UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Rosana Baú Rabello

Entre textos e contextos: a poesia e a crônica de Ana Paula Tavares

Versão Corrigida

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Rosana Baú Rabello

Entre textos e contextos: a poesia e a crônica de Ana Paula Tavares

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras sob a orientação da Profa. Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva.

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

RRRabeee

Rabello, Rosana Baú
Entre textos e contextos: a poesia e a cronica de Ana Paula Tavares / Rosana Baú Rabello ; orientadora Rejane Vecchia da Rocha e Silva. - São Paulo, 2019.
250 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. poesia . 2. literatura africana . 3. literatura angolana. I. Silva, Rejane Vecchia da Rocha e , orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Rosana Baú Rabello

Data da defesa: 11/06/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Rejane Vecchia da Rocha e Silva

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30/07/2019

_____

(Assinatura do (a) orientador (a)

Nome: RABELLO, Rosana Baú
Título: *Entre textos e contextos: a poesia e a crônica de Ana Paula Tavares*

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Agradeço pelos encontros que me fortaleceram como pessoa, como pesquisadora, como mulher e feminista. Entendo que esses são elementos essenciais que me conectam à Universidade, ainda mais em um momento de dissolução dos direitos e de recrudescimento de agendas conservadoras que exigem, como resistência, o fortalecimento de vínculos significativos.

Agradeço ao encontro mais que especial, à orientação muito sensível e à amizade absolutamente confiante de Rejane Vecchia da Rocha e Silva. Pela leitura atenta, pelas nossas longas conversas e por acompanhar muito de perto cada etapa de produção desta tese.

Às amigas que me envolveram em um espaço de acolhimento, cooperação e trocas essenciais, especialmente em nossas leituras de Simone de Beauvoir e nas nossas conversas sempre tão encorajadoras. Agradeço imenso à Tatiane Reghini de Mattos, à Regina Margaret Pereira e à Renata Mesquita. Meu muito obrigada também à Ianá Souza Pereira, que reavivou minha memória sobre a força e a pujança do pensamento de Simone Weil, foi presença sempre amiga desde que nos aproximamos e fez uma leitura cuidadosa e muito generosa do meu texto.

Agradeço de maneira muito carinhosa à Maria Paula de Jesus Correa: por me envolver no trabalho tão instigante com a Revista Crioula, por ser uma incrível companheira de trabalho, por desenvolver parceria no curso de extensão que realizamos juntas e pela amizade de vida.

Agradeço aos meus pais, Emília Baú Rabello e José Luiz Rabello, por sempre me apoiarem, incentivarem e serem presença. Pela segurança, amizade, amor e compreensão.

A Reni Adriano, Jonas Tavares, Mariana Zanini, Gisele Paes, Giliane Meireles, Rita de Cássia Araújo e Ângela Cruz, pelo exercício da amizade. Por fazerem muito significativa a frase de Simone Weil: “A amizade não se busca, não se sonha, não se deseja; exercita-se (é uma virtude)”.

A CAPES, pela concessão de uma bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Nossa vida é a chama do lugar que se consome
Enquanto ilumina a noite
(Ana Paula Tavares, 2011, p.106)

RESUMO

RABELLO, Rosana Baú. **Entre textos e contextos: a poesia e a crônica de Ana Paula Tavares**. 2019. 248 f. Tese (Doutorado) Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A leitura crítica da poesia e das crônicas de Ana Paula Tavares é conduzida nesta tese a partir das relações entre literatura e história, com especial atenção para a resposta expressiva da autora angolana às perspectivas e às vozes das mulheres situadas social, histórica e culturalmente. Nas crônicas e nos poemas analisados, esses pontos de articulação com a história se revelam pela forma como os signos da cultura, da vida, da sexualidade, da maternidade, da resistência e dos desafios impostos às mulheres pela matriz de dominação masculina, pelas guerras e pelas crises sociais são codificados em linguagem poética a partir da visão organizadora de uma autora-criadora inscrita nos textos. A trajetória desse olhar que se desenha na produção da autora e se reflete na forma como são expressas as vozes das mulheres é traçada por meio da leitura atenta dos livros de poemas *Ritos de Passagem*, *O lago da lua, Dizes-me coisas amargas como frutos* e Ex-votos, assim como das crônicas publicadas em *A cabeça de Salomé*.

Palavras-chave: Ana Paula Tavares; literatura angolana; poesia; literatura e sociedade.

ABSTRACT

RABELLO, Rosana Baú. **Between texts and contexts: the poetry and the chronicle of Ana Paula Tavares**. 2019. 248 f. Thesis (Doctorate) Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This thesis conducts the critical reading of the poetry and the chronicles of Ana Paula Tavares using the relations between literature and history as a starting point, with a particular focus on the Angolan author's expressive response to women's points of view and voices situated in social, historical, and cultural contexts. In the chronicles and poems analyzed these articulation points with history reveal themselves by the way symbols of culture, life, sexuality, maternity, resistance, and challenges imposed to women through the matrix of male domination, wars, and social crisis are coded in poetic language from the organizing view of an author-creator inscribed in her own texts. The trajectory of this gaze that is drawn in the author's work and that reflects itself in the way that women's voices are expressed was traced by the close reading of the books of poems *Ritos de Passagem*, *O lago da lua, Dizes-me coisas amargas como frutos* and *Ex-votos*, as well as the chronicles published in *A cabeça de Salomé*.

Keywords: Ana Paula Tavares; Angolan literature; poetry; literature and society.

Sumário

1. Introdução 8
1.1. Sobre a produção das mulheres e o registro dessa literatura 12
1.2. Contextualização: precedentes da produção literária de Ana Paula Tavares . 18

2. Ritos de Passagem (1985) 31
2.1. Ritos de Passagem: vozes de sujeito poéticos atravessadas pela história 31
2.2. Ana Paula Tavares: marcas de autoria 40
2.3. Eixos de valor da voz poética 55

3. O lago da lua: 66
3.1. Dialogismo e poética 66
3.2. Percursos da linguagem poética na construção da imagem de mulheres localizadas social, histórica, cultural e geograficamente 77
3.3. Singularidades e Particularidades expressas pela linguagem poética 87
3.4. Eco das palavras 98
3.5. A metalinguagem das aproximações e dinâmicas do espaço, tempo e vozes poéticas 107

4. As marcas das guerras em Dizes-me coisas amargas como os frutos 113
4.1. Literatura e História 113
4.1.1. Multiplicidade de atores e referências díspares nos conflitos angolanos 114
4.1.2. O rosto feminino da guerra 123
4.2. A palavra poética sob o signo da guerra e de suas marcas em um determinado Sul 131
4.3. Palavras, signos e símbolos em perspectiva contextual 141
4.4. Empatia e afinação 151

5. Ex-votos 160
5.1. Marcas da guerra em períodos de paz 160
5.2. Ex-votos: verso-oferenda 162
5.3. Atenção como categoria estética 165
5.4. Jornada dos ancestrais: presença e promessas 175
5.5. Refazer por dentro as percepções 180

6. Crônicas 189
6.1. A Cabeça de Salomé 192
6.2. Impressões sobre a história angolana e o papel das mulheres 195
6.3. Composição literária e observação histórica: as cartas como estratégia de construção do excedente estético 200
6.4. Tradições e possíveis diálogos 206
6.5. Narrativa, mito e sua articulação com a história das mulheres 212
6.6. A configuração de saberes como "domínio" das mulheres 215
6.7. A potência da palavra poética 222

7. À guisa de conclusão 229

8. Referências 233

1. Introdução

A compreensão do presente angolano e a memória que o articula ao passado; a percepção de um contexto que se revela pelo corpo e pela voz das mulheres; o erotismo como espaço de exercício da liberdade ou como contraponto a um controle imposto aos corpos, desejos e potência das mulheres; o desvendamento de múltiplas perspectivas sobre a nação angolana e o ambiente da guerra, contando com a presença ativa de vozes femininas as quais perturbam a unidade pretensiosa dos discursos dominantes; o retorno à terra e ao corpo, não como paradigma para reforçar estereótipos da "mulher", mas como ponto de localização e condição de partida para ser e atuar no mundo; a tentativa de ver como mulher, a partir do centro, buscando deslocar o falso universal e a centralidade masculina; a plurivocidade inscrita na palavra poética, a qual reverbera determinações culturais, históricas, geográficas, étnicas e de gênero; as refrações que revelam de quem é o olhar e quem fala pelas mulheres retratadas enquanto personagens ou sujeitos poéticos. Essas são algumas das camadas que complexificam e convergem para a densidade representada pelos poemas e pelas crônicas da autora angolana Ana Paula Tavares.

A leitura de sua produção poética e de sua prosa se apresenta como desafio e provocação constantes. A princípio, coloca diante de um encantamento que permite reconhecer, nas palavras, a precisão dos sentidos e a resposta exata:

> 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, p. 88).

Também impressiona pela densidade articulada aos verbos e às imagens que simbolicamente fazem rebentar a angústia de opressão que pesa sobre a garganta das mulheres:

> Aquela mulher que rasga a noite

com seu canto de espera
não canta
Abre a boca
e solta os pássaros
que lhe povoam a garganta (TAVARES, 2011, p. 79).

Para além dessas imagens referenciadas, dos temas que evocam e da densidade poética com que são explicitadas as condições para o amor, para o desejo ou para o silenciamento sistematicamente imposto às mulheres, a escrita de Ana Paula Tavares projeta ainda outros dados que vão adensando a sua composição. As referências aos signos, aos ritos de iniciação e às marcas que aludem às populações agropastoris do sul de Angola, como o são os nhaneca, os cuanhama ou os humbe, colocam novos desafios de análise que exigem considerar essas diferentes lógicas e decifrações do mundo conexas a uma determinada geografia social, cultural e política evocada ou confrontada nos poemas e na prosa da autora angolana. Esses são elementos que compõem não apenas as imagens, sons e gestos inscritos nos textos, mas também se articulam aos aspectos formais que captam e dramatizam conjunções que excedem os valores sociais, as concepções e os sistemas de comunicação das populações as quais referencia.

As formas de abordagem dos temas, o tom empregado, assim como as coordenadas que denunciam uma imagem de autora descolada do eixo de valores expressos pelos sujeitos poéticos, pelos narradores ou pelas personagens refratam um ambiente matizado não apenas por questões de gênero, mas também por múltiplas configurações culturais, geográficas, étnicas e históricas fundadas na realidade angolana e transformadas, como veremos, em elementos imanentes do objeto estético. Para que se possa pensar a confluência entre esses fatores internos e externos configurados na unidade estética dos textos foi realizada uma leitura inspirada pelas intuições de Antonio Candido em suas reflexões sobre "Literatura e Sociedade", considerando, como referido por ele, que: "o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno" (CANDIDO, 1965, p. 4).

Nessa mesma perspectiva, pensando a influência da posição social do escritor na composição literária, Candido assevera que: "A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição" (CANDIDO, 1965, p. 35). Desta consideração é possível depreender que, sendo um dado contextual, a autoria também é elemento que pode ser estruturado esteticamente nas obras de arte literárias. Na análise dos poemas de Ana Paula Tavares, a chave teórica para se pensar a inscrição das marcas de autoria e das condições sociais da autora inscrita nos textos é a categoria de "autora-criadora" como elemento dedutível da composição literária, tal como foi definido por Mikhail Bakhtin (2015). Não sendo simples

decalque da vida e da expressão da autora biográfica, mas, de certa forma, dialogando com esta, esse índice de autoria se manifesta pelas eleições linguísticas, pelas técnicas de estilo, pela conformação dos temas, pela articulação das vozes e pelas concepções implícitas nestas configurações próprias do texto literário, permitindo identificar as mediações que excedem as ideias explicitadas.

