolou Angola, mesmo após o fim da guerra pela Independência; metafórica, as constantes e duras lutas diárias pela sobrevivência e contra a opressão. Como um “cactus” a mulher apresenta em seu exterior os espinhos que machucam, mas em seu interior guarda bem protegida a água, fonte da vida. Assim a mulher revela “as mãos feridas d’espinhos”, suas feridas abertas, porém, abriga o sonho de liberdade e de esperança na imagem simbólica dos pássaros no rosto.

Gloria Anzaldúa situada em um contexto de Contracultura, na década de 1980, nos Estados Unidos, momento de intensa revolução feminista e enorme contestação artística e social em prol dos direitos dos oprimidos, principalmente, do respeito à diversidade. Em meio a esse contexto radical é condizente que a escrita de uma poeta declaradamente lésbica, chicana e negra seja tão explícita quanto a própria biografia da autora. Portanto, a poesia de Anzaldúa é mais radical e ostensiva que a de Paula Tavares. Podemos observar essa diferença de linguagem no poema seguinte, traduzido por Micheline Verunschik:

Mulher cacto  
 A mulher do deserto  
 tem espinhos  
 os espinhos são seus olhos  
 se te aproximas, te arranha.  
 A mulher do deserto  
 tem largas e afiadas garras.

A mulher do deserto vê a vespa  
 cravar o seu ferrão  
 e trepar com a tarântula  
 Vê que a arrasta a um buraco  
 põe sobre ela um ovo  
 o ovo se abre

o bebê sai e come a tarântula.  
Não é fácil viver sobre esta terra.

A mulher do deserto  
se enterra na areia com os lagartos  
se esconde como rato  
passa o dia no buraco  
tem o couro duro  
não resseca ao sol  
vive sem água.

A mulher do deserto  
mete a cabeça em si mesma, tartaruga,  
desenterra raízes com o focinho,  
está com os javalis,  
caça coelhos com os coiotes.

Como uma flor, a mulher do deserto  
não dura muito tempo  
mas enquanto vive enche o deserto  
com flores de palma e paloverde.

A mulher do deserto  
enroscada é serpente cascavel  
descansa de dia  
mas à noite quando é mais fresco  
agita-se com a coruja,  
e com as cobras alcança um ninho de pássaros  
e come os ovos e os filhotinhos.

Quando em fúria a mulher do deserto  
cospe sangue dos olhos como o lagarto cornudo  
e quando escuta um sinal de perigo  
salta e corre como a lebre  
e se transforma em areia.  
A mulher do deserto, como o vento,  
sopra, faz as dunas, as colinas (ANZALDÚA, 2013).

Nesse grito de rebeldia feminina, Gloria Anzaldúa mostra, assim como Paula Tavares, o sofrimento da condição feminina, mas ao mesmo tempo o perigo que ela pode representar para o outro, que não sabe lidar com sua ambiguidade imprevisível. A metáfora do “cactus” para simbolizar a mulher está presente nas duas poetisas, ambas mostram a dualidade feminina: fragilidade *versus* força e destacam que no interior desse cactus-mulher existe sempre a fonte da vida: a água, que salva e purifica. Essa água simboliza o grande poder feminino da manutenção da vida.

Por mais que essa “mulher cacto” seja aparentemente perigosa como: “a serpente, a vespa, as garras, os espinhos, a lebre e o vento”, ela antiteticamente se converte em doçura e transforma a dor em beleza da natureza: “sopra, faz as dunas, as colinas”.

Outra comparação possível é entre o poema “E as margens”, do livro **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (2001), de Paula Tavares com o poema “Viver na Fronteira significa que você”, do livro **Borderlands/La frontera: The new mestiza** (1987), de Gloria Anzaldúa e traduzido por Thaís Soranzo.

E as margens  
Respira mansa a superfície do lago  
silêncio e lágrimas pesam-lhe as margens.

Uma mulher quieta  
enche as mãos de sangue  
cortando o azul  
da superfície de vidro (TAVARES, 2011, p. 130).

O título do poema revela a tensão feminina de estar sempre nas margens, na fronteira, num entrelugar, um discurso sempre deslocado, diaspórico e por isso mesmo, híbrido. Na aparência, na superfície revela mansidão, silêncio, no entanto, nas profundezas de suas águas encontramos enorme efusão de sentimentos contraditórios, “um grito espeta-se faca na garganta da noite” (TAVARES, 2011, p. 92), sufocado, silenciado pela constante opressão social, mas que através “da superfície de vidro” deixa transparecer a imagem refletida.

Interessante observarmos a sinestesia presente no jogo das cores vermelho do sangue que escorre das mãos do sujeito poético e o azul da água lacustre. O sangue da dor, da ferida e da vida se torna mais forte e corta o azul da aparente tranquilidade do lago. A mulher ao buscar sua imagem refletida nas margens e na superfície do lago encontra sua reflexão sobre as memórias de sua terra, seu lugar de origem e constrói sua identidade. No silêncio da imagem especular é que a mulher das margens promove sua transgressão, rasurando sua tradição através do discurso poético que denuncia sua dor.

Notamos semelhante ação presente no poema de Anzaldúa, porém, com uma linguagem mais agressiva e direta.

Viver na Fronteira significa que você  
não é nem hispana índia negra espanhola  
nem gringa, você é mestiça, mulata, cabocla  
surpreendida entre um fogo cruzado numa batalha  
enquanto carrega cinco raças nas costas  
sem saber pra que lado virar, ou correr;

Viver na Fronteira significa saber  
que a índia em você, traída por 500 anos,

já não fala mais com você,  
 que mexicanas te chamam de Judas,  
 que negar ser Anglo-americana  
 é tão ruim quanto ter negado ser Índia ou Negra;

Quando se vive na fronteira  
 pessoas passam por você, o vento rouba sua voz,  
 você é burra, toupeira, bode expiatório,  
 precursora de uma nova raça,  
 meio a meio – mulher e homem, nenhum deles –  
 um novo gênero;

Viver na Fronteira significa  
 colocar chile em uma borche,  
 comer tortilhas de farinha de trigo,  
 falar Tex-Mex com um sotaque de Brooklyn;  
 ser parada pela migra nos controles da fronteira;  
 Viver na Fronteira significa que você luta  
 para resistir ao atraente elixir de ouro da garrafa,  
 contra a puxada do gatilho,  
 contra a corda esmagando sua garganta;

Na Fronteira  
 você é o campo de batalha  
 onde os inimigos são parentes;  
 você está em casa, uma estranha,  
 as disputas na fronteira cessaram  
 a chuva de disparos acabou com a trégua  
 você está ferida, fraca  
 morta, reagindo;

Viver na Fronteira significa  
 que o moedor, de dentes brancos, quer dilacerar  
 sua pele oliva, tirar o grão, seu coração  
 te socar te apertar te esticar  
 que você cheire a pão branco, mas morto;

Para sobreviver à Fronteira  
 você deve viver sem fronteiras  
 ser um cruzamento (ANZALDÚA, 2017).

Na direta e incisiva denuncia poética feita por Gloria Anzaldúa encontramos relação com a metafórica linguagem também denunciadora de Paula Tavares. Ambas poetisas nos revelam a ideia fronteira e marginal da condição feminina, ambas são mulheres, escritoras e intelectuais pós-coloniais que vivem em diáspora e que se solidarizam com as demais mulheres oprimidas e subalternas, por isso, sempre fazem questão de deixar espaço em seu discurso para a representação dessas irmãs.

Anzaldúa expande a discussão das fronteiras para além da questão geográfica e histórica, ela também salienta a fronteira étnica e de um novo gênero: “precursora de uma

nova raça, / meio a meio – mulher e homem, nenhum deles – / um novo gênero”. Essa questão não encontramos no discurso de Paula Tavares, pois a poeta mexicana é que participa do movimento *queer* dos anos 1980, nos Estados Unidos e por ser adepta dessa teoria, traz à tona a discussão.

Apesar das diferenças de linguagem e de algumas diferenças de postura teórica, as poetisas apresentam ideia semelhante sobre a posição de entrelugar da condição feminina, também revelam pensamento similar em relação ao processo híbrido de construção de identidade dessas mulheres subalternas. E, ainda, chegam a conclusões parecidas: “Para sobreviver à Fronteira / você deve viver sem fronteiras / ser um cruzamento” (ANZALDÚA, 2017), ou seja, para conseguir falar e ser ouvida, na condição de subalternidade, é necessário que você seja transgressora o suficiente, para nas brechas do discurso tradicional e opressor do *status quo*, você faça a sua rasura e consiga abrir espaço entre o grito e o silêncio, para que sua voz seja ouvida nessas outras margens.

Carole Boyce Davies (1994) propõe uma literatura das mulheres negras que vivem em diáspora e que essa escrita deve ser lida sob perspectivas culturais, transnacionais, translocais, diaspóricas, em cruzamentos de fronteiras constantes, tais como: geográficas, de escrita, étnicas, etc. Ela defende a ideia de que tanto a terra quanto a língua foram violadas pelos invasores (colonizadores). A partir disso, o domínio linguístico da mulher e de seu território colonizado representam, eroticamente, uma forma de resistência “It is a play of resistance to domination which identifies where we come from, but also locates home in its many transgressive and disjunctive experiences” (DAVIES, 1994, p.115)<sup>21</sup>.

Seu corpo, assim como seu território e sua língua se fundem (Cf. DAVIES, 1994, p.160). Davies explora a conexão entre a escrita e o lar, mostrando que o lar também pode ser um local onde o corpo da mulher é alvo de violência, ao contrário do que comumente se pensa, que o lar é fonte de segurança. Ela aponta que a ação típica das escritoras em diáspora é um movimento antitético de fixidez e mobilidade. Com isso, essas escritoras conseguem promover a expansão ou alargamento de sua territorialidade. Ou seja, ocorre uma desterritorialização e simultaneamente uma necessidade de se reterritorializar, através do discurso poético e da escavação de suas memórias.

Assim, a busca de identidade dessas poetisas diaspóricas se apoia na reconstrução de um novo lar (ambiente familiar), que não é geográfico apenas, é metafórico, quase

---

<sup>21</sup> A tradução é de Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves. É um jogo de resistência à dominação que identifica de onde viemos, mas também localiza o lugar de origem em suas muitas experiências transgressivas (GONÇALVES, 2008, p. 34).

metafísico, existencial. “Migration creates the desire for home, which in turn produces the rewriting of home. Homesickness or homelessness, the rejection of home or the longing for home become motivating factors in this rewriting. Home can only have meaning once one experiences a level of displacement from it (DAVIES, 1994, p.113)<sup>22</sup>.

Esse território acaba sendo elevado ao *status* de ambiente sagrado, pois traz ancoragem em meio à dispersão dos fluxos migratórios. Assim, observamos que o corpo é a metonímia das ruínas da nação e, ao mesmo tempo, a sua reconstrução (Cf. PEREIRA, 2012, 166). A poeta ressignifica o corpo feminino conforme os ritmos da terra, da natureza. Dessa forma, perpetua e rompe com a cultura tradicional patriarcal. A mulher toma posse de seu corpo-nação-palavra-lar, ou seja, reveste o corpo em sua casa. Sobre isso nos informa Pereira (2012), quando analisa a poesia de Conceição Evaristo, à luz desse viés teórico.

Nesse sentido, o corpo na poesia de Evaristo se conecta com a concepção de um sagrado baseado na noção de ancestralidade, o que permite que a releitura da história colonial permita à mulher negra ganhar transcendência, transformação, esperança, por superar as camisas de força impostas sobre ela pelo olhar social e culturalmente construído ao longo da colonização (PEREIRA, 2012, 167).

A palavra simboliza o desejo erótico, assim a mulher toma posse de seu discurso revelador do uso de seu corpo no ato sexual, transgredindo então o *status quo*. Seu corpo-poema carrega as marcas de pertencimento e não pertencimento simultaneamente, pois se enraíza na tradução e abre caminhos com a revisão do passado, de sua casa. Desse modo seu lar em permanente exílio, em diáspora é ressignificado ou reterritorializado. A esse respeito nos esclarece Pereira (2012):

O corpo se torna com frequência o receptáculo desse arquivo, e também a válvula de escape dos sentimentos mais contrastantes do sujeito lírico: por meio dele, ou melhor, por meio da inserção de metáforas corporais na corporalidade do texto, encarnam-se os abusos, as violências, as ternuras, os afetos, os desejos (...) a condição dolorida dos migrantes, dos que se encontram no “entre-lugar”, no exílio, e que se agarram às palavras para elaborar o trauma da “dor mutiladora da separação” da terra natal à qual se refere Edward Said (PEREIRA, 2012, 172).

---

<sup>22</sup> A tradução é de Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves. A migração cria o desejo pelo lugar de origem, o qual produz a reescrita desse lugar. Saudade ou abandono, a rejeição ao lugar de origem só tem sentido quando se tem a experiência do deslocamento (GONÇALVES, 2008, p. 34).

Acreditamos que essa foi a maneira encontrada por Paula Tavares para reinventar a sua Angola, a sua casa. Ela não escolhe um dos lados da fronteira, apenas reconfigura seu ideal de lar através do seu imaginário poético. E a partir de aí reconstruir a sua história civil, poética, política, gerando então, um novo sujeito, uma nova identidade para a mulher angolana.

Tendo em vista que a poesia é o *locus* privilegiado de enunciação e representação das vozes dessas mulheres subalternas, temos aí um espaço de forte erotismo, como observa Bataille: “A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a *eternidade. É o mar partido com o sol*” (BATAILLE, 2014, p. 48, grifos do autor). É através força erótica de ter voz poética que Paula Tavares promove sua maior transgressão e cumpre o seu papel de intelectual pós-colonial dando espaço de representação para mulher angolana.

Entendemos a atividade erótica como: “uma exuberância da vida, o objeto dessa busca psicológica, independente, como disse, da intenção de reprodução da vida, não é estranho à morte (BATAILLE, 2014, 35). O ato de viver, as buscas incessantes que envolvem o viver e ações de prazer e desejo que cercam nossas práticas estão repletas de erotismo. Portanto, o erotismo

é um dos aspectos da vida interior do homem. Se não damos conta disso, é porque o Erotismo busca incessantemente fora dele um objeto de desejo. Esse objeto, contudo, corresponde à interioridade do desejo... *O Erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão* (BATAILLE, 2014, p. 53, grifos do autor).

Assim sendo, o grande erotismo, o instinto de vida na poesia de Paula Tavares é o falar, é o ter voz. Porém, essa voz sempre cerceada, só consegue ser ouvido pelos subalternos como esse sujeito poético, como a mulher angolana. Somente através do silêncio, através da rasura da fala opressora da tradição, é que a poeta consegue desestabilizar o discurso competente, ou seja, o grito dessa mulher é apenas ruído ou silêncio para os opressores. O grande erotismo se dá pela libertação da rasura, no entrelugar, nas brechas, no não-dito, apenas sugerido, é que esse discurso se constrói como grande artimanha híbrida e linguageira.

Para concluir destacamos o pensamento de Secco (2011) sobre a poesia de Paula Tavares:

A semântica dos poemas se encontra não só voltada para uma cartografia pastoril da região da Huíla, porém, ainda, principalmente em seus últimos livros, para as origens das artes no Ocidente, *evidenciando que hibridações culturais estão presentes em seu imaginário literário, assim como no de outros escritores angolanos contemporâneos* (SECCO, 2011, p. 263, grifos nossos).

Consoante ao pensamento de Néstor Canclini dito anteriormente, é comum ao discurso pós-coloniais e da poesia contemporânea, produzida nesse contexto, o hibridismo. E esse se converte em estratégia discursiva, para revelar a transgressão do *status quo*, a rasura da tradição opressora e promover a reflexão da mesma, para enfim, situar-se em um espaço ambíguo e fronteiro: um entrelugar. Por sua vez, esse entrelugar possibilita a revisão da memória e a construção de novas identidades, sejam elas individuais ou coletivas, regionais ou nacionais ou para além disso, universal na condição de subalternidade. Esse processo de identificação é dotado de erotismo: “(...) Eu terra eu árvore eu sinto / todas as veias da terra / em mim e / o doce silêncio da noite (TAVARES, 2011, p. 234).

### 3 O SAGRADO NA POESIA DE PAULA TAVARES

Para tudo era a fala: para dizer do riso e da tempestade, da travessia dos rios e das fronteiras, lugar e voz para sempre confundidos no ser em fala em que todos se tinham tornado (TAVARES, 2015).

Buscamos, neste capítulo, mostrar que o fazer poético para Paula Tavares surge de uma forte conexão com o sagrado, por isso, a relação entre poesia e sagrado é intrínseca a esse discurso. Com isso, tentamos rastrear a ritualização do cotidiano presente nessa poética, como forma de demonstrar esse encontro.

**Honorat Aguessy** (1977) destaca que na interpretação das características próprias da cultura africana, observando-se as visões e percepções tradicionais, temos o jogo como concepção de mundo, sendo que esse jogo se dá na igualdade, cada um a sua vez participa, até todos fazerem parte. E se trata de um jogo de sentidos, extremamente simbólico e, cuja função sempre foi a de transmitir a harmonia entre o homem e a Natureza.

O sociólogo beninense afirma que a religião tem lugar preponderante no domínio dos jogos, dos provérbios e da arte. Ele diz: “a religião africana é, em certo sentido, o efeito e a origem da civilização da oralidade” (AGUESSY, 1977, p. 124). Portanto, o domínio religioso incide diretamente sobre o discurso, sobre o controle que o indivíduo tem sobre a palavra e, ele (domínio religioso) “revela-nos outras características da concepção que os Africanos têm do universo, da vida e da sociedade (AGUESSY, 1977, p. 127). Por isso, o domínio religioso se mistura ao discurso mítico, sendo que o mito é o “discurso fundamental em que se baseiam todas as justificações da ordem e contra-ordem sociais (AGUESSY, 1977, p. 128).

Adotamos também o conceito de religiosidade estruturado por Flusser: “Chamarei de religiosidade nossa capacidade para captar a dimensão sacra do mundo. Embora não seja uma capacidade que é comum a todos os homens, é, não obstante, uma capacidade tipicamente humana” (2002, p.16). O ser humano, ao tentar estabelecer uma relação com o universo transcendente, seja por meio de questionamentos, negações ou crenças, acaba por encontrar na natureza do mundo, aspectos até mesmo cotidianos, que são vistos de uma forma subliminar, ritualizada, sacralizada.

O filósofo ainda afirma que: “Certas pessoas, certas épocas e certas sociedades dispõem de um talento especialmente marcado para a religiosidade. Há pessoas religiosamente surdas, mas não há época nem sociedade inteiramente isentas de religiosidade”

(FLUSSER, 2002, p.16-17). Ou seja, a religiosidade, com as suas mais diversas manifestações, está sempre presente na sociedade, é uma maneira de o ser humano encontrar ancoragem, um “porto seguro” em meio ao universo movediço. É provável que a poética de Paula Tavares, por estar inserida em um contexto pós-colonial tão desterritorializado, seja transformada nesse *locus* de segurança sagrado, para promover uma reterritorialização de sua Angola, de seu lar. E como vimos na parte histórica que inicia este estudo, a África é um continente especialmente marcado de religiosidades.

Estudamos, primeiramente, a antologia poética de Paula Tavares, **Ritos de passagem** (1985), pois observamos um esforço em trabalhar com o sagrado como construção de sentido na sua poesia. Essa poesia tem: “Uma capacidade genuína para captar a dimensão sacra do mundo. Essa capacidade revela o mundo e nossa vida dentro dele como realidade significativa, isto é, como realidade que aponta para fora de si mesma. Esse significado que o mundo e nossa vida dentro dele têm é chamado “o sacro”” (FLUSSER, 2002, p.18). Isso remete para uma visão poética, repleta de simbolismos e metáforas, que parte da realidade angolana e constrói outras possíveis realidades e suprarrealidades.

Outro conceito importante sobre a noção de sagrado foi estruturado por Georges Bataille, em seu livro **O erotismo** (2014):

O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. Há, em decorrência da morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, experimentam espíritos ansiosos, é a continuidade do ser, a que a vítima é devolvida (BATAILLE, 2014, p. 45).

Como visto na parte anterior deste trabalho, o erotismo está em quase todas as ações humanas, reside no desejo de ritualizar suas ações e transformá-las em uma conexão sagrada com o cosmo, é uma maneira de ter a sensação tão desejada de continuidade do ser. Acreditamos que o fazer poético para Paula Tavares é algo tão vital, tão sublime, que é uma forma de ritualizar a vida da mulher angolana, de modo a atribuir a esse cotidiano uma dimensão sacra, é uma iniciação dessa mulher ao mundo erótico, que historicamente lhe foi cerceado.

Lembramos da advertência feita por Spivak (2010) sobre a condição de subalternidade da mulher, já citada por nós, na parte anterior dessa tese. A força poética de Tavares é uma grande estratégia de iniciação da mulher oprimida ao universo erótico da linguagem, a sua ousadia, a subversão do *status quo*, pois é a sua forma de obter voz, ainda

que seja através do silêncio da poesia ou do “balbucio linguageiro”, presente em seus textos, na rasura da língua materna. E, ainda, o próprio fazer literário é um ritual sagrado da e na linguagem.

Necessário fazermos a ressalva que, o filósofo Vilén Flusser, em seu livro **Da religiosidade**: a literatura e o senso de realidade (2002) e, que, o teórico Georges Bataille, em seu livro **O erotismo** (2014), ambos estudiosos abordam o sacro na perspectiva ocidental, o que, em primeira instância, não se encaixaria perfeitamente à cultura africana de Paula Tavares. Porém, Ana Paula Tavares, nascida na Huíla, região do sul de Angola, reside atualmente em Lisboa e foi educada em escolas que prevalecia a cultura ocidental portuguesa de seus colonizadores. Portanto, a escritora possui mistura de religiosidades cristã ocidental e de matriz africana, mais especificamente as de origem no sul de Angola.

Na obra de Paula Tavares encontramos uma visão animista do mundo, ou seja, a alma (alma) está em tudo, nos espíritos, nos vegetais, nos animais, em entidades, em deuses, na relação com a terra, etc. O sagrado angolano é mítico, quase um mito, é a relação com a natureza de maneira anímica, ou seja, cria-se uma ideia de força espiritual em todos os elementos da natureza, “a crença em espíritos e em almas e a condição necessária a esta crença, [é] a divisão entre o mundo dos vivos e dos mortos (...) a religiosidade básica e enganada do primitivo” (GENNEP, 2013, 11-12).

As chamadas religiosidades “primitivas”, como o animismo, e os demais rituais praticados pelas sociedades locais africanas, historicamente, pelo ponto de vista ocidental, foram tidas pejorativamente como primitivas, pois apresentavam uma crença diferenciada da cristã, predominante no Ocidente, terra dos colonizadores da África.

O antropólogo francês afirma ainda que o animismo é: “a teoria personalista, quer a potência personificada seja uma alma única ou múltipla, quer se trate de uma potência animal ou vegetal (totem), antropomórfica ou amorfa (Deus)” (GENNEP, 2013, 31). Como o animismo pregava a crença em almas e não somente em um Deus cristão e como a visão ocidental foi sobreposta a do africano, pela ação opressora do colonizador sobre o colonizado, diversos ritos locais foram reprimidos, por serem considerados profanos, satânicos.

A autora, por ser uma intelectual, uma historiadora, ter formação acadêmica em história e em literatura de Angola, tem uma visão mais crítica e mais consciente dos fatos sociais e históricos dos indivíduos angolanos, por isso, quebra o rito de crítica à literatura feminista, pois não faz um discurso panfletário, apenas rasura o discurso tradicional. Seu discurso dá voz à mulher e abre espaço para construção de novas identidades, por isso é

engajado, mas, sem, no entanto, ser militante, conforme mencionado no item 1.1 em citação de (SECCO, 2006, p. 94-5). Tavares concilia uma visão desde de dentro da sociedade angolana e desde de fora, pois é uma mulher nascida e criada em Angola, mas que é, ao mesmo tempo, uma intelectual que crítica de toda a história de sua nação.

Sua obra possui um tom confessional, de desabafo. Seu discurso é predominantemente poético, apresentando sempre o sentido simbólico da palavra, sugestivo, conotativo. Para que o texto tenha eficiência, a poeta precisa contar com o receptor, então desloca o eixo de poder do discurso e partilha com o seu leitor a construção do significado. Quanto mais velada a linguagem, maior abertura de interpretação se terá.

Tendo em vista que discurso poético é a expressão do sentimento, do mundo, esse se converte em um instrumento catártico, no qual o escritor busca se entender, se achar e construir sua identidade. Partindo dessa premissa, achamos necessário um estudo atento desse lócus privilegiado, que conforme destaca Laura C. Padilha:

Dá-se, nos textos poéticos de Paula Tavares, essa *transmutação de um corpo de mulher em voz* e, com isso, ela funda um lugar artístico instigante no espaço literário construído, na contemporaneidade, pela língua portuguesa. Como as mais velhas, senhoras da sabedoria, ela vai procedendo à transformação alquímica, engrossando a realidade com seus modernos cantos encantatórios (PADILHA, 2000, p. 298, grifos nossos).

Seu ritual com a palavra poética é sacralizado, de modo a se converter em voz feminina angolana. Paula Tavares não apresenta uma religiosidade totalmente encaixável a essa perspectiva ocidental apresentada, pois a cultura de Angola possui suas especificidades. Apesar disso, não podemos esquecer que a colonização portuguesa, ocidental, influenciou sobremaneira a formação da(s) identidade(s) desse povo africano. Vale lembrar ainda, que a poeta vive atualmente em Portugal. Então, podemos notar que seu olhar também é perpassado pela religiosidade ocidental, com profundas influências cristãs. Tendo em vista que sempre que as culturas entram em contato entre si, principalmente, quando se trata de uma relação colonizado e colonizador, há de haver as trocas culturais, conforme afirma Hall:

As identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera. Por todo o globo, os processos das chamadas migrações livres e forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais dos antigos Estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais, e, de fato, do próprio globo. Os fluxos não regulados de povos e culturas são tão amplos e tão irrefreáveis quanto os fluxos patrocinados do capital e da tecnologia (HALL, 2003, p.44-5).

Essas trocas culturais são formadoras de identidades híbridas, e acabam efetivando uma tradução cultural, como vimos no capítulo anterior. E em meio a esse momento de luta cultural, observamos que a busca pelo sagrado se torna cada vez mais evidente. O universo da religiosidade, do sagrado e do ritualístico acompanha o homem africano desde suas origens até a sua morte. A multiplicação ritual da palavra como “forma de semear a vida, se faz um dos principais eixos de sustentação da obra de Ana Paula Tavares”, conforme afirma Laura C. Padilha (2000, p. 287). A teórica brasileira ainda destaca:

As palavras, nos poemas de Paula Tavares, dançam danças antigas; espalham ritmos inusitados e contribuem para, pelo imaginário, semear Angola, por múltiplos e surpreendentes sinais, parodiando João Vêncio, personagem de Luandino Vieira. Tais palavras e seus sentidos se vão fundindo ao branco silêncio da página, em jogos gráficos cheios de deslocamentos, principalmente nos **Ritos** (PADILHA, 2000, p. 293).

Padilha nos adverte sobre esse trabalho erótico e encantatório da linguagem poética de Tavares, intencionalmente a intelectual angolana semeia a cultura de sua nação. Sabemos que os ritos iniciáticos são um modo de preservação dos mitos e saberes dos antigos e são pilares de sustentação de vários grupos étnicos afro, essa é uma forma de manutenção da identidade que os africanos conservam, como afirma Alassane Ndaw: “o africano tradicional permanece fiel a si próprio porque ele tem o sentido de seu lugar no Universo e a consciência do princípio sagrado que o habita. Não se trata de um vago conceito metafísico, mas de uma realidade, de uma missão onde cada homem se move” (PADILHA *apud* NDAW, 1983, 67).

Observamos também que a morte para o imaginário angolano não é o fim, é sim o princípio, uma vez que eles veem a vida de maneira cíclica e enxergam em seus ancestrais – o espírito dos antepassados – o poder da instrução. Embora ausentes fisicamente, esses ancestrais continuam a exercer poder, transmitido aos vivos, balizado pela palavra dos mais velhos. Assim, eles transmitem a sabedoria de seu povo, preservam suas raízes, resgatam sua identidade através das teias da memória.

Acreditamos também que em meio a essa crise identitária, a esses conflitos que o mundo pós-colonial de Angola enfrenta, esteja havendo uma procura de um novo veículo para a religiosidade. Aí entra a poesia como instrumento de transcendência, de encontro com o sagrado, consoante ao pensamento de Octavio Paz,

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Suplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjunto, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes (PAZ, 1982, 15).