A escolha da flexão de gênero no feminino para essa categoria de autor-criador articula-se ao entendimento de que a escrita de poesia e de contos, a produção romanesca, assim como a composição de diários, cartas e crônicas escritas por mulheres são enoveladas pelas experiências e pela forma de registrar um lugar de fala, as relações entre texto e contexto e a arquitetura de uma voz capaz de revelar a posição da artista como elemento intrínseco à obra e depreendido dos próprios movimentos do texto.

Esses movimentos que revelam a autora em sua obra, revelam também um momento, um lugar e uma expressão em diálogo com a história angolana. Assim, de maneira muito sensível às configurações e às linhas de força que se desenham a partir de 1975, no pós-guerra de libertação do colonialismo português, o primeiro livro de poemas de Ana Paula Tavares, *Ritos de Passagem*, publicado em 1985, apresenta a insurgência de vozes femininas descoladas do processo de luta e libertação, com impressões que não necessariamente se contrapunham ao apelo coletivo da poesia e da escrita fermentada pelos sonhos de libertação, mas traziam, além desse apelo, novos elementos que estavam até então, por força dos contextos, afastados da produção literária. Estes elementos se conectam, neste primeiro trabalho, à observação e expressão do desejo, da sexualidade e da insubmissão recortada a partir de uma forma particular e especificamente mediada de vê-la.

Essa mediação adquire outros matizes a partir das crises sociais, da insurgência de novos conflitos e da trajetória de um olhar amadurecido pela consideração de outras determinantes incorporadas à luta e à resistência das mulheres. Com isso, aos temas do corpo, desejo e insubmissão femininos, são incorporados sinais que remetem à desagregação, à carência e ao desamparo registrados na esteira das cidades, assim como são delineadas imagens e impressões que remetem à guerra, aos assassinatos, às perdas e ao desolamento promovido pelos ambientes de conflito, com indicação das condições a que são submetidas diferentes populações, com suas distintas bases de referencialidade socioculturais, como aquelas das sociedades agropastoris já referenciadas em *Ritos de Passagem,* e outras ainda como as dos ovimbundos e dos cokwe.

É registrado, assim, um ambiente mais amplo de contradições e tensões sociais refratado pela voz, tom e compreensão delineada pela autora-criadora. Assim, a partir de seu segundo livro publicado, já nas crônicas de *O Sangue da Bungavília* (1998), o adensamento das

clivagens e das instabilidades registradas pela autora atravessam as vozes, as imagens e as palavras que as articulam. No sentido desse entendimento é feita a escolha de análise de cada um dos livros do *corpus* desta tese, na ordem de sua publicação, com o intuito de perceber os movimentos registrados pela autora em conexão muito estreita com o compasso da história.

São analisados ordenadamente *Ritos de Passagem* (1985), *O Lago da Lua* (1999), *Dizes-me coisas amargas como frutos* (2001), *Ex-votos* (2003) e o livro de crônicas *A cabeça de Salomé* (2004). Com exceção de *O Sangue da Bungavília* (1993), sobre o qual são feitas referências mais pontuais que estabelecem diálogo com outras publicações, a tese articula uma leitura cerrada das poesias e das crônicas de cada um dos livros analisados e as relações entre texto e contexto que emergem das vozes e da estrutura dos textos.

É, portanto, a partir da forma que as relações histórico-sociais são articuladas à análise, de maneira que a historicidade seja entendida como substância própria das obras. Assim, mesmo que o propósito do exame minucioso de cada um dos textos investigados seja explicitar aspectos intrinsecamente literários da produção de Ana Paula Tavares, é essencial compreender alguns dos movimentos que envolvem a sociedade angolana para se entender de que maneira o que é externo à obra pode se manifestar como elemento interno, discernível a partir das componentes especificamente presentes na linguagem articulada pela autora.

É com essa compreensão que são contextualizados os precedentes da produção de Ana Paula Tavares, as condições do colonialismo português, a formação e os processos de ajustamento das populações agropastoris que povoam o imaginário das poesias e crônicas da autora, assim como aspectos das forças que atuaram e configuraram os conflitos armados e as tensões sociais das longas guerras que se estabeleceram em solo angolano. Este último é um ponto específica e detalhadamente referido no capítulo 4, quando se explicita "A multiplicidade de atores e referências díspares nos conflitos angolanos", com especial atenção às mulheres que atuaram ou registraram sua participação muito particular nesse momento da história angolana, como expressão daquilo que indicamos como "O rosto feminino da guerra".

No capítulo 5, a referência ao tom de uma esperança desconfiada e de um otimismo irresoluto que configuram as marcas do livro de poemas *Ex-votos* é correlacionada aos processos que culminam com o fim da guerra civil angolana em 2002, de maneira que as relações entre texto e contexto também são delineadas, levando-se em conta essas forças em movimento.

Todas essas leituras conectam a construção literária, a historicidade dos textos e uma atenção muito focada na condição das mulheres localizadas social, histórica e culturalmente,

numa concepção que pode se entender feminista no sentido atribuído pela pesquisadora nigeriana Bibi Bakare-Yusuf aos feminismos africanos:

> Os feminismos africanos exigem uma descrição teórica incorporada nas diferenças de gênero que são fundamentais nas complexas realidades das experiências cotidianas das mulheres Africanas. Esta teoria deve especificar e analisar como as nossas vidas se cruzam com uma pluralidade de formações de poder, encontros históricos e bloqueios que moldam nossas experiências através do tempo e do espaço. Esta teoria também deve reconhecer a concreta especificidade da experiência de gênero individual e como isso se conecta, e é diferente das outras experiências (BAKARE-YUSUF, 2003, p.1).

Por essa perspectiva e compreensão, entende-se que os elementos do mundo, das condições de gênero, da história e de suas tensões sociais participam da obra, articulando-se a ela de maneira esteticamente expressiva. Como o refere Candido: "é preciso rastrear na obra o mundo como material, para surpreender no processo vivo da montagem a singularidade da fórmula segundo a qual é transformado no mundo novo que dá ilusão de bastar a si" (CANDIDO, 2015, p. 108). Como esse mundo ligado à produção literária realizada por Ana Paula Tavares é em muito relacionado ao contexto angolano e particularmente à produção de uma mulher dentro desse universo, é interessante, para além dos embates e crises condicionadas pelas guerras, pensar nos desafios, no reconhecimento e nas possibilidades convalidadas à escrita literária das mulheres em Angola.

1.1. Sobre a produção das mulheres e o registro dessa literatura

> SILÊNCIO
> O silêncio pode ser um plano / rigorosamente executado / o projeto para uma vida / É uma presença / Tem uma história uma forma / Não o confunda / com qualquer tipo de ausência (Adrienne Rich, Cartografias do Silêncio, 1975).

Poucas são as escritoras que recebem destaque na produção literária angolana, tanto no período colonial, quanto durante as lutas de libertação e também na atualidade. As vozes das mulheres ainda reverberam pouco, apesar da importância delas na luta de independência, tanto na constituição de um imaginário de força e esperança, quanto na efetiva luta nos campos de batalha, como é o caso da combatente Deolinda Rodrigues e de outras tantas "heroínas sem nome".

Muitos fatores podem explicar as dificuldades da produção e divulgação dos textos com autoria de mulheres. As dificuldades de acesso à educação formal, o sistemático processo de

silenciamento dos espaços de fala, a cultura de que à mulher é relegado o espaço de reprodução e não o de produção (BEAUVOIR, 2016) e os critérios dos editores para a seleção dos textos a serem publicados podem ser alguns dos elementos que vão delineando a reduzida presença de mulheres no campo das letras.

Olhar para antologias que foram produzidas, para publicações individuais ou para estudos realizados nas academias a respeito das literaturas africanas de língua oficial portuguesa pode ajudar a perceber o número reduzido de edições e de abordagens sobre essa escrita em Angola, assim como ajuda a sondar silêncios e lacunas do processo de consagração de nomes, textos, obras e gêneros literários produzidos por mulheres.

No final da década de 1940, como nos mostra Maria Nazareth Fonseca (2007, p. 495), a *Antologia dos Novos poetas de Angola*, organizada pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, reúne poemas de vários escritores, dentre os quais, apenas duas mulheres: Ermelinda Pereira Xavier e Lília Fonseca. Por sua vez, Laura Cavalcante Padilha (2002, p. 165) observa que, no volume II da antologia *No reino de Caliban,* organizada por Manuel Ferreira e que se apresenta como um panorama da produção literária dos países de língua portuguesa em África, dos cinquenta e três escritores angolanos apresentados, apenas seis são mulheres, sendo estas Alda Lara, Amélia Veiga, Ermelinda Xavier, Lília Fonseca, Manuela de Abreu e Maria Eugénia Lima.

Padilha (2004) também identifica a reduzida presença de mulheres em um conjunto de antologias para além de *No reino de Caliban* (3v., 1975, 1976 e 1988). Observa, por exemplo, as coletâneas *Caderno de Poesia negra de expressão portuguesa* (1953), *50 poetas africanos* (1989) e *Poetas angolanos* (1959 e 1962), assim como *Antologias de poesia CEI – 1951/1963* (em dois volumes, e editadas pela Associação Casa dos Estudantes do Império, em 1994). Constata a partir da pesquisa que, ao todo, em tais publicações, aparecem apenas 12% de nomes femininos. Lembra-nos ainda que, no livro de entrevistas de Michel Laban com escritores angolanos (1991), dentre os 26 escritores entrevistados, apenas uma é mulher, sendo esta Ana Paula Tavares.

Dentre os livros que podem ser considerados como inventário cuidadoso da literatura em Angola, *Roteiro da Literatura Angolana,* de Carlos Everdosa (s/d), estabelece referência de escritores representativos da literatura nacional, sendo que nele constam apenas quatro mulheres. No livro, o autor começa por tecer considerações sobre a literatura oral, cuja recolha, em parte, foi feita pelo missionário suíço Héli Chatelain, por Óscar Ribas e pelo padre Carlos Estermann. Sobre a autoria dessa literatura oral, Estermann especifica que o anonimato é a regra dessas produções.

Como primeiros nomes que se configuram no contexto colonial, com obras produzidas por autores oriundos da Europa, os quais narram suas impressões sobre a África, assim como sobre os costumes, língua e expressões culturais angolanas, Everdosa cita António Dias de Macedo – referido por Cadornega em sua *História Geral das Guerras Angolanas* - e José da Silva Maia Ferreira.

Em meados do século XIX, a literatura produzida em Angola estava muito conectada à expansão da imprensa, gerida e conduzida apenas por homens:

> É através desta pequena, mas viva imprensa que uma série de jornalistas angolenses desenvolve as suas aptidões, contribuindo com seus artigos e as suas polémicas para a vida intelectual de então. (...) Até nós chegam, envoltos pela neblina dos tempos idos, nomes que se sobressaíram, como Arantes Braga, José de Fontes Pereira, Mattoso da Câmara, Salles Almeida, Sousa Machado, João António de Magalhães, Pedro Félix Machado, João de Pinho, Cordeiro da Matta Mamede de Sant`Ana e Palma, etc. (EVERDOSA, s/d, p. 27).

Carlos Everdosa ressalta, então, que apenas dois jornalistas desse grupo conseguiram publicar livros, sendo estes Pedro Félix Machado e Cordeiro da Matta.

Ainda no século XIX, são citados outros nomes, principalmente relacionados à poesia, como é o caso de Eduardo Neves e Mário António Fernandes de Oliveira, sendo as mulheres referidas apenas como "fonte de inspiração dos melhores poetas líricos de Angola" (EVERDOSA, s/d, p.32).

Na década de 1940 é que surge o nome de Lília da Fonseca, dentre os dos escritores Castro Soromenho e Geraldo Bessa Victor. Ao falar da casa dos Estudantes do Império e das atividades por ela promovidas na década de 1950, Everdosa também chamará atenção para a produção de Alda Lara e sua capacidade de exprimir a angústia dos exilados no poema "Regresso".

O autor destaca ainda a participação de Deolinda Rodrigues de Almeida na guerra de libertação de Angola, assim como na fundação da OMA (Organização da Mulher Angolana) e relembra o assassinato da guerrilheira, juntamente a outras quatro companheiras de uma coluna de combate ligada ao MPLA. Ao referir-se à produção literária de Deolinda, Everdosa a contempla da seguinte maneira, antes de reproduzir cópia do poema *Um quatro de fevereiro:* "Na sua cela da morte, Deolinda Rodrigues deixou-nos em versos um testemunho da sua coragem e da sua fé nos destinos do seu país sob a bandeira do seu Movimento" (EVERDOSA, s/d, p. 111).

Sempre bastante ligada às atividades políticas do processo de libertação, a autora não

deixou de produzir poesia engajada e participou de várias importantes antologias, como a *Poesia Angolana de Revolta*, publicada em 1975, no Porto; *Poesia de Angola*, lançada em 1976, na cidade de Luanda e *Antologia Temática da Poesia Africana 2*, sendo esta uma reunião de poemas realizada por Mário Andrade e editada em 1979. A autora foi ainda traduzida para o inglês e para o russo e publicada em antologias internacionais.

Além das três autoras citadas (Alda Lara, Lília Fonseca e Deolinda Rodrigues), o *Roteiro da literatura angolana* traz o nome de Maria Eugénio Neto, cuja produção enfeixava poesia e literatura infantil. Assim, mesmo que seja ressaltada a importância desses nomes, dentre todos os autores que perpassam o roteiro de Everdosa, o qual indica desde as primeiras expressões literárias produzidas em solo angolano até os movimentos literários da década de 1970, há apenas quatro escritoras referidas pelo autor.

Mais recentemente, o livro *Todos os sonhos – antologia da moderna poesia angolana,* publicado em 2005, com organização de Adriano Botelho de Vasconcellos, propõe-se reunir quase a totalidade dos poetas vivos de Angola. Destes escritores reunidos pela coletânea, setenta são homens e apenas dezesseis são mulheres (VASCONCELLOS, 2005).

Em relação à prosa escrita por autoras angolanas, há ainda menos produção e escassos registros. Tania Macêdo, em artigo publicado no livro *Contatos e Ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa* (2003), indica algumas das prosadoras angolanas publicadas. Mais conhecida por sua poesia, Alda Lara encontra-se entre as primeiras ficcionistas citadas, com um livro de contos publicado postumamente: *Tempo de Chuva* (1973). É uma prosa que, segundo a pesquisadora, não difere dos temas de sua poesia, a qual busca expressar a "angolanidade" nas imagens do cotidiano.

Contemporâneas de Alda Lara, também há um significativo número de escritoras que se dedicaram à prosa voltada para crianças e adolescentes:

> Dentre as autoras de livros infanto-juvenis, destacamos os nomes de Cremilda Lima, Gabriela Antunes, Maria Celestina Fernandes, Maria João, Maria de Jesus Haller, Maria do Carmo, Rosalina Pombal e Maria Eugênio Neto. Esta última escreveu os primeiros textos para crianças em Angola e hoje conta com uma produção respeitável (MACÊDO, In VAZ LEÃO, 2003, p. 158).

Tania Macêdo chama atenção para o fato de que o investimento na prosa narrativa voltada para o público infantil e juvenil também é sintomático do entendimento de que ser educadora das crianças é um papel feminino e que, de certa maneira, as mulheres seguem sendo responsáveis pela manutenção das tradições. Dessa forma, a significativa produção no campo

dessas literaturas reitera um "papel que a sociedade tem indicado como eminentemente feminino" (MACEDO, In. VAZ LEÃO, 2003, p. 157).

No rol de prosadoras angolanas, Tania Macedo apresenta apenas esses nomes e referencia ainda Ana Paula Tavares, cujos textos em prosa também se destacam como importante referência da literatura escrita em Angola. Seus dois livros de crônicas, *O sangue da buganvília* (1998) e *A cabeça de Salomé* (2004), são indicados como pontos altos da ficção angolana contemporânea (MACEDO, In Vaz Leão, 2003, p.159). É interessante lembrar que, além dos livros publicados, Tavares apresenta uma produção bastante profícua a qual se encontra disponível no jornal digital *Rede Angola,* com textos escritos semanalmente de janeiro de 2014 a outubro de 2015.

Dentre as prosadoras angolanas, podemos citar ainda Dya Kassembe, a qual apresenta uma trajetória impar. Ela publica primeiras produções poéticas nos jornais da época colonial como *O Lobito* (1972), *Revista de Angola* (1972-1973) e *A Província de Angola* e, posteriormente, lança mão de várias estratégias de investigação e escrita para abordar as opressões e as resistências empreendidas pelas mulheres em diversos momentos históricos de Angola: tempos antes e durante o colonialismo português, tempos de guerra e momentos de paz, todos a partir dos quais é possível vislumbrar aspectos da dominação masculina que dialogam com as especificidades dos contextos e das localizações de raça e classe das mulheres retratadas.

Em 2006, publica *Os Amores da Sanzala,* pela editora Nzila. Essa é uma obra que expõe a posição da autora sobre as relações entre o branco colonizador e as mulheres autóctones. O livro reúne seis contos expondo o cotidiano de opressões vivenciadas pelas mulheres negras que são subjugadas em suas relações com os homens brancos. Em 2007, a autora publica o livro *Cartas para maridos temerários*, uma reunião de 88 cartas que mimetiza a voz de mulheres as quais endereçam reclamações, recados e pedidos para seus companheiros. O livro se dedica a compor um painel de mulheres de muitas idades e condições sociais que se encontram em situação de abandono, de sofrimento causado pela traição, de insegurança e de decepção, além de diversas histórias de violência e relações abusivas.

Em 2014, a autora recolhe depoimentos que organiza em *Cartas, recados e desabafos*, agora com diferentes remetentes: filhos que escrevem para seus pais ou mães; mães ou pais que escrevem para seus filhos e maridos que escrevem para suas esposas. Também são essas relações bastante pautadas pelo parentesco e pela reprodução de lugares comuns dessas relações.

A autora desenvolveu ainda um processo de recolha e divulgação de depoimentos de mulheres angolanas relatando suas expectativas com o período de paz que procedeu tantos anos de guerra de libertação e outros tantos de guerra civil. O projeto foi desenvolvido conjuntamente com a escritora moçambicana Paulina Chiziane e foi publicado em 2008 com o título *O livro da paz da mulher angolana: heroínas sem nome.* O livro contém narrativas de mulheres angolanas sobreviventes dos conflitos e inclui desenhos feitos pelas depoentes durante a execução do projeto.

Além de crônicas, contos e prosas curtas, há também poucas referências de romances escritos por mulheres. Dentre essas publicações, pode-se citar *Os panos brancos* (2004), romance de Maria Celestina Fernandes que referencia a época anterior à guerra de libertação e reflete experiências de uma lavadeira cuja filha, heroína do romance, é fruto de uma relação fortuita com um branco colonizador. Em produções mais recentes, é possível encontrar também romances experimentais escritos por Isabel Ferreira como é o caso de *Fernando D'Aqui* (2005) e de *O guardador de memórias* (2008). Amélia Dalomba, para além de sua significativa produção poética, é outra das autoras angolanas que se comprometeu com a escrita de um romance. Publicado em 2011 pela editora brasileira Nandyala, *Uma mulher ao relento* trata da trajetória de vida da narradora que, em primeira pessoa, relata suas experiências e sua resistência à prática contemporânea do alembamento (pagamento oferecido ao pai da noiva como compromisso firmado entre as famílias).

Outros nomes de poetisas e ficcionistas angolanas podem ser encontrados no *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa* (1997). Ele também oferece um panorama da escassez de publicações de poesia, prosas curtas e romances com participação feminina. Ana Santana, Ana Paula Tavares, Doriana/D'Oriana e Maria Alexandre Dáskalos aparecem como poetas em destaque, dentre poucos nomes de mulheres. Esta última é referenciada como filha do poeta Alexandre Dáskalos, assim como Deolinda Rodrigues é referida como prima de Agostinho Neto.

Maria Perpétua Candeias da Silva, Nascida em Huíla, em 1932, é uma das poucas romancistas apresentadas no dicionário. Especialista em Umbundo, ela colaborou na imprensa, nomeadamente em Notícias do Imbondeiro. Publicou os livros de contos *A mulher de duas cores*, em 1959, e *O homem enfeitiçado*, em 1961. *Navionga, Filha de Branco*, de 1966, é seu romance publicado em Lisboa.

Entendemos que essas são apenas algumas referências dentro do universo de produções e publicações da literatura angolana e literaturas africanas de língua oficial portuguesa. Contudo, essa seleção já nos oferece uma mostra da prevalência de publicações da literatura

escrita por homens e a atenção votada a esta. As causas para o fato de existirem ainda poucas vozes de mulheres na literatura angolana são variadas e podem relacionar-se à situação de que as mulheres ainda possuem um papel subordinado nessa sociedade e, por consequência disso, o acesso à educação também é mais restrito[1]. Além disso, o silenciamento das mulheres é justamente a principal estratégia da matriz de dominação masculina que, por vezes, intimida a escrita e, por outras, oferece pouca visibilidade e reconhecimento para a produção que é realizada.

1.2. Contextualização: precedentes da produção literária de Ana Paula Tavares

Para além do registro e da relação de autoras angolanas referidas nas coletâneas ou publicações solo, é também possível recensear a condução dos temas e formas de abordagem dessa literatura de maneira a pensar nos elementos contextuais e na sua influência sobre a construção dos textos literários que imediatamente antecedem a escrita e publicação da literatura produzida por Ana Paula Tavares, principalmente no que diz respeito ao seu primeiro livro de poesias publicado em 1985.