Partindo dessa premissa, que o fazer poético é ritual sagrado da palavra e na palavra, com potência de iniciação ao mundo erótico, estudamos esse *locus* privilegiado. Conforme destaca Laura C. Padilha:

Dá-se, nos textos poéticos de Paula Tavares, essa transmutação de um corpo de mulher em voz e, com isso, ela funda um lugar artístico instigante no espaço literário construído, na contemporaneidade, pela língua portuguesa. Como as mais velhas, senhoras da sabedoria, ela vai procedendo à transformação alquímica, engrossando a realidade com seus modernos cantos encantatórios (PADILHA, 2000, p. 298).

No caso da poesia de Paula Tavares a religiosidade é uma forma de culto da memória, uma maneira de resguardar e resgatar as tradições angolanas de seu povo, de perpetuar suas raízes. De não deixar que a colonização e a recente Independência destruam a(s) identidade(s) africana(s), promovam seu apagamento ou sua aculturação. Por isso, a poeta ritualiza, em seus poemas, o cotidiano simples e singelo de sua terra, consoante à Padilha, é a sua maneira de semear Angola, (Cf. PADILHA, 2000), modo de difundir as suas tradições angolanas por meio da palavra. A religiosidade aqui é coisa do coração, é uma necessidade psicológica, desejo de autotranscendência, uma busca do sacro através de seus ancestrais.

A ritualização do cotidiano africano no livro de estreia de Paula Tavares, **Ritos de passagem** (1985), é objeto que analisamos nesta parte. Logo no título da antologia de poemas, já encontramos pistas da presença da religiosidade, haja vista o termo escolhido “Ritos”: rituais são costumes carregados de uma simbologia, normalmente, de importância religiosa para aqueles que os praticam. O antropólogo francês, Arnold van Gennep, escreveu, em 1909, uma obra, que ainda hoje é balizar para os estudos sobre os rituais humanos: **Os ritos de passagem**. Nesse livro, Gennep define rito de passagem com relação aos ritmos da natureza:

nem o indivíduo nem a sociedade são independentes da natureza, do universo, o qual também está submetido a ritmos que afetam a vida humana.

Também no universo há etapas e momentos de passagem, marchas para adiante e estágios de relativa parada, de suspensão. Por isso, devemos associar as cerimônias de passagens humanas às que se relacionam com as passagens cósmicas, a saber, de um mês ao outro (cerimônias da lua cheia, por exemplo), de uma estação a outra (solstícios, equinócios), de um ano ao outro (Dia do Ano-Novo, etc.) (GENNEP, 2013, p. 24-25).

Tanto o homem como a natureza são guiados pelos ciclos da vida, esta impõe seu ritmo próprio e a sociedade promove cerimônias, de acordo com sua cultura e suas crenças, repleta de significados subliminares, para reverenciar as etapas transcorridas. E segundo Roberto da Matta, em “Apresentação” à obra **Os ritos de passagem**, de Arnold van Gennep (2013) conceitua rito como sendo:

As cerimônias, como muito bem percebeu Van Gennep, são como as etapas de um ciclo que se deseja marcar e revelar, uma espécie de moldura especial, mesmo quando o quadro que ele determina, circunscreve e torna consciente, é banal ou mesmo cruel. (...) o rito, assim, também enquadra – na sua coerência cênica grandiosa ou medíocre – aquilo que está aquém e além da repetição das coisas “reais” e “concretas” do mundo rotineiro. Pois o rito igualmente sugere e insinua a esperança de todos os homens na sua inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e libertar, nesta constante transformação do mundo e de si mesmo que está inscrita no verbo viver em sociedade (DA MATTA, 2013, 9-10).

O antropólogo brasileiro destaca uma questão relevante dos ritos, que é o aspecto dramática, teatral. Não podemos esquecer que todas as nossas relações sociais têm sempre uma motivação e um objetivo e, por isso, exercermos papéis sociais diferentes. Por conseguinte, as cerimônias ritualísticas também promovem essa encenação.

No caso da poesia de Paula Tavares, notamos que essa é uma grande estratégia da autora, pois assim, ela ritualiza a rotina da mulher angolana, aparentemente desprovida de grandes acontecimentos, para revelar o que tem de mais sagrado, a força dessas mulheres. A poeta nos mostra que cada pequeno gesto é uma forte ligação do feminino com suas raízes ancestrais: dos velhos vivos ou mortos – que lhe transmitem sabedoria, pela palavra ou pelo silêncio. É também um trabalho constante de escavar a sua terra para se identificar. E nessa escavação da terra, da tradição, de si mesmo, da palavra, a mulher busca ousadamente a sua voz.

No **Caderno de Sociologia**, encontramos outra definição para os ritos de passagem, que nos interessa:

Os ritos de passagem (ou de iniciação) são cerimônias que assinalam transições importantes no desenvolvimento do indivíduo e em que ocorre uma mudança de estatuto social. Por exemplo: os ritos ligados ao nascimento (como o batismo) [...]. Esses ritos simbolizam também o reconhecimento social do indivíduo e a sua integração no grupo [...] (CADERNO DE SOCIOLOGIA, 2014).

Essa integração do indivíduo com seu grupo, por intermédio dos ritos, é muito importante, pois é algo que contribui de maneira direta na formação de identidades, tanto no campo individual quanto no campo coletivo. Conforme o que mencionamos antes, é o que ocorre na poesia ritualística de Tavares, a poeta se identifica com as mulheres de sua terra através desses **Ritos de passagem**. E a repetição desses rituais consolida a integração do feminino com a nação angolana, ou seja, ajudar a construir as identidades femininas e angolana.

Outra leitura possível de fazermos desse título **Ritos de passagem** é a travessia, situação ambígua de deslocamento, de entrelugar, de diáspora, que segundo Hall (2004, p. 34): “Os momentos de independência e pós-colonial, nos quais essas histórias imperiais continuam a ser vivamente retrabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação”. Provável, que por esse livro de Paula Tavares ter sido publicado no Pós-Independência de Angola e, estar inserido em um contexto cultural semelhante ao descrito por Hall, represente essa travessia, esse momento de reconfiguração cultural. Possivelmente, essa obra assinala um ritual de iniciação de uma nova nação ou ainda de morte de um cruel período colonial, um movimento cíclico de renascimento, como acredita a tradição dos ancestrais africanos.

Tendo em vista que o espaço do sagrado também é um lócus de ambiguidade, heterogêneo, de travessia do sagrado e do profano; de vida e morte; de Céu e Terra; possibilitando o encontro do humano com o transcendente. Encontramos, então, respaldo para nossa leitura, **Ritos de passagem**, antologia poética de Paula Tavares, lócus privilegiado de encontro com as suas raízes africanas, encontro com o sagrado e com o próprio fazer poético, conforme assinala Claudia Fabiana de Oliveira Cardoso, em seu ensaio **O lugar do sagrado e a Poesia de Paula Tavares**:

O fenômeno da heterogeneidade e da circularidade do tempo sagrado dos ritos está ligado à regeneração da existência humana e do mundo. Podemos relacionar tal manifestação justamente à experiência poética, quando, segundo Octavio Paz, em O arco e a lira, "o tempo cronológico - a palavra comum, a circunstância social ou individual - sofre uma transformação decisiva: cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e

antes de outros idênticos, e se converte em começo de outra coisa”. A própria poesia é, portanto, lugar do sagrado, já que “não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador” (CARDOSO, 2014).

Uma das grandes preocupações dos poetas angolanos a partir da década de 1970 é a ameaça da perda da memória cultural. Observamos que, após a Independência de Angola e, com os conflitos gerados no período colonial, ocorre um confronto entre várias culturas – as de raízes locais angolanas e a portuguesa – e isso gera um reencontro da sociedade angolana moderna com seu passado ancestral. Atualmente, como efeito da globalização, vivenciamos a perda das fronteiras entre as diferentes comunidades, resultando na pluralidade e na renovação constante de práticas culturais, incluindo as de ordem do universo sagrado.

Em virtude disso, observamos que a poesia de Paula Tavares recria esteticamente provérbios, mitos, ritos e outras manifestações do sagrado, no modo de viver angolano, discutindo as relações entre a tradição e a modernidade e a presença marcante de uma diversidade étnica e cultural em Angola.

Assim ocorre em **Ritos de passagem** (1985), a poeta traz à cena experiências de iniciação, reescrevendo e resgatando em sua memória cultural ritos de passagem de seu local de origem. Conforme Secco:

a obra ainda guarda a utopia das transformações sociais que as lutas pela Independência provocaram nas mentalidades do país, as descobertas do Amor e do prazer da mulher que queria sentir os cheiros e sabores do sexo e dos frutos da terra, a rebeldia feminina de transgredir as tradições e a linguagem (SECCO, 2003, p. 180 *apud* PEREIRA, 2016).

**Ritos de passagem** (1985) é dividido em três partes: “De cheiro macio ao tacto”, “Navegação circular” e “Cerimónias de passagem”. Essas partes também podem ser vistas como três momentos, que podem simbolizar as etapas ou ciclos da vida da mulher: a meninice e a adolescência; a idade adulta, anterior ao casamento e; por fim, a maturidade, quando retoma o começo de todo esse processo, lembrando os ritos de iniciação.

Esse livro de estreia de Paula Tavares causou um grande espanto em Angola, pois é repleto de erotismo. Vale lembrar do que falamos, no capítulo anterior, sobre o erotismo como força vital, como iniciação da mulher ao mundo erótico e o grande desejo de ter voz. Deprendemos que esse erotismo se mistura à religiosidade, como em um grande e ambíguo duelo barroco entre sagrado *versus* profano, como em um ato sagrado da sementeira, da procriação, da fertilização da terra e do ventre feminino.

Tavares desconstrói a interpretação tradicional, “canônica”, cristã, de que o sexo seria algo pecaminoso, quando utilizado como elemento de prazer. Segundo o *status quo*, o sexo apenas deveria ser praticado para fins reprodutivos, semelhante ao pensamento medieval. No entanto, a poeta dá um novo tratamento a esse antigo tema, apresenta o ato sexual como algo sagrado, pois é vital, é intrínseco à natureza humana, é natural e, por isso mesmo, é visto de maneira limpa, bonita, singela e não como algo pecaminoso, pornográfico, conforme instituído pelo *status quo*.

Na primeira parte dessa antologia, temos “De cheiro macio ao tacto” a associação do feminino às frutas, às flores, à água, aos legumes, aos animais, etc., todos elementos da natureza, que o homem se apropria deles, assim como se apropria da mulher. Mas, Paula Tavares dá um novo tratamento, revela o exotismo, o misticismo e o encanto da terra Angola. É a temática do cotidiano e da natureza da mulher angolana. Uma poesia sinestésica, sensorial e repleta de erotismo. A autora promove o resgate da memória cultural para (re)construir sua(s) nova(s) identidade(s) nacional(is) no contexto Pós-Independência.

Na segunda parte, temos “Navegação circular”, uma travessia tão cíclica como a vida, onde aparecem cenários físicos de Angola: fauna, flora, lagos, pôr do sol. Fragmentos de sua terra, estilhaços de memória, que a poeta descreve, reaviva e os questiona, problematizando-os para reconstruir essa nova nação. O feminino “cine-olho” fotografa a sua terra e a descreve como forma de preservar sua memória cultural. Há um contato íntimo com o mundo natural, com a essência da mulher angolana – que é intrinsecamente telúrica, pois ao laborar a terra, trabalha a sua própria vida.

E, na terceira e última parte, temos “Cerimónias de passagem”, que promove uma volta ao início dessa obra, ao início dos ritos, ao poema que abre essa antologia e, até mesmo, ao próprio início da vida, da sua trajetória poética. Os ritos cotidianos ou especiais, aqui são apresentados e descritos como hábitos das mulheres angolanas. A poeta é a voz que fala da sua terra e de suas tradições. Segundo Secco:

a poesia de Paula Tavares se faz também guardiã da palavra e da memória ancestrais, embora estas sejam estética e criticamente sempre recriadas. O lirismo de Paula se engendra, pois, como uma rede múltipla que conjuga signos da modernidade e da tradição. Um dos eixos que permeia sua trajetória poética é a consciente opção por romper o silêncio que, em grande parte, envolve as mulheres angolanas, em particular as originárias das etnias do sul de Angola, onde a pastorícia e a agricultura definem o modo de vida, os ritos, os contratos, enfim, os costumes e a história desses povos (SECCO, 2016).

Observamos que a poesia de Paula Tavares concilia modernidade e tradição, quando recria esses rituais da sua terra. Ao mesmo tempo que cultua e perpetua, faz também a rasura, através de um olhar crítico sobre a herança tradicional. A poeta faz a conciliação, mas não de maneira isenta, deixa, propositalmente, transbordar as tensões do confronto da tradição com a modernidade. E ao evidenciar essas tensões já, automaticamente, rompe os ideais passados de um discurso falocêntrico.

Notamos um movimento cíclico, que essa obra realiza em torno das práticas tradicionais. Isso ocorre desde o poema inicial, “Cerimônia de passagem”, que é construído em forma de parlenda, brincadeira típica da tradição oral, que trabalha a memorização e, assim, realiza a cerimônia de passagem ao próprio universo da escrita. Interessante notar que esse poema abre o livro e se encontra isolado das três divisões dessa obra, explicitadas anteriormente. Com isso, vislumbramos, nesse poema, uma espécie de epígrafe, que orientará toda a leitura da antologia.

#### CERIMÓNIA DE PASSAGEM

“A zebra feriu-se na pedra  
A pedra produziu lume”

a rapariga provou o sangue  
o sangue deu fruto

a mulher semeou o campo  
o campo amadureceu o vinho

o homem bebeu o vinho  
o vinho cresceu o canto

o velho começou o círculo  
o círculo fechou o princípio

“A zebra feriu-se na pedra  
A pedra produziu lume”

(TAVARES, 2011, p. 15).

Nesse poema, o eu-lírico oraliza o cotidiano como forma de apreendê-lo melhor e torná-lo sagrado, através do poder mágico das palavras. É a epifania do ritual da vida, da criação pela palavra, semelhante ao homem primitivo com seus desenhos rupestres, que acreditava que o animal desenhado na pedra era o próprio. As imagens tinham para eles esse poder mágico de torná-la viva, assim como a palavra em Paula Tavares.

Podemos observar isso com os versos iniciais, que abrem e fecham o poema, em um movimento cíclico semelhante à vida. A pedra, elemento da natureza que produz atrito,

que gera energia e mantém a vida ou o ciclo, como em um ritual sagrado, aqui pode ser vista como metáfora da palavra, que corta, machuca, mas que produz lume, o fogo da vida. Esse atrito, essa rasura fica sugerida pelo uso da aliteração dos sons do /z/ e do /r/.

Importante destacarmos que a fogueira é um símbolo forte de encontro com o sagrado na cultura africana. Ela sempre ocupa o centro das tribos, pois conforme Slenes (1999, p. 252 *apud* PEREIRA, 2007, p. 11) o fogo, além de oferecer proteção física para as pessoas, uma vez que afasta o frio, os insetos e ilumina a noite escura; ainda oferece proteção espiritual, é um elemento que liga os vivos com os mortos, com seus ancestrais, os “lares”, que ajudam a manter a ordem no lar.

Oportuno lembrar que a circularidade dos rituais, esse movimento cíclico é uma esperança de retorno e de renovação, por isso, a característica forte dos rituais é a repetição, porque intermitente, repetível, eterna, reinterpretando-a e atribuindo uma marca de completude à vida.

Notamos também a união sagrada da mulher e do homem para gerar a vida, dar o fruto. A travessia da rapariga em mulher, do homem em velho, como em um ritual de passagem, de iniciação da vida da mulher e do homem. Esse fruto pode ser visto tanto como a vida ou como a própria liberdade da palavra poética, da enunciação, que através do ritual, da repetição constante, perpetua a memória cultural de seu povo africano, de seus ancestrais sagrados.

Temos a simbologia do sangue e do vinho, que é significativa, que pode ser assemelhada ao ritual de sacrifício do corpo de Cristo, de seu sangue, para a ressurreição dos homens, pois Tavares é uma autora que escreve a partir de um limiar cultural: entre as religiosidades locais do sul de Angola e as cristãs. Ou como a fertilização do ventre: “a rapariga provou o sangue/o sangue deu fruto/a mulher semeou o campo/o campo amadureceu o vinho (TAVARES, 2011, p. 15). O sangue é universalmente considerado o veículo da vida e pode ser metaforicamente visto como veículo da alma. E o vinho, comumente, é associado ao sangue, devido a semelhança da cor. Além de na cultura cristã remeter ao sangue de Cristo, dando ideia de purificação, ressurreição e imortalidade.

Com isso, podemos associar a simbologia do vinho, nesse poema, como sendo a fonte da vida, da sabedoria dos ancestrais sendo passada em um ritual de passagem à rapariga, à mulher, ao homem e ao velho, como em um rito de preservação da memória cultural: “o velho começou o círculo/ o círculo fechou o princípio” (TAVARES, 2011, p. 15). O sangue

metaforicamente representa o grande dom sagrado da palavra, que é transmitida de geração em geração.

A poeta se fere com as memórias doridas do cotidiano de uma Angola colonial, ritos de iniciação da mulher, talvez dolorosos. Mas, esse ferir-se é necessário, pois é através dessa atitude reflexiva que o eu-lírico consegue resgatar suas lembranças, perpetuar suas memórias e cultivar sua identidade de mulher angolana, conforme Laura C. Padilha, “Nasce daí uma absoluta cumplicidade com a face feminina de Angola” (2000, p. 289). Por isso, uma atitude dolorida, mas que produz lume, que ilumina – a própria poesia – seu espaço de liberdade, de resistência da memória cultural e de busca da sua identidade, seu espaço de enunciação.

Portanto, notamos que a palavra e a memória são as armas potentes para revelar a opressão, refletir sobre o processo e disseminar a resistência, ou seja, perpetuar a tradição e promover a ruptura. A poética de Tavares, sobre determinados aspectos, é subversiva, pois se efetiva em um grande e ousado prazer da e na linguagem. Vale lembrar de Roland Barthes, em sua balizar diferenciação entre prazer e fruição do texto:

Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, p. 21-22).

A escritura de Tavares é desconcertante, é pura fruição, pois nos deixa em constante travessia entre: sublime e grotesco; sagrado e profano; tradição e modernidade; ocidente e oriente; Angola e Portugal; masculino e feminino; língua e linguagem; prazer e dor.

O poema que abre a primeira parte do livro é “A abóbora menina”, nele ocorre a associação do feminino à abóbora, um elemento tipicamente telúrico, demonstrando-nos a presença de um sujeito relacional, pois assim como o fruto está fincado à terra, a mulher angolana também está enraizada no seio familiar e em sua terra. A multiplicação da abóbora, a sua fertilização é permitida pelo feminino, pois a aparente fragilidade é, na verdade, um grande exercício de poder, uma vez que todo o grupo depende dessa fertilização-gravidez desse fruto-mulher.

#### A ABÓBORA MENINA

Tão gentil de distante, tão macia aos olhos  
vacuda; gordinha,  
de segredos bem escondidos

estende-se à distância  
procurando ser terra  
quem sabe possa  
acontecer o milagre:

folhinhas verdes  
flor amarela  
ventre redondo

depois é só esperar  
nela deságuam todos os rapazes (TAVARES, 2011, p. 19).

O título traz a expressão “menina” que pode ser associada à rapariga, mulher que ainda está em processo de amadurecimento. Também pode ser visto como um fruto pequeno, que ainda irá se desenvolver. De qualquer forma, a ritualística do amadurecimento do sujeito se faz presente em ambos os casos. O fruto é personificado, sugerindo emoções humanas, cheios de elementos mágicos, místicos, sagrados, pois simbolizam uma pronta oferenda aos deuses. A terra angolana oferta seu fruto-mulher, em um ritual sagrado, aos deuses.

O feminino, que tradicionalmente é visto pelo olhar masculino como um objeto a ser consumido, nessa poética representa a voz oprimida da mulher angolana e tenta reverter essa situação. Aqui sugere força, potência, construção de identidade.

Esse poema apresenta uma forma bastante livre, semelhante aos poemas vanguardistas e concretos da literatura brasileira. Podemos notar uma coluna propositalmente desencaixada, quase que separada do resto do texto, formando uma espécie de coluna à direita da página: “folhinhas verdes/flor amarela/ventre redondo”. Em virtude dessa liberdade formal, permitimo-nos fazer uma leitura não linear, como representação metafórica da fragmentação do corpo feminino.

Então, fazendo uma leitura de baixo para cima e excluindo essa coluna da direita, temos uma revelação mais explícita da descrição do corpo feminino. Visualizamos a caracterização de uma rapariga transformando-se em mulher, tendo seu corpo amadurecido e atraindo “todos os rapazes”.

As expressões usadas para a descrição do fruto são personificadas e são mais características de uma mulher do que de uma abóbora: “gentil, gordinha, de segredos bem escondidos”. A delicadeza, elemento típico da condição feminina, é “distante”, ou seja, não está sempre disponível e guarda “seus segredos”, pois a misteriosa sabedoria ensinada de mãe

para filha é um eficaz recurso de resistência para o embate de gênero, é um enigma milenar, que revela a eterna ambiguidade do feminino: força *versus* fragilidade.

Observamos também a constante erotização desse corpo mulher-terra-fruto-natureza, que busca “ser terra”, pois deseja que aconteça “o milagre”: a fertilização da vida nesse “ventre redondo”, pronto para ser fecundado e garantir o sagrado poder da geração da vida, da perpetuação da espécie. Dessa forma, temos um discurso que contraria a lógica machista, pois o feminino que é o sujeito central, que seduz, que atrai “os rapazes” e não mais o homem que consome o fruto-mulher quando bem deseja. Ocorre então a transfiguração do mito da vagina dentada<sup>23</sup>, a mulher é que seria a grande devoradora do falo, para autoafirmação da identidade feminina e quebra do discurso falocêntrico.

Além disso, observamos a ausência de conectivos e uma recorrência de aliterações, dando um ritmo alegre e entrecortado ao discurso, possivelmente metaforizando a fala lúdica de uma rapariguinha, de uma menina.

No poema “O maboque”, também verificamos a metáfora do feminino associada ao fruto típico de Angola, que possui uma casca dura, um aroma forte, sabor agridoce, formato arredondado, semelhante ao seio feminino e que é considerado afrodisíaco pela cultura popular desse país.

#### O MABOQUE

Há uma filosofia  
do  
quem nunca comeu  
tem  
por resolver  
problemas difíceis  
da  
libido (TAVARES, 2011, p. 21).

Novamente atentamos para a forma bastante livre do poema: com versos fragmentados e com sintaxe sem conectivos, sugestivos da repartição do ser-mulher. No aspecto visual, podemos enxergar uma forma arredondada, talvez nos sugerindo a imagem do

---

<sup>23</sup> Para maiores informações sobre esse mito ver GOUVEPER, Samuel. **Vagina dentada? Que perigo!** Disponível em: <http://www.psicopensador.com.br/#!/vagina-dentada/c2090> Acesso em: 15 ago. 2016 e SILVA, Aline Cunha de Andrade; DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. Corpo feminino como território: uma análise de a história de **Bernarda Soledade - a tigre do sertão**. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/downloadSuppFile/326/205>. Acesso em: 15 ago. 2016.

próprio seio ou a essência elíptica do feminino. E no plano semântico, encontramos consonância com essa leitura, pois a temática é cíclica, uma vez mais, temos a representação do ciclo da vida.

Essa representação também é feita de maneira ritualística, sacralizando-se o cotidiano da mulher angolana e o envolvendo em uma aura de misticismo e sensualidade. Com isso, notamos a repetição da dualidade barroca: sagrado *versus* profano, o erotismo misturado à religiosidade, como ato sagrado da sementeira do corpo feminino, da sua palavra e da sua terra, da vida.

Reparamos ainda a concisão do poema, de forma simbólica e emblemática a sabedoria popular é retomada, repetida e perpetuada, como forma de preservar a memória da tradição e ao mesmo tempo rompê-la. Vale lembrar que um discurso mais sintético ganha mais força de enunciação e se aproxima mais dos provérbios. Através de um constante ritual de oralidade, a crença popular é afirmada como “uma filosofia”, ganhando um *status* de ciência, ou seja, a ideia transmitida passa a ter valor de saber acadêmico, além do popular e como destaca Aguessy (1977),

A oralidade é tanto efeito como causa de um certo modo de ser social. Denuncia as relações sociais específicas privilegiando certos factores de estratificação ou de diferenciação social, tais como a detenção da palavra, que é sinal de autoridade, a iniciação a conhecimentos que constituem uma espécie de saber mínimo garantido, que qualifica o indivíduo. Nestas condições, os diferentes domínios a investigar para definir o *proprium* cultural africano vão da religião ao quotidiano mais banal (AGUESSY, 1977, p. 114).

É o que atentamos aqui, Paula Tavares, munida desse *status* privilegiado de detentora da palavra, por ser uma poeta e intelectual pós-colonial angolana, investiga com profundidade “as veias finas de sua terra”, desde o cotidiano aparentemente banal da mulher até os mais sagrados ritos religiosos para nos revelar as características fundadoras da identidade de seu povo, de sua nação e, sobretudo, do feminino de Angola.

E esse saber também revela que a natureza humana não nega a libido, o desejo sexual ou seu impulso, que é intrínseco a vivência do ser e, caso isso não ocorra, é porque existe alguma anormalidade. Segundo a biologia, a psicologia, a filosofia e o dito popular, a libido é algo vital. Assim, esse discurso novamente rompe com o *status quo*, uma vez que afirma o desejo, ao invés de negá-lo, como o discurso cristão sempre tentou negar, em nome de uma pretensa moralidade.

Nessa poética, a vida e seus elementos naturais, telúricos, são vistos de maneira totalmente livre e são encarados como parte integrante da natureza humana, por isso são sacralizados. Como em um ritual anímico ocorre a fusão do homem com a natureza e o prazer vital.

Interessante notar a dualidade do verso: “quem nunca comeu”, deixando a dúvida se o objeto direto do verbo comer é a fruta ou a mulher e, se o sujeito dessa ação: “quem”, é um homem ou a própria mulher. Com isso, possivelmente tenhamos a transfiguração do mito da vagina dentada, novamente.

Oportuno ainda destacar que nesse poema, diferente do que acontece em “A abóbora menina”, o fruto não é descrito, são as suas sensações que são reveladas. Talvez em uma tentativa de dar maior destaque ao interior desse fruto-mulher do que para a sua aparência. Confirmando-nos a tendência introspectiva da lírica de Tavares, que constantemente busca a construção de identidade da mulher angolana.

Na segunda parte do livro, temos: “Navegação Circular”, uma reflexão cíclica da vida, da natureza, do cotidiano da mulher angolana, que ao mesmo tempo em que lavra a terra, trabalha sua própria existência. Visto que o labor na terra é típico do feminino em Angola e que o contato íntimo, telúrico, dessa mulher com o mundo natural é problematizado e ritualizado como algo sagrado. Pois, a voz poética, através desses fragmentos de memória, perpetua, semeia a tradição ancestral de África.

#### CIRCUM-NAVEGAÇÃO

Em volta da flor fez  
a abelha  
a primeira viagem  
circumnavegando  
a esfera

Achado o perímetro  
suicidou-se, LÚCIDA  
no rio de pólen  
descoberto (TAVARES, 2011, p. 39).

Esse título já bastante elucidativo nos revela, novamente, a circularidade tão presente no ritualístico discurso poético de Paula Tavares; além de nos revelar um neologismo, bem a gosto de Guimarães Rosa. A poeta, em um processo de justaposição, une dois radicais já existentes, mas separadamente: “circum” e “navegação”, formando uma nova, que aparentemente seria dicionarizada. No entanto, temos um novo vocábulo, que é grafado

com “m”, seguido de “n”, na ligação das duas palavras; talvez na tentativa de dar maior destaque a essa junção e evidenciar o aspecto circular dessa trajetória.

A abelha, em direção ao pólen, faz essa viagem de “circumnavegação”, para dar origem ao mel, alimento essencial para os clãs africanos. Outra vez observamos a temática do milagre da vida, da criação e da transformação da flor-mulher e de seu grandioso poder de manutenção da mesma.

No aspecto formal, destacamos a fragmentação e liberdade dos versos, simbolizando o zigue-zague da viagem da abelha, em torno da flor. Notamos uma intensa sonoridade, obtida através do uso recorrente das aliterações em /f/, /s/ e /r/, que remetem ao zunir da abelha. Observamos ainda, o uso de expressões típicas da linguagem matemática, exata, tais como: “esfera e perímetro”, possivelmente, tentando dar uma precisão dessa rota de navegação e representando a lógica da natureza e da vida.