Naquilo que se refere à produção poética realizada pelas escritoras angolanas, nos anos de oposição e luta contra o colonialismo português e nos primeiros anos após a independência, quase sempre, a intimidade do corpo, os afetos e os desejos ligados à expressão das mulheres cediam lugar ao comprometimento político-social. Segundo Fonseca:

> Não por acaso também essas mulheres, para serem aceitas por um cânone predominantemente masculino e masculinizado, assumiam as figurações culturais que fertilizam a terra com o húmus vivificante do corpo da mulher-mãe, da esposa, da irmã ou abnegada companheira. É essa mulher, personificada na força que sustenta a esperança no amanhã, que é cantada pela maioria dos poemas de feição revolucionária escritos por mulheres (FONSECA, 2004, p.288).

Até meados dos anos 1980, havia uma relação com o passado a qual exigia referências que se entendessem heroicas e uma prudência muito grande em relação às expressões de individualidade das mulheres e homens de Angola. A literatura registrava-se, assim, fundamentalmente como um espaço para exaltar a luta, a resistência e a revolução.

---

[1]De acordo com o *Inquérito de Indicadores Múltiplos e de Saúde 2015-2016*, a taxa de alfabetização no período 2015 – 2016, para a população entre os 15-49 anos é de 58% para a população feminina nacional e 84% para a população masculina nacional (Relatório Analítico de Género de Angola, 2017. Disponível em: http://interlusofona.info/relatorio-analitico-de-genero-de-angola/. Acesso em 13 abr. 2017).

Ana Paula Tavares também reconhece essa conexão estreita entre a produção poética anterior a 1980 e o desejo de libertação e de justiça social quando elabora sua comunicação apresentada em junho de 2007 por ocasião de um curso de Literatura Angolana realizado no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e cujos resultados foram publicados no livro *Lendo Angola* (2008), organizado por Laura Cavalcante Padilha e Margarida Calafate Ribeiro. Para a autora:

> Os passados, as literaturas nunca podem ser assim tão arrumadinhas, porque há sempre aqueles silêncios tão grandes que gritam no meio desse arrumadinho. E eu pensei: Este país é um país das mulheres. Mas onde estão as mulheres? Não estão. Não estão, a não ser como sujeito ou como objeto da poesia que se faz no país. Mesmo na poesia feita por mulheres. Há muitas mulheres com vozes peculiares, com vozes extraordinárias. Alda Lara escreveu e eu penso que ela teria um projeto que infelizmente ficou por cumprir; um projeto poético que ficou por cumprir. Mas realmente ela sempre escreveu como se olhasse, ou como se tivesse necessidade de ser companheira de alguém que ia criar a terra prometida para onde voltar (p.48).

Em sua fala, Tavares indica que na produção literária angolana havia uma hierarquia na definição de temas e formas de expressão consideradas imprescindíveis para a luta política contra a opressão colonialista. Esta hierarquização encobriu e subestimou o ponto de vista das mulheres, colocando-as apenas como companheiras diante do protagonismo assumido pelos homens e pensado a partir dessa perspectiva. Nessas condições, as noções de Pátria, liberdade, justiça, paz ou esperança ganhavam contornos que dispensavam a experiência, os anseios e a atuação específica das mulheres no processo de luta de libertação.

A recusa veemente da escravidão e do colonialismo, a defesa daqueles reconhecidos como oprimidos pelo sistema de exploração, assim como a fraternidade e a solidariedade são fatores que imprimem na produção de poetas como Alda Lara uma atitude comum em que a mãe negra, as mulheres e homens libertos e mesmo os companheiros de ideal são contemplados como possibilidade, como sonho ou como desejo bem-intencionado de romper com a exploração e propagar otimismo. Estas são projeções que podem ser ilustradas pelo poema "Presença Africana", o qual oferece uma visada desses valores e esperanças expressos na poesia de Alda Lara:

> PRESENÇA AFRICANA
>
> E apesar de tudo,
> Ainda sou a mesma!
> Livre e esguia,
> filha eterna de quanta rebeldia

me sagrou.
Mãe-África!
Mãe forte da floresta e do deserto,
ainda sou,
a Irmã-Mulher
de tudo o que em ti vibra
puro e incerto...
A dos coqueiros,
de cabeleiras verdes
e corpos arrojados
sobre o azul...
A do dendém
Nascendo dos braços das palmeiras...
A do sol bom, mordendo
o chão das Ingombotas...
A das acácias rubras,
Salpicando de sangue as avenidas,
longas e floridas...
Sim!, ainda sou a mesma.
A do amor transbordando
pelos carregadores do cais
suados e confusos,
pelos bairros imundos e dormentes
(Rua 11!... Rua 11!...)
pelos meninos
de barriga inchada e olhos fundos...
Sem dores nem alegrias,
de tronco nu
e corpo musculoso,
a raça escreve a prumo,
a força destes dias...
E eu revendo ainda, e sempre, nela,
aquela
Longa história inconsequente...
Minha terra...
Minha, eternamente...
Terra das acácias, dos dongos,
dos cólios baloiçando, mansamente...
Terra!
Ainda sou a mesma.
Ainda sou a que num canto novo
pura e livre,
me levanto,
ao aceno do teu povo! (LARA, 1984, p. 57-58).

Da mesma forma, a produção poética de Deolinda Rodrigues estava bastante conectada com a conformação de um ideal de liberdade e justiça para a nação angolana, enfeixando aspectos de sua participação direta na luta pela libertação do país. No poema "A mamã", por exemplo, a escritora se utiliza da imagem da mãe como símbolo da África, capaz de irmanar os povos, assim como fortalecer a luta por justiça e liberdade, mas também capaz de acolher, em

seu próprio seio, as contradições que poderiam desestabilizar a certeza de vitória sobre as opressões colonialistas:

África
Mamã África
Geraste-me no teu ventre
nasci sob o tufão colonial
chuchei teu leite de cor
cresci
atrofiada mas cresci
juventude rápida
como a estrela que corre
quando morre o nganga.
Hoje sou mulher
não sei já se mulher se velhinha
mas é a ti que venho África

Mamã África.
Tu que me geraste
não me mates
não praguejes um rebento teu,
senão
não tens futuro.
Não sejas matricida
Sou Angola, a tua Angola.

Não te juntes ao opressor
ao amigo do opressor
nem a teu filho bastardo.
Eles caçoam de ti.
Caíste na ratoeira
enganada

não distingues o verdadeiro do falso
no teu candidato e secular vigor
cegaste,
e agora és tu
África
Mamã África
que dás força ao irmão bastardo
para asfixiar-me
azagaiar-me pelas costas.
O opressor, o amigo do opressor
o teu filho bastardo
(também tu, Mamã África?)
divertir-se-ão
ao ouvir-me expirar.

Mas África
Mamã África
P'lo amor de coerência
Inda quero crer em ti.
(apud García, 1998, p. 57-58)

A metáfora da mãe, mulher, irmã África pode ser encontrada em inúmeros textos poéticos desse período de preparação e de luta pela libertação angolana. Esta imagem constitui-se como parte do processo de elaboração de uma identidade e de uma maternidade que estabelece um lugar de reconhecimento e pertença importantes para configurar parâmetros de autonomia e autorreferencialidade, mesmo que esta imagem invoque, muitas vezes, uma referência atemporal, conformada a um ideal alheio à ação do tempo e ao concreto pensado em suas múltiplas determinações.

A Mãe-África foi tecida como referência comum aos poetas angolanos desde o Movimento Vamos Descobrir Angola, surgido em 1948, em Luanda (HAMILTON, 1975, p. 79). Essa mãe configurava-se como mulher e terra, refletindo a imagem das Grandes Mães, deusas da fertilidade e da fecundidade, assim como conformando a ideia de uma nação angolana e de um continente africano irmanado, em uma perspectiva pan-africanista de valorização de uma coletividade fundada na África e na diáspora negra (BARBOSA. p. 135-155, 2012).

O retorno às origens e a reivindicação da terra como espaço de pertença da população africana, fazendo frente à exploração colonialista, resultou em Angola, assim como nas outras colônias portuguesas, em uma grande quantidade de poemas que invocavam a terra natal ou ancestral como mãe. Como o refere Hussel Hamilton: "A imagem chegou a ser um lugar-comum, de tal maneira os poemas produzidos em torno deste tema exibem uma certa uniformidade" (1975, P. 97).

No poema *Mamãe Negra*, Viriato da Cruz reflete o drama do povo negro oprimido nos EUA, Brasil, Cuba e Angola e enxerga, através dos olhos da "mãe/continente africano", o anúncio da esperança de vencer a exploração e conquistar a liberdade[2]. No poema *Adeus à hora da largada,* de Agostinho Neto, a mãe acomodou seus filhos em um espaço de passividade e

[2] Pelos teus olhos, minha Mãe
Vejo oceanos de dor
claridades de sol posto, paisagens
roxas paisagens
dramas de Cam e Jafé...
Mas vejo também (oh, se vejo...)
mas vejo também que a luz roubada aos teus
[olhos, ora esplende
demoniacamente tentadora – como a Certeza...
cintilantemente firme – como a Esperança...
em nós outros teus filhos,
gerando, formando, anunciando
- o dia da humanidade
O Dia da Humanidade... (APA, 2003)

espera o qual não é mais possível aturar. É preciso, portanto, que os filhos reajam "em busca de vida"[3]. Também de Agostinho Neto, o poema *Havemos de voltar* referencia a nação angolana liberta como mãe acolhedora[4], enquanto Costa Andrade revela que o céu, o barro, a fauna e a flora dessa terra mãe são sempre os mesmos, sendo que importa mesmo é o que deles farão e dirão os homens, seus filhos[5].

Nesse contexto das décadas de 1950 a 1970, as escritoras, assim como os escritores angolanos, nutriam sua escrita com a causa coletiva. Assim, escritoras como Alda Lara, Deolinda Rodrigues ou Maria Eugênia Neto também disseram Angola em um momento de forte atuação militante em que a nação era cantada enquanto mãe e em que o "homem novo", a luta e a libertação eram aclamados poeticamente. Desta última autora, o poema *Asas brancas dos confins do meu sonho* reitera esse franco engajamento da poesia angolana:

> Asas brancas dos confins do meu sonho
> Dos confins do meu sonho
> Eu estendo asas brancas
> Sobre o ódio sobre a dor
> Sobre a tristeza e o desespero
> [...]
> Asas brancas dos confins do meu sonho

---

[3] (…)Amanhã
entoaremos hinos à liberdade
quando comemorarmos
a data da abolição desta escravatura

Nós vamos em busca de luz
os teus filhos Mãe
(todas as mães negras
cujos filhos partiram)
vão em busca de vida (NETO, 1985, p. 9-10).

[4] À bela pátria angolana
nossa terra, nossa mãe
havemos de voltar

Havemos de voltar
À Angola libertada
Angola independente. (NETO, 1985, p. 130-131)

[5] Mãe-terra
Terra vermelha do Lépi és minha mãe

Mãe-Terra que aos filhos dá
mais do que a vida uma razão
[…]
A terra é sempre a mesma
o resto dirão os homens! (ANDRADE, 1977, p. 135)

> Para que a fraternidade seja uma conquista
> E os homens verdadeiramente sejam homens
> (In VASCONCELLOS, 2005, p. 305-306).

Alguns poemas escritos por mulheres poderiam também testemunhar perigos particulares vivenciados por elas na experiência da guerrilha. É o caso do poema "A Consoada", de Deolinda Rodrigues, o qual explicita o estupro realizado como moeda de troca para que o carcereiro ajude na fuga de prisioneiras políticas, como pode ter sido o caso da própria escritora, presa e assassinada na prisão pelas tropas da FNLA, no Zaire:

> Às sete
> perto da retrete
> não faltar, uma a uma,
> já tenho tudo pronto
> pr'a pôr-vos noutra margem.
> É só saber correr
> que o piloto está aqui esperando.
> Se vos descobrem sou fuzilado.
> Que paga terei por este risco? (In HAMILTON, 1975, p. 120)

A paga seria, pois, a violação de seus corpos realizada pelo carcereiro no capim, à meia-noite, antes da fuga. Feita a denúncia da condição de violência específica votada às mulheres em tempo de guerra, o poema destaca a expectativa de transpor as adversidades e conquistar a segurança e dignidade que tornariam possível voltar a sonhar junto aos camaradas:

> Anteciparam-se os sonhos:
> amanhã é Natal
> Natal em liberdade.
> (...)
> Puxa! Estar co'os camaradas
> Respirar o ar da dignidade
> Voltar a ser eu (In. HAMILTON, 1975, p. 121).

Inocência Mata (2008) reconhece que a produção das poetisas desta época da luta de libertação difere daquela de seus contemporâneos (quase todos comprometidos com a autodeterminação do povo angolano), pois privilegiam as mulheres como figura e sujeito do seu universo literário, concentrando nelas a direção das várias utopias que a literatura reverberava e, como no poema de Deolinda Rodrigues, concentrando a atenção nos desafios adicionais que recaía sobre elas. De toda forma, a pesquisadora elabora a seguinte ressalva: "Isso não obstante, as duas sensibilidades – masculina/feminina – elegeram e atualizaram temas

ligados ao complexo signico Mãe/mulher/ Tellus/ África, cuja recorrência releva de um atavismo cultural com derivações ideológicas" (MATA, 2008, p. 252). No caso do poema da autora/guerrilheira presa pelas tropas da FNLA, aspectos da desumanização, da chantagem, da violência sexista, assim como da esperança de liberdade e justiça ao povo angolano e às mulheres permanecem também relacionados à reivindicação política e à circunstancialidade da luta pela libertação.

As vozes singulares, com espaço para nomear e configurar outras vivências, contradições e expectativas seriam capturadas apenas posteriormente pela nova geração de escritoras que despontaram no período pós-independência. É possível dizer, nesse sentido, que, somente após 1975, ano da independência de Angola, uma literatura mais militante começa a dar espaço para uma literatura que expresse as contradições internas das sociedades, inclusive no que se refere ao papel social da mulher. Dessa forma, apresenta-se a realização e publicação de livros de autoras que enunciam a voz das mulheres e dicções diferentes daquelas relativas à luta ou à afirmação da nação e da pátria angolana.

Na conjuntura daquilo que, em relação à produção literária angolana pós 1980, Arlindo Barbeiros denominaria de a geração dos "novíssimos", Ana Paula Tavares se reconhece dentre as escritoras que elaboraram outras formas de olhar e conceber a realidade vivida no país, assim como a condição das mulheres inscritas nessa realidade até então muito conectada aos desafios impostos pelo colonialismo e pela luta de libertação. Despontando, portanto, como uma voz nova da literatura angolana (junto com Ana Paula de Santana e Liza Castel), Ana Paula Tavares desloca os papéis até então representados pelas mulheres. As impressões de leitura registradas pela professora Inocência Mata, especialista em literaturas africanas de língua oficial portuguesa, oferecem sua particular percepção a respeito disso:

> (...) pude ver que aquela poesia não se "encaixava" na gaveta dos processos simbólicos que o significante mulher adquire na poesia africana que eu estudara – entusiasmada e confiante – nas disciplinas de Literaturas Africanas, fosse ela de autoria masculina ou feminina. (...) Via pela primeira vez, na poesia africana, uma escrita em que a voz da mulher se fazia ouvir na sua individualidade, na sua feminilidade, na sua corporalidade, mesmo utilizando os mesmos "materiais, tanto substanciais (os elementos da natureza e da sociedade angolanas) e formais (os recursos de linguagem) dos "consagrados", aqueles que, pela escrita, nos fizeram imaginar a comunidade pela figuração simbólica do elemento feminino como matriz do nacional, da concertação e da força comunitária vital (MATA, In. TAVARES, 2011, p. 8-9).

Ana Paula Tavares é uma escritora reconhecida e identificada por essa nova visada da

literatura angolana escrita por mulheres, a qual aborda a condição da mulher, seu corpo, sua sexualidade e a sua relação com o contexto, com as opressões e com as possibilidades de resistência. A autora apresenta uma produção reconhecidamente preocupada com o ponto de vista da mulher, em função da representação particularizada e especificada no eixo das diferenças sociais, históricas e sistematicamente significadas. Dessa forma, faz pensar sobre a situação das mulheres na sociedade angolana, como ela mesma diz, "enquanto unidade de produção fundamental dessa mesma sociedade, em torno da qual tudo girava e que, ao mesmo tempo, parecia ser nada importante em relação a essa mesma sociedade" (TAVARES, In LABAN, 1991, p. 850).

Na escrita dos contos, crônicas ou poemas de Ana Paula Tavares, essas marcas de uma fala localizada se revelam não somente na temática dos textos, que privilegiam o retrato das mulheres, sua experiência social e a reflexão do lugar a que estão sujeitas em diversos contextos da vida. Elas se configuram também a partir do reconhecimento de estratégias que elaboram literária e poeticamente a resistência vivida e sonhada pelas mulheres, com uma atenção ao contexto de múltiplas influências e complexidades que entretecem a experiência captada pela escrita da autora angolana.

Novos elementos surgem, portanto, com a observação e a expressão do desejo, da sexualidade e das possibilidades de insubmissão das mulheres localizadas social e historicamente. A sensibilidade poética da escritora, seu olhar de historiadora e sua condição de mulher africana também são elaborados nos textos e conduzem uma intersecção bastante rica entre a imagem de autora e os lugares de enunciação das mulheres.

Ana Paula Tavares nasceu em 30 de outubro de 1952, no Planalto Central do país angolano, em uma região de clima úmido e terras férteis que atraíram o colonizador português já no século XX e nas quais se ergueram importantes cidades como Huambo, Kuíto e Lubango (MENEZES, 2000, p. 94). Esta última é onde a autora cresceu sob os cuidados da madrinha portuguesa que cultivava hábitos e costumes da então metrópole colonial (SECCO, 2006, p. 151).

Apesar de ter recebido uma educação portuguesa, a autora se encontrava em um ambiente atravessado por outras vozes, pelo universo de referências das sociedades agropastoris que habitavam a região e pela figura de sua avó cuanhama, cuja imagem e influência ficariam registradas em sua memória:

> Portanto, eu tinha acesso a muitas visões. Era uma sociedade de muitas sociedades. Primeiro, eu tinha a visão dos brancos pobres, o que não era muito

> comum numa situação colonial. (...) Depois, havia toda uma sociedade de pastores à minha volta que parecia não fazer parte daquela sociedade. (...) E eu cresci no meio dessa confusão toda, e sem perceber muito bem o que se passava ali. E foi este privilégio, o privilégio de ter nascido ali, de ter uma avó negra kwanyama, e uma avó branca de Castelo Branco, e pobre, muito pobre, que me deu essa fala, a outra fala (TAVARES In PADILHA e RIBEIRO, 2008, p. 47).

Essa outra fala conjuga o lugar de uma observação privilegiada e de uma sensibilidade forjada nesse contato específico que a autora estabelece com o universo de referências portuguesas e com as impressões significativamente acolhidas dentre os cuanhamas.

As impressões que lhe causaram esse espaço e a própria configuração familiar seguiram ressoando na experiência de Ana Paula Tavares enquanto historiadora, a qual perseguiu algumas referências, histórias e configurações que a colocavam em contato com diferentes tradições, memórias e grupos sociais de sua terra por intermédio de leituras e de projetos de investigação em que trabalhou. Dentre esses projetos que refletem o seu interesse pelas diferentes sociedades que compõem a história angolana, está o livro *Africae Monumenta* (2002), escrito a quatro mãos com a historiadora Catarina Madeira Santos, o qual reflete a apropriação da escrita em língua portuguesa pelos povos do grupo mbundu. Também há sua tese de doutoramento *História e memória, Estudo sobre as sociedades lunda e cokwe de Angola*, defendida em 2009, na Universidade Nova de Lisboa. Estudo de fôlego sobre as sociedades lunda e cokwe de Angola, a tese apresenta uma investigação bastante comprometida com a história dos indivíduos ligados a esses grupos sociais e a sua relação com a memória de um passado distante, atravessado pelas reações ao modelo de exploração das minas de diamante do Dundo.

Enquanto trabalhava na Secretaria da Cultura do Centro Nacional de Documentação e Investigação Histórica de Angola, a autora também refletiu sobre o papel da pesquisa e da divulgação científica para a formação da consciência nacional. Desta época, por exemplo, há um texto de 1986, escrito com Aurea Fonseca Ferreira e publicado na edição número nove de *África, revista do Centro de Estudos Africanos da USP*. Neste artigo, a interdisciplinariedade é apresentada como importante estratégia para o ensino da história angolana, principalmente no tocante aos "povos tradicionais" e à complexidade de fatores políticos, sociais e culturais de Angola, os quais exigem a atenção de muitas disciplinas para uma compreensão mais abrangente e comprometida.

Como historiadora, especificamente no tocante a preocupações relativas às mulheres, Ana Paula Tavares foi convidada a mediar uma sessão em um Congresso da Comissão para a

Igualdade e para os Direitos das Mulheres, em 1994. Em sua intervenção, publicada nas Actas *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa*, *Congresso Internacional sobre a Condição Feminina, vol. I*, a autora ressalta a contribuição das mulheres na construção da história que é feita muito mais de silêncios do que de ruídos, sendo que, segundo ela, é preciso perscrutar esses silêncios (1995, p. 387).

No pouco que foi possível acessar de sua bibliografia produzida enquanto pesquisadora, as referências e interesses articulados ao seu trabalho acadêmico mostram coerência com os temas e formas de abordagem de sua produção poética. Nesse sentido, a autora elabora um olhar atento aos ruídos de fundo, às imagens e ao complexo de relações que envolve cada momento histórico, assim como às diferentes sociedades, referências culturais e lugares sociais que compõem a realidade angolana.

Sob essa perspectiva, o ambiente sociocultural no qual se formou e a orientação de suas pesquisas historiográficas colocam à poetisa o impulso de uma necessidade, de certos temas e de determinadas formas de abordagem. Não que sua produção poética seja um decalque de sua experiência enquanto cientista ou enquanto cidadã angolana em determinado momento e localidade do país, mas, como esclarece Antonio Candido, o impulso criador das e dos artistas é demarcado por influxos dos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação que se transmudam em conteúdo e forma (CANDIDO, 1965, p. 35).

A curiosidade sobre as avós (uma branca portuguesa, outra negra cuanhama), a experiência de um ambiente tão matizado quanto a Huíla do período colonial, a condição de pesquisadora com a percepção atenta à situação das mulheres angolanas, a conjuntura de um país no qual convivem muitas sociedades, distintas temporalidades e diferentes formas de equilíbrio econômico, assim como as convulsões sociais promovidas pelas guerras de libertação e pela longa guerra civil angolana são alguns dos elementos os quais se articulam como vetores que, de distintas formas, interferem na produção artística da autora, como veremos na análise detalhada de sua produção poética publicada entre os anos de 1985 e 2003.