Na segunda estrofe, temos o adjetivo “lúcida” destacado, escrito em letras maiúsculas, para confirmar que o “suicídio” da abelha, no “rio de pólen”, é totalmente são, que é uma ação perspicaz e resplandecente, pois produz a luz da vida. É a revelação da natureza, da transformação do pólen em mel, da flor em mulher, após ser polinizada, fertilizada ou semeada. Ela abre mão de sua vida para dar origem a outras muitas vidas, seus frutos.

A atitude dessa abelha não é recriminada, como seria recriminado o suicídio em uma cultura cristã, pois é visto como algo natural, o que toda abelha deve fazer para garantir o ciclo da vida, uma vez que ela foi criada para isso. Com isso, estabelecemos a relação com o sagrado ritual de procriação do feminino, também visto como algo pertencente à natureza humana. Assim como a abelha tem a sua viagem de “circum-navegação” prescrita, a flor-mulher tem a sua: nascer, crescer, gerar frutos e garantir a continuidade de sua espécie, seja através do poder sagrado da gestação de um novo ser ou da gesta de uma nova identidade.

Na parte três: “Cerimônias de Passagem”, a poeta nos apresenta vários ritos do cotidiano da mulher angolana, tais como a passagem ou a transformação da menina em mulher, como ocorre em:

#### RAPARIGA

Cresce comigo o boi com que me vão trocar  
Amarraram-me já às costas, a tábua Eylekessa

Filha do Tembo  
organizo o milho

Trago nas pernas as pulseiras pesadas  
 Dos dias que passaram...

Sou do clã do boi –

Dos meus ancestrais ficou-me a paciência  
 O sono profundo do deserto,  
 a falta de limite...

Da mistura do boi e da árvore  
 a efervescência  
 o desejo  
 a inquietude  
 a proximidade  
 do mar

Filha de Huco  
 Com a sua primeira esposa  
 Uma vaca sagrada,  
 concedeu-me  
 o favor de suas tetas úberes (TAVARES, 2011, p. 49).

Nesse poema, notamos o ritual de passagem da menina em mulher, a travessia de rapariga para mulher adulta, ou seja, uma celebração de iniciação, uma espécie de “emancipação”, quando essa rapariga nasce enquanto ser social, que executa os trabalhos femininos, para ajudar a sustentar seu grupo.

Como já dito anteriormente, observamos a forma livre do poema, a fragmentação dos versos, a ausência de conectivos e a constante oralização desses rituais cotidianos da mulher angolana. Um permanente resgate da tradição ancestral de África, como perpetuação da memória e, ao mesmo tempo, forma encontrada pela poeta para questionar, refletir sobre essa tradição e, possibilitar a sua ruptura, para formação de novas identidades.

Logo no primeiro verso, a voz poética afirma que “cresce com o boi com que vai ser trocada”, ou seja, desde pequena está destinada ao casamento, previamente acordado, ritual de alambamento. E avisa que seus pais já receberam parte do dote: “o boi”. O boi é o animal que garante a subsistência nas sociedades essencialmente agrícolas, como a do sul de Angola. Ele representa o plano material, a moeda de troca, o poder financeiro, justificando o uso do verbo “trocar”.

Essa rapariga também afirma que foi marcada até mesmo nas costas, com “tábua de *Eylekessa*” – madeira amarrada às costas das meninas para que essas crescessem eretas, para correção da postura delas e para que se tornassem mulheres de postura impecável. Provavelmente, uma postura autoritária de preocupação com a aparência, com a beleza, para

que seja atraente para o noivo e, não uma atitude de zelo pela sua saúde. Nesse momento, fica clara a denúncia desse sujeito poético ao machismo da tradição.

Na segunda estrofe, notamos que o feminino é definido pelo elemento masculino, pelo nome do patriarca da família, como em: “filha de Tembo”, nos revelando um processo de construção de identidade dado pela alteridade. A rapariga executa seu trabalho doméstico de “organizar o milho” e, ainda menciona que está enfeitada com as “pulseiras pesadas do passado”, que simbolizam o adorno e a quantidade de bois que tem, segundo a tradição das tribos do sul de Angola. Portanto, essas pulseiras também têm um valor material, financeiro. Interessante notar que essa estrofe é fechada com reticências após o verbo “passaram”, sugerindo-nos uma evasão no tempo, uma ideia atemporal, cíclica, mas que, paradoxalmente, já parece estar bastante distante.

Em seguida, essa rapariga se reafirma integrante desse “clã do boi”, deixando-nos uma dúvida se haveria preponderância na representação financeira do animal ou se na sua tenacidade, a sua permanente capacidade de gerar subsistência. E ainda nos revela a sabedoria apreendida de seus “ancestrais”, ao mesmo tempo em que revela uma aparente tranquilidade “do sono e da paciência”, insinua, misteriosamente, a insurreição, através da “falta de limite...”. Essa ausência de limite fica ainda mais intensa, é hiperbólica, pois é seguida de reticências, dando aos versos um tom ainda mais místico e mítico. A rapariga aprende desde pequena a perpetuar a tradição, mas também deixa espaço para a subversão.

Na estrofe seguinte, afirma que é feita de mistura, um ser que está em constante processo de identificação, que é híbrido em essência, que alterna entre o equilíbrio material do boi e o equilíbrio emocional da árvore. Segundo a tradição popular angolana, a árvore é um elemento simbólico vital, pois é habitat dos espíritos mortos, dos ancestrais, haja vista o baobá, árvore sagrada para os angolanos, que promove a estabilidade emocional, gerando sabedoria milenar. Com isso, observamos a força dessa rapariga, um ser completo, que embora ainda esteja em formação, já consegue misturar com firmeza o lado emocional e material.

Finalmente, na última estrofe revela, novamente, a definição do feminino pelo masculino, o patriarca “Huco”. E sugere ser uma espécie de “princesa”, pois é filha primogênita e foi abençoada por “uma vaca sagrada”, com o sagrado dom de abundância de fecundidade, ou seja, possui o grande poder da perpetuação da vida, que sustentará o seu clã e garantirá a sua continuidade.

Aguessy (1977) destaca o poder sagrado do corpo na cultura africana: “As técnicas do corpo desempenham uma função tão importante que é talvez pelo corpo que se manifesta a divindade” (AGUESSY, 1977, p. 127). É o que atentamos neste poema e em repetidos momentos da obra de Paula Tavares, o corpo feminino adquire a dimensão sagrada, torna-se uma divindade cósmica, assim como a terra, pois é geradora da vida.

Oportuno ainda lembrarmos que a paisagem descrita nesse poema é tipicamente agrícola, apresentado elementos da natureza, característicos da região do sul de Angola, que é a paisagem natal de Paula Tavares. Esses elementos como “o mar, o deserto, o boi, o milho, a árvore”, entre outros, confirmam-nos os fragmentos de memória da mulher angolana. Essa mulher que se apresente em eterna travessia, em um constante entrelugar, um ser deslocado, é representada metonimicamente pela poeta, pois suas lembranças estão em África, mas seu corpo está na Europa, já que Tavares é uma angolana que reside em Portugal.

E no poema “Ceromónia secreta”, que fecha o livro **Ritos de passagem**, novamente, observamos a presença do sagrado através do ritual, só que agora uma ritualística secreta, talvez porque trate de a questão da sexualidade “transformar o macho em fêmea”, algo inusitado, como em uma atitude paradoxal de obediência e, ao mesmo tempo, desobediência à tradição. Quem sabe uma tensão entre ideias tradicionais e modernas, como observa Laura C. Padilha: “Tal condição de mulher, aprendizagem e não pressuposto de um gênero, retorna nos poemas de Paula que mostram, muitas vezes, o aprisionamento das leis da tradição ou, se quiséssemos, o seu poder cerceador que pede para ser desobedecido no mundo novo, muito embora seja quase sempre acatado, principalmente nas comunidades não urbanas” (PADILHA, 2000, p. 295).

#### CERIMÓNIA SECRETA

Decidiram transformar  
o mamoeiro macho em fêmea

prepararam cuidadosamente  
a terra à volta  
exorcisaram o vento

e  
com água sagrada da chuva  
retiraram-lhe a máscara

pintaram-no em círculos  
com  
tacula  
barro branco  
sangue...

Entoaram cantos breves  
 enquanto um grande falo  
 fertilizava o espaço aberto  
 a sete palmos da raiz (TAVARES, 2011, p. 67).

Nos versos iniciais, notamos a transformação do mamoeiro macho em fêmea, em uma tentativa de gerar vida, de dar o fruto, já que o sagrado feminino é portador da luz, o princípio feminino é a origem da vida. Tradicionalmente, o ventre feminino é metáfora da eternidade, da transcendência e, na visão da psicologia ocidental temos a imagem da grande Deusa do Feminino, como afirma Ribeiro<sup>24</sup>. Lembramos que a visão ocidental nem sempre é correspondente à visão africana, apesar de essa ideia do ventre feminino ser a grande força vital fazer parte da cultura universal, quase como um mito universalizante.

Observamos que a construção de uma identidade é um processo de alteridade, de atração e repulsa constante entre as partes femininas e masculinas do Eu, consoante ao pensamento de Hall (2004, p. 38-9). É importante o diálogo entre o masculino e o feminino para que haja o reconhecimento e a identificação. Semelhante ao que Hall (2004) afirma, é necessário que ocorra uma relação de alteridade, um constante e permanente processo de atração e repulsa, para que se consiga uma identificação e, então, a construção de uma identidade. Esse processo pode ser observado na poesia de Paula Tavares, em seu poema já citado “Cerimónia secreta”, onde ocorre a identificação do masculino com o feminino, do homem com a mulher, do “mamoeiro macho com o mamoeiro fêmea”.

Interessante percebermos que esse poema apresenta um ritual repartido, fragmentado, semelhante à fragmentação do mamoeiro e semelhante à re-partição do ser contemporâneo, que por se apresentar em crise com a sua identidade, acaba por se tornar um ser constante e totalmente fragmentado. Reparamos essa fragmentação na estrutura do poema, que é propositalmente dividido em três partes, no espaço em branco da folha de papel.

---

<sup>24</sup> a Deusa arcaica adormeceu durante mil anos na história da cultura ocidental. O seu sono eclipsou alguns valores da mulher e provocou uma perda inestimável para a humanidade porque dessacralizou a natureza, o Amor e a família, visto que foi subtraída a dimensão mental e psicológica por ela inspirada que sempre ordenou as relações sociais. Sabedoria inconsciente interpretada como aquisição da consciência, a Deusa tornou-se o princípio transformador de concepções relativas à mulher e um novo entendimento da masculinidade. Entretanto, ainda que sofra as consequências dos complexos destrutivos que lhe foram legados pelo patriarcado, ainda que continue perdendo no jogo cultural do poder, o arquétipo da Deusa irrompe na poesia de muitos contemporâneos, revigorando a natureza original feminina, afirmando sua identidade e possibilitando a complementaridade com o Outro. Essa experiência mística torna a literatura capaz de “dar à luz” ao divino que torna a fecundar a poesia num processo cíclico ininterrupto e atemporal (RIBEIRO, 2012, p.73).

Provável que essa tripartição represente as três etapas da vida: infância, juventude e velhice ou nascimento, vivência e morte; como em um ritual sagrado da vida.

O silêncio, presente nos espaços em branco do papel, é visto por Laura C. Padilha como: “Ao brincar assim com o silêncio do branco, incorporando os vazios às palavras escritas, a poeta parece querer retomar um antigo preceito angolano, por ela resgatado em uma das crônicas e que diz: ‘Pode ser que o silêncio seja a mãe da própria origem’” (PADILHA, 2000, p. 293). Ou seja, em tom de profecia popular Tavares fala, mesmo através do silêncio.

Atentamos ainda que esse processo de transformação do mamoeiro é feito em um ritual sagrado, com cuidado, presente, inclusive, uma mistura de sensualidade à religiosidade, uma vez que a presença do vento, da terra e da chuva, aqui, representa, simbolicamente, essa mistura natural de sensualidade e sagrado. Talvez a nos revelar uma atitude ambígua de ritual sagrado e profano, ao mesmo tempo, como em uma atitude de obediência e desobediência às tradições ancestrais, como referido anteriormente.

Interessante também verificarmos a retirada das máscaras, como em um ritual de desmascaramento, de se desnudar de todo e qualquer fingimento ou preconceito. E devemos examinar a simbologia de tacula, de barro branco e de sangue. Tacula: “Árvore africana cuja madeira tem veios de um brilhante carmesim e se usa em tinturaria” (2014). Podemos associar essa tinta da tacula ao sangue, que é misturado ao barro branco – e este comumente simboliza a pureza do corpo humano. Portanto, a mistura do corpo sagrado para gerar a vida.

Nos versos finais, temos: “fertilizava o espaço aberto/ a sete palmos da raiz”, talvez representando o “espaço aberto”, o ventre feminino e, “a sete palmos” – uma alusão à morte – como se anunciasse: é necessário que haja a morte, para que a vida renasça. Lembrando que a morte, para os ancestrais africanos, não é o fim, mas o princípio. É o recomeço da vida e do próprio fazer poético, uma vez que ele resgata suas raízes, sua memória cultural e contribui para a construção de nova(s) identidade(s) semeadas pelos ancestrais.

Ao examinarmos a obra poética de Paula Tavares como um todo, constatamos que a temática do sagrado faz parte da circularidade proposta em todos os seus livros e isso gera um diálogo constante entre eles. Portanto, a própria escrituração de sua poesia é cíclica, ritualística como o sagrado ciclo da vida, início e fim se encontram e se reencontram, em uma repetição *ad infinitum*. Souza (2011) destaca esse constante dialogismo entre seus livros:

Se em um primeiro momento a leitura de **Ritos de passagem** nos dá a impressão de que a poeta reinventa as tradições, os mitos, os ritos africanos... Quando nos deparamos com **O lago da lua**, percebemos que esta “reinvenção de mundos” é ainda mais ampla, pois fazendo referência à Bíblia, ainda que mais sutilmente, e aos rituais religiosos africanos ela coloca em suspensão valores destes dois universos, estabelecendo, ou induzindo o leitor a estabelecer uma reflexão sobre ambos tendo como elemento comum a representação da mulher nestes espaços, essa estratégia ou recurso poético de representação dialógica é retomada em **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (SOUZA, 2011, p. 7).

O diálogo constante e os repetidos questionamentos sobre o sagrado africano e cristão, que habilidosamente a poeta se faz e, automaticamente, acaba provocando no leitor nos revela a ousada estratégia de ruptura ou rasura da tradição falocêntrica. Tavares seleciona o que deve ser perpetuado e o que deve ser criticado da tradição, para, então, fazer a sua reedição.

Percebemos esse movimento circular também presente no livro **Ex-votos** (2003).

E a pesquisadora Carmen Secco nos orienta:

Paula Tavares (2003, p. 19), em **Ex-votos**, percorre “os marcos geodésicos da memória”. Os poemas desse livro efetuam uma cartografia do sagrado angolano, recriando cenas das tradições que mantiveram esparsas sob os cacos votivos de inúmeras promessas e ex-votos formulados no decorrer dos séculos. Ex-votos se constrói, assim, como labiríntica e religiosa – religiosa no sentido etimológico de religião cósmica com as origens – viagem pela história, à procura da miragem de “uma terra a dar à luz luas de prata” (2003, p. 41). (SECCO, 2006, 101).

A relação da poesia de Paula Tavares com o sagrado é algo tão latente que representa uma ideia de uma amplitude cósmica, ou seja, as religiosidades presentes em sua obra não podem ser enxergadas de um ponto de visto estrito, a de ser visto sobre um olhar bastante panorâmico. Com essa visão analisamos alguns poemas do livro **Ex-votos** (2003), de Tavares.

OTOYO, O ALTAR DA FAMÍLIA

Cansada se voar pássaros  
a boca do vento

a avó

cortou o pão e a mandioca. (TAVARES, 2011, p. 180).

Como já mencionamos antes, a poeta muitas vezes grafa os títulos de seus textos todo em maiúsculas, provavelmente, como estratégia de realce, como é o caso desse poema

“OTYOTO”, que significa “lugar onde as pessoas se reúnem para realizar cerimónias, tratar de assuntos da comunidade ou onde se transmitiam conhecimentos no fim do dia à volta da fogueira” (ABIAS, 2015).

A avó é o grande altar da sabedoria da família, a matriarca que tudo ensina às novas gerações, através da ritualística tradição sagrada do seu trabalho doméstico “cortou o pão e a mandioca” e, através da palavra – seus ensinamentos – coloca seus herdeiros na “boca do vento”, ou seja, dá asas de sabedoria para eles voarem e adquirirem a liberdade que ela mesma não possui, pois, a mesma abdica de sua própria liberdade para libertar os demais.

Em uma atitude de total renúncia, a avó se sacrifica em prol dos seus. Aqui o corpo feminino é sacralizado de modo a ser oferecido em sacrifício, em um ritual sagrado, para transmitir às futuras gerações a sabedoria libertadora, que o mesmo não possui. Abnegação e transgressão, já que dá asas aos seres oprimidos e ensina às próximas mulheres subalternas como ela, a avó, a praticarem repetidamente o mesmo ritual.

Vale destacar ainda a concisão profética do poema, semelhante aos provérbios populares. A linguagem é fragmentada, como o pensamento, para sugerir, até mesmo, certo ilogismo da vertente surrealista presente na poesia de Paula Tavares.

Podemos confirmar essa leitura de avó representar o grande altar da sabedoria ancestral em outro poema do mesmo livro **Ex-votos** (2003). No em uma pequena e emblemática quadra, chamada “De o livro das palavras”, o sujeito lírico afirma que: “sino/ e como começa/ este falar das palavras/ e o livro de horas da minha avó” (TAVARES, 2011, p. 156). Novamente, é a avó que tem posse do “livro de horas, das palavras”, ou seja, é ela que detém a sapiência sagrada herdada e passada milenarmente, como um *griot* em seu eterno rito de contação de histórias, o ritual do ensinamento do viver.

Outro poema que revela o poder feminino de transmissão da sabedoria, o poder de originar o seu próprio mundo é “A tecedeira seguiu”:

A tecedeira seguiu  
com as mãos  
o movimento do sol  
A tecedeira criou  
o mundo  
com os dedos leves de amaciar  
as fibras (TAVARES, 2011, p. 159).

A mulher tecedeira tem o hábil poder das mãos delicadas para abrandar até o que é duro, áspero, fibroso, ou seja, com sua sabedoria individual, sendo orientada pela sabedoria

coletiva, popular e ancestral do “movimento do sol”, em um rito anímico, ela cria o mundo. Metaforicamente, a tecedeira representa a própria escritora, a ancestral, que através da inteligência forjada nas dificuldades dos ensinamentos doridos da vida, aprendeu a “amaciá”, por que não dizermos dissimular, enganar. Assim, consegue transgredir o mundo tradicional e dá origem a outro, todo seu.

Esse mundo pode ser tanto o cosmo, a sua nação Angola reterritorializada, a origem de tudo, inclusive da vida, e, também pode simbolizar um ardiloso exercício de metalinguagem, ou seja, o poema. Locus privilegiado de encontro com o sagrado e espaço profícuo para se rasurar a tradição e celebrar a modernidade.

Em um brevíssimo terceto Tavares, outra vez, reverencia a sacralidade dos ancestrais: “O nosso antepassado/ era como o grande rio./ Fez nascer os nossos rios pequenos (TAVARES, 2011, p. 161). O animismo se repete, homem e natureza em uma conciliação cósmica, ritualística, para dar origem a vida, ao ciclo das águas, para dar movimento. Esse constante movimento nos sugere a revisão da tradição, sua rasura e sua perpetuação, trabalho cíclico na poética de Paula Tavares<sup>25</sup>

Em “Os antepassados recusam” também reparamos a mesma temática, porém, ao final, faz uma advertência reveladora:

Os antepassados recusam  
O vinho fresco da palmeira  
Os antepassados recusam o vinho  
E ele espalha-se pela terra  
Para alimentar quissonde (TAVARES, 2011, p. 160).

Uma vez mais os antepassados são evocados como rito sagrado, no entanto, aqui eles se recusam a beber “o vinho fresco”. Sabemos que vinho é metáfora de sangue, como já referimos anteriormente, então, por que os velhos sábios se recusam a provar desse “sangue fresco”? Talvez, por desejar que ele seja curtido, amadurecido, para revelar o que tem de melhor ou quem sabe, para deixar, intencionalmente, que ele se espalhe na terra. Simbolicamente, o vinho em contato com a terra irá fertilizá-la, assim dará continuidade ao ciclo da vida.

No entanto, o último verso, maliciosamente nos apresenta o desejo de alimentar “quissonde” – uma espécie de formiga venenosa existente em Angola. Daí, fazemos a leitura

---

<sup>25</sup> A eterna dinâmica do rio nos faz lembrar de Heráclito de Éfeso e de João Guimarães Rosa, para um maior aprofundamento desses assuntos ver: (ROCHA, 2004, p. 8-31) e (PIRES, 2013, p. 69-84).

de que a poeta nos adverte sobre o perigo, “veneno” da sabedoria, que é, justamente, não ser previsível, não agir como seria de imediato feito pelos demais. O grande sábio dribla, arditamente, o esperado e traz o inesperado: a ousadia de subverter a tradição e espalhar, disseminar mais veneno ao seu redor.

O corpo feminino é oferecido em sacrifício novamente:

Trouxe as flores  
 Não são todas brancas, mãe  
 Mas são as flores frescas da manhã  
 Abriram ontem  
 E toda a noite as guardei  
 Enquanto coava o mel  
 E tecia o vestido  
 Não é branco, mãe  
 Mas serve à mesa do sacrifício  
 Trouxe a tacula  
 Antiga do tempo da avó  
 Não é espessa, mãe  
 Mas cobre o corpo  
 Trouxe as velas  
 De cera e asas  
 Não são puras, mãe  
 Mas podem arder toda a noite  
 Trouxe o canto  
 Não é claro, mãe  
 Mas tem os pássaros certos  
 Para seguir a queda dos dias  
 Entre o meu tempo e o teu (TAVARES, 2011, p. 168).

Como uma cantiga popular, o poema cheio de repetições e do vocativo “mãe”, o sujeito poético descreve todos os detalhes, os preparativos para o ritual de sacrifício do corpo feminino. Ou seja, há um diálogo entre mãe e filha, prestes a ser sacrificada e, nessa conversa, a presença da avó é evocada, em uma tentativa de ouvir a sabedoria da ancestral.

Ao descrever os detalhes do preparativo fica sugerida a semelhança com o ritual de casamento ou da noite de núpcias, pois fala-se em vestido branco, flores brancas, das velas, da tacula, cujo óleo vermelho faz alusão ao sangue da pureza virginal da mulher, o corpo feminino, sagrado, continuamente sendo erotizado e fundido aos elementos da natureza, em um ritual de intenso animismo.

O movimento do poema é dorido, o canto não parece de alegria, já que ocorrerá um sacrifício e não uma cerimônia festiva. O ritmo se assemelha ao de uma ladainha, um lamento. Mas, sutilmente, o sujeito poético nos revela, ao final, que seu canto, apesar de não ser claro, “tem pássaros certos”. Inferirmos, então, a estratégia perspicaz de se usar a

ambiguidade, a obscuridade da fala, para que somente os iniciados nas artimanhas dessa linguagem velada entenda o seu sentido completo.

Somente outra mulher, tão subalterna quanto essa, poderá ouvir e compreender essa conversa. O sagrado dom que o feminino carrega de, a partir da subalternidade, conseguir falar por meio do silêncio, por isso, “um canto de pássaros certos”, aquele som escolhido de maneira certa, para cumprir a tão desejada metáfora de liberdade.

E, mais, a transgressão é tamanha que não acaba assim, o eu poético ainda afirma que esse canto de libertação ajudará a promover “a queda dos dias”, será capaz de fazer o tempo passar de acordo com a vontade dessa mulher, já que se consuma em um entretempo – “entre o meu tempo e o teu”. Habilidosamente e sutilmente, a voz deixa a revelação de que no entrelugar do discurso feminino é que se encontra seu maior poder, sua grande força erótica reside na perspicácia dos meandros discursivos.

Como já dissemos, essa temática é circular na obra de Paula Tavares, com isso, encontramos também exemplos elucidativos no livro **Manual para amantes desesperados** (2007). Nessa obra ocorre a repetição da ideia “Otoyo”.

OTOYO  
 (o altar da família)  
 Todas as mães da casa redonda disseram  
 Guarda os tesouros  
 Os telhados de vidro  
 O silêncio  
 Cuida do corpo da casa e das tranças  
 Desfaz-te em leite  
 Para a fome das crianças

Ninguém falou de dor  
 Abandono solidão  
 A loucura é palavra interdita  
 Ficam os sonhos a voar  
 Pássaros na boca do vento (TAVARES, 2011, 203).

Primeiramente, sentimos a necessidade de examinar o título do livro: **Manual para amantes desesperados**, por se tratar de um manual, pressupõe-se que seja um texto com caráter pedagógico, didático, transmitindo ensinamentos para pessoas que se encontram em situação de desilusão com relação ao amor.

A seguir, notamos que o título do poema, como é comum na escrita de Tavares, está grafado em maiúsculas, como um grito. Talvez um pedido de socorro para o cosmo ou para os ancestrais lhe ouvirem e para lhe dar orientações. Essa ação é condizente com o tom

de desespero explícito no título da antologia, porém, parece incoerente com a ideia de manual, já que esse gênero textual é associado a algo que é sabido, um assunto que é do domínio de quem escreve para dar recomendações ao seu leitor. Sendo assim, a voz poética do livro não deveria estar em desespero, previsivelmente, como conhecedora do assunto, deveria estar tranquila ao apresentar suas indicações.

Isso posto, examinamos que a primeira estrofe do poema apresenta um discurso, em tom imperativo, como dando instruções sobre como as mulheres devem agir, portanto, verdadeiramente um manual. As mães que dão as orientações advertem às mães interlocutoras sobre a necessidade de se proteger, guardar: a casa, o corpo, o leite, os tesouros, as tranças e o silêncio.

Analisando essa fala imperativa, percebemos que o poema é escrito sem vírgulas, toda a enumeração das ações é direta, somente aparece um ponto no último verso. Isso nos remete à oralidade, que é constante nos textos de Tavares, uma ideia contínua, tal como a circularidade da temática abordada e a ritualística de sua escrituração, como notamos a repetição do título desse poema. Também atentamos para a tendência surrealista do estilo da autora, que fica evidente no uso da expressão: “as mães da casa redonda”, talvez para sugerir a circularidade de uma irmandade nesse lar, uma cumplicidade entre as moradoras desse lugar, que aparenta ser seguro, mas que tem “telhado de vidro”, dando ideia de falta de proteção, que todas estão vulneráveis, sendo vigiadas, oprimidas.

E o silêncio talvez seja o maior tesouro, provável que o maior ensinamento dado seja para a mulher se silenciar, para ela, sabiamente, negar-se a falar sobre a dor, sobre a solidão e sobre o abandono. Para não deixar seu interlocutor ainda mais desesperado, mas quando nega, acaba revelando. Nesse jogo de diz ou não diz, denuncia que “a loucura é palavra interdita”, a palavra oprimida, cerceada ou dita através das fissuras do silêncio é uma loucura, pois é pura subversão.

Mas é o grande tesouro a ser guardado para conquistar os sonhos de liberdade, que estão a voar, soltos nas cabeças dessas mulheres que ensaiam como os “pássaros na boca do vento” seu voo de fuga, sua libertação. Seja ela uma fuga literal ou metafórica, através da grande estratégia da escrita. Paula Tavares procura quebrar esse silêncio, dando voz às mulheres silenciadas.

Vale lembrar agora, o que dissemos antes, a poesia de Paula Tavares é um texto de fruição, que estrategicamente é tecido para rasurar e perpetuar a tradição. “O rito de passagem da poesia se converte em cerimônia amarga de cópula com a própria dor:

“Atravesso o espelho/ circundo-me por dentro/ e deixo que este caco/ me sangre docemente/ Entre dia e espera/ a história deste tempo/ em carne viva” (TAVARES *apud* SECCO, 2011, p. 267-8). Seu ritual de escrituração está sempre no limiar da tradição e modernidade, do sagrado e do profano, do prazer e da dor.

Mais adiante, no livro **Manual para amantes desesperados** (2007), vimos o ritual de desesperança da mulher angolana, a poeta dá voz a uma personagem simples do cotidiano de Angola, “uma mulher como outra qualquer”:

Adélia segura a minha mão  
Dentro do templo  
Move com força os lábios  
Diz:  
Nós, as concebidas no pecado  
Fechadas de vidros  
No altar do mundo.

Adélia lê as estelas  
As escritas da areia  
Lava com cuidado  
As feridas  
Diz:

Os sonhos são desertos  
Com navios encalhados (TAVARES, 2011, p. 200).