A própria autora anuncia uma estreita relação entre sua condição de mulher africana, sua produção poética, sua atuação como historiadora, sua localização sócio-histórica e a referência às diferentes sociedades que fazem parte da nação angolana. Contudo, refere-se também à relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com esses elementos da realidade, reconhecendo que sua biografia, assim como as fontes etnográficas as quais acessou e os interesses específicos que foi construindo ao longo da vida atravessam sua obra, mas não circunscrevem toda a força criativa de sua escrita. São estes, portanto, elementos que se configuram e reconfiguram nas suas composições, acima de tudo, ficcionais:

> E perguntam vocês: 'Mas então a senhora faz poemas etnográficos?' (...) Eu faço ficção. Eu não vejo a minha terra como Sembène Ousmane, o grande realizador senegalês, dizia a Jean Rouch, o homem grande do outro cinema: 'Tu filmas os africanos como gafanhotos, e só ficamos em pé de igualdade quando um dia eu conseguir filmar os europeus como gafanhotos'. Eu não vejo a minha terras, estas mulheres, estes homens, estes pastores, como gafanhotos. Eu e a minha terra não nos separamos. Ou é isso que eu procuro não separar. E, portanto, não queria terminar sem dizer que também não uso todo este material a que felizmente tive acesso como uma fonte, onde eu vou debicar aqui, ou debicar ali. Eu tento incorporar muito deste material. Eu, que não fui uma mulher que passei pela iniciação como eles; eu, que sou uma mulher que só fala língua imperiais, mas que tem no ouvido o som de outras línguas; portanto, eu não faço cópias: trabalho, canibalizo e devoro como muitos outros africanos fizeram (TAVARES, 2008, p. 49).

Como veremos, o trabalho de Ana Paula Tavares revela esses pontos de contato e esses questionamentos que demarcam um lugar de fala específico e uma atenção singular em relação a essas outras línguas e experiências que enriquecem o cenário político, cultural e humano de Angola. São esses elementos que ela elabora a partir de sua reflexibilidade ao ambiente de seu país, aos insumos de sua educação que combinou referências portuguesas e angolanas e ao campo de percepções que a pesquisa histórica lhe forneceu sobre seu próprio país: sobre as vozes e sentidos captados entre as mulheres, homens, pastores ou sobre os elementos da natureza, como o são os animais, as flores e os frutos de sua terra revelados em sua poesia.

De toda forma, é considerando as mediações e as intuições emanadas pela própria composição literária que esses elementos se configuram, sendo possível perceber as intersecções entre a voz dos sujeitos poéticos representados, a imagem da autora registrada enquanto elemento formal do texto literário e "a corrente subterrânea coletiva" que, segundo Adorno, põe a lírica em contato com a experiência histórica[6] (p. 77).

No caso dos livros analisados nesta tese, a sexualidade centrada no corpo e desejo da mulher, as percepções dos ritos de iniciação, a compreensão e vivência das opressões, assim como a configuração das determinantes que tensionam o campo social, cultural e político sobre o qual as mulheres pisam são entrecruzadas por um complexo de relações que elaboram literariamente as diversas vozes que atravessam os textos. Nesse sentido, é importante observar

[6] Admitindo uma espécie de corrente subterrânea coletiva que fundamenta a relação entre a lírica individual e a experiência histórica, Adorno, em sua palestra sobre Lírica e Sociedade (2003), sinaliza processos de refração que, para além da expressão individual, enraízam a arte poética nas relações sociais: "Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito" (p. 77).

como a literatura escrita por Ana Paula Tavares articula os sentidos e as direções da representação das vozes das mulheres das sociedades agropastoris de Angola, assim como dos demais sujeitos representados e compreendidos por seus poemas.

A partir dessas preocupações com os lugares situados e com a historicidade da escrita é que concebemos a análise dos textos de Ana Paula Tavares a partir da politização do lugar de enunciação. Esse caráter político do lugar de enunciação não precisa ser expresso como opinião, mas a partir das marcas de autoria que, nos textos, expressam problematizações pertinentes à relação entre texto, contexto e história.

2. Ritos de Passagem (1985)

2.1. Ritos de Passagem: vozes de sujeito poéticos atravessadas pela história

Primeiro livro de poemas da autora, publicado pela primeira vez em 1985, *Ritos de Passagem* chega como um ponto de inflexão para a literatura angolana escrita até então, trazendo inquietações que não deixam de dialogar com um projeto coletivo e politicamente situado, mas que, não descuidando da dimensão social da literatura, enuncia uma busca e uma expressão muito especial das vozes femininas. A potência dessas vozes é explorada e, indiscutivelmente, apresenta uma outra dicção a qual oferece deslizamentos e deslocamentos de temas e de propostas políticas e culturais em relação ao discurso hegemônico masculino, que coloca a mulher sempre na dimensão do Outro, da alteridade absoluta[7].

Nesse sentido, o livro pontua experiências que progressivamente vão revelando essa dimensão de sujeito situado na relação com o próprio corpo e prazer, com o universo de sensações que é possível experimentar, com a textura e a trama das relações, assim como com limites que a tradição impõe e com os desejos de transgressão em relação a esta. Na publicação, as poesias estão organizadas em três diferentes momentos que dialogam com cada uma das relações acima referidas: "De cheiro macio ao tacto"; "Navegação circular" e "Cerimônias de passagem".

Entendemos que esses três momentos conferem unidade e movimento ao livro, ampliando, a cada passo, as possibilidades de identificar as mulheres como sujeitos de suas vontades e ações. A primeira parte, "De cheiro macio ao tacto", é marcada por referências que metaforizam o corpo como fruta, elemento que desperta os sentidos, a atração e o desejo, muito conectados à descoberta do sexo e de suas potencialidades:

A manga
Fruta do paraíso
companheira dos deuses
as mãos
tiram-lhe a pele
dúctil
como, se, de mantos

[7] "O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos 'os homens' para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocabulário latino *vir* o sentido geral do vocábulo *homo.* A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (...) A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro" (BEAUVOIR, 2016, p.11-12).

se tratasse
surge a carne chegadinha
fio a fio
ao coração:
leve
morno
mastigável
o cheiro permanece
para que a encontrem
os meninos
pelo faro
(TAVARES, 2011, p.33)

Essa representação dos cheiros, expressões e tatos remetem ao sexo, à sensualidade e à sexualidade, conduzindo a uma aproximação muito sensível dessa dimensão da experiência. Neste poema, por exemplo, corpo e linguagem se unem no processo simbólico de ressignificação dos elementos emprestados da natureza e percebidos sinestesicamente. Assim, retirar a pele a essa manga, observar sua polpa e sentir sua textura "leve", "morna", "mastigável" são processos que revelam uma interface com os gestos e carícias preliminares no sexo em que o erotismo se desdobra em cheiros, gostos e tato que se mostram tão palpáveis quanto essa fruta que os meninos encontram "pelo faro". Nessa condição, a descrição da manga, por extensão, pode se referir ao sexo feminino, aos seus lábios e à sua carne revelada sob os pelos, representando formas de explorar o corpo das mulheres, provocando prazer mútuo.

Provar sabores, cheiros, texturas e temperatura coloca-se como uma descoberta bastante prazerosa, que deleita os meninos. Subentende-se que essa experimentação também cause satisfação às meninas cujo sexo passaria a ser louvado como "fruta do paraíso/ companheira dos deuses". Dessa forma, o erotismo, como representado no poema, confere uma dimensão de liberdade e naturalidade para experimentação das belezas e delícias do corpo e de seus prazeres provocados pelo contato e pela entrega sem pejos.

Como o entende Audre Lorde, poetisa, pesquisadora e feminista afroamericana, a liberação e a vivência do erotismo são aspectos importantes para a emancipação dos sujeitos e, principalmente, das mulheres:

> Como mulheres, temos desconfiado desse poder que emana de nosso conhecimento mais profundo e irracional. Durante toda nossa vida temos sido alertadas contra ele pelo mundo masculino, que valoriza sua profundidade a ponto de nos manter por perto para que o exercitemos em benefício dos homens, mas ao mesmo tempo a teme demais para sequer examinar a possibilidade de vivê-la por si mesmos. Então as mulheres são mantidas numa posição distante/inferior para serem psicologicamente ordenadas, mais ou menos da mesma forma com que as formigas mantêm colônias de pulgões que

> forneça o nutrimento que sustenta a vida de seus mestres. Mas o erótico oferece um manancial de força revigorante e provocativa à mulher que não teme sua revelação, nem sucumbe à crença de que as sensações são o bastante (LORDE, 1984, p. 53-59).

O erotismo adquire, assim, uma dimensão política e social, implicando contextos mais progressistas, mais afeitos à liberdade das mulheres e à realização dos seus desejos.

Nesse primeiro momento do livro *Ritos de Passagem*, as marcas de delicadeza e delícia que remetem à sensualidade e ao erotismo não deixam de revelar, contudo, a experiência dos corpos femininos construídos e controlados por alguma inibição e cerimônia, que permite explorar sensações e, ao mesmo tempo, por timidez, esconder algo que é íntimo e essencial:

> **A nocha**
> Modesta filha do planalto
> combina, farinhenta
> os vários sabores
> do frio.
>
> Cheia de sono
> mima as flores
> e esconde muito tímida
> o cerne encantado (TAVARES, 2011, p.27).

É possível observar também o registro do corpo como matéria fértil à espera da semeadura que possa lhe despertar sentidos e beleza:

> **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).

As aproximações feitas entre o corpo das mulheres e os elementos da natureza (terra, plantas e flores) são constantes e evocam as sensações, assim como tornam mais palpável e natural a relação das mulheres com seu corpo e a relação da sociedade com essa sexualidade feminina. Configuram-se também como metáforas que indicam etapas da vida (o tempo da

descoberta do prazer, da gravidez, da maturidade). Nesses corpos, representados de maneira tão singela, a vida e a tradição se renovam na simbologia da reprodução, do prazer sexual e do encontro que coloca os sujeitos em relação com os outros e consigo mesmos.

A segunda parte do livro, "Navegação circular", faz referência a imagens de animais, aproximando-nos de uma relação ativa, não mais somente matéria, como é o caso das frutas apresentadas em "De cheiro macio e tacto", mas ação. Esta, contudo, está bastante conectada ao espontaneísmo, ao impulso algo irrefletido, como apresentado no seguinte poema:

CIRCUM-NAVEGAÇÃO
Em volta da flor fez
a abelha
a primeira viagem
circum-navegando
a esfera

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

A lucidez, referida no poema "CIRCUM-NAVEGAÇÃO", registrada em letras maiúsculas, não impede a realização do impulso e o mergulho suicida "no rio de pólen" (matéria de prazer e alimento), apenas promove a expectação do risco e reforça a excitação causada nesta primeira "viagem de descoberta".