Interessante observarmos que o poema é construído em forma de diálogo entre Adélia e o sujeito poético, essa conversa não é banal, visto que o ambiente onde ela acontece é em um “templo”, sugerindo-nos a ideia de um rito sagrado de ensinamento. A voz do texto faz questão de marcar o coletivo, ao usar o pronome “nós” quando afirma que essas mulheres são fruto do pecado, são marcadas “no altar do mundo”, já nasceram com essa sina.

Cuidadosamente, Adélia em um ritual anímico, busca as orientações na natureza, ou seja, tem a humildade de buscar a sabedoria milenar da sua terra, para curar as suas feridas e ensinar para a sua aprendiz a não ter ilusões. Em uma profunda e dorida resignação, exercício de um longo e sofrido aprendizado na vida, constata que os sonhos não são para elas, pois elas já nasceram predestinadas, restritas: “fechadas de vidro”. Elas só podem contemplar a distância “os navios encalhados”.

O grande ensinamento velado que fica é que essas mulheres não devem lutar contra suas origens pecaminosas, apenas devem dizer umas às outras sobre isso. Daí, novamente encontramos a subversão da fala, a ousadia do ter voz, ainda que seja no retiro do templo, em uma conversa íntima de subalterna para subalterna.

Dando continuidade a fala ou sussurro dessas vozes oprimidas, vozes que ecoam com toda a força na rotina de trabalho, na árdua e solitária lida de plantar, colher, sustentar a família, educar os filhos. O mundo falocêntrico não escuta e faz questão de cercear essas vozes, porém, no ambiente restrito, periférico, nas margens elas são ouvidas.

Esta manhã dói-me mais do que é costume  
 A pele  
 As escarificações  
 As cicatrizes  
 Doeu-me a noite de laços e espuma  
 Dói-me agora a pele  
 As escarificações as cicatrizes  
 Dói-me o teu corpo deitado  
 O silêncio  
 Os gritos em feixe  
 dentro de mim (TAVARES, 2011, p. 202).

O sujeito poético parece descrever o fim de uma noite malsucedida de amor, em que apenas o sexo animalesco foi praticado com seu corpo, possivelmente, sem seu consentimento, e as cicatrizes, as marcas da tortura, da violência, ficaram a doer na manhã seguinte. Notamos a recorrência da dor, quando o eu poético demarca a mudança temporal entre ações passadas e presentes e, ainda afirma: “mais do que é costume”.

Essa mulher já está acostumada a sentir essas dores, porém, na noite passada a violência parece ter sido ainda maior. O aumento dessa gradação fica evidente na reiteração das “escarificações e cicatrizes”, sendo que as escarificações são símbolo de poder, de resistência, de beleza, de fertilidade e de pertencimento de um grupo restrito e oprimido. Novamente, o silêncio dorido da opressão e da meditação para a subversão: “os gritos em feixe/ dentro de mim”. Seu discurso pronto para ecoar rasgando os ouvidos de outras mulheres como ela.

Mais uma vez, encontramos a força do discurso feminino como um ato sagrado, a descrição longa, quase mítica, que a mulher faz sobre sua vivência, suas dores e suas perdas, ao longo de sua caminhada. Este discurso é simbólica e representa o jogo, que é característico da cultura africana, conforme destacado no início desta seção. Ele mistura os domínios mítico, artístico e religioso.

Debaixo da árvore da febre  
 perdi a máscara Pwo  
 as pulseiras pesadas  
 da família

Perdi a máscara Pwo  
 segui as marcas de sangue  
 até à árvore da febre

Vesti o pano antigo de noivar  
 os colares de missangas  
 e fiz de novo as tranças.

Preparada para o tempo  
 caminhei sobre as marcas de sangue  
 deitei-me  
 debaixo da árvore da febre

Perdi a máscara Pwo  
 as pulseiras de proteção  
 os óleos do início  
 os frascos dos remédios

Perdi as palavras  
 as dos poemas  
 e do silêncio

Caminhei sem canto  
 sem as bolas de cera virgem  
 o mel do princípio  
 a cabeça de leite azedo

Caminhei sobre o rasto das marcas de sangue  
 para junto da árvore da febre

Caminhei pela areia  
 seguindo o rasto de sangue  
 sem precaução.  
 Deitei-me debaixo da árvore da febre  
 sem precaução  
 vi a minha pele velha  
 rasgar-se ao sol  
 debaixo da árvore da febre

Vi o meu pano do nascimento desfazer-se  
 debaixo da árvore da febre

Como uma velha leoa  
 fiquei só  
 debaixo da árvore da febre  
 sem os óleos de protecção  
 as palavras  
 o silêncio  
 os cantos de atravessar desertos e medos

Fiquei só  
 debaixo da árvore da febre

Segui o rasto  
 as pegadas  
 as marcas das minhas feridas  
 e fiquei só  
 debaixo da árvore da febre

A mulher do mercado trouxe a pomba  
 traçou a minha testa e  
 as mãos  
 O velho soldado  
 entrançou-me as pernas de história e confusão

Debaixo da árvore da febre  
 eu não disse nada

Debaixo da árvore da febre  
 ardo devagarinho  
 sem as palavras  
 o silêncio  
 os óleos de protecção  
 os cantos de atravessar desertos  
 o fogo sagrado dos antepassados.

Viram a minha máscara Pwo? (TAVARES, 2011, p. 205-207).

Esse discurso artístico-mítico-religioso nos parece a descrição de um ritual de longa duração, o aprendizado de uma vida inteira, pois fala do “pano do nascimento, do pano antigo de noivar e da pele velha”, reeditando o ritual da puberdade. A máscara Pwo (mulher) serve para sugerir a ligação direta com a realidade espiritual superior, com a orientação e com a sabedoria feminina.

Em um passado distante, essa máscara era conhecida como Pwo (mulher). A mulher era considerada um modelo perfeito de maturidade, sabedoria e experiência. Com o passar do tempo, houve a necessidade de adaptação aos novos modelos sociais e, agora, essa máscara é conhecida como Mwana-Pwo (jovem mulher ou rapariga). (...) a figura feminina continua com seu poder de validar ou criticar o que for do comportamento da sociedade tradicional. (...) as máscaras são usadas em momentos de evocação e contato com os antepassados entre homens, um culto aos ancestrais. Por isso, Mwana-Pwo é fundamental na vida desses africanos, pois eles a têm como guia para educar e orientar todos (CORAÇÃO AFRICANO).

Esse sujeito poético se apresenta angustiado, em situação de desespero, como se essa mulher estivesse tentando se reconhecer e não conseguisse, porque perdeu sua “máscara Pwo” da sabedoria. A busca da mulher representa, metaforicamente, a sua procura pela identidade e a indagação pelas orientações que devem ser dadas pela divindade, mas, não consegue achá-las, tanto que, no final, pergunta ao interlocutor: “Viram a minha máscara

Pwo?” A máscara foi perdida, o poder sagrado do conhecimento desapareceu, e não foi só essa perda, ao longo da sua estadia “debaixo da árvore da febre”, ela perdeu todas as suas referências.

Atentamos para o fato que a mulher, enunciadora desse discurso, destaca que sempre foi seguindo as marcas de sangue, de dor, de sofrimento e, com isso, perdeu tudo, até as palavras, o silêncio e o fogo dos antepassados, ou seja, ela foi destituída de sua divindade, seu corpo foi reduzido a um nada, pois perdeu seu maior tesouro: o domínio da palavra. Porém, não sejamos ingênuos, esse é o domínio artístico, o que a poeta nos induz a acreditar. No domínio mítico-religioso a força dessa mulher é tamanha, que sua ausência de palavras, seu silêncio, é convertido em voz, ainda que seja cifrada e, somente poucas iniciadas consigam ouvir. Assim, consuma-se a sacra conexão e se dá a origem do poema.

Ainda analisando o livro **Manual para amantes desesperados** (2007), encontramos outro poema que destaca o poder sagrado das palavras.

DO LIVRO DAS VIAGENS  
(caderno de Fabro)

De onde eu venho  
sou visitada pelas águas ao meio-dia  
quando o silêncio se transforma  
para as doces palavras do sal em flor  
e das raparigas

Os muros são de pedra seca  
e deixam escapar a luz por entre os corredores  
de raízes e vidro  
lentas mulheres preparam a farinha  
e cada gesto funda  
o mundo todos os dias  
há velhas mulheres pousadas sobre a tarde  
enquanto a palavra  
salta o muro e volta com um sorriso tímido de dentes e sol.

De onde eu venho procura-se a lenha pelo caminho da sede  
as mulheres novas seguram-na contra o peito.  
O acto de a ver arder faz-se em família  
enquanto os lábios ávidos  
murmuram devagar todas as palavras.

De onde eu venho há pedras antigas  
gastas das mãos das mulheres  
que inventam a farinha de levedar  
os dias  
as aves rasam a mesa  
quando se abrem os frutos e se debulha o milho  
as mãos, as lentíssimas mãos,

acendem o fogo do meio.

Dividem-se as palavras e as cinzas  
 pode ser de paixão  
 para que escorram da boca  
 os verbos  
 soltos então pelo chão onde as crianças pousam  
 seus pés de leite e sono

De onde eu venho o medo  
 já foi a própria casa  
 um gesto de sombra a palavra  
 agora canta-se devagarinho  
 pode beber-se do musgo  
 lágrimas amargas da sede.

De onde eu venho empresta-se o corpo à casa  
 a memória ao tecto onde pinga a chuva  
 como se fosse agora como se fosse sempre  
 depois estendem-se os cogumelos  
 e olham-se as flores onde o desejo passeia  
 devagar.  
 São bem-vindas as chegadas  
 há portos e cais por todo o lado  
 e, na falta, braços fortes que nos carregam ao vento  
 pode-se ficar  
 lento como redes  
 nas dunas.

De onde eu venho podemos esquecer os dias  
 e andar pela relva a beber as vozes. Uma mulher  
 partiu de nós  
 e deixou o canto para nos adormecer a alma. Seu  
 nome era Nina e a sua vida terminou a sopro  
 hoje de manhã  
 conheço as suas crianças e sei de que se alimentaram.

De onde eu venho nascem os rios  
 nos nervos da terra  
 correm certos para o mar ou  
 perdem-se noutros lugares do tempo  
 sem que ninguém  
 os detenha  
 aí lavam as raparigas seus primeiros sangues  
 constrói-se um sol de mentira para pendurar  
 de noite  
 na porta da vida.

Venho de muitos rios e um só mar  
 o Atlântico  
 suas cores secretas  
 a sua música erudita da praia  
 a espuma lenta das redes  
 de onde eu venho há lá e cá

luz, risos de gargantas feridas  
 almas abertas  
 uma ciência antiga de treinar  
 os olhos para as fibras  
 depois as águas  
 logo a seguir as tintas  
 e nadar sobre a terra  
 com passos de silêncio  
 para que nada perturbe aos olhos  
 a luz (TAVARES, 2011, p. 196-199).

O título nos sugere eterno movimento, travessia com é bastante comum na poesia de Paula Tavares e o subtítulo “caderno de Fabro” nos dá ideia de fabricação, que pode ser tanto do fazer poético, dos relatos de viagens geográficas ou das memórias, um exercício de metalinguagem. E, novamente, vimos que o poder sagrado das palavras, a sabedoria perpetuada pela oralidade, pelos ritos diários do cotidiano de trabalhos femininos, mais uma vez é evocada.

A ritualização do cotidiano e a oralidade são evidentes nas repetições das ações e das falas, haja vista as constantes anáforas: “De onde eu venho”; as aliterações em “/s/” nos evocando o som de um sussurro; as assonâncias em “/a/ e /o/” dando sugestão de som aberto e fechado, de alegria e tristeza ou talvez luz e sombra. A soma de todos esses recursos nos transmite um som de uma ladainha.

Na segunda estrofe o sujeito poético nos adverte que as pequenas e aparentes ações banais dessas mulheres é que dão origem ao mundo: “e cada gesto funda/ o mundo todos os dias”. Além disso, afirma que “enquanto a palavra/ salta o muro e volta”, ou seja, faz a revelação que a palavra dessas mulheres é forte, sagrada, ela está sempre em movimento, não fica presa aos muros, salta e retorna em uma constante circularidade. Atentamos que em todas as estrofes há referência à palavra ou à voz ou ao verbo.

Notamos que a dor é uma constante na vida dessas mulheres, o trabalho é árduo, o medo já tomou conta de todo o abrigo, as lágrimas de amarguras verteram, a morte já pousou para adormecer a alma, o sofrimento quase sucumbia tudo. Apesar disso, a dureza da lida não é maior que a ousadia, a alegria, o desejo e a força “da ciência antiga” que nos ensina: “com passos de silêncio/ para que nada perturbe aos olhos/ a luz”. Há de se saber transgredir, nas brechas da terra, nas fissuras da fala, na rasura da tradição, o silêncio ecoa com som gutural, “risos de gargantas feridas” sobressaem e bebemos as vozes dessas mulheres angolanas pela poesia de Paula Tavares e a luz de Angola não é ofuscada.

E uma vez mais, a circularidade da obra de Paula Tavares. No livro **Como veias finas na terra** (2010), a poeta escava delicadamente os escombros de sua história e de sua nação. Tece e retece, ciclicamente, a sua palavra, seu *locus* sagrado de enunciação: a poesia, nas pequenas e delicadas memórias pueris de Angola, tais como “veias finas”. Nessa antologia encontramos “Os novos cadernos de fabro”:

#### OS NOVOS CADERNOS DE FABRO

I.

Não demore. A palavra de brilho está à espera. Por si encontro novos caminhos e antigas fontes de beber sedes e sorrisos. De tinta não há notícias mas sinais velhos sinais perdidos nas dunas e na areia.

Sou o deserto

Sem as palavras (TAVRES, 2011, p. 217).

Nos “novos cadernos” a poeta torna mais explícita a força sagrada das palavras, pois se afirma um “deserto” sem elas. Pensamos na imagem aparentemente infértil e ilimitada do deserto como metáfora de um ambiente propício para a reflexão, para que o ser humano faça a sua busca interior a fim de revelar sua alma. Também nos informa que continua a se alimentar dos “velhos sinais perdidos nas dunas”, ou seja, repete incessantemente a consulta das suas memórias de infância, onde a paisagem de dunas e desertos é tão marcante, no sul de Angola. Então, percebemos que a reterritorialização de sua casa e o resgate da tradição africana é sempre orientação para o seu fazer poético: seu grande e sagrado ritual.

Esse rito da escrituração poética de Tavares, que no fundo é a sua força sagrada, sempre reeditando seu local de origem, onde encontra proteção e sabedoria ancestral, a integração com a natureza mítica adquire dimensão de rito anímico. Isso revela a busca de si, a busca de seu próprio discurso, que se traduz em poema e em voz. Voz de uma mulher cansada da ausência de voz da subalternidade, que busca suas identidades individuais e coletivas: do feminino de Angola.

### 3.1 COMO ESSE SAGRADO DELIMITA A QUESTÃO DO FEMININO

A mulher de palavras antigas  
Moveu as mãos para amarrar o sol  
Deixou na praia as marcas dos pés  
Inventou um texto

Para cruzar as fibras.  
 (...)
   
A memória do tempo
   
Está inscrita nos seus gestos pequenos
   
Que tornam o avesso da terra
   
Tão perfeito como a ilha
   
Que se move lenta
   
Por dentro do cerco
   
(TAVARES, 2011, p. 255).

Como vimos na parte anterior desta tese, a dimensão religiosa e mítica é característica própria do discurso da tradição africana. O sagrado está sempre eivado ao cotidiano da mulher angolana e, por essa razão, é intrínseco ao fazer poético de Paula Tavares. E conforme observa Agustoni (2013), o termo sagrado é originado do latim: “sacer-cra-crum e indica aquilo que está em relação com a presença e com o culto à divindade; de modo mais geral, sagrado remete àquilo que inspira uma veneração superior, (...) Por isso, o domínio do sagrado sugere determinada modalidade de “estar no mundo” (AGUSTONI, 2013, p. 85).

Isto posto, reparamos que a poesia de Tavares cultua frequentemente o cotidiano da mulher angolana, pois o sagrado é o porto seguro de suas identidades. Sabemos que a linguagem do sagrado é cheia de mistérios e de símbolos. Então, a poeta trabalha com os enigmas da linguagem sacralizada, de modo a aproveitá-los no seu fazer poético, e, a partir das fissuras e incompletudes dessa linguagem, tenta compor uma totalidade do mundo.

Porém, a totalidade só será atingida pelo homem por intermédio da fé e do sagrado, daí a incessante ritualização do fazer poético. Mas, essa linguagem é tão incompleta, que, às vezes, provoca no leitor certo mal-estar, um desconforto, pois o coloca em uma posição de decifrador desse tecido. A partir daí o interlocutor tem que construir o seu mundo. Isso é exemplo de um texto de fruição, como elucida Barthes (1987, p. 21-22), um discurso gerador de liberdade, contudo, causador de estranhamento.

Acreditamos que a linguagem poética de Paula Tavares tem algo de mágico e metafórico, que não deseja ter valor absoluto, nem quer atribuir sentido único. Dessa forma, sua linguagem é descolada do papel, da memória, dos pensamentos, para nos revelar outros diversos sentidos. Assim sendo, sua palavra é cifrada, usa uma linguagem mística, mítica e visual, explora todos os recursos sensoriais. O processo da escrita é a primeira etapa do ritual, quando a poeta fixa o discurso oral com sua tradição, a segunda etapa é a de cantar o tempo cíclico e, a terceira, é a repetição da tradição. (Cf. AGUSTONI, p.95).

Atentamos para o que afirma Agustoni (2013) sobre a poética dos livros **Ritos de passagem e Ex-votos**, de Paula Tavares:

(...) trata-se de retornar ao “tempo de origem”, mas não no sentido de apenas reiterá-lo, e sim no de reinventar a memória dele, no intuito de dar a ver a complexidade de um campo de representações culturais que séculos de escravidão e colonização tentaram rasurar. Trata-se, portanto, de uma poesia que resgata o fundo último das coisas, fenomenologicamente, mas que se nutre também da fala de sujeitos que carregam suas bíblias gravadas na pele (AGUSTONI, 2013, p. 82).

Paula Tavares olha a sua tradição angolana com respeito e encantamento, mas sempre questiona o papel da mulher dentro da tradição. Há de repararmos que os locais mais periféricos, como os ambientes rurais descritos na poesia de Tavares, são fruto das lembranças dos seus locais de infância: a sua saudosa região de Huíla, no sul de Angola. Lá a natureza desenvolve o papel de “reduto dos ancestrais” e é a mediadora do sagrado, com sua potência mítica de natureza. Por isso, o constante retorno a esse lugar é necessário, pois ele é portador das heranças e das vozes do passado.

A poeta, em entrevista concedida à Cláudia Pastore, durante o V Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, ocorrido entre 31/10 e 1/11/2000), promovido pelo Centro de Estudos Portugueses e a Área de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP, quando arguida sobre a citação de provérbios, para recuperar uma dimensão africana na literatura, nos responde que:

Tenta. Mas não podemos esquecer que literatura é literatura, tudo isso é artifício... Aquela forma da tradição oral surgiu para cumprir um determinado papel e o que a poesia faz é retirá-la de seu próprio contexto e refazer essa mesma poesia. Eu trabalho com isso e me debato com esse problema entre desrespeitar a fórmula da tradição oral, para trazê-la até nós, e chegar nela para retrabalhá-la. É um desafio... (TAVRES, 2000).

Esse *locus* que tem um tempo cíclico e mítico se torna um grande tecido cultural na poesia de Tavares, eivado das manifestações do sagrado, que são reeditadas com uma dimensão artístico-mítico-religiosa. Vale destacar que esse *locus* poético é reeditado de um ponto de vista familiar, mas é trabalhado do ponto de vista crítico-científico da intelectual e pesquisadora da cultura de Angola, que é Ana Paula Tavares.

Lembrarmos que estamos falando de uma linguagem híbrida, reveladora de entrelugares, que é transformada em ancoragem para a construção das identidades feminina e

angolana. Também é uma linguagem típica de um ser diaspórico e de uma intelectual pós-colonial como a poeta é, ela não se exime da sua responsabilidade enquanto tal, de fazer com que as vozes subalternas sejam ouvidas (Cf. SPIVAK, 2010, p. 126).

Os cortes no texto, o silêncio nos poemas, revelam a rasura da tradição, os vácuos da memória e a decifração, a interpretação em processo. Uma lacuna em aberto nos convidando para preenchermos esse aparente vazio com nossos sentidos. Observamos que o corpo feminino e o corpo do poema também se constituem em lugar de encenação do sagrado, assim, aparecem de maneira ritualizada.

Além disso, percebemos que através da erotização do cotidiano feminino em Angola, Paula Tavares mistura religiosidade e erotismo, tornando sagrada a sementeira de sua terra, de sua palavra. Os fragmentos de memória são ritualizados e sacralizados como um ato previamente calculado, para possibilitar tanto a perpetuação de suas raízes angolanas, quanto gerar um discurso de ruptura, formador de novas identidades híbridas, deslocadas, em constante travessia, em um entrelugar entre Ocidente e Oriente, entre tradição e modernidade.

Com essa habilidade dos malabarismos que envolvem o fazer poético, Tavares consegue fazer emergir um discurso introspectivo, que reflete continuamente a existência feminina e promove a construção das identidades. Entendemos que o erotismo é instinto de vida e se faz presente em toda a obra da poeta angolana, através do sagrado dom da palavra, (semelhante aos *gritos*), ela perpetua a sabedoria milenar das mulheres angolanas e constrói suas identidades fragmentadas entre a tradição e a modernidade, no entrelugar do sagrado e do profano. E como pontua Bataille: “é evidente que o desenvolvimento do erotismo não é em nada exterior ao domínio da religião (...)” (BATAILLE, 2014, p. 56). Portanto, constatamos que o erotismo, o instinto de vida na poesia de Paula Tavares é o falar, é o ter voz. Sobre essa questão Carmen Secco comenta:

Desde seu primeiro livro, **Ritos de passagem**, o eu-lírico assume a rebeldia do grito e denuncia práticas autoritárias oriundas tanto dos valores morais lusitanos herdados, como dos preceitos ditados pela tradição angolana. Em relação a esta, por exemplo, critica o alambamento, que prescrevia a troca das noivas por bois ou cereais. Insurge-se também contra outros costumes cerceadores da liberdade feminina como o uso da tábua corretora que obrigava, nessa etnia, as meninas e moças a uma postura ereta, perfeita (SECCO, 2016).

O grito é a grande força erótica dentro de sua poesia, é no exercício poético, é poder da manipulação da palavra que Paula Tavares promove sua transgressão, dando voz ao ser sempre oprimido e calado, a mulher angolana. Essa, apesar de ser subalterna, como

destaca Spivak (2010), consegue falar através do silêncio da poesia, das entrelinhas, ainda que sua fala seja ouvida apenas por outras mulheres subalternas como elas. Assim sendo, já consumou a ruptura e promoveu a rasura da tradição. A poeta nos fala sobre isso, em entrevista para a Universidade Aberta, no programa Entre Nós:

(...) a escrita para mim é uma luta consigo mesma, um exercício, uma maneira de acabar com os medos..., mas havia tanta coisa importante para fazer em Angola nesses tempos [1985] que publicar não era uma ambição. Minha escrita é uma tentativa de entender a vida de seu povo e seus ritmos, principalmente as mulheres dos pastores da sua região que cumprem rigorosamente seus ciclos da vida (TAVARES, 2002).

Como dito, na obra inteira de Paula Tavares encontramos exemplos dessa força erótica da palavra, da ritualização do cotidiano da mulher angolana e o fazer poético como elemento sagrado. No primeiro livro **Ritos de passagem** (1985), como o título já revela, são apresentados ritos sagrados da tradição angolana. Nele analisamos o poema “Colheitas”.

COLHEITAS  
 De dez em dez anos  
     cada círculo  
 completa sobre si mesmo  
     uma viagem  
 nasce-se, brota-se do chão  
 e dez anos depois o primeiro  
 forma-se espera e cai  
     por gravidade  
 ao vigésimo oitavo dia  
 entre dez e dez anos  
     prepara-se  
 para a semente  
                     a terra  
 aos vinte surge  
                     o arado  
                     a chuva  
                     o sorriso  
 ALGUNS DEZ ANOS DEPOIS  
 ESPERA-SE O FIM  
     de vinte e oito  
                     em  
     vinte e oito dias (TAVARES, 2011, p. 53).

O título grafado em maiúsculas para realçar, representa os ciclos lunares do uso da terra: preparação da terra, adubação, semente, germinação, colheita; a rotatividade das culturas agrícolas; a eterna renovação da terra, da vida e da mulher. Reparamos a presença sutil do erotismo na descrição das etapas do processo de plantio até a colheita, sendo que esse

processo metaforiza o ciclo de fertilidade da mulher, ou seja, aqui terra e feminino são o mesmo corpo.

O corpo sagrado da terra-mulher também pode se referir ao corpo-poema. A sacralização de qualquer desses corpos ocorre, pois eles detêm o grande tesouro: a força erótica da vida. O corpo terra-mulher-poema possui a maior dádiva do cosmo, ele é fonte geradora de vida, sejam quaisquer dos seus frutos: alimento, homem ou voz, é a garantia de manutenção e continuidade do ciclo da vida.

Atentamos para o desenho do poema semelhante à vista aérea de uma plantação, que precisa de algumas lacunas para gerar espaço para o livre crescimento da semente. Assim como o ventre feminino necessita da expansão para abrigar o desenvolvimento do bebê e, assim como o próprio poema deve usar os recuos da folha em branco para realçar as ideias e libertar os sentidos.

Além disso, observamos que a poeta ao fazer essa brincadeira com a imagem do corpo-poema nos evidenciou as etapas do amadurecimento do corpo feminino para os fins reprodutivo, inclusive destacou “os vinte e oito dias” do ciclo menstrual. E, habilidosamente, através das fases de manuseio da terra: “o arado, a chuva, o sorriso” nos sugeriu: a penetração do falo, a ejaculação e o gozo. Daí constatamos a ousadia da transgressão da voz poética, que pelas frestas, pelos meandros, no entrelugar do discurso revela a força erótica do prazer feminino.

Além disso, descobrimos a revisão da tradição angolana, pois o plantio faz parte dos trabalhos femininos no sul de Angola, mas a erotização desse ritual não é permitida às mulheres, muito menos a declaração de seu gozo.

No livro **Ex-votos** (2003), Paula Tavares novamente nos mostra a ritualização da palavra, da voz feminina e da força da tradição angolana.

Os antepassados usam espelho  
Todas as noites

Eh! Olha a aldeia dos nossos antepassados  
A verdadeira aldeia sombreada de palmeiras  
Que nos obrigaram a abandonar  
Eh! Os antepassados  
Eh! Os nossos antepassados  
Mais a aldeia que nos obrigaram a abandonar  
As aldeias sombreadas de palmeiras  
Eh! O conjunto tão bonito das nossas aldeias  
Eh! A aldeia tão bonita dos nossos antepassados  
Que nos obrigaram a abandonar

Os antepassados usam o espelho todas as noites (TAVARES, 2011, p. 162).

Nesse poema encontramos uma explícita denúncia dos horrores das guerras: da colonização e da descolonização. Em forma de ladainha, o sujeito poético faz seu rito de fala, denunciando a perda do seu lar, do seu local sagrado de origem e o seu lamento diante dos fatos ocorridos. Destacamos a saudosa dor das memórias da beleza, do encanto da “aldeia dos nossos antepassados”. O eu lírico tenta resgatar essas memórias para expurgar a revolta e para estabelecer uma conexão sagrada com os “nossos antepassados”, objetivando orientação.

E essa orientação vem em tom oracular, profético, que abre e fecha o poema como em um ritual sagrado de circularidade do conhecimento, de sabedoria em fazer girar o ensinamento. “Os antepassados usam o espelho todas as noites” funciona como uma sábia advertência, para os mais novos não se esquecerem dessa triste história de destruição e se lembrarem da força da tradição, pois no silêncio e na obscuridade da noite é usado.

O espelho aqui promove o reflexo sagrado dos ancestrais e com isso, trazem a luz a reflexão de sua sabedoria milenar. Novamente, a poeta nos sugere que é nas brechas, nas entrelinhas simbólicas do discurso que o grande e sagrado ensinamento é revelado, mas somente para aqueles que são iniciados nessa tradição.

No livro **Manual para amantes desesperados** (2007) vimos:

No deserto vi as estelas  
Do caminho do meio  
No deserto vi as estelas  
Com os poemas inscritos  
Pelo deserto fui ao fundo da noite  
Ao fundo da vida  
Passei os dedos cegos pelas estelas  
Vi o nome verdadeiro  
Escondido em Segalen<sup>26</sup>  
No deserto vi as estelas  
A tempestade  
A solidão por dentro  
Olhei de novo o escravo  
Sentei-me a olhar o fim  
Encontrei o segredo  
Fechei devagarinho as portas (TAVRES, 2011, p. 211).

A poeta nos revela que na paisagem familiar do deserto, onde encontra espaço para sua busca interior, viu estrelas, ou seja, encontrou iluminação sagrada no entrelugar: “caminho do meio”. E revela mais, que sua fonte epifânica foram “os poemas inscritos”, mas

---

<sup>26</sup> Poeta francês que viveu o fim do século XIX e início do século XX.

para chegar a epifania, teve que atravessar “o fundo da noite e da vida”, fazendo grande introspecção em tudo que era difícil, dorido, escuro. Esse rito de travessia em busca do autoconhecimento foi dimensionado pelas memórias da tradição, foi um árduo processo de reencontro com “a tempestade, a solidão, o escravo, o segredo e a verdade”.

No final nos mostra que fechou “devagarinho as portas”, pois o segredo deve continuar em sigilo, só deve ser revelado para os iniciados nessa linguagem ritualística, sagrada, de autoconhecimento. Somente o indivíduo que fizer essa travessia viverá a experiência sacra e conseguirá encontrar a chave dessa porta: compreender o segredo e ver as estrelas. Logo, apenas outra subalterna, semelhante ao eu lírico, que entende as suas dores e alegrias, suas experiências erótico-sagradas com e na linguagem, que poderá ouvir sua voz.

No livro **Como veias finas na terra** (2010), novamente localizamos a circularidade dessa temática.

#### ENTRE LUZ E SOMBRA

A Leopold Sédar Senghor<sup>27</sup>

A sombra desliza  
por detrás dos vimes  
celebra-se a hora  
os mortos abandonam os vivos  
para viver em paz  
por entre as veias finas da terra.

Acendo com as mãos das mãos  
a candeia antiga de óleo de palma  
A serpente do lugar dorme  
sobre seus ovos de vida  
Os guardiães das fontes  
preparam a madrugada  
enquanto as mulheres dos clãs  
de cima  
provam a comida da noite  
e velam pelo fogo  
das oferendas.

Uma antiga fúria oferece  
a fórmula  
limpa as palavras  
de todas as sílabas mortas.

Regressa a velha canção serene  
de seda e sombra  
como o silêncio das mãos.

---

<sup>27</sup> Presidente do Senegal entre 1960-1980 e junto com o poeta antilhano Aimé Césaire foi ideólogo do conceito de *negritude*. Para mais informações: (HERNANDEZ, 2008, p. 363-371).

O nó da voz atravessou a vida  
 sustenta a metade da terra  
 onde deslizam as sombras  
 por detrás dos vimes  
 Celebra-se então a hora  
 os mortos abandonam os vivos  
 entre sombra e luz  
 nas veias finas da terra (TAVARES, 2011, p. 215-216).

O título do poema ecoa como um grito aos nossos ouvidos, já que a poeta faz questão de grafá-lo com todas as letras em maiúscula. Seu sentido bastante próximo da dualidade barroca, revela a contradição de alegria e tristeza no ritual da vida. Sua dedicatória reveladora, evoca um dos líderes do movimento de afirmação da negritude na África, assinalando-nos uma pista transgressora: o grito do oprimido deseja ecoar.

Em um ritual sagrado o sujeito poético percorre as “veias finas de sua terra”, local de ancoragem do sagrado ancestral, para ouvir das “sombras” as sábias orientações. Destacamos a referência à serpente e às mulheres, que aparecem em um patamar de igualdade, sugerindo o perigo que as duas representam, pois para defenderem seus “ovos de vida” são capazes de tudo. Também notamos que propositalmente a poeta deixa uma lacuna no branco da folha, como um recuo para ressaltar que são “mulheres do clã de cima”, ou seja, já cruzaram a fronteira entre vida e morte, por isso, pertencem ao universo espiritual, sacro, mítico.

Essas mulheres divinas são possuidoras da força erótica do conhecimento, sendo assim, podem provar da comida obscura da noite e acender as chamas do fogo sagrado, que ilumina a todas para que as “oferendas” sejam feitas. O próprio corpo feminino é iluminado, simbolizando o sagrado da tradição angolana e trazendo a luz ao local da memória. O corpo-mulher se converte em corpo-poema e através deles, eroticamente, Paula Tavares faz a transgressão: deixa a mulher subalterna falar e se liberta do papel em branco e, então, cumpre-se o ciclo sagrado de oferta às deusas.

Quando é consumada a oferta e a ligação cósmica está garantida, as orientações são claras: “a fúria é limpa das palavras mortas” para ceder lugar à sabedoria milenar do “silêncio das mães”. As divindades advertem que é através do “canto sereno do silêncio” que a força erótico-sagrada se cumprirá, é preciso saber a hora certa para gritar, é necessário guardar o “nó da voz”, é inteligente vivenciar a sombra para se ver a luz. É urgente a imersão nas entranhas de si e da sua terra para alcançar a travessia: do papel em branco, da vida e morte, do mítico e religioso, do espiritual e corporal. Outro exemplo do rito sagrado com o corpo feminino e com o corpo poema nos é apresentado:

O corpo ficou fechado para as estações  
na carne viva do tempo.  
Parti o silêncio em dois  
vermelho e branco  
vida e morte

a escarificação da esquerda  
é a do clã antigo  
e os riscos da face  
um erro de partida  
os braços fortes  
da procura da água  
os pés grandes demais  
para seguir os caminhos (TAVARES, 2011, p. 231).

A primeira estrofe nos mostra que a dor da experiência foi tamanha que fez com que o sujeito poético se fechasse para os novos ciclos da vida, gerando a fragmentação do silêncio, colocando-o no entrelugar da vida e da morte, da paz e da convulsão, metaforizada pelas cores “vermelho e branco”.

A poeta segue o rito da vivência cotidiana do feminino em Angola, revelando-nos os percalços dessa caminhada: a “escarificação da esquerda”, a memória da escravidão marcada na pele e no coração; as marcas da vivência sofrida, do trabalho árduo, da luta pela sobrevivência.

No entanto, o final é esperançoso, uma vez que mostra os “pés grandes” para seguir novos horizontes, caminhos incertos, mas, que dão liberdade de ousar, de ir além e não ficar prisioneira. Com isso, observamos que Paula Tavares, através de seu laborioso e perspicaz trabalho com a palavra e o silêncio, perpetua e rasura, constantemente, sua tradição angolana, que, segundo Aguessy (1977),

Assim, a cultura tradicional faz-se, desfaz-se e refaz-se. É um sinônimo de atividade e não de passividade. Não é uma moda passageira como o modernismo (...).

Nestas condições, o *proprium* da concepção do mundo de África pode ser determinado pelas diferentes manifestações do seu modo de apreensão das coisas, dos acontecimentos, e que o mais profundo do modernismo exigente, coercivo e muitas vezes superficial se desloca sem parar, não só de um domínio para outro mas também de um período para outro. Manifesta-se nos comportamentos mais actuais como nos gestos mais antigos, nas atividades manuais reflexas e reflectidas, nas atividades puramente intelectuais, nas relações com os outros, nas atitudes individuais, etc (AGUESSY, 1977, p. 112-113).

Portanto, destacamos que a obra de Paula Tavares não representa um modernismo banal e superficial quando dá movimento à sua tradição africana, ao demonstrar o constante dinamismo das ações e reflexões sobre a tradição angolana, sobre os ritos e tudo mais que envolve o universo cultural de seu país. Ela está exercitando puramente seu papel de intelectual pós-colonial, tentando promover a descolonização das mentalidades e buscando construir novas identidades individuais e coletivas.

Com isso, esperamos ter elucidado que na tradição africana ocorre uma mistura intensa de religiosidades, de espiritualidades e de várias maneiras de encontro com o sagrado, sendo um dos instrumentos mais eficazes de aproximação com o sagrado o próprio fazer poético, como vimos na poética de Paula Tavares. A repetição desses ritos, dessas cerimônias religiosas, indica os ciclos da vida, a retomada do passado e a projeção do futuro. O resgate da memória cultural dos ancestrais e o nascimento ou o renascimento de nova(s) identidade(s) pós-colonial e pós-independência de Angola.

Esperamos ter destacado que a poesia de Paula Tavares revela uma constante busca do poder mágico das palavras, da sabedoria e do conhecimento das coisas, como em uma atitude de semear sua palavra, sua poesia, sua vida, suas origens, conforme ressaltado por Padilha (2000): a força erótica de semear Angola.

Notamos a intensa tentativa de transmutação do corpo-mulher com o corpo-poético, em um ritual sagrado de enunciação da voz feminina de Angola para o restante do mundo, como em uma cerimônia sacra de libertação da voz há muito cerceada pela colonização. Trata-se do grito da mulher subalterna que ressoa através das frestas do silêncio, a busca da identidade que se dá em diferença, em relação ao Outro, o masculino. Quando a mulher tenta driblar a opressão e se afirmar enquanto enunciadora de um discurso próprio, é o grito da enunciação feminina, como vemos, em Mukai (4): “Um grito espeta-se faca na garganta da noite” (TAVARES, 2011, p. 92). O ritual de Paula Tavares, que resgata sua memória, perpetua a tradição de seu povo africano, constrói sua identidade e tenta superar os conflitos sociais e individuais dos angolanos – o processo cruel de colonização e de descolonização sofridos.

#### 4 A POESIA LÍRICO-AMOROSA E A METÁFORA DA GUERRA

(...) Não, não me peças a palavra  
 Essa que abre o cofre  
 A montanha e as outras árvores  
 De mim só tens o silêncio  
 O sono desacordado das horas  
 Infinitas horas  
 Pudesse eu abrir os lábios  
 E a palavra simples  
 A do verso e da água  
 Soaria contra a parede  
 (TAVARES, 2011, p. 236).

A poesia como expressão de linguagem artística é um rito misterioso, existencial, mágico, que liga nossa permanência neste mundo com o mundo espiritual. Alfredo Bosi, em seu livro **O ser e o tempo da poesia** (2004), comenta sobre o aspecto mágico do fazer poético:

O trabalho poético é às vezes acusado de ignorar ou suspender a práxis. Na verdade, é uma suspensão momentânea e, bem pesadas as coisas, uma suspensão aparente. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra qual, vale a pena lutar (BOSI, 2004, 227).

Apesar de a poesia ser acusada, erroneamente, de impedir que o homem enxergue o mundo de maneira clara e objetiva, ela nos proporciona uma visão aguçada da realidade. Ela dá voz e nomeia as coisas já existentes e o leitor as recria, reordena, renomeia, reconstitui, quando está aberto para lê-la. É necessário que haja uma comunhão entre o leitor, o texto poético e o autor para que o isolamento dos seres seja desfeito e se consiga a conexão mágica que o lirismo nos possibilita. Destacamos o pensamento do poeta Fernando Pessoa sobre o trabalho crítico, intelectual, que envolve a escrituração de um poema lírico:

A composição de um poema lírico deve ser feita não no momento da emoção, mas no momento da recordação dela. Um poema é um produto intelectual, e uma emoção, para ser intelectual, tem, evidentemente, porque não é, de si, intelectual, que existir intelectualmente. Ora a existência intelectual de uma emoção é a sua existência na inteligência – isto é, na

recordação, única parte da inteligência, a propriamente tal, que pode conservar uma emoção (PESSOA, 2016, p. 63).

Acreditamos nessa visão que o fazer poético é um trabalho intelectual e não mero devaneio ou apenas explosão sentimental. Para lembrarmos de T. S. Eliot, o trabalho poético deve envolver mais transpiração e menos inspiração<sup>28</sup>. A poesia lírica é ambígua e não precisa de fundamentação lógica, uma vez que seu sujeito lírico parte de si próprio, de seu mundo interior para construir a obra de arte e tentar reconstruir o mundo exterior. A poeta Paula Tavares fala sobre isso, em entrevista já citada, para o programa Entre Nós:

(...) o poema demora muito tempo para ficar aceitável, às vezes, fico meses com uma palavra na cabeça, para conseguir resolver o poema, outras vezes é mais simples. Poesia é um trabalho árduo com a cabeça, é racional, não tem nada de iluminações, de irracional. Não tenho nada contra as questões “sobrenaturais” (TAVARES, 2002).

A poeta nos revela que a escrita de poesia é realmente um trabalho de elaboração intelectual, que demanda muito esforço. Segundo o crítico brasileiro Alfredo Bosi, a poesia pode ser uma forma de resistência e assim sendo, tem muitas faces. “Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo subjetivo); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do *epos* revolucionário, da utopia)” (BOSI, 2004, p. 167).

Observamos que a obra poética de Paula Tavares oscila entre essas três faces da poesia-resistência destacadas por Bosi. Porém, o aspecto satírico não é peculiar na sua escrita, a crítica aparece, quase sempre, de maneira velada, nos entrelugares do discurso.

Neste capítulo analisamos a poesia lírico-amorosa produzida por Paula Tavares e assim, notamos que há uma incompletude no plano amoroso. Nela é recorrente a solidão do sujeito feminino, que não se encaixa bem em lugar nenhum, por isso é diaspórico, vive em constante procura de um lugar, até mesmo em sua relação amorosa. Com isso, observamos a repetição da metáfora da guerra, que nos mostra que esse sujeito: feminino é, permanentemente, abandonado pelo seu Outro: masculino, a presença do elemento masculino se dá em ausência, em vazio, ou seja, é apenas lembrança e sua lacuna é preenchido pelo discurso. A palavra supre a falta deixada pelo homem.

---

<sup>28</sup> Para maiores informações a esse respeito ver: (REDMOND, 1979).

A mulher presente nos poemas de Paula Tavares vive eternamente à espera do masculino, que vai à guerra, mas que nunca volta e, quando regressa, é breve a sua estada, para novamente ir embora. Talvez, o que importe seja mais o prazer de cantá-lo em seu discurso, do que sua própria presença, ou talvez, seja também uma forma encontrada pela mulher para condenar o homem sempre ausente. A obra em análise é lugar de constante tensão, um perene diálogo entre tradição e ruptura.

Daí, atentamos para uma das conclusões estruturadas por Roland Barthes, em seu livro **Fragmentos de um discurso amoroso** (2003), que afirma que o amor em si é mais importante do que mesmo o ser amado, então, no texto de Paula Tavares, o amor aparece sob tensão, revelado através de sentimentos paradoxais, como: amor e ódio; alegria e tristeza; ausência e presença; desejo e desapego; entre outros. Sendo que esse amor também, diversas vezes, é apresentado com relação à guerra.

E a guerra, nessa poesia, pode estar no sentido literal, evocando as guerras que Angola enfrentou pelo processo duro de Independência e a continuidade da guerra, após a conquista. Vale lembrar que os angolanos somente obtiveram um acordo de paz em 2002, a guerra civil nesse país durou mais de trinta anos e deixou tudo em ruínas, principalmente, as pessoas. A poeta e historiadora ressalta que não é apenas uma guerra: “são várias guerras: destaca as ocorridas até 1940, entre os povos; a de 1960, pela libertação e, a guerra após 1975. As sequelas dessa longa guerra (quarenta anos) são muito fortes e marcam minha escrita, sobretudo, a última guerra” (TAVARES, 2002).

Também enxergamos a guerra nos poemas de Tavares apresentada sob forma de metáfora, ou seja, uma guerra interior: com as palavras, com as memórias, com a tradição, com as identidades forjadas e reconstruídas. Assim sendo, o discurso amoroso e a guerra representam uma força erótica de domínio com a palavra, o discurso em si tem mais importância do que a presença do amado, afinal sua catarse poética é que traz libertação. A poeta comenta sobre esse assunto em entrevista para a União dos Escritores Angolanos (UEA):

O peso da tradição é grande, mas aqui convivem lado a lado, a tradição e a modernidade. Por exemplo, uma mulher pode beber Coca-Cola mas há reticências em ir ao hospital... As coisas estão, no entanto, a mudar. O que era verdade há dois dias hoje pode não o ser... A guerra traz o protagonismo das mulheres que começam a ocupar escolas e universidades. Estamos a atravessar um período de transição, de mudança... (TAVARES, 2015).

Um dos livros de Paula Tavares que melhor ilustra essa metáfora da guerra e a sua relação de tensão amorosa é: **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (2001). Nele a poesia revela a nostalgia de um sonho de futuro que se cumpriu e não se realizou, pois, a tão sonhada Independência aconteceu, mas a guerra não acabou. Por isso, o discurso apresenta tantas ruínas, que são frutos das ruínas concretas do presente angolano, da paisagem assolada pela destruição da guerra; existenciais da memória individual – resultado da experiência da cidadã angolana Ana Paula Tavares; e, psicológicas das memórias coletivas das mulheres de Angola, com quem a poeta se irmana. Sobre isso comenta a também poeta e pesquisadora Inocência da Mata:

**Dizes-me coisas amargas como os frutos:** por este início – o título –, processa-se a transfiguração dos signos em ruína para, na contramão dialógica, e ideológica, esses mesmos elementos sógnicos dizerem ainda da possibilidade de uma pátria amada, não obstante a crueza da condição humana (MATA, 2006, p. 102).

Conforme Mata destaca o livro, desde o título nos revela a amargura da situação trágica de um país cansado de guerra, destruído e com evidentes “frutos”: heranças desoladoras. Com isso, o amor pela nação e pelo seu povo se converte em força erótica de uma poesia-resistência, revoltada com a desumanidade da cena. Carmen Secco também comenta sobre esse assunto:

**Dizes-me coisas amargas como os frutos**, valendo-se de contundente onirismo, expressa, de modo alegórico, os absurdos do contexto angolano de guerra, no final dos anos 90 e no princípio do século XXI: “no meu sonho nascem tartarugas dos olhos de anjos / São elas que voam e eles que resolvem problemas matemáticos” (SECCO, 2006, p. 96).

Outro aspecto relevante nesse livro de 2001 é a presença do universo onírico, parecendo-nos que a poeta recorre ao plano encantatório dos sonhos para denunciar o desespero gerado pela guerra. Como se fosse possível tamanha crueldade existir somente em um pesadelo ou apenas com o vigor do sonho, os angolanos pudessem sair desse abismo.

Vale retomar o destaque que fizemos, no capítulo do “Hibridismo e o entrelugar” desta tese, para as epígrafes do livro **Dizes-me coisas amargas como os frutos**. A poeta usou ditos populares de Angola para nos advertir que iria cantar sobre o sofrimento, a dor daquelas pessoas, em uma lúcida tentativa de denunciar e, ao mesmo tempo, acalantar a sua gente: “lamber suas feridas”, o primeiro poema desse livro explicita isso:

## AMARGOS COMO OS FRUTOS

“Dizes-me coisas tão amargas / como os frutos...” – Kwanyama

Amado, por que voltas  
com a morte nos olhos  
e sem sandálias  
como se um outro te habitasse  
num tempo  
para além  
do tempo todo

Amado, onde perdeste tua língua de metal  
a dos sinais e do provérbio  
com o meu nome inscrito

Onde deixaste a tua voz  
macia de capim e veludo  
semeada de estradas

Amado, meu amado,  
o que regressou de ti  
é a tua sombra  
dividida ao meio  
é um antes de ti  
as falas amargas  
como os frutos (TAVARES, 2011, p. 119).

Ao analisarmos a epígrafe desse poema, descobrimos que se trata de um trecho de uma canção tradicional da cultura oral *kwanyama*, cujo assunto é o desalento da mulher ao receber notícias de seu amado (Cf. MATA, 2006, p. 132). E o poema aborda o mesmo assunto, a mulher amada sofre ao receber a triste notícia da morte de seu amado pela boca de um viajante, forasteiro, estrangeiro que aqui é representado pelas “sandálias”. Inocência da Mata ressalta que esse estrangeiro portador de notícias ruins é o mesmo que aparece no livro anterior **O lago da lua** (1999).

Essa pesquisadora também destaca que: “Trinta anos depois da independência do país, esta geração de escritores angolanos assumiu a sua missão: perseguir o projeto utópico e revitalizá-lo” (MATA, 2006, p. 108). Portanto, Paula Tavares intenta a re(construção) da sua nação, para isso, ela lança mão de um ritmo elegíaco fazendo a catarse do sonho adiado e da perda do amado.

O poema também nos revela uma visão dual e ambígua sobre o amado, pois ele parece “outro”, sua imagem reflete apenas uma “sombra dividida ao meio”. A amada não reconhece seu amado porque está fragmentado e se situa em um entretempo: entre sonho e

realidade as memórias se misturam com imagens bonitas de vida e horríveis da morte. Antes a voz era “macia de veludo”, agora é de “falas amargas”, traz na ausência a prova da destruição da guerra.

Observamos que a terceira estrofe tem um recuo para realçar a memória que a amada possuía do amado, uma imagem lírica-amorosa com um véis um pouco romântico, idealizado do homem amado, com doçura e esperança, já que é “semeada de estradas”, sugerindo-nos novos horizontes. Essa imagem contrasta com a anterior, que destaca a fala cortante “língua de metal”, aguda, da sabedoria ancestral da tradição popular dos “provérbios”.

Essa afiada língua nos lembra Mukai (4): “Um grito espeta-se faca na garganta da noite” (TAVARES, 2011, p. 92). No livro anterior, **O lago da lua**, a mulher gritou com som de metal, no silêncio da noite”, para denunciar a opressão e, agora, em **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (2001) questiona aonde o amado perdeu sua voz cortante como era a dela. A voz dos angolanos, seja homem ou mulher, foi convertida em “falas amargas/ como os frutos”, devido ao sofrimento da cruel realidade de guerra. O metal perdeu seu corte no limo da amargura das ruínas.

Gostaríamos de elucidar uma possível comparação que nos parece pertinente: a leitura comparativa entre o poema “Amargos como os frutos” (2001), de Paula Tavares e a canção “Strange fruit” (1939), de Billie Holiday<sup>29</sup>. No entanto, destacamos que o estudo da literatura norte-americana foge ao nosso objetivo desta pesquisa.

No contexto de luta contra o racismo nos Estados Unidos, surgiu em 1936 um judeu, professor universitário, escritor e compositor, ativista político e membro clandestino do Partido Comunista, Abel Meeropol, usando seu pseudônimo Lewis Allan. Ele escreveu o poema "Strange Fruit", que mais tarde se eternizou na voz de Billie Holiday, uma das maiores divas do jazz. "Strange Fruit" (fruta estranha) não é apenas uma canção, é um grito de protesto contra o racismo. O poema de três estrofes nasceu após Meeropol ver a fotografia de um linchamento em uma revista de direitos civis. A "fruta estranha" faz alusão aos corpos dos negros torturados e enforcados em uma árvore. Segundo Renata Mielli, o poema,

Strange Fruit nasceu como um poema de indignação: ao ver um retrato de um linchamento numa revista, Meeropol escreveu a poesia. Sua primeira

---

<sup>29</sup> Para maiores informações sobre a cantora e a história dessa canção ver: (MIELLI, 2015); (GOMES, 2016) e (SCHOPKE, 2015).

aparição pública foi na edição de janeiro de 1937 do jornal sindical *The New York Teacher*, sob o título de *Bitter Fruit*. Foi o próprio Meeropol quem depois musicou o poema, que era cantado em rodas de esquerda (MIELLI, 2015).

Assim, notamos que a música "Strange Fruit", apesar de ser reconhecida como sendo de Billie Holiday, foi composta por Abel Meeropol. E traz em si a força de protesto contra o racismo e a opressão, que nos faz tecer a aproximação com o poema de Tavares.

Strange Fruit  
 Southern trees bear strange fruit,  
 Blood on the leaves and blood at the root,  
 Black bodies swinging in the southern breeze,  
 Strange fruit hanging from the poplar trees.

Pastoral scene of the gallant south,  
 The bulging eyes and the twisted mouth,  
 Scent of magnolias, sweet and fresh,  
 Then the sudden smell of burning flesh.

Here is fruit for the crows to pluck,  
 For the rain to gather, for the wind to suck,  
 For the sun to rot, for the trees to drop,  
 Here is a strange and bitter crop<sup>30</sup> (MIELLI, 2015).

Atentamos para o tom de amargura da música, semelhante ao poema de Paula Tavares. Ambos denunciam as ruínas de destruição deixadas pela crueldade do racismo, da opressão, da ganância humana, da intolerância, do total desrespeito aos direitos do homem. A devastação é tamanha que a natureza, com suas paisagens bonitas e doces, é convertida em um cenário de horror, repleto de sangue, de “frutos amargos e Strange”<sup>31</sup>.

Outro poema de Paula Tavares que denuncia as catástrofes da guerra civil angolana e nos revela com tom nostálgico e crepuscular é “Origens”, do livro **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (2001):

---

<sup>30</sup> Fruta Estranha/ Árvores do sul produzem uma fruta estranha,/ Sangue nas folhas e sangue nas raízes,/ Corpos negros balançando na brisa do sul, / Frutas estranhas penduradas nos álamos./ Cena pastoril do valente sul./ Os olhos inchados e a boca torcida, / Perfume de magnólias, doce e fresca,/ Então o repentino cheiro de carne queimando./ Aqui está a fruta para os corvos arrancarem./ Para a chuva recolher, para o vento sugar,/ Para o sol apodrecer, para as árvores derrubarem,/ Aqui está a estranha e amarga colheita (MIELLI, 2015).

<sup>31</sup> Lamentavelmente, constatamos que mesmo tendo decorrido mais de meio século, o racismo ainda se faz presente com requintes de atrocidade. Mas, a voz do subalterno oprimido busca, cada vez mais, ecoar fortemente pelas fissuras do discurso. O grande erotismo desse subalterno reside na sua fala, o seu fazer poético é a arma potente contra a opressão, por isso, o artista tem na luta com as palavras sua maior guerra.

Origens  
 Guardo a memória do tempo  
 em que éramos vatwa,  
 os dos frutos silvestres.  
 Guardo a memória de um tempo  
 sem tempo  
 antes da guerra,  
     das colheitas  
 e das cerimónias (TAVRES, 2011, p. 120).

O título faz referência clara à suas raízes ancestrais africanas e já nos direciona para as memórias das paisagens do sul de Angola, terra natal de Paula Tavares, quando usa a expressão “vatwa”, que são considerados os míticos primeiros habitantes do sul de Angola, povo não *bantu*, que traz o sentido pejorativo de “errante”.

O eu lírico faz questão de ressaltar as lembranças passadas “dos frutos silvestres”, ainda intocados, que não havia ainda destruição da guerra e que respeitava o tempo “sem tempo” da tradição, o tempo cíclico ditado pelas leis da natureza “das colheitas e das cerimónias” sagradas para seu povo de origem.

A ritualização do tempo, dos hábitos, da “memória” é guardada com tanto apreço, pois, é a partir dela que o subalterno consegue guerrear com as palavras e traduzir suas lembranças orais em texto escrito, ou seja, o corpo erótico da memória se traduz em corpo sagrado do poema, lócus erotizado de voz, poema-resistência. A poeta reedita um tempo das memórias de origem, revitalizando os alicerces de um mundo desfeito pelas perdas, sofrimentos e lágrimas das guerras, como o título do livro assinala e conforme comenta Inocência da Mata:

Depois de **Ritos de Passagem** (1985) e de **O Lago da Lua** (1999), a poetisa reedita neste livro a sua votação ao sul, iniciada no livro anterior, através de sinais culturais: kwanyamas, nyanekas, muílas.

Por este veio, perseguem-se os meandros da condição feminina, num universo em que a palavra no feminino continua a ser de actualização constricta, inserindo-os na reflexão sobre a condição angolana, na tentativa de reordenar um tempo de angústias, de memórias em desagregação, de caos interior e exterior (MATA, 2006, p. 128).

A reverência feita ao sul, à região de Huíla nos revela a metonímia de Angola, da cultura ancestral da sua tradição, mas, ao mesmo tempo evidencia a rasura dessa tradição através dos meandros da voz feminina. Assim, o culto à tradição se converte em voz e vez da subalterna mulher angolana, destacando suas angústias, seus “frutos amargos”, incluindo a

guerra interior com a sua voz e sua identidade. Por isso, acreditamos que o grande amor não é tanto o amado, é, na verdade, o amor erótico com o corpo-poema, com a autonomia de sua fala.

A poeta, em entrevista concedida à Claudia Pastore, conforme falamos na parte 3.1 desta tese, evidencia-nos a ideia que tem de erotismo: “E quando se fala em erotismo, muitos o veem pelo lado ruim... Então, eu acho muito bom enxergarmos o erotismo enquanto vida!” (TAVARES, 2000). Portanto, o discurso amoroso é uma celebração à vida como um todo e, não é, restritamente, um discurso romântico para o amado homem.