Da mesma forma, a atração e o risco se configuram em "O amor impossível", poema em que se desenha a bela coreografia da flamingo cor-de-rosa para capturar o peixe prata:

O AMOR IMPOSSÍVEL

a flamingo cor-de-rosa
saiu do mangal
alisou as penas uma por uma
pintou de azul o bico
e
de brincos
Pousou no sol às seis da tarde

passeou o Lubito com
passinhos breves
e cansada, perfilou-se
num pé só
à sombra da distância...

ABRIU O OLHO, TORNOU-SE BÍPEDE

CORREU
MUITO APRESSADA
ATRÁS DO PEIXE PRATA (TAVARES, 2011, p.41)

O poema traz o animal no feminino, sendo que a expressão do seu amor se confronta com o impulso do desejo e da fome. O afeto carinhoso, a generosidade, assim como a sensação de acolhimento e retribuição ligadas ao sentimento amoroso são atravessadas aqui pela pulsão de vida e de morte, pela fascinação, pela ansiedade do desejo e pela pressa de possuir, não sem antes haver o preparo, o cuidado com a beleza e com a performance que lhe conferem graça e encanto.

A vontade se apresenta como ímpeto, como energia que impulsiona a ação, e o elemento erótico continua sendo o fio sobre o qual incidem as relações desse segundo andamento do livro. Reafirma-se, portanto, a relação entre os sujeitos e o universo de seus corpos e de seus desejos, agora expandidos pelas vicissitudes do deslocamento que permite perceber espaços mais amplos, mesmo que ainda restritos a uma "Navegação Circular": estreitada pelo círculo que envolve o corpo, o desejo e os impulsos do sexo.

O terceiro momento do livro, "Cerimônias de passagem", dialoga com um possível esgarçamento da norma e do espaço conferido à mulher na tradição, fazendo com que seja possível vislumbrar a recusa da subserviência e a liberdade:

(...)
Hoje levantei-me cedo
Pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto
VOU
Para o sul saltar o cercado (TAVARES, 2011, p. 55)

Este terceiro momento torna muito mais expressiva a conexão dessas mulheres com o contexto sociocultural que as envolve e que colabora para a ressignificação de seus corpos e de sua localização de gênero, sendo este também um ponto observável em *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 ANOS DEPOIS
ESPERA-SE O FIM
De vinte e oito
Em
Vinte e oito dias
(TAVARES, 2011, p. 53).

Neste poema do terceiro momento do livro, não é proposto um recorte subjetivo das percepções do sujeito poético uma vez que o poema é marcado por uma voz que apenas observa, em terceira pessoa. Nessa observação são traçados, em paralelo, os ciclos da colheita, por anos de sementeira, e os da mulher, pelos vinte e oito dias de cada período menstrual. A fertilidade da terra e a fecundidade da mulher são apresentadas a partir dos ciclos que se cumprem na natureza e são, aparentemente, impostos aos homens. Contudo, intervêm nesses ciclos um signo social de simpatia e, talvez, de conquista: o sorriso. Impõe-se também uma expectativa: espera-se o fim, como algo cristalizado, inexorável, naturalmente determinado como o é a gravidade.

Assim, mesmo que os rituais da fecundação e do nascimento, tão comuns à natureza das mulheres e dos homens, repitam-se circularmente, há o atravessamento de valores socioculturais que estabelecem o sentido dos ciclos e o lugar da mulher junto à natureza. A repetição das práticas ritualísticas e os signos da sociabilidade e da experiência humanas acabam por revelar uma imagem moldada por uma estrutura, a qual reitera a naturalização das práticas gendradas (como o é o papel da mulher na maternidade). Nesse sentido, é interessante lembrar, como o coloca Beauvoir, que "a sociedade humana nunca é abandonada à natureza" (BEAUVOIR, 2016, p.279) e que "a natureza, como a realidade histórica, não é um dado imutável" (2016, p.15).

Antes da divisão do livro nos três diferentes momentos observados a partir desses poemas por nós selecionados, há a apresentação do poema "Cerimônia de Passagem", o qual se coloca em diálogo com a última parte do livro, em especial com o último poema da obra, intitulado "Cerimônia Secreta", encerrando o círculo que, por cerimônia, também tinha sido iniciado. Esses dois poemas ("Cerimônia de Passagem" e "Cerimônia Secreta") diferem,

contudo, na relação que estabelecem com as repetições fixadas na cultura e sua conexão com as possibilidades de representação das mulheres.

Em "Cerimônia de Passagem", temos a composição de uma engrenagem que regula a experiência das moças por meio da menstruação, da semeadura e da maternidade, inscrevendo-as em uma estrutura de repetições do ciclo da vida e da fertilidade. No poema, faz-se referência à vida circunstancialmente cíclica e ritualizada a partir do mote insistentemente repetido de que o fogo, a luz e o calor que renovam a vida resultam desse contato entre a pedra que é capaz de ferir — elemento fálico — e a zebra — aquela que se deixa marcar na carne por esse encontro:

CERIMÔNIA 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)

Em "Cerimônia Secreta" também há a confirmação do ritual, sendo este ligado à agricultura e à intervenção dos homens na transformação da árvore infrutífera em produtora de frutos. Como o refere Inocência Mata, o poema: "relata uma prática tão vulgar quanto empírica, rural ou urbana, e que revela um *modus faciendi* de convivial relação com a natureza: transformar o mamoeiro macho em fêmea" (MATA, 2009, p.76). É, pois, nesse "modo de proceder", *modus faciendi*, que se apresenta um desafio àquilo que pode ser considerado cíclico ou natural e àquilo que pode ser definido como cultural e socialmente construído na relação com a natureza:

Cerimônia Secreta
Decidiram transformar
o mamoeiro macho em fêmea

prepararam cuidadosamente a terra à volta
exorcizaram 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.

A decisão de transformar o mamoeiro macho em fêmea, como dissemos, é prática conhecida e muito comum entre as populações rurais, sendo que a referência a ela mobiliza tradição e memória no preparo cuidadoso para a intervenção que exige atenção especial com o vento, com a terra e com a chuva. Mobiliza também o canto e elementos rituais como a tacula, o barro branco e o sangue enquanto se processa a operação responsável pela transformação do mamoeiro. Esta é marcada com imagens que não deixam de remeter à violação realizada pelo "grande falo" responsável por manter aberto o corte feito no tronco da árvore e por fertilizá-lo[8].

A partir dessas referências, é possível identificar uma provocação que observa nas cerimônias rituais a capacidade de metamorfosear a "natureza gendrada". Na imagem evocada pelo poema, é interessante, do ponto de vista da produção de melhores frutos, que o mamoeiro macho seja transformado em fêmea, e, para isso, é necessário apenas um rito de passagem que lhe tire a máscara e lhe imponha a penetração de um "grande falo".

Se pensarmos que, em *Ritos de Passagem,* os frutos aparecem como metáfora e metonímia do prazer e da compreensão da sexualidade feminina, essa referência ao mamoeiro é bastante significativa e provocadora dos parâmetros que identificam a mulher com a natureza. Estes ritos e parâmetros que forçam a identificação da mulher com seu corpo e seu sexo podem passar a ser vistos também como a cerimônia secreta que está sub-repticiamente presente em cada uma das expressões de que há um lugar preciso e naturalmente determinado para que se expresse a condição feminina, fértil e seguramente votada à reprodução da vida. Ao se observar essa condição, é possível indagar sobre a naturalização dos papéis sociais, seja nas populações tradicionais do sul de Angola, seja no ritmo dos passos "movidos a blues" da mulher que caminha pelas ruas da cidade de Havana, em "Animal Sixty"*:*

[8] O mamoeiro macho possui flores masculinas que não produzem frutos ou pode apresentar órgão feminino rudimentar que produz frutos deformados, chamados mamão macho ou mamão de corda, sem valor comercial. A técnica de transformação do mamoeiro macho em fêmea consiste na capação de parte da copa dos machos, sendo introduzida uma estaca no lugar do corte para manter o tronco aberto e forçar o aparecimento de brotos novos.

ANIMAL SIXTY

Longocircuita-se de amor
Pelas pessoas
e ergue-se lúcida
em jeans
pela planície…
Tem mãos de pássaros
(asa)
Dorme a intervalos
Pelo sonho

É um belo animal sixty
movido a blues
pela cidade.
Havana, para são (TAVARES, 2014, p.65).

Entendemos que o livro realiza um movimento que confere unidade à organização dos poemas. Como vimos, para além da relação entre "Cerimônia de Passagem" e "Cerimónia Secreta", há diálogo entre os outros poemas que compõem o livro e apresentam traços da experiência das mulheres.

A poesia de Ana Paula Tavares neste seu livro de estreia apresenta uma riqueza enorme de imagens e configurações poéticas que criam um universo o qual coloca em tensão as desigualdades e assimetrias ditadas por uma ordem que estimula a passividade das mulheres. Estas, contudo, resistem enquanto vivenciam a experiência profunda do próprio corpo e desejo, enquanto agem ou sonham "saltar o cercado" e enquanto sondam as potencialidades de vida e prazer para além dos limites que lhes são impostos.

Neste, como em outros livros da autora, são elaboradas expressões que podem ser identificadas como feminista não apenas por causa dos temas, os quais demonstram preocupação em relação à representação das mulheres, mas também por causa da forma como põem em tensão e em diálogo vozes que se estruturam na composição dos poemas. Nesse sentido, é importante tentar pensar as intersecções que se expressam tanto na elaboração de uma autoria implícita como na construção de sujeitos poéticos, os quais, como indica Adorno, em sua *Palestra sobre Lírica e Sociedade* (2003), representam elementos do texto com densidade estética e também sócio-histórica (articulam, portanto, dados formais e dados materiais da realidade social, compreendidos sempre dentro da economia da obra de arte).

2.2. Ana Paula Tavares: marcas de autoria

A escrita de Ana Paula Tavares apresenta marcas de uma fala localizada reveladas não somente na temática dos textos, que privilegiam o retrato das mulheres, sua experiência social e a reflexão do lugar a que estão sujeitas em diversos contextos da vida angolana, mas se configuram também a partir do reconhecimento de estratégias que elaboram literária e poeticamente diferentes expressões de resistência à matriz da dominação masculina, entendida aqui enquanto relações de poder que estruturam as desigualdades de gênero. Dessa forma, é importante observar como a literatura escrita por Ana Paula Tavares media a representação das mulheres e sua expressão como sujeitos poéticos[9].

Essa poética, que pode se dizer empenhada e problematizadora das experiências das mulheres, aparece em "Alphabeto", mostrando como, por vezes, instauram-se pressões e impressões impostas sobre o corpo/vida das mulheres:

ALPHABETO
Dactilas-me o corpo
de A a Z
e reconstróis
asas
seda
puro espanto
por debaixo das mãos
enquanto abertas
aparecem, pequenas
as cicatrizes (TAVARES, 2011, p. 59)

Datilar de A a Z o corpo é percorrer-lhe por completo, sentir-lhe e tocar-lhe, evocando sensualidade e prazer. A própria representação gráfica do poema parece registrar esse movimento dos dedos e do corpo durante as carícias e a condução do prazer. A entrega a esse

[9] Adorno, em sua Palestra sobre lírica e Sociedade (2003), indica que o sujeito poético representa um elemento do texto com densidade estética e sócio-histórica. É, portanto, um elemento que articula dados formais e dados materiais da realidade social, compreendidos sempre dentro da economia da obra de arte. Para ele: "Em cada poema lírico devem ser encontrados, no medium do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada a partir de si mesma, no poema (ADORNO, 2003, p. 72). Para Adorno, o sujeito poético representa um sujeito coletivo que mantém relação estreita com a realidade social e reflete os elementos materiais os quais nenhuma composição de linguagem é capaz de abandonar inteiramente: "(…) diversos graus de uma relação contraditória fundamental da sociedade são expostos por intermédio do sujeito poético. Devo repetir que não se trata da pessoa privada do poeta, nem de seu psiquismo, nem de sua chamada "posição social", mas do próprio poema, tomado como relógio solar histórico-filosófico" (ADORNO, 2003, p. 78 – 79)

gozo é capaz de reconstruir asas e seda, podendo estes ser compreendidos como elementos que simbolizam liberdade e leveza.

A potência dos desejos despertados pelo toque não permite, contudo, a plena entrega ao prazer. Há um corte no poema, a partir do puro espanto, que interrompe a fluidez do sexo e das próprias palavras, até então compostas de consoantes sibilantes e das vogais abertas (reconstróis, asas, seda). As cicatrizes, então, aparecem como pequenas feridas, estigmas, memórias que atravessam a experiência da entrega e do prazer.

A compreensão desses signos do prazer e de sua contingência evocam uma experiência para além da restrita relação representada no poema. Mais que a voz desse eu-lírico, que relata sua vivência, há a expressão de um sujeito poético que desvela as consequências das relações de dominação cravadas no corpo e na relação com o sexo. Vista de uma perspectiva social e não apenas como uma particularidade do eu-lírico, a repressão do prazer ganha outra dimensão, uma vez que, de outra forma, não se faria compreender esse rasgo de espanto que revela, sob as mãos abertas, as cicatrizes: demonstra-se, portanto, um horizonte social sobre o qual cada signo e representação adquire sentido. Pode-se dizer que o sujeito poético representado no poema é uma mulher, uma vez que o registro desses medos e apreensões é muito mais patente em sua relação com o sexo e com o próprio prazer (BEAUVOIR, 2016).

Assim, a abordagem da autora não marca apenas um olhar atento aos sentidos e expectativas das mulheres por ela representadas, articula também uma linguagem capaz de fazer ressoar relações e experiências referentes a um contexto mais amplo de significações.

Um dos poemas mais conhecidos de *Ritos de Passagem* (1985) também pode oferecer uma amostra dessa elaboração:

As coisas delicadas tratam-se
Com cuidado
FILOSOFIA CABINDA

Desossaste-me
  cuidadosamente
inscrevendo-me
 no teu universo
 como uma ferida
 uma prótese perfeita
 maldita necessária
conduziste todas as minhas veias
 para que desaguassem
 nas tuas
  sem remédio
meio pulmão respira em ti
o outro, que me lembre

mal existe

Hoje levantei-me cedo
Pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto
VOU
Para o sul saltar o cercado (TAVARES, 2011, p. 55)

No poema, registra-se a voz de uma mulher cujos signos e símbolos que a envolvem se relacionam com aqueles de sociedades agropastoris angolanas. Ela expressa aqui sua percepção sobre a iniciação na relação com o homem e observa a dissolução de seu próprio corpo e vontade no rito de passagem que estabelece seu lugar nessa relação. Cuidadosamente, o amante a inscreve em um espaço simbólico que subordina ou anula suas vontades e, ao desossá-la, desestrutura-a e a impede de manter-se vigorosa, ou mesmo de existir e respirar autonomamente: "meio pulmão respira em ti/ o outro, que me lembre/ mal existe".

Esse mesmo amante reproduz estereótipos de que o discurso masculino se vale para identificar a mulher como o Outro, como a alteridade absoluta e como um mal necessário: "uma ferida/ uma prótese perfeita/ maldita necessária". Em uma elaboração propositada, o homem também conduz as vontades e os desejos de sua companheira para que se circunscrevam aos domínios dele – propõe e conduz caminhos por meio dos quais toda a força vital da mulher atenda às suas necessidades: "conduziste todas as minhas veias/ para que desaguassem/ nas tuas/ sem remédio".

Contudo, a expressão da voz feminina no poema é marcada pela transgressão e pela desobediência. Ela percebe o próprio corpo submetido ao lugar social imposto por seu papel de gênero e pela matriz de dominação masculina[10], mas decide romper esse espaço, rebelar-se, deixar de cumprir as tarefas cotidianas, deixar de se submeter. Nesse sentido, Ana Paula Tavares elabora possibilidades para o feminino circunscrito pela história, pela condição social e pela cultura e apresenta um grito libertador da mulher ao dizer, em caixa alta: VOU para o sul saltar o cercado.

Acordar cedo, assim como pintar o corpo de tacula e água fria ajudam a expressar a certeza e a obstinação em libertar-se. Logo que ocorre sua iniciação, essa mulher é capaz de

[10] "A matriz de dominação faz referência à organização total do poder em uma sociedade. Há duas características em qualquer matriz: 1) cada matriz de dominação tem uma disposição particular dos sistemas de intersecção da opressão; e 2) a intersecão dos sistemas de opressão está especificamente organizada através de quatro domínios de poder inter-relacionados: estrutural/ disciplinar/ hegemônico/ interpressoal. A intersecção dos vetores de opressão e de privilégio cria variações tanto nas formas como na intensidade como as pessoas experimentam a opressão" (COLLINS, 2000. p. 299 – tradução nossa).

despertar, reelaborar o uso da tacula como elemento utilizado nos ritos de passagem das meninas núbeis da sociedade nhaneca[11] e avaliar as razões de sua fuga como resultado de análise crítica das imposições a que seu corpo, vitalidade e desejo são submetidos. A voz expressa no poema indica que sua inscrição no universo elaborado pelo homem não contempla suas vontades e sua potência. É preciso, portanto, interromper sua resignação forçada.

A ida para o sul corrobora a ruptura. É importante notar, contudo, que o universo de referências expresso a partir dessa indicação não é comum aos nhaneca. Na língua nhaneca, o sentido de sul e norte não encontram correspondência como tal, a não ser mais tarde, com a perspectiva da interpretação bíblica. A localização espacial equivalente poderia se estabelecer a partir das indicações "Mbanda" (SILVA, 1966, p.12), para referir-se à parte de cima, e "Mbwelo", para a parte de baixo (SILVA, 1966, p.2). Dessa maneira, a expressão "ir para o sul" não tem exata equivalência para a língua nhaneca e revela um olhar de fora, o qual introduz referências alheias para significar a fuga como deslocamento espacial ou como recusa do universo de tradições e costumes do grupo em questão. É bastante claro que a negação em cumprir as tarefas imputadas às mulheres e a resolução de deixar o espaço de confinamento indicam um sujeito poético disposto a romper com a tradição. Contudo, a escolha do referente espacial expressa uma intersecção entre a representação desse sujeito e a mediação de um outro olhar[12].

Nesse sentido, um aspecto relevante a destacar é também a ironia construída a partir da leitura do provérbio Cabinda, que serve de epígrafe ao poema: "As coisas delicadas tratam-se com cuidado". Esse é o discurso que expressa gentileza, mas, no contexto do poema, não consegue ocultar seu intuito de eliminar a autonomia da mulher, metaforicamente, desossando-a.

---

[11] Nas cerimônias de casamento ou alembamento, a tacula representa um papel importante; a noiva é encerrada durante oito dias, em uma cubata especial, ficando entregue aos cuidados do Nganga, ou de uma velha perita em tais casos, os quais iniciam a rapariga nos seus novos deveres e a põem completamente nua, untando-a com várias drogas e pintando-a com tucula. Em algumas partes a cubata especialmente destinadas a estas cerimônias ante-nupciais tem o nome da Casa da Tinta. Casa das Tintas é designação dada pelos europeus, E diz-se «das tintas» por que as pessoas que entram nessas casas, para os cerimoniais respectivos, pintam-se, durante todos os dias que lá passam, com tacula (Martins, 1972)

[12] Entre os Humbes, a expressão "saltar o cercado" está relacionada à gravidez antes do ritual da puberdade (efiko). Carlos Estermann registra a expressão e sua tradução em seu estudo sobre as populações Nhaneca-Humbe: "*Etyi wandyaleka ongumbu, otyivelo tyili popepi? Etyi wakamita nkholo, ovimbendye vili m'onkhindo, onthafi ili m'onkakola?* Tradução: Por que saltaste o cercado, quando estavas já tão perto da abertura de passagem? Por que ficaste grávida tão cedo, quando o sorgo (para a cerveja da festa da puberdade) já grelava no chão (a fazer-se fermento) e já havia borras de cerveja na cabacinha?" (ESTERMANN, 1957, p. 92). Contudo, no contexto do poema, entende-se que a expressão "saltar o cercado" não se refere a esse sentido, pois a tensão e o desejo de evasão expressos pelo sujeito poético relacionam-se à opressão identificada em sua relação como o homem e não a uma possível gravidez indesejada.

A percepção dessa ironia ajuda a delinear o caráter crítico do poema, revelando que a delicadeza não deixa de expressar aspectos de dominação e violência. O distanciamento crítico promovido pelo recurso irônico tensiona a positividade do provérbio e aponta para o questionamento do sistema de valores que havia possibilitado o seu sentido positivo. A ironia revela-se, assim, como estratégia discursiva de contestação do controle exercido pela dominação masculina.

A contestação também toma corpo com a insurreição do sujeito poético, o qual pleiteia o próprio espaço, assim como a expressão da própria voz e desejo. Esse fato é marcado pelos verbos utilizados no poema. A princípio, marcam a interlocução com o homem, identificando seu poder e sua agência no processo de desossar, cercear e conduzir as vontades da mulher. Na segunda estrofe do poema, não há mais interlocução e referência ao controle exercido pelo companheiro. O sujeito poético concentra-se, então, nas ações que expressam a determinação de transgredir as regras e os costumes do cercado. A mulher que aí se enuncia confere voz e forma para a transgressão na medida em que é capaz de referir a si mesma como sujeito das ações, expressando assim sua autodeterminação.

A expressão da consciência da opressão e o impulso para conquista de autonomia tendem a construir um contradiscurso à matriz de dominação masculina, com interessante potencial subversivo fundado na representação do desejo das mulheres e na potência da linguagem. Essa observação atenta às experiências das mulheres e esse investimento poético ao transmiti-las são elementos importantes da produção literária da autora e elaboram sentidos capazes de referenciar a intensidade e a força de resistência das mulheres. A articulação desses sentidos permite mapear, além das vozes femininas, uma autora-criadora significativamente alinhada ao enfrentamento crítico e problematizador da ordem masculina e de seu discurso, lembrando que o autor-criador, assim como o narrador ou o eu-lírico, é um elemento dedutível do texto. Ele manifesta-se por meio das eleições linguísticas e técnicas do estilo, da conformação dos temas, da resolução dos conflitos e da ideologia implícita nessas configurações próprias ao texto literário.

Essa é uma categoria proposta por Bakhtin (2011) e, em sua concepção, é a instância que organiza os movimentos do narrador e permite compreender as mediações que o envolvem. A teoria da literatura observa e discute sua presença no texto narrativo, primordialmente no romance. Contudo, entendemos que a instância do autor criador pode se apresentar tanto