O poema “O rio” é bastante simbólico, pois a imagem das águas em constante movimento é metáfora de renovação e circularidade.

#### O RIO

Da minha mutopa  
saiu um génio do mal  
nem grande nem pequeno  
um génio  
com um machado de dois gumes  
e uma moça de pau sangue.

Disse-me:

- Venho guardar a nascente do teu rio,  
Levo muito tempo a apagar  
os rastros de sangue  
que deixa na minha pele.

De noite mistura-me os sonhos  
deixa que se veja  
à transparência  
a luz que o queima por dentro  
e me ilumina.

Sou eu que teço  
a rede onde se deita (TAVARES, 2011, p. 122).

Nesse rio de renovação da vida, da tradição e das memórias de ruínas da guerra em Angola, o sujeito lírico descreve suas lembranças, reescreve a tradição, denuncia os horrores da destruição e nos adverte sobre o perigo e poder que representa a sua voz.

Inicia o poema nos avisando que como um mágico tira o coelho da cartola, o eu lírico tira da sua “mutopa”, espécie de cachimbo, um “génio”. Uma figura de poderes especiais e que é portador de um “machado de dois gumes”, ou seja, sua arma é duplamente cortante, tem a dualidade do bem e do mal. Esse gênio traz consigo um pedaço de “pau sangue”, uma árvore medicinal típica do sul de Angola, que segundo conhecimento popular é

eficaz nas doenças uterinas. Portanto, observamos a metonímia da nação, a evocação da cultura oral tradicional e uma pista de doenças específicas do corpo feminino.

O gênio fala para o sujeito poético que tem a missão de proteger “a nascente do teu rio”, talvez representando o útero feminino, que tem o poder sagrado de gerar nova vida. E, ainda destaca os “rastros de sangue” deixados na “pele”, como cicatrizes, que são difíceis de serem apagados.

Mas, no silêncio da noite os sonhos aparecem e se misturam à “luz” que “queima por dentro e me ilumina”. A voz lírica nos revela que entre luz e sombra a sua dor é transformada em lume, pois reedita suas memórias de sofrimento como chama para acender o fogo da paixão e da sabedoria ancestral, para alimentar seus sonhos. Por isso, ao final, nos surpreende com a revelação de que é a responsável por tecer a “rede onde se deita” seu amado interlocutor e protetor, o gênio.

Neste momento final, percebemos a metáfora da guerra erótico-amoroso do eu lírico com seu amado protetor, que se faz presente somente em espírito do gênio, mas essa guerra não é a principal. A guerra especial é a de tecer a rede do poema, as entrelinhas da poesia e, assim, conquistar a liberdade de ter voz, de ter identidade própria.

No poema “Viagem” observamos a cuidadosa e carinhosa construção da casa, como um pássaro, a mulher constrói seu ninho para abrigar a família.

#### VIAGEM

Preparei-te na pedra da casa  
asas do pássaro Kalulu  
com pedaços de árvores destroçadas pelos raios  
e resina quente.

Chamei a metade gémea do espírito  
para te passar remédios  
da cabeça até os pés.

No fundo de meu corpo perfeito  
escondi  
pedaços de argila e feitiços fortes.

Em cada uma das doze cabaças da origem  
deitei o vinho dos votos  
um pano novo da costa  
três missangas azuis  
e cera da colmeia menor.

Todos os dias conservei aceso o fogo sagrado  
Na hora dos fantasmas  
o vento diz-me a tua voz  
é a voz das viagens

sem regresso (TAVARES, 2011, p. 123).

O eu lírico nos convida para uma “Viagem” ao seu universo interior, das memórias do amado, da casa, do ritual de espera por esse amado. Na primeira estrofe, a mulher descreve detalhes do seu ritual de construção de um ninho aconchegante e seguro: “preparei-te na pedra da casa”, para abrigar e cuidar das feridas do amado. Invoca os espíritos sagrados do feminino para curar “da cabeça até aos pés” as doenças do amado.

Logo em seguida, nos adverte que seu “corpo perfeito” se antagoniza ao corpo doente do amado. E, ainda, destaca que escondeu no fundo de seu corpo “argila”, que é metáfora de matéria-prima a ser moldada e material de origem; “e feitiços fortes”, artimanhas que podem ser perigosas ou salvadoras. Portanto, esse corpo-mulher representa a ambiguidade do bem e do mal.

Na terceira estrofe descreve as etapas votivas de seu ritual de separação do amado. E segundo Genep (2013) os ritos de partida para viagens têm objetivo de tornar a cisão menos brusca e mais progressiva da mesma forma que é feito no rito de agregação, em etapas. O antropólogo nos explica: “quanto aos ritos de retorno do viajante consistem em ritos de retirada das impurezas contraídas na viagem (separação), em ritos de agregação progressiva, (...). Estes ritos são visíveis, sobretudo, quando as ausências, por exemplo, do marido, são periódicas” (GENNEP, 2013, p. 49).

Com isso, percebemos que é recorrente a ausência do amado, a mulher já está acostumada a conviver com essa dor e com as dificuldades dessa falta. Novamente, então, observamos a ocorrência da metáfora da guerra: da separação, da ausência, das memórias, da escrita para fazer a catarse de sua dor e se libertar.

E, ao final, a natureza revela a profundidade da sabedoria milenar dos ancestrais e avisa para essa mulher em espera que a voz do seu amado “é a voz das viagens/ sem regresso”, ou seja, ele é eterna travessia – viagens – no plural e não mais no singular como no título do poema. O amado se transformou em um entrelugar, entre: vida e morte; memória e realidade; ausência e presença. Apesar dessa mulher ter tomado todos os cuidados, inclusive, de manter sempre “aceso o fogo sagrado”, a chama de ligação como os deuses lares, que protege a família, ela não consegue obter o sucesso de seu clamor: o regresso do amado.

Assim, notamos que o poema-clamor se torna o grande companheiro e a palavra adquire status privilegiado, dimensão sagrada, pois é a sua libertação, é seu verdadeiro amor sempre presente nas horas de aflição e angústia. O texto se converte em corpo erótico a ser percorrido e desvelado, sutilmente, com a força da guerra amorosa, mistura de dor e prazer.

Em “tecidos” a temática se repete e, novamente, a poeta nos revela o corpo-feminino traduzido em corpo-poema:

TECIDOS

Meu corpo  
é um tear vertical  
onde deixaste cruzadas  
as cores da tua vida: duas faixas um losango  
marcas da peste.

Meu corpo  
é uma floresta fechada  
onde escolheste o caminho

Depois de te perderes  
guardaste a chave e o provérbio (TAVARES, 2011, p. 124).

Logo no início do poema a mulher já nos revela que seu corpo “é um tear”, como um tecido delicado a vida e o seu amor vão deixando as marcas, positivas e negativas da existência, tais como “marcas da peste”. Rastros de guerra, de luta com si mesma, com seus sentimentos, com o amado e com as palavras.

O sujeito lírico nos adverte que seu corpo “é uma floresta fechada”, um local de mistério e perigos ainda não decifrados, onde o amado escolheu “o caminho”. Ele abriu trilha nesse local desconhecido e adverso. Eroticamento, ele conhece parte de seu corpo, mas não por inteiro, aí reside o perigo.

E depois dessa caminhada de reconhecimento, o amado se perdeu nesse corpo-mistério, na parte não revelada e guardou “a chave”. Não sabemos se para proteger esse corpo de outros estrangeiros ou por promessa de amor eterno, por sentimento de ciúme ou posse. Além disso, guardou também o “provérbio”, dito que traz sabedoria popular e interpretação simbólica do mistério sagrado do corpo-mulher ou do corpo-poema.

“Entre os lagos”, também do livro **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (2001), temos a metáfora do lócus misterioso e profundo, juntamente com o dinamismo da água, fonte de vida. Assim como já destacado nos capítulos anteriores desta tese, quando analisamos o livro **O lago da lua** (1999), de Paula Tavares.

ENTRE OS LAGOS

Esperei-te do nascer ao pôr do sol  
e não vinhas, amado.  
Mudaram de cor as tranças do meu cabelo  
e não vinhas, amado.

Limpei a casa o cercado  
 fui enchendo de milho o silo maior do terreiro  
 balancei ao vento a cabaça da manteiga  
 e não vinhas, amado.  
 Chamei os bois pelo nome  
 todos me responderam, amado.  
 Só tua voz se perdeu, amado,  
 para lá da curva do rio  
 depois da montanha sagrada  
 entre os lagos (TAVARES, 2011, p. 125).

Como em uma cantiga trovadoresca, uma cantiga de amigo, do período medieval, a mulher canta na beira das águas lacustres a ausência e saudade do amigo-amado. Canta sua dor da espera e, ao mesmo tempo, desenvolve seu ritual sagrado com a voz. Essa mulher descreve detalhadamente as etapas da longa espera, nos avisando que até envelheceu ao aguardar esse amado, “mudaram de cor as tranças do meu cabelo”.

O cotidiano de trabalho doméstico é ritualizado e cantado constantemente, e a mulher na eterna espera. Ela destaca que chama “os bois pelo nome”, tamanha sua intimidade e, eles, respondem. Lembrando que o boi simboliza o animal amigo, o masculino, o espírito protetor dos falecidos que residem nele. Então, podemos fazer a leitura de que outros homens oferecem proteção a essa mulher.

E, mesmo assim, ela segue com sua espera e busca sua voz, inutilmente, pois não consegue ouvi-la. Porque a voz do amado se perdeu ao longe, na maleabilidade da “curva do rio”, na travessia, “depois da montanha sagrada”, no limite entre mundo concreto e espiritual, “entre lagos”, no entrelugar da vida e morte, da presença e ausência.

Ressaltamos, ainda, a presença constante da apóstrofe “amado”, que evoca eroticamente e saudosamente o homem, seu companheiro. Como em um clamor aos deuses, a mulher clama pelo retorno do amado. Mas, a sua presença, talvez, exista somente em sua memória. Em grande estratégia ficcional, o clamor pelo amado é traduzido em amor ao próprio canto-poema, o amado é mero pretexto para a mulher tecer seu canto de lamúria, para condenar como culpado de sua eterna dor o seu amado. E, assim, fazer a catarse dessa dor, com toda força e erotismo da libertação de sua voz e da conquista de identidade própria. Semelhante o discurso ambíguo, barroco, de Sórora Mariana Alcoforado<sup>32</sup>, Paula Tavares nos revela sua audaciosa transgressão da tradição, seu grande amor é a sua voz, é o verdadeiro e subversivo “prazer do texto”, da “subalterna” cansada de “não poder falar”.

Em “sombas”, Paula Tavares faz sua revelação de maneira mais direta, explícita.

---

<sup>32</sup> Para maiores informações sobre essa análise ver: (PERES, 2002).

## SOMBRAS

Tristezas os olhos  
 que não têm o brilho de contar  
 estão riscados de sombras  
 como se o rasto dos caminhos  
 o longe da viagem  
 fosse, neles, deixando pistas.

Tristezas os olhos  
 de onde me olhas  
 detrás de um tempo passado,  
 o tempo das promessas antigas.

Teus olhos, amado,  
 são os olhos de alguém  
 que já morreu  
 e ainda não sabe (TAVARES, 2011, p. 132).

No título a poeta já nos deixa claro que os olhos de seu amado são apenas “sombras”, não são mais concretos, de tão distantes que estão, porque são olhos de quem “já morreu/ e ainda não sabe”. A mulher, mesmo à distância, sabe mais da aparência do amado do que ele próprio. Ela, de antemão, sabe da sua travessia entre vida e morte e ele, o amado, desconhece o fato, por isso, vaga como “sombras” na memória da amada.

A poeta demarca o tempo da memória, o entretempo do discurso, quando fala da tristeza dos olhos dele ao contemplá-la “detrás de um tempo passado”, anterior ao passado vivenciado pelos dois amantes, “o tempo das promessas antigas”, o tempo circular e milenar da sabedoria de seus ancestrais que, há muito, já tinham lhe contado sobre esse ritual de separação amoroso. Novamente, o corpo-poema é o seu grande companheiro.

Temos também a visão amarga da mulher-mãe, que se condeoi de tanto sofrimento, de tamanha destruição gerada pela guerra civil.

## A MÃE

A mãe chegou  
 não estava sozinha  
 o cesto que trazia  
 não estava bem acabado  
 a mãe chegou  
 não tinha as tranças direitas  
 a mãe chegou e o pano que trazia  
 não estava bem alinhado  
 a mãe chegou com olhos maduros  
 os olhos da mãe  
 não olhavam na mesma direção  
 a mãe chegou

e não era ainda o tempo  
do pão do leite azedo  
e das crianças.  
A mãe chegou e a fala que trazia  
não estava bem preparada  
a mãe chegou  
sozinha  
com as falas da desgraça da miséria do leite  
fermentado  
[e do barulho (TAVARES, 2011, p. 145).

Em tom agônico a poeta se solidariza com a dor das mães, que veem o cenário de destruição total gerado pela guerra civil, que lutam para dar sobrevivência para seus filhos, mas, não conseguem, pois são frutos predestinados à amargura. Essas mães estão sozinhas nessa luta inglória pela manutenção da vida de seus filhos em tempos de guerra, tempo tão cruel que até suas “falas são da desgraça da miséria”. O seu maior poder, ensinado pelas outras mães, de geração em geração, de transmitir sabedoria ancestral pela voz do silêncio parece estar perdido.

Outro poema que nos mostra a dor extrema da mulher-mãe, que chora “sozinha sem o cesto”, pois chora a perda de seu filho é o seguinte:

A MÃE E A IRMÃ  
A mãe não trouxe a irmã pela mão  
viajou toda a noite sobre os seus próprios passos  
toda a noite, esta noite, muitas noites  
A mãe vinha sozinha sem o cesto e o peixe fumado  
a garrafa de óleo de palma e o vinho fresco das espigas vermelhas  
a mãe viajou toda a noite esta noite muitas noites todas as noites  
com os seus pés nus subiu a montanha pelo leste  
e só trazia a lua em fase pequena por companhia  
e as vozes altas dos mabecos<sup>33</sup>.  
A mãe viajou sem as pulseiras e os óleos de proteção  
no pano mal amarrado  
nas mãos abertas de dor  
estava escrito:  
meu filho, meu filho único  
não toma banho no rio  
meu filho único foi sem bois  
para as pastagens do céu  
que são vastas  
mas onde não cresce o capim.  
  
A mãe sentou-se  
fez um fogo novo com os paus antigos  
preparou uma nova boneca de casamento.

---

<sup>33</sup> Também é chamado de cão-selvagem-africano.

Nem era trabalho dela  
 mas a mãe não descurou o fogo  
 enrolou também um fumo cumprido para o cachimbo.  
 As tias do lado do leão choraram duas vezes  
 e os homens do lado do boi  
 afiaram as lanças,  
 A mãe preparou as palavras devagarinho  
 mas o que saiu da sua boca  
 não tinha sentido.  
 A mãe olhou as entranhas com tristeza  
 Espremeu os seios murchos  
 ficou calada  
 no meio do dia (TAVARES, 2011, p. 148-149).

Em tom de martírio a mãe faz seu rito de separação, lamenta, mortificada, que já tinha alertado ao filho que não tomasse “banho no rio”, pois seu instinto materno havia lhe avisado do perigo. O eu lírico, ao descrever a lamentável cena, se condói da mãe, faz questão de mostrar os detalhes da situação, como em uma pintura, para ficarmos totalmente comovidos. A dor é tamanha que a mãe executa as ações do ritual com certo automatismo, porque parece estar delirante, tanto que não consegue falar: “mas o que saiu da sua boca / não tinha sentido”.

Encontramos situação semelhante na poesia condoreira de Castro Alves:

Mater Dolorosa

Deixa-me murmurar à tua ali  
 adeus eterno, em vez de lá chorar  
 sangue, chorar o sangue! meu  
 coração sobre meu filho; tu deves  
 morrer, meu filho, tu deves  
 morrer.

NATHANIEL LEE

Meu Filho, dorme, dorme o sono eterno  
 No berço imenso, que se chama - o céu.  
 Pede às estrelas um olhar materno,  
 Um seio quente, como o seio meu.  
 Ai! borboleta, na gentil crisálida,  
 As asas de ouro vais além abrir.  
 Ai! rosa branca no matiz tão pálida,  
 Longe, tão longe vais de mim florir.

Meu filho, dorme Como ruge o norte  
 Nas folhas secas do sombrio chão!  
 Folha dest'alma como dar-te à sorte?  
 É tredo, horrível o feral tufão!  
 Não me maldigas... Num amor sem termo  
 Bebi a força de matar-te a mim  
 Viva eu cativa a soluçar num ermo

Filho, sê livre... Sou feliz assim...

- Ave - te espera da lufada o açoite,  
 - Estrela - guia-te uma luz falaz.  
 - Aurora minha - só te aguarda a noite,  
 - Pobre inocente - já maldito estás.  
 Perdão, meu filho... se matar-te é crime  
 Deus me perdoa... me perdoa já.  
 A fera enchente quebraria o vime...  
 Velem-te os anjos e te cuidem lá.

Meu filho dorme... dorme o sono eterno  
 No berço imenso, que se chama o céu.  
 Pede às estrelas um olhar materno,  
 Um seio quente, como o seio meu (ALVES, 2018).

Ao estabelecermos a comparação entre esses poemas, o primeiro de Paula Tavares, publicado em 2001 e, o segundo, de Castro Alves, publicado em 1883; destacamos a semelhança temática, já que o contexto de produção é bastante distante. Lembramos que os dois poetas denunciavam, reiteradamente, em suas obras, o sofrimento dos africanos escravizados. No entanto, “o poeta dos escravos” está situado em Brasil do século XIX, que obteve sua Independência em 1822, de forma pacífica. Ao passo que Paula Tavares está alocada na Angola do século XX, que teve que passar por longa guerra para conquistar sua Independência, somente em 1975 e, ainda, a guerra civil se estendeu, mesmo após a sonhada Independência.

Percebemos também outra diferença no desenvolvimento da temática de sofrimento atroz de uma mãe que acaba de perder seu filho amado. No poema de Tavares, a mãe lamenta profundamente a morte do filho, mas tem consciência que o advertiu do perigo do rio, tentando livrá-lo da morte. Contrariamente, no poema de Alves, a mãe, tomada por um ato de desespero, resolve matar seu filho, para que ele não passe pela morte constante e diária da escravidão. A segunda mãe tem consciência do crime que cometeu, tanto que pede perdão, mas, sente-se confortada por saber da liberdade de seu menino amado, agora que está no céu.

Por caminhos diferentes e em época distintas, ambos poetas se compadecem dessas mães, que passam por dor semelhante: o rito de separação de um filho, a amarga morte de seu fruto amado. Os dois poetas, com força de um lirismo pujante, constroem seus poemas-revolta ou poesia-resistência, como uma cena de tétrica dramaticidade, para que o leitor se contagie dessa dor, indigna-se e ajude a reescrever essas estórias/histórias. Portanto, ambos poemas apresentam semelhante desejo de ruptura a com exclusão social.

Retomando os “frutos amargos”, de Paula Tavares, Inocência da Mata nos explica a força motriz do livro **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (2001):

Neste livro, Paula Tavares extrai do seu saber-sentir, das suas memórias e da sua cartografia vivencial e reflexiva as formas de dizer e representar o sul, através da visão do segmento feminino, até então apenas sujeito poético. (...) Revelando um intenso trabalho da palavra, transformada em matéria de louvação, numa postura já iniciada em livro anterior (...) a autora move-se no seu universo histórico de que o seu imaginário se alimenta: história de vida, com a sua educação europeia, de menina que cresceu com a madrinha portuguesa e que decidiu, depois, amar a distante avó kwanyama e que, por isso, quer conhecer e aproximar-se do mundo à volta, enveredando, por isso, pelos caminhos da História, enquanto discurso sobre o passado (...) a poesia compensa a insatisfação do ofício de historiar (MATA, 2006, p. 128-9).

Seu grito de denúncia ecoa no poema “A guerra”: “e um corpo separado daquilo que era antes/ um filho dos nossos não regressou/ a hiena uivou toda a noite/ a terra ficou dura sob os nossos pés (TAVARES, 2011, p. 139). Com isso, promove, também, a reterritorialização de sua nação, integrando o antigo e novo nos revela a necessidade de, através da ritualização da palavra e da memória, construir novas identidades individuais e coletivas.

No livro **Manual para amantes desesperados** (2007), Paula Tavares continua a sua reinvenção dos ritos da tradição dos povos do sul de Angola e, por vezes, destaca a paisagem desértica do Kalahari, deserto da Namíbia, país vizinho ao seu. E, conforme nos orienta Carmen Secco (2011):

Colocando-se como manual, o livro se institui como guia, como algo a ser tocado pelas mãos, como orientação para lidar amorosamente com o corpo. O corpo dos amantes. O corpo do poema e as mãos da poesia. Em meio ao vazio, ao deserto, à distopia, faz-se necessário aprender a lidar com o amor através de seu avesso – o desespero (SECCO, 2011, p. 273).

Desta feita, novamente, encontramos a circularidade da temática do corpo-mulher convertido eroticamente em corpo-poema. Na paisagem desértica, propícia para a reflexão, a voz feminina tece suas instruções pessimistas com relação ao amor e suas faces, como exemplificam os seguintes versos: “pode ser que me encontres/ no lugar da aranha do deserto/ a tecer a teia/ de seda e areia” (TAVARES, 2011, p. 188). Na imagem de aranha encontramos o delicado e perigoso trabalho de tessitura do feminino, que nos avisa sobre a mistura da aridez e maciez de seu tecido-poema. E no poema “Deixa as mãos cegas”:

Deixa as mãos cegas  
 Aprender a ler o meu corpo  
 Que eu ofereço vales  
 curvas de rio  
 óleos

Deixa as mãos cegas  
 Descer o rio  
 Por montes e vales (TAVARES, 2011, p.192).

O corpo-feminino é ofertado como em um ritual sagrado de entrega total ao amado, mas esse amado possui “mãos cegas”, então não consegue facilmente interpretar esse corpo. Por isso, eroticamente desliza as mãos pelas “curvas e vales” do corpo-rio, ou seja, um corpo fluido e dinâmico, em constante renovação. E, ainda mais, a mulher lhe brinda com “óleos”, que tornam esse corpo mais escorregadio e afrodisíaco.

O eu lírico traz seu corpo-mulher, seu corpo-poema, como oferenda sagrada, com a força erótica, para ser tateado por cegas mãos, pois deseja ser interpretada, ser lida e revelada. Contudo, podemos analisar esse poema com outra ótica, como sendo as “mãos cegas” da própria mulher, percorrendo os caminhos corpóreos de sua intimidade em busca de si, em uma tentativa de autoconhecimento. Libidinosamente, suas mãos deslizam pelos “vales e curvas de seu rio”, tocando-se eroticamente e se revelando, identificando-se e, ao mesmo tempo, oferecendo-se para um amado à distância, na tentativa de deixa-lo desejoso e, assim, fazê-lo regressar.

De qualquer forma, em ambas leituras, percebemos o ato subversivo da mulher que assume a postura da ação erótica, toma posse de seu corpo e o utiliza ao seu bel prazer. Seja ele corpo-mulher ou corpo-poema a ousadia do erotismo na sua manipulação é a mesma fonte de libertação, de autonomia, é a maneira pela qual a mulher tenta saltar os limites da subalternidade e dar as orientações para que as demais façam o mesmo.

No poema “Mantém a tua mão” a voz feminina pede para o amado permanecer com suas mãos em seu corpo:

Mantém a tua mão  
 No rigor das dunas  
 Andar no arame  
 Não é próprio de desertos

Cruza sobre mim as pontas do vento  
 E orienta-as a sul  
 Pelo sol

Mantém a tua mão  
 Perpendicular às dunas  
 E encontra o equilíbrio  
 No corredor do vento

A nossa conversa percorrerá oásis  
 Os lábios a sede

Quando saíres  
 Deixa encostadas  
 As portas do Kalahari (TAVARES, 2011, p. 187).

O eu lírico, com erotismo, clama que o amado continue deslizando a mão pelo seu corpo e indica as posições em que deve caminhar, inclusive, pede para se orientar pelas imagens da natureza, como as “dunas” representando os seios e, provável, “as pontas do vento a sul” sugerindo a região genital, que, segundo ela, “encontra o equilíbrio”, o gozo. Por esse motivo, afirma que: “nossa conversa percorrerá oásis”, a explosão do desejo e, depois, a plenitude, a satisfação, o prazer consumado.

Por isso, ao final, pede para o amado deixar as portas abertas na direção do deserto do “Kalahari”, uma vez que a paisagem desértica é propícia à reflexão, pela quietude que comumente apresenta. A amada, após o ápice do prazer sexual, deseja agora, recompor-se com a imagem do movimento constante da areia ao sabor do vento e descansar ao sabor do ruído desse vento.

Encontramos na poesia da santomense Conceição Lima erotismo semelhante:

A MÃO  
 Toma o ventre da terra  
 e planta no pedaço que te cabe  
 esta raiz enxertada de epitáfios.

Não seja tua lágrima a maldição  
 que sequestra o ímpeto do grão  
 levanta do pó a nudez dos ossos,  
 a estilhaçada mão  
 e semeia

girassóis ou sinos, não importa  
 se agora uma gota anuncia  
 o latente odor dos tomateiros  
 a viva hora dos teus dedos (LIMA, 2006).

Vale a pena lembrarmos que já fizemos outras comparações entre a poesia da angolana Paula Tavares e da santomense Conceição, no segundo capítulo desta tese: “O hibridismo e o entrelugar”. Resguardadas as diferenças temporais e espaciais que apresentam

o fazer poética dessas autoras, destacamos a semelhança temática, em que a mulher, eroticamente, revela seu corpo ao amado, em uma entrega libidinosa e utiliza as imagens da natureza, cenas da paisagem de suas terras, para evidenciar esse lócus de prazer.

Assim como Paula Tavares, Conceição Lima constrói um poema que a voz feminina, ousadamente, revela seus desejos sexuais, dando orientações para que as mãos do amado toquem no seu corpo de modo a excitá-la, para que consiga atingir o gozo. E, ambas poetisas, ao descrever a relação sexual, usam as metáforas recorrentes do cotidiano de trabalho das mulheres de seu país. Recordamos que tanto em Angola quanto em São Tomé e Príncipe, nas regiões de origem dessas poetisas, faz parte do trabalho feminino o labor na terra, o plantio e a colheita dos alimentos.

Daí, depreendemos o olhar telúrico-erótico das poetisas. Ambas escritoras nos demonstram ter cumplicidade com as mulheres de sua terra, que vivem, rigorosamente, os ciclos da vida acompanhando os ciclos da natureza. Representam esse corpo-feminino africano no seu corpo-poema e, assim, rompem com o discurso falocêntrico e com a ausência de voz dessas mulheres. E, mais, ainda cometem a transgressão de rasura da tradição ancestral, já que nessas sociedades locais não é permitido à mulher revelar seu desejo sexual. O corpo-mulher, com força de erotismo, é traduzido em corpo-nação e em corpo-poema.

Outro poema de Paula Tavares que enfatiza o erotismo é: “Nas tuas mãos começava”, notamos o mesmo “prazer do texto” revelado nas análises anteriores, ou seja, o corpo-mulher, eroticamente, traduz-se em corpo-poema, lócus de libertação.

Nas tuas mãos começava  
O mundo  
E nada  
Nem o dia  
Podia ser mais perfeito

Tu eras o bicho cinzento  
Do entrelaçado dos limos  
O da multidão  
O que deslizava na água  
Como a sombra.

Agora alguns anos depois  
Um anjo caído  
Encontra ninho  
No colo em sangue do meu peito (TAVARES, 2011, p. 195).

Nesse poema observamos outro tipo de subversão, quase em tom de vingança, a mulher nos avisa que depois de uma longa espera, que fez questão de detalhar o seu ritual de

lembranças quando esperava pela volta do amado: “sombra”, acabou cansada da solidão e deu abrigo a outro ser, substituiu a “sombra” pelo “anjo caído”.

Mas, essa substituição continuou a deixar o seu corpo vazio, já que seu amado, seu complemento, o outro, continuou a ser apenas espírito. E, reparamos que esses espíritos não são benévolos, pois um é “bicho cinzento” e o outro “anjo caído”, ambos representam imagens demoníacas e não luminosas. Talvez por isso, seu colo ainda esteja em “sangue”, pela dor da ausência, da incompletude. E, nesse vazio existencial, o corpo-mulher supre a falta do amado com as palavras, o seu corpo-poema é que lhe faz sempre companhia e lhe dá maior prazer.

No poema “Frio frio frio”, atentamos para o lamento que a mulher faz sobre a crueldade do seu homem amado.

Para Ivone

Frio frio frio  
 Frio como a água do rio  
 Procuro  
 O escorpião azul  
 Que me comeu as entranhas.  
 O homem que saltou da janela  
 Deixou sementes no choco  
 E o coração  
 Frio frio frio  
 Frio como a pedra  
 No rio (TAVARES, 2011, p. 204).

A voz da mulher reclama pelo abandono do amado e de sua falta de amor, que a deixou com o “coração frio como pedra”, de tanto sofrimento amoroso, afinal, ele foi tão cruel que lhe “comeu as entranhas” e, ainda, depositou em seu ventre as “sementes” em período de chocar. No momento em que a mulher se encontra mais desamparada e necessitada de proteção, para cuidar das suas “sementes”, protegê-las e dar vida a elas, “o homem salta da janela”, vai embora e a deixa sozinha nessa empreitada de sobrevivência.

Como um “rio”, em constante renovação, esse corpo-mulher, apesar de “frio”, dorido, machucado, nutre a semente da vida e se renova. Através da palavra-semente, por meio do corpo-poema, as águas frias desse rio-feminino cumprem o ciclo da vida e, nesse dinamismo da existência, encontra força erótica de voz e vez, nos afirmando: “conheci o doce sabor do abandono” (TAVARES, 2011, p. 229).

No poema “Fala do velho” nos defrontamos com a descrição do rito de puberdade, em que ocorre a circuncisão do corpo feminino.

## FALA DO VELHO

A hiena seguiu o seu caminho  
 Enchendo o deserto de gritos  
 Do meu corpo saía o sangue dos princípios  
 Noites de efiko ritual de iniciação  
 A hiena seguiu seu caminho  
 Enchendo o deserto de gritos  
 O pássaro grande voou três vezes  
 Sobre mim  
 Três vezes voou e seguiu seu caminho

Os deuses olharam para lá das dunas  
 O centro do mundo  
 As velhas curtiram a pele  
 Para recolher os restos

Meus lábios rebentaram de sede  
 E o barulho da água  
 Fazia eco mais em baixo  
 Silêncio era o meu sol  
 O meu destino

A minha morte pequena ficou ali feita deserto  
 Enquanto  
 A hiena seguiu o seu caminho  
 Enchendo o deserto de gritos (TAVARES, 2011, p. 208).

Paula Tavares reedita a tradição ancestral do rito de puberdade, que duramente faz a circuncisão do corpo-feminino ainda tão jovem, tão ingênuo, assustado e calado, para nos evidenciar a dor do ser mulher em um universo tradicional falocêntrico. Quando faz a sua reedição, promove a rasura da tradição, pois nos dá a possibilidade de reflexão sobre o processo e, daí a consciência de subalternidade nos incendeia e, o desejo de ter voz, adquire força erótica.

O simbolismo do poema é riquíssimo, temos: “a fala do velho” como sabedoria milenar; a imagem da “hiena gritando”, o feminino clamando desesperadamente; “o deserto e as dunas” como local de reflexão e introspecção; “o pássaro grande” como metáfora de libertação; “os três voos” a perfeição de se libertar; “as velhas curtiram a pele”, as subalternas se prepararam; “os restos”, os fragmentos do corpo-feminino dilacerado; “lábios sedentos”, o desejo de ter voz; “a água”, líquido vivificador; entre outros.

Mas, chamamos atenção para a constatação dessa mulher: “silêncio era meu sol/ o meu destino”, sua poderosa arma contra a opressão não era a resignação, era a subversão em forma de silêncio, que nas brechas do deserto-papel ou nas fissuras do discurso oral tradicional se convertem em gritos. Esse sujeito lírico feminino nos adverte que “seu destino”

é traduzir o silêncio em grito, o oral em escrita. E, ainda, nos fala que sua “pequena morte”, seu gozo, é convertido em deserto-reflexão, em deserto-papel e nesse deserto-poema “O grito surdo da fêmea” ecoa com doce e retumbante erotismo.

No livro **Como veias finas na terra** (2010), Paula Tavares, novamente, nos mostra seu grande apreço pelo jogo delicado e contumaz com a palavra, seus poemas penetram as entranhas de sua terra, de seu fazer poético, de si mesma e de sua cultura africana. Em uma manifestação de intenso lirismo e erotismo o amor nos é apresentado em várias faces: o amor pelo amado, o amor pelo lamento da ausência do amado, o amor a sua terra, o amor às mulheres angolanas, o amor ao culto da palavra.

Nesse livro Tavares revisita seus livros anteriores, destacando ainda mais a circularidade de sua temática, para isso, faz uma tessitura atenta e repleta de sinestesia, para nos inserir de corpo e alma nesse universo poético-angolano, principalmente, nas regiões sagradas de suas memórias de infância, a região de Huíla, no sul do país. Entrelaçando tradição e modernidade, a poeta nos convida a passear pelas “veias finas” das estórias e histórias de seu povo.

Assim sendo, a poeta nos revela um lado ousado da mulher angolana, o jogo de disfarces, que comumente é aceito pela sociedade tradicional como tipicamente masculino, aqui é subvertido, e passa a ser jogado na voz feminina. A mulher toma posse de seu corpo e, no aparente silêncio, constrói o corpo-poema, com a habilidade artística do fingimento poético, como notamos no poema a seguir:

Para onde eu vou  
 Ferve a luz  
 Debaixo dos tectos  
 Há ontem e amanhã  
 Amores com pele de líquen  
 Sonhos azuis pelas esquinas  
 Ali não é preciso nada  
 Guardamos o lugar  
 Com palavras  
 Olhamos uns para os outros  
 E vamos, cada vez mais pobres  
 Tapar o sol com a peneira (TAVARES, 2011, p. 258).

Para todos os lados que o eu lírico olha encontra a luz fervente; tudo ao seu redor está, completamente, tomado pela força vivificante da luz, dos sonhos, dos amores. Mas, o que, principalmente, dá vida a essas pessoas é a palavra, como fala em: “guardamos o lugar /

com palavras”, ou seja, o seu lugar de origem, seu *locus* de segurança: sua casa, seu espaço poético, é que sagradamente é guardado, protegido como um tesouro.

E para proteger esse tesouro, seu corpo-poema, é necessário o fingimento poético, é importante que se cumpra o jogo de disfarce: “olhamos uns para os outros / e vamos, cada vez mais pobres / tapar o sol com a peneira”. Como nos sugere o dito popular, é fundamental, usar a inteligência e ter a sabedoria de subverter apenas pelas arestas, no entrelugar do silêncio-fala a poeta consegue construir um *locus* erótico de enunciação que sugere, mas não revela por completo. É o que encontramos, novamente, no poema “o senhor do templo fechou”:

No olho de mel da onça  
Existe a forma da cabra

O senhor do templo fechou  
As portas da casa grande  
Na minha cara  
O grande senhor não sabe de mim  
Das palavras que escrevo  
Quando a noite chega  
O senhor do templo fechou a porta  
Sem aceitar as oferendas de sal  
Memória e óleo de palma  
Das minhas mãos  
O dono do templo fechou as portas  
Do mundo inteiro na minha cara  
E deixou cá fora  
À chuva e ao vento  
A voz da multidão (TAVARES, 2011, p.251).

Começamos pelo dito popular da epígrafe, que simbolicamente, sugere para que o interlocutor faça sua análise e complete seus sentidos. Através do olhar podemos enxergar o mundo de outra forma, o que inicialmente nos é apresentado, às vezes, não é a verdade. Muitas vezes olhamos e não conseguimos enxergar, de fato, o que a realidade nos mostra. Então, é preciso um trabalho atento com a memória, fazermos a reflexão profunda da situação, para que consigamos ver por detrás das aparências.

Essa é a grande advertência do provérbio e da poeta, “o senhor do templo”, com soberba, desmereceu as oferendas do sujeito poético, sem saber que era, julgou pela aparência e lhe “fechou as portas”. E, mais, “fechou as portas do mundo inteiro na cara” do eu lírico. Ledo engano, “o senhor não sabe de mim / das palavras que escrevo / quando a noite chega”. A presunção do “dono do templo” foi um equívoco, pois a voz tem o poder sagrado das

palavras que escreve, tem o domínio do corpo-poema, e, assim, abre o seu mundo com a escrita. Comete a transgressão de, eroticamente, no silêncio da noite, transformar a sua voz em “a voz da multidão”.

No poema seguinte a mulher repreende seu amado por estar sempre a abandonando:

O facto de dormirmos na mesma esteira  
 Não significa que temos os mesmos sonhos  
 Provérbio Burkinabe

Um dia eu posso chegar demanhãzinha  
 já de frutos colhidos e ovos frescos  
 afastar as cortinas de sombra da tua testa forte  
 fazer-te as tranças e devolver-te as sandálias  
 para que possas voltar aos bois e às amadas  
 que deixaste a sul com os seus filhos os bois e as  
 cabras.

Arranjo-te o saco de couro  
 o leite azedo os braceletes  
 a catana do avô com bainha trançada  
 Um dia, meu amor, um dia (TAVARES, 2011, p. 235).

Em tom de advertência, o provérbio escolhido como epígrafe já nos evidencia que não basta estar casada, aparentando uma relação amorosa feliz, que os anseios não são os mesmos do homem e da mulher. E, quando a relação entre os dois não respeita essas diferenças, pelo contrário, sufoca, em prol de uma visão tradicional opressora, a reação poderá ser inesperada e acabar em ruínas. É o que demonstra essa mulher, “um dia” se cansou da resignação, cansou de sempre estar esperando o retorno do seu amado-forasteiro nas suas idas e vindas. Enfastiada da eterna espera e de constantemente se sujeitar às vontades do amado, preparou-lhe, detalhadamente, a despedida. Como em um ritual de desagregação, cumpriu eroticamente todas as etapas e mandou o estrangeiro – as sandálias – embora.

Mas, não sabemos se esse rito de desagregação é de fato cumprido ou se concretiza ainda somente no campo da linguagem. Não sabemos se a mulher manda o amado embora, de fato, ou se ela está fazendo o seu rito de preparação e apenas lhe ameaçando. O fato é que a transgressão já ocorreu, quando a mulher toma posse de sua fala e faz a sua catarse no corpo-poema é porque já se libertou, conquistou: autonomia, vontade própria, identidade, voz e vez.

Em contrapartida, no poema “compraste o meu amor”, a mulher em tom de ironia, nos fala claramente sobre o jogo de interesse na relação amorosa, explícita que o casamento é um acordo de negócio.

Compraste o meu amor  
 Com vinho dos antigos  
 Sedas da Índia  
 Anéis de vidro  
 Sou tua, meu senhor  
 À segunda, terça, quarta, quinta, sexta-feira  
 E também preparo funje aos sábados  
 Não não me peças o domingo  
 Todos os deuses descansam  
 E sei também das concubinas  
 O horário de serviço (TAVARES, 2011, p. 243).

Com a força da poesia-resistência, com o sadismo da doce vingança, a mulher denuncia a tradição patriarcal de os casamentos serem acordos pela família e não ser decidido pelos amantes. E, ainda, em uma lucrativa negociação, a união do homem e da mulher ser feita com pagamentos de dotes, ofertas de presentes, entre outros acordos financeiros. Por se sentir ultrajada com tal negócio, não poder dar e receber o amor, gratuitamente, e, por não concordar com essa tradição, é que faz sua denúncia tão contundente: “compraste o meu amor”.

Como revide oferece em troca apenas os seus “serviços de segunda a sexta-feira”, destaca que no “sábado” só prepara a comida e, no domingo, descansa como “todos os deuses”. Também ironiza no final, quando se compara a uma “concubina em horário de serviços”. Com isso, observamos uma ousadia tremenda, uma vez que coloca em pé de igualdade “deuses, concubinas e ela”, para horrorizar ainda mais a tradição. Também subverte ao abrir espaço em seu corpo-poema para que o corpo-mulher angolana dê seu grito de revolta e afirme sua identidade, ao deixar evidente que esse homem “comprou” o seu serviço-corpo, mas não comprou sua alma, sua essência, sua identidade.

Ressaltamos também a metáfora da guerra tão recorrente no tecido poético de Paula Tavares.

But in his heart Cupido could find no rest  
 André Brink

Choro no dia seguinte  
 As coisas que devia chorar hoje  
 Lembro a primeira morte

As sombras coladas ao chão  
 Os gritos sufocados da aldeia  
 As vestes negras das mulheres  
 A guardar um rosto  
 A soletrar um nome  
 Nada resta desse tempo  
 Quietos de dias plácidos  
 E noites longas  
 Flechas de veneno  
 Moram no coração dos vivos  
 Acabou o tempo de lembrar  
 Choro no dia seguinte  
 As coisas que devia chorar hoje (TAVARES, 2011, p. 250).

A poeta denuncia o sofrimento, a destruição, deixados pelos rastros de guerra. Sendo que essa guerra é uma metáfora abrangente, tanto pode referir-se à guerra civil, que mergulhou Angola em um abismo, por quase trinta anos; como pode representar a luta amorosa, já que temos a pista do “Cupido”, deixada na epígrafe do romancista sul-africano; também pode ter o sentido de guerra com as palavras, com o fazer poético.

De qualquer maneira, a resistência em forma de poema-denúncia é feita, a catarse do eu lírico se concretiza no lócus sagrado da fala e do papel. E as memórias são evocadas, apesar de o sujeito poético afirmar que: “acabou o tempo de lembrar”, será por quê? Talvez não seja mais o tempo de só lembrar e sim o tempo de refletir, rememorar para rasurar e reescrever um novo tempo: de paz, de amor, de voz, de construção de novas identidades individuais e coletivas. Conforme nos advertiu Fernando Pessoa (Cf. PESSOA, 2016, p. 63), no início deste capítulo: cabe ao poeta lírico escrever com intelecto, deixar que a emoção passe e, depois, escreva sobre ela.

Constatamos que o amor e o amado na poesia de Paula Tavares é apenas pretexto, para, eroticamente, o sujeito poético feminino fazer sua catarse. Sua palavra é mais importante que seu amado, o seu verdadeiro amor é a liberdade da voz, ainda que essa seja só um sussurro ou silêncio, ouvido somente por outros subalternos, sem fala, tanto quanto a mulher angolana. Isso fica evidente no poema “Cabeça de Nefertiti”, do livro *Como veias finas na terra* (2010): “Esta mulher é a minha fala / o meu segredo / minha língua de poder / e meus mistérios” (TAVARES, 2011, p. 229).

Através da representação do corpo-feminino angolano é que Tavares traduz o seu corpo-poema, para que o corpo-nação seja reconstruído lírica e eroticamente, para que as identidades individuais e coletivas sejam reconstruídas e renovadas. Afinal, como a própria poeta nos evidencia:

(...) De onde eu venho a chuva usa uma voz fininha para falar uma língua de sopros, rente-ao-chão e faz crescer com a lava dessa voz o mundo em volta. Os miúdos aprendem cedo a conhecer os sons da fala, a forma como muda na dobra do vento. Bebem dela a ciência da sede e esticam as asas sob a sua cortina de pérolas (TAVARES, 2011, p. 238).

Nesse poema em prosa a poeta nos demonstra como o entrelugar do discurso poético é tão sagrado como a fala dos ancestrais, pois, é no contato íntimo e ritualístico com a natureza, é na disposição anímica da mulher com o mundo ao seu redor, que consegue penetrar nas “veias finas de sua terra”, de seu discurso e de si mesma. É assim que ela aprendeu a “falar uma língua de sopros” e que os “miúdos” também aprendem. Na misteriosa “voz fininha da chuva”, “na ciência da sede”, “na dobra muda do vento”, que o subalterno aprende a falar pelo silêncio e a ter voz e identidade.

É nessa guerra de prazer e de dor que a mulher angolana aprende a ciência dos saberes e dos sabores ancestrais a lutar desde cedo. Lutar pela sobrevivência, pela paz, pelo amor, pela voz, pelas identidades individuais e coletivas, pela rasura e perpetuação de sua tradição africana. Enfim, desde sempre, os miúdos e as miúdas aprendem a fazer o rito de travessia: do silêncio à voz, da tradição à modernidade, da fala à escrita.

Isso também é destacado no longo poema “História de amor da princesa Ozoro e do Húngaro Ladislau Magyar”, do livro **O lago da lua** (1999). Citamos alguns pequenos trechos desse poema que evidenciam o aprendizado da fala do silêncio das mulheres angolanas. No quarto momento, chamado “Vozes das meninas” lemos: “Meu nome é terra e por isso movo lentamente meia volta, uma volta, volta e meia, para que o tempo me encontre e se componha” (TAVARES, 2011, 108), ou seja, as raparigas aprendem a respeitar os ritmos da natureza e não serem afoitas.

Outro trecho do mesmo poema: “Meu nome é princípio e eu tenho as mãos do lugar e a ciência dos tecidos como as mais velhas” (TAVARES, 2011, 108). As meninas aprenderam com as mulheres mais velhas e mais experientes a tecer bem tanto o tecido rendado das roupas quanto o tecido-poema, que é o lócus de libertação. E, finalmente, em outro trecho da “Vozes das meninas”: “Meu nome é memória e com as velhas treinei cada fala” (TAVARES, 2011, 108). Através da perpetuação da memória ancestral tomam conhecimento das artimanhas da fala bem treinada, que consegue, com força erótica, traduz o silêncio em voz.

Assinalamos que, na poesia de Paula Tavares, ocorre uma repetição de uma visão negativa da mulher sobre o estrangeiro, pois ele é o portador das mensagens de desgraça. Exemplo disso é a conclusão do poema “Estrangeiro”, do livro **Dizes-me coisas amargas como os frutos**, (2001): “estrangeiro, / afasta de mim/ teus passos perdidos/ e a maldição (TAVARES, 2011, p. 147).

Provável que essa imagem negativa do estrangeiro seja fruto das crueldades exercidas pelos estrangeiros-colonizadores. Também pode ter sido gerada em função de a tradição ancestral permitir que somente os homens sejam forasteiros, sempre construindo famílias em diversos lugares e sempre as deixando abandonadas depois.

Portanto, a incompletude amorosa dessa mulher é recorrente. E para suprir o vazio deixado pela ausência do homem amado é que o eu lírico se compraz de prazer na escrita, ou seja, seu erotismo é canalizado na guerra com as palavras, tornando assim, seu fazer poético o verdadeiro alvo desse amor.

## CONCLUSÃO

Não digo a palavra mesmo que o musgo  
    Nasça na tua sede  
 Os olhos brilhem de sono antigo  
    Não, não digo a palavra  
    Mesmo que seja tua a casa  
 A palmeira, a esteira, o chão dos dois  
    Não, não me peças a palavra  
    Essa que abre o cofre  
 A montanha e as outras árvores  
    De mim só tens o silêncio  
 O sono desacordado das horas  
    Infinitas horas  
    Pudesse eu abrir os lábios  
    E a palavra simples  
    A do verso e da água  
    Soaria contra a parede  
 (TAVARES, 2011, p. 236).

Não é nossa intenção esgotar o assunto e as análises sobre a circularidade dos temas na poesia da angolana Paula Tavares. Esperamos ter destacado a recorrência destes temas: a construção de identidades femininas e nacionais; a tradição ancestral africana; a ligação visceral com sua terra, seu povo e sua cultura, principalmente, com as mulheres angolanas; o amor e o erotismo; os ciclos da vida; as religiosidades angolanas; as guerras constantes no país e as guerras da mulher com sua existência e voz; a travessia entre: tradição e modernidade, oriente e ocidente e suas hibridações culturais; o uso da memória; a reterritorialização de sua casa; a formação de entrelugares e entretempos nessa poesia; o uso das metáforas, símbolos e sinestésias no poema; a tradução do corpo-feminino em corpo-poema e corpo-nação; a reflexão constante com a vida, com a estória/história de Angola, com seu fazer poético e a importância dele, para a representação da voz do subalterno; a força sagrada-erótica da palavra e a tradução do silêncio em grito de resistência.

Lembramos que esse tecido poético é intenso, velado, angustiado, repleto de lirismo e, às vezes, paradoxal e surreal, o modo como esse bordado com as palavras é construído no espaço em branco do papel nos revelou grandeza e originalidade no universo artístico do discurso pós-colonial. Não é à toa que tal voz poética tem sido considerada uma das mais poderosas vozes do universo palimpséstico africano e tem despertado o interesse de leitores e estudiosos de Portugal e do Brasil. No entanto, ainda há muito por fazer, a repercussão dessa poesia até agora é restrita ao mundo lusófono, é necessário que haja uma

expansão das discussões para o universo norte-americano e europeu, principalmente, para obter maior visibilidade e novas percepções.

Elucidamos que a obra de Paula Tavares funciona como registro histórico-poético, pois além da elaboração estilística de seus textos, temos as constantes descrições da natureza, da geografia, da cultura e dos hábitos de vida em Angola. Revelando-nos, então, uma parte do amplo e diverso continente africano, que, precisa ser mais estudado, pois, como vimos no primeiro capítulo, é um território extenso e que abriga enorme riqueza de diversidades: linguísticas, humanas, biológicas, sociológicas, antropológicas, históricas, geográficas, artísticas, literárias, e, enfim, culturais. É um palimpsesto cultural, profundamente híbrido, é o local de origem de toda a história da humanidade, por isso, importante de ser melhor conhecido por todos.

Relembramos o que a historiada Leila Hernandez (2005) nos assinalou, esse é um continente que teve sua história inventada pelo olhar do colonizador europeu e precisa de ter a sua história recontada sob o ponto de vista de seus habitantes, conforme também observa Mia Couto, quando afirma: “a África deve contar a sua própria história dando voz a toda a sua diversidade interna e afastando-se da visão europeísta ainda presente” (COUTO, 2013a). E nessa premente revisão, a literatura tem papel fundamental, pois, a partir do discurso que mistura ficção e realidade, trabalho artístico e saber científico, consolida-se um locus privilegiado de enunciação, libertador, que tem permissão para reescrever as estórias/histórias passadas.

Investigamos a poesia de Paula Tavares como um *locus* híbrido, que evoca a tradição ancestral africana, sobretudo, a ritualidade da vivência dos angolanos, em particular, das mulheres angolanas e, em especial, do território familiar da poeta, a região de Huíla, no sul de Angola. Analisamos esse espaço poético como gerador de um entrelugar discursivo, que é formador de novas identidades feminina e angolana, além de ser efetivado como espaço de libertação da voz oprimida.

Observamos que essa travessia poética se situa entre: tradição e modernidade; passado e presente; oriente e ocidente; Angola e Portugal; alegria e dor; sagrado e profano; guerra e paz; amor e ódio; vida e morte; corpo-físico e corpo-existencial; silêncio e grito; resistência e opressão; homem e mulher; memória e esquecimento; prazer e desprazer; erotismo e recato; oralidade e escrita; transgressão e submissão; sempre entre várias margens e alcançando outras novas fronteiras. Destacamos que não é assim tão contrastante o jogo no

qual se definem essas categorias, já que a ambiguidade é marca fundante das sociedades coloniais e pós-coloniais. Por isso, também é presente na obra de Paula Tavares.

A produção poética de Paula Tavares já é bastante sólida e vasta, por isso, optamos por fazer alguns recortes temáticos para compor o *corpus* de análises desta tese. Porque, de acordo com nosso entendimento, seria mais eficaz para demonstrar a originalidade e a diversidade dessa dicção poética. À medida que nossas investigações foram sendo feitas, a circularidade das temáticas referidas acima foi se tornando mais evidente e novos fios foram se entrelaçando, como a questão do sagrado, dos ritos na tradição africana e a metáfora do poder sagrado das palavras e do fazer poético.

Outro fio que surgiu em nosso percurso foi a questão do corpo-feminino representando o local sagrado da vida e sendo traduzido eroticamente em corpo-poema, espaço discursivo transgressor, por dar voz a mulher angolana subalterna, que passa pelo caminho do silêncio à voz e à sua identificação, a sua conquista de autonomia e de identidade. Mais um fio que se atrelou ao nosso estudo foi a questão da reterritorialização da terra de origem, sua casa, sendo edificada em qualquer das novas margens que o sujeito lírico habitasse. Em uma tentativa de gerar maior familiaridade, mais segurança, aconchego para o eu deslocado, diaspórico, que fala nessa poesia. Esse é condizente com o lócus de enunciação da poeta e intelectual pós-colonial Ana Paula Tavares.

Vimos também que a tradução do oral para o escrito foi uma das estratégias de subversão encontrada pela escritora para perpetuar a memória ancestral de seu povo, para cultivar a tradição e, ao mesmo tempo, fazer a rasura desse discurso tradicional falocêntrico. Dessa forma, vimos também que Paula Tavares opera uma reedição dos provérbios, dos rituais de passagem, dos hábitos cotidianos do sul de Angola, dos trabalhos desempenhados diariamente pelas mulheres pastoras e, ao fazer isso, reescreve a sua própria estória/história com o rito de passagem da fala para a escrita poética e das falas dessa nação, dessas mulheres, que traduzem o silêncio em grito, nas fissuras discursivas da perpetuação da sabedoria milenar.

O lugar da memória, nos textos de Tavares, é o lócus imaginário em que se faz o contraponto das tradições ancestrais africanas com a sociedade contemporânea, estabelecendo um intenso e tenso diálogo com o interior da poesia e da própria linguagem, que é potencializada pelas misturas languageiras do português com as línguas locais, para abrir labirintos de sentidos e expandir os vazios e tensões presentes nesse processo.

Notamos que a poeta escavando a memória coletiva e individual, faz o aproveitamento dos provérbios, faz uma aglutinação do oral com o escrito, e, com isso, obtém um tom profético-oracular para essa voz. Não é diálogo de simples reprodução da tradição, mas é uma interferência, uma tradução cultural, um deslocamento, que gera novos sentidos e se sustenta em solo cultural familiar. A palavra na poesia de Paula Tavares é essencial e, muitas vezes, enxuta, ela não desperdiça palavras, pois as considera sagradas. Assim, deu maior ênfase ao seu discurso.

O corpo feminino assim como o corpo poético de Tavares é diaspórico, no sentido físico e psicológico ou geográfico e simbólico, é incompleto, pois está no entrelugar, sempre em deslocamento. A palavra tem dimensão cosmogônica, demonstrando a ciência dos lugares: “a integração do “antigo” no agenciamento da nova Angola que, em situação de intensa pungência, está a se fazer nação também pela ritualização da palavra que diz a identidade e a memória – e, cada vez, com mais premência, tem de dizer a diversidade” (MATA, 2005, p. 27).

No final do livro **Como veias finas na terra** (2010), a poeta nos fez a grande revelação: o mais importante é o fazer poético, a escrita de fruição, a força erótica, que tudo inicia e finda e reinicia o ciclo da vida. O poder sagrado de ter voz, de falar, ainda que seja pelas frestas do silêncio e, somente para subalternos como ela. Mas já fez a transgressão do discurso falocêntrico e subverteu o *status quo*, como destacamos em: “Ela caminhava lentamente/ para dentro do silêncio/ não ouviu protegida/ as palavras de dor do pretendido/ “nada importa a não ser o poema”” (TAVARES, 2011, p. 233).

O principal mote de interesse da poeta é: “sobretudo, a vida e também a morte, o nascimento, os ciclos e seus mistérios, uma maneira de tentar compreendê-los” (TAVARES, 2002), afirmou a escritora em entrevista. Também nos revelou que, para ela, erotismo é pulsão de vida, por isso, está presente em todo o seu discurso, ora mais evidente ora menos.

Nesse mesmo livro, a escritora angolana também nos evidenciou que a sua terra é um dos seus grandes motes, exemplo disso é o poema seguinte:

O chão é o limite  
CANÇÃO DOS KALIBRADOS

Não sei do céu  
E das mil e uma noites  
Só bordei o tapete  
E treinei os dedos  
Para as veias finas da terra

Isso de olhar a lua  
 E crescer para o céu  
 É para iniciados  
 Mestres de cerimónias  
 Homens sábios  
 Árvores velhas  
 O chão é o limite  
 Pendo para lá todos os dias (TAVARES, 2011, p. 252).

Assim nos mostrou que vai em direção às veias finas, às entranhas de sua terra angolana, ao “barro de suas origens”, todos os dias, ou seja, busca incessantemente fazer a sua reterritorialização como processo de autoconhecimento. Para no resgate das suas raízes, onde “o chão é o limite”, construir suas identidades, tanto no plano individual quanto no coletivo, seja a identidade feminina ou a angolana.

Na mesma antologia, a poeta outra vez nos demonstrou o desejo de reterritorialização, a vontade de se sentir em casa, em um ambiente sagrado, seguro, querido, familiar: “Anseias por chegar a casa/ Dizes/ Ali onde conheces de cor/ O lugar dos potes/ A mesa/ os lençóis lavados/ o pão fresco das manhãs” (TAVARES, 2011, p. 246).

No livro **Ex-votos** (2003) encontramos a visão de identidade que a escritora acredita: “Quem for enterrado/ Vestindo só a sua própria pele/ Não descansa/ Vagueia pelos caminhos (TAVARES, 2011, p. 169). Essa visão é condizente com a nossa, que é baseada no conceito estruturado por Hall (2004). Acreditamos que a identidade é sempre um processo em constante movimento, está em eterna construção, é identificação permanente. Portanto, se você morre envolvido por si só, não está completo, é um ser que ainda precisa fazer trocas culturais com os outros, necessita de hibridação e de alteridade. Logo, a identidade para o sujeito poético é identificação, tem que se misturar às experiências alheias, tem haver a hibridação com outras “peles” para haver a sua constituição. Então, confirmamos nossa hipótese de pesquisa.

Reparamos que nos territórios pós-coloniais como é o caso de Angola e Brasil, existe uma carência de mudança de mentalidade, para se obter a descolonização dos ideais da nação em formação, é primordial a difusão de novos estudos culturais, que busquem o autoconhecimento dessas estórias/histórias desses países. É indispensável a criação de espaços que gerem a discussão, que suscitem a reedição dessas mentalidades, como destacou Alpha I. Sow (1977, p. 30). Exemplo de iniciativas que anseiam a promoção do debate foi a aprovação da Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, por parte do então Presidente da República

Brasileira, Luiz Inácio Lula da Silva, que inseriu nas Leis de Diretrizes e Base (LDB), da Educação Básica no Brasil, a cultura africana como parte do currículo exigido.

Porém, não basta a criação de leis, de instituições, de orientações, somente. É urgente que, principalmente a escola, que é o local propício para iniciar os debates, esteja bem preparada para colocar em prática tal lei. Se não há todo um sistema previamente estruturado para amparar a aplicação das medidas, a ideia, mesmo sendo excelente, não sairá do papel.

O discurso literário e histórico de Paula Tavares assumiu o encargo político de escavar suas raízes, sua cultura angolana e transmiti-la mundo afora. Mas, ao difundir a sua tradição cultural africana não o faz de maneira ingênua, cumpre o papel do intelectual pós-colonial de fazer sempre o exercício crítico e, assim, busca descolonizar as mentalidades e construir novas identidades.

Encontramos nos textos da poeta estudada a difusão das línguas africanas e a mistura dessas línguas locais com a língua portuguesa, herdada do colonizador. A partir disso, percebemos que o hibridismo na linguagem poética de Paula Tavares é perspicaz, pois usa do poder de maior veiculação mundial que a língua portuguesa tem, para conseguir ser ouvida no Ocidente. E, ao mesmo tempo, prolifera as suas línguas angolanas, é uma linguagem reveladora de relações de dominação, de opressão, de convivência e de erosão, pois rasura a visão do colonizador para transgredir com a visão do ex-colonizado.

Confirmamos nosso pensamento a respeito da metáfora da guerra e do lirismo, presentes no discurso amoroso de Tavares. Investigamos os diversos sentidos evocados pela guerra em sua poesia e concluímos que, de fato, há uma pluralidade de significações, dentre elas, ressaltamos as guerras civis pelas quais passou Angola; a guerra existencial da busca do ser humano pela sua identificação e construção de novas identidades, principalmente da mulher, historicamente subalterna; a guerra diária pela sobrevivência em meio a um ambiente totalmente desigual e hostil; a guerra da poeta com o corpo-feminino traduzido em corpo-poema e sua transposição do silêncio ao grito de resistência.

Destacamos que a construção desse discurso amoroso é repleta de erotismo, pois a sua grande motivação é a libertação das vozes oprimidas, é a plena consagração da ritualística da vida com os ritmos naturais, uma vez que todos os seres da natureza nascem, vivem e morrem individualmente libertos. E rememoramos a visão negativa que a mulher tem sobre o estrangeiro, nesse discurso amoroso. Isso se deve ao fato de ele sempre ser o portador das mensagens de desgraça.

Assim, cumprimos nossos objetivos propostos e confirmamos nossa hipótese de trabalho. Esperamos que, de maneira clara para nosso interlocutor, afinal, o que desejamos é a abertura de novos diálogos sobre esses assuntos mencionados. Não almejamos o ponto final dessa pesquisa-conversa, queremos dar continuidade, no futuro, a novas escavações nas “veias finas terra”, nessa tessitura poética tão vasta, rica, intensa, tensa e intimista. E, por isso mesmo, é que temos consciência da dificuldade de contemplar toda a amplitude poética de Paula Tavares e não tivemos essa pretensão, pois seria um equívoco. Em função disso, é que optamos por um recorte panorâmico temático em nossas análises.

## REFERÊNCIAS:

ABDALA JR., Benjamin. Fronteiras múltiplas e hibridismo cultural: novas perspectivas ibero-afro-americanas. In: \_\_\_\_\_. **De vãos e ilhas: literatura e comunitarismos**. Cotia: Ateliê, 2003, p. 77-102.

ABIAS, Nhenze. Otyoto: os valores da cultura africana e angolana para a nova geração. **Cultura: Jornal angolano de artes e letras**, Lubango, 23 nov. 2015. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/eco-de-angola/otyoto-os-valores-da-cultura-africana-e-angolana-para-nova-geracao/fotos> Acesso em: 10 out. 2017.

ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma**. Disponível em: [http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/181008/mod\\_resource/content/1/Adrono.%20E!%20ensayo%20como%20forma.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/181008/mod_resource/content/1/Adrono.%20E!%20ensayo%20como%20forma.pdf) Acesso em: 30 out. 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Vinícius Nicastro Honesko. (Trad.). Chapecó: Argos, 2009.

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: BALONGUN, Ola; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha I. **Introdução à cultura Africana**. Luanda: INALD, 1977, p. 95-136.

AGUSTONI, Prisca. **Inventario di voci. Inventário de vozes: bilíngue italiano/português**. Belo Horizonte: Mazza, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Atlântico em movimento signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa**. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

\_\_\_\_\_. **Sorelle de fieno. Irmãs de feno: italiano/português**. Edimilson de Almeida Pereira. (Trad.). Belo Horizonte: Mazza, 2002.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio: apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 7-18.

ALVES, Castro. **Poemas: A mãe do cativo**. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/calves08.html> Acesso em: 10 set. 2016.

\_\_\_\_\_. **Poemas: Mater dolorosa**. Disponível: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/calves10.html> Acesso em: 3 jan. 2018.

ANZALDÚA, Glória. **Mulher cacto**. Três poemas de Gloria Anzaldúa, por Micheliny Verunschck, em 13/10/2013. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/tres-poemas-de-gloria-anzaldua> Acesso em: 30 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, abr. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106> Acesso em: 30 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. **Viver na Fronteira significa que você**. Glória Anzaldúa, poesia contemporânea, Thaís Soranzo (Trad.) 17/02/2017. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/tag/gloria-anzaldua/> Acesso em: 30 nov. 2017.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARANTES, Marco Antonio. Sartre e o humanismo racista europeu: uma leitura sartriana de Frantz Fanon. **Sociologias**, Porto Alegre, a. 13, n. 27, p. 382-409, mai. ago. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/v13n27/a14v13n27.pdf> Acesso em: 7 abr. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALONGUN, Ola; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha I. **Introdução à cultura Africana**. Luanda: INALD, 1977.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. GUINSBURG, J. (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1987.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Fernando Scheibe. (Trad.). Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. (Trad.). Belo Horizonte: UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**: textos seletos. Eduardo F. Coutinho. (Org.). Rita T. Schmidt. (Int.). Teresa D. Carneiro. (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 80-95.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CADERNO DE SOCIOLOGIA. **O que são ritos de passagem**. Disponível em: <http://cadernosociologia.blogspot.com.br/2010/09/o-que-sao-ritos-de-passage.html> Acesso em 14 jul. 2014.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2013.

CARDOSO, Claudia F. de O. O poeta viajante e a experiência da modernidade: os casos de Ruy Duarte de Carvalho e Paula Tavares. **Escrita**: revista do curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, v. 5, n. 1, abril 2014, p. 26-38. Disponível em: [http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/1425/pdf\\_191](http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/1425/pdf_191) Acesso em: 10 jul. 2014.

CARDOSO, Claudia Fabiana de Oliveira. **O lugar do sagrado e a poesia Paula Tavares**. Disponível em: <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/358-o-lugar-do-sagrado-e-a-poesia-paula-tavares-em-tom-de-confiss%C3%A3o> Acesso em: 1jul. 2014.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. Cotia: Ateliê, 2005.

\_\_\_\_\_; MACÊDO, Tania. (Org.). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

CORAÇÃO AFRICANO: Brasil & África. Um país e um continente num só coração. **Pwo**. Disponível em: <https://coracaoafricano2532014.wordpress.com/tag/mwana-pwo/> Acesso em: 20 dez. 2017.

COSTA, Claudia de Lima. Gloria Evangelina Anzaldúa. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, n. 1, p. 13-14, abr. 2004. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2004000100002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2004000100002&lng=pt&nrm=iso). Acessos em: 30 nov. 2017.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? E outras intervenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mia Couto: África deve “contar sua própria história”**: entrevista [set. 2013a]. Entrevistador: LUSA, Rio de Janeiro, 2013a. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/09/01/culturaipilon/noticia/mia-couto-africa-deve-contar-sua-propria-historia-e-fugir-da-versao-europeista-1604587> Acesso em: 15 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. **Mia Couto, por dentro da África**: entrevista [ago. 2013]. Entrevistador: Natalia da Luz, Maputo, 2013. Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/a-africa-que-existe-na-cabeca-das-pessoas-e-folclorizada-diz-mia-couto> Acesso em: 15 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CROSARIOL, Isabelita Maria. A terra, o homem e a luta em A vida verdadeira de Domingos Xavier, de Luandino Vieira. Revista **África e africanidades**. Belford Roxo, v. 2, n. 6, ago. 2009. Disponível em: [http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/A\\_terra\\_o\\_homem\\_e\\_a\\_luta\\_em\\_A\\_vida\\_verdadeira\\_de-Domingos\\_Xavier\\_de\\_Luandino\\_Vieira.pdf](http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/A_terra_o_homem_e_a_luta_em_A_vida_verdadeira_de-Domingos_Xavier_de_Luandino_Vieira.pdf) Acesso em: 10 nov. 2015.

DAVIES, Carole Boyce. **Black women writing and identity**: migrations of the subject. London, New York: Rowledge, 1994. Disponível em: [https://kupdf.com/download/black-women-writing-and-identity-carole-boyce-daviespdf\\_59b1ef43dc0d60ea47568ee1\\_pdf](https://kupdf.com/download/black-women-writing-and-identity-carole-boyce-daviespdf_59b1ef43dc0d60ea47568ee1_pdf) Acesso em: 30 mar. 2018.

DA MATTA, Roberto. “Apresentação”. In: GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Mariano Ferreira (Trad.). 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 9-20.

DEPRESTE, René. **Bom dia e adeus à negritude**. FONSECA, Maria Nazareth; CUPERTINO, Ivan. Paris, Robert Laffont, (Trad.), 1980, p. 82-160. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/depreste/depreste.pdf> Acesso em: 30 jun. 2017.

DIAGNE, Pathé. Renascimento e problemas culturais em África. In: BALONGUN, Ola; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha I. **Introdução à cultura Africana**. Luanda: INALD, 1977, p. 137-197.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. (Trad.). Consuelo Salomé. (Rev.). Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini. (Orgs.). **Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002, v. 3.

DUARTE, Zuleide. A tradição oral na África. **Estudos de Sociologia**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, Recife, v. 15, n. 2, p. 181-189, dez. 2009. Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/view/156/86> Acesso em: 1 jul. 2014.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **O movimento chicano**. 24 fev. 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3186/multiculturalismo> Acesso em: 2 dez. 2017.

FENSKE, Elfi Kürten. (Org.). Ana Paula Tavares - a poética do espaço. **Templo Cultural Delfos**, jun. 2015. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2015/06/ana-paula-tavares.html> Acesso em: 25 jul. 2017.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. A diáspora negra como matéria literária: da ação de captura às negociações languageiras. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (Org.). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, p. 129-138.

\_\_\_\_\_. Literatura e oralidade africanas: mediações. Revista **Mulemba**: revista do setor de letras africanas de língua portuguesa do departamento de letras vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 14, n.2, p. 12-34, jul-dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/5327> Acesso em: 7 abr. 2018.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Laura F. de A. Sampaio (Trad.). São Paulo: Loyola, 1996.

FLUSSER, Vilén. **Da religiosidade**: a literatura e o senso de realidade. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 15-21.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Mariano Ferreira (Trad.). 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Cid Knipel Moreira (Trad.). 2. ed. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2012.

GOMES, Tainara. **Billie Holiday**: A estranha fruta das árvores do sul, 2016. Disponível em: [http://obviousmag.org/equilibrandose\\_nas\\_nuvens/2016/billie-holiday-a-estranha-fruta-das-arvores-do-sul.html](http://obviousmag.org/equilibrandose_nas_nuvens/2016/billie-holiday-a-estranha-fruta-das-arvores-do-sul.html) Acesso em: 27 jul. 2017.

GONÇALVES, Ana Beatriz Rodrigues. *Conexão Brasil, Uruguai, Haiti: a escrita feminina negra na América Latina*. **IPOTESI**: Revista de Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. v. 12, n. 1, p. 31-40, jan./jul. 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/4-Conex%C3%A3o-Brasil-Uruguai-Haiti.pdf> Acesso em 10 abr. 2018.

GOUVEPER, Samuel. **Vagina dentada? Que perigo!** Disponível em: <https://gouveper.wixsite.com/psicopensador/vagina-dentada> Acesso em: 15 ago. 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro (Trad.). Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (Org.). Adelaide La Guardia Resende et al. (Trad.). Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu da Silva (Org. e Trad.). 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 103-33.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula**: visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Ricardo Cruz (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 84-103.

**IPOTESI**: Revista de Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. v. 14, n. 2, jul./dez.2010. Juiz de Fora: UFJF, 2010. Semestral. ISSN 1415-2525.

LIMA, Conceição. **Conceição Lima**: a poeta são-tomense. Templo Cultural Delfos, ago. 2016. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/08/conceicao-lima.html> Acesso em: 25 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. **Poema “a casa” de Conceição Lima**, jul. 2013. Disponível em: <http://euli.blogs.sapo.pt/tag/a+casa> Acesso em: 25 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. **A dolorosa raiz do micondó**: poemas. 2006. Disponível em: <http://www.algumapoesia.com.br/poesia3/poesianet282.htm> Acesso em: 25 ago. 2017.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MACÊDO, Tânia. A delicadeza e a força da poesia. **Mulemba**. Rio de Janeiro, v.1, n. 4, p. 38-43, jul. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/download/4864/3546> Acesso em: 20 dez. 2017.

MACHADO, Carlos. A dolorosa raiz do micondó: Conceição Lima. **Poesia. net**, n. 282, jul. 2012. Disponível em: <http://www.algumapoesia.com.br/poesia3/poesianet282.htm> Acesso em 15 set. 2017.

MARCHINI, Welder Lancieri. Atravessando as margens: Uma leitura do conto “A terceira margem do rio” na perspectiva do rito de passagem. **Teoliterária: Revista de Literaturas e Teologias**, v. 6, n. 12, dez. 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/24724-82618-2-PB.pdf> Acesso em: 25 ago. 2017.

MATA, Inocência. **Laços de memória e outros ensaios sobre literatura angolana**. Luanda: UEA, 2006. Disponível em: <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/625-la%C3%A7os-de-mem%C3%B3ria> Acesso em: 10 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. Literatura angolana – Dizes-me coisas amargas como frutos: da dicção no feminino à ciência dos lugares e dos tempos. **Ecos: Revista da área de Linguística, Letras e Artes da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)**, v.3, n. 1, jun. 2005, p. 24-27. Disponível em: [http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v\\_03/24\\_Pag\\_Revista\\_Ecos\\_V-03\\_N-01\\_A-2005.pdf](http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_03/24_Pag_Revista_Ecos_V-03_N-01_A-2005.pdf) Acesso em: 12 out. 2017.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MIELLI, Renata. **A história de uma canção impiedosa sobre o racismo nos EUA**: Strange Fruit, [30 ago. 2015]. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-historia-de-uma-cancao-impiedosa-sobre-o-racismo-nos-eua-strange-fruit/#gs.cpgquM8> Acesso em: 27 jul. 2017.

MIRANDA, Olinson Coutinho; GARCIA, Paulo César. **A teoria Queer como representação da cultura de uma minoria**. Disponível em: <http://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/A-teoria-queer-como-representa%C3%A7ao-da-cultura-de-uma-minoria.pdf> Acesso em: 2 dez. 2017.

OLIVER, Roland. **A experiência africana: da pré-história aos dias atuais**. AGUIAR, Renato. (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ONOFRE, Clara. **Angola**: o alambamento e os rituais do casamento, [ago.2010]. Disponível em: <http://pt.globalvoicesonline.org/2010/08/29/angola-o-alambamento-e-os-rituais-do-casamento/> Acesso em: 15 jul. 2015.

PADILHA, Laura Cavalcante. Paula Tavares e a sementeira das palavras. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda, SALGADO, Maria Teresa. (Org.). **África & Brasil**: Letras em laços. São Paulo: Atlântica, 2000, p.287-302.

\_\_\_\_\_. A encenação do corpo por três poetisas africanas. In: \_\_\_\_\_. **Novos pactos, outras ficções**: Ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002, p. 173-191.

\_\_\_\_\_. Como uma segunda pele ou poesia feminina africana, em expansão. In: DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini. (Org.). **Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002, v. 3, p.13-20.

\_\_\_\_\_. Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças). In: \_\_\_\_; MATA, Inocência. (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007, 469-487.

\_\_\_\_\_. Os estudos literários africanos no Brasil: percursos e desafios. **Cerrados**: revista do programa de pós-graduação em literatura da UNB, Brasília, v. 19, n. 30, julho-dezembro 2010, p. 206-216. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/8283-26722-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/8283-26722-1-PB%20(2).pdf) Acesso em: 1 set. 2015.

PASSOS, Vinícius Lopes. A mão que desenha o corpo: O lago da lua. **Scripta**: Revista do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – CESPUC-MG, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 374-384, dez. 2003. Disponível em: [http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\\_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13\\_Parte04\\_art14.pdf](http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13_Parte04_art14.pdf) Acesso em: 25 ago. 2017.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Wladir Dupont (Trad.). São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Olga Savary (Trad.). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. A tradição da ruptura. In: \_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 17-35.

PEREIRA, Érica Antunes. **Signos do corpo feminino na poética de Paula Tavares**. Disponível em: <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/180-signos-do-corpo-feminino-na-po%C3%A9tica-de-paula-tavares> Acesso em: 18 jul. 2016.

PEREIRA, Prisca Augustoni de Almeida. **O Atlântico em movimento**: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em língua portuguesa. 2007. 314f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

\_\_\_\_\_. Poesia, diáspora e migração: quatro vozes femininas. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v.22, n. 3, p. 161-175, set. dez. 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/3857> Acesso em 10 abr. 2018.

PERES, Ciomara Breder. **Remexendo cartas novas e velhas, encontrando o Inesperado** – uma análise comparativa de Mariana Alcoforado, Ovídio e as “Três Marias”. Ouro Preto: UFOP, 2001. Disponível em: <http://www.ufop.br/ichs/anais/LCA/lca2903.htm>. Acesso em: 20 jul. 2002.

PESSOA, Fernando. **Obra poética de Fernando Pessoa**: v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PIRES, André Monteiro Guimarães Dias; MENDES, Sávio Damato. O fora nas linhas da “terceira margem do rio”. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 14, n. 24, p. 69-84, dez. 2013.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural**: a literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.

REDMOND, William Valentine. **O processo poético segundo T. S. Eliot**. São Paulo: Annablume, 2000.

RIBEIRO, Maria Goretti. O sagrado feminino na literatura. **Ipotesi**: Revista de estudos literários da UFJF, Juiz de Fora, v.16, n. 2, p. 63-75, dez. 2012.

ROCHA, Zeferino. Heráclito de Éfeso, filósofo do logos. **Revista Latino-Americana de psicopatologia fundamental**. Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental, São Paulo, a. VII, n. 4, p. 8-31, dez. 2004.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente.** Tomás Rosa Bueno (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1562345/mod\\_resource/content/1/Edward%20SAID.%20Reflex%C3%B5es%20sobre%20o%20Ex%C3%ADlio..pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1562345/mod_resource/content/1/Edward%20SAID.%20Reflex%C3%B5es%20sobre%20o%20Ex%C3%ADlio..pdf) Acesso em 15 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. O orientalismo revisto. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pós-modernismo e política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 251-273.

SAMPAIO, Camila Pedral. Margens da palavra. **Ciência e cultura:** Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, v. 61, n. 2, dez. 2009. Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252009000200015&script=sci\\_arttext](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252009000200015&script=sci_arttext) Acesso em: 25 ago. 2017.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

\_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra:** ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 1-80.

SAPO. **Descubra o País - Imbondeiro:** Museu da História Natural mostra as virtudes da árvore milenar. 26 fev. 2014. Disponível em: <http://viajar.sapo.ao/descubra-o-pais/natureza-e-paisagem/imbondeiro-1> Acesso em 21 out. 2017.

SCHOPKE, Ricardo. **Amargo Fruto-A Vida de Billie Holiday:** Interpretação delicada dos atores Lilian Valeska, Vilma Melo e Milton Filho transforma o espetáculo em um bom entretenimento, [20 set. 2015]. Disponível em: <http://almanaquevirtual.com.br/amargo-fruto-a-vida-de-billie-holiday/> Acesso em: 27 jul. 2017.

SEBESTYÉN, Éva. A sociedade ovimbundu nos relatórios de viagens do húngaro László Magyar: sul de Angola, meados do século XIX. **História:** Debates e tendências: Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, v. 15, n. 1, p. 83-100, jun. 2015. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/Dialnet-ASociedadeOvimbunduNosRelatoriosDeViagensDoHungaro-5965901%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Dialnet-ASociedadeOvimbunduNosRelatoriosDeViagensDoHungaro-5965901%20(1).pdf) Acesso em: 25 ago. 2017.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. As veias finas pulsantes da terra e da poesia: posfácio. In: TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos:** poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 261-281.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Sendas de sonho e beleza (algumas reflexões sobre a poesia angolana hoje). In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (Org.). **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006, p. 93-104.

\_\_\_\_\_. As águas míticas da memória e a alegoria do tempo e do saber. **Revista Brasil de Literatura**: Universidade Federal Fluminense, Niterói, ano 4, 2002. Disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/tindo.htm> Acesso em: 25 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. **Ruminações do tempo e da memória na poesia de Paula Tavares**. Disponível em: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=120> Acesso em 15 Jul. 2016.

\_\_\_\_\_. O “entre-lugar” do ensaio no contexto literário africano de língua portuguesa. **Scripta**: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-africanos da PUC Minas, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 272-285, ago. 2003. Disponível em: [http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\\_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13\\_Parte04\\_art03.pdf](http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13_Parte04_art03.pdf) Acesso em: 30 out. 2015.

\_\_\_\_\_. **Sonhos, paisagens e memórias na poesia moçambicana contemporânea**. Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/241-sonhos-paisagens-e-mem%C3%B3rias-na-poesia-mo%C3%A7ambicana-contempor%C3%A2nea> Acesso em: 20 dez. 2017.

\_\_\_\_\_. A poesia angolana pós-independência: tendências e impasses. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Porto Alegre, v. 7, p. 83-99, 2006. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/node/106201?hdl=34475> Acesso em: 10 ago. 2016.

SEIBERT, Gerhard. Os angolares da ilha de São Tomé: Náufragos, autóctones ou quilombolas? **Textos de História**: Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB, Brasília, v. 12, n. 1-2, p. 43-64, jan. 2004. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/textos/issue/view/688> Acesso em 14 set. 2017.

SILVA, Aline Cunha de Andrade; DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. **Corpo feminino como território: uma análise de a história de Bernarda Soledade - a tigre do sertão**. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/downloadSuppFile/326/205>. Acesso em: 15 ago. 2016.

SILVA, Fabio Mario da. (Org.). **O feminino nas literaturas africanas em língua portuguesa**. Lisboa: CLEPUL, 2014, p. 1-64. Disponível em: <http://pt.calameo.com/read/001827977b7a38997963a> Acesso em: 15 nov. 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

SIMÕES, Bárbara; DAIBERT JR., Robert. (Orgs.). **Escrituras de Deus e do diabo: ensaios de religião, história e literatura**. Juiz de Fora: UFJF, 2012.

SINAY, Isadora. **Amor e linguagem em Roland Barthes**. 10 out. 2014. Disponível em: <http://www.posfacio.com.br/2014/10/10/amor-e-linguagem-em-roland-barthes/> Acesso em: 21 dez. 2017.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 113-133.

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo e. As subjetividades femininas na poesia de Paula Tavares. **Nau Literária: crítica e teoria de literaturas**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, Porto Alegre, v. 07, n. 01, p.1-15, jun. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/20621/13334> Acesso em: 15 jul. 2015.

SOW, Alpha. Prolegómenos. In: BALONGUN, Ola; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha I. **Introdução à cultura Africana**. Luanda: INALD, 1977, p. 11-35.

SPERBER, Suzi Frankl. Como delimitar o sagrado na escrita? Às voltas com os universais. **Ipotesi: Revista de estudos literários da UFJF, Juiz de Fora**, v.16, n. 2, p. 11-23, dez. 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SZMIDT, Renata. Trocas de alma e de coração – fronteiras de identidade(s) nos textos de Paula Tavares e de Ana Mafalda Leite. **Itinerários: revista de estudos linguísticos, literários, históricos e antropológicos da Universidade de Varsóvia, Varsóvia**, v. 6, p. 195-205, 2007. Disponível em: [http://iberystyka.uw.edu.pl/pdf/Itinerarios/vol-6/10\\_Szmidt.pdf](http://iberystyka.uw.edu.pl/pdf/Itinerarios/vol-6/10_Szmidt.pdf) Acesso em: 10 jul. 2014.

TACULA. In: **Dicionário online de português**. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/tacula/> Acesso em: 15 jul. 2014.

TAVARES, Paula. **A oralidade é meu culto**: entrevista com Ana Paula Tavares, [nov. 2010]. Entrevistador: Pedro Cardoso. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-oralidade-e-meu-culto-entrevista-a-ana-paula-tavares> Acesso em: 10 jul. 2014.

TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos**: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

\_\_\_\_\_. **Ana Paula Tavares**, entrevista [nov. 2000]. Entrevistadora Claudia Pastore. Lisboa, 2000. Disponível em: <http://www.blocosonline.com.br/versaoanterior2/entrev/entrev02.htm> Acesso em: 16 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. **Ana Paula Tavares**, entrevista [2002]. Entrevistadora Helena Leão, 2002. Lisboa, Universidade Aberta - Entre Nós. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/5179> Acesso em: 16 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. **Ana Paula Tavares**, entrevista [2015]. Entrevistador P. Varzim, 2015. Disponível em: <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/993-entrevista-a-ana-paula-tavares> Acesso em: 16 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. “M como Mádía: uma crônica de Ana Paula Tavares. **AngolaBela**. dez. 2015. Disponível em: <http://www.angolabelazebelo.com/2015/12/uma-cronica-de-ana-paula-tavares-m-como-madia/> Acesso em: 7 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. **Dizes-me coisas amargas como os frutos**. Lisboa: Caminho, 2001.

\_\_\_\_\_. **O lago da lua**. Lisboa: Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. “Língua materna”. In: \_\_\_\_\_. **O sangue da buganvília**: crônicas. Praia-Mindelo: Centro Cultural Português, 1998. Disponível em: <http://www.ciberduvidas.com/www.mundoportugues.org/content/1/27/index.php?page=articulos&rid=586> Acesso em: 10 jul. 2014.

\_\_\_\_\_. Ana Paula Tavares, entrevista [jan. 2009]. Entrevistadora: Susanna Ventura. **Revista Critério**, jan. 2009. Disponível em: <http://revista.criterio.nom.br/entrevista-ana-tavares-susanna-ventura.htm> Acesso em: 15 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. **Ritos de passagem**. Luanda: União dos escritores angolanos, 1985.

TORRES, Sonia. Desestabilizando o “discurso competente”: o discurso hegemônico e as culturas híbridas. **Gragoatá**: revista da pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, v. 1, n. 1, p. 169-178, dez. 1996.

UNIÃO DOS ESCRITORES ANGOLANOS. Quem somos. Disponível em:  
<http://www.ueangola.com/quem-somos> Acesso em: 15 dez. 2013.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In:  
SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais.  
Tomaz Tadeu da Silva. (Org. e Trad.). 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 7-72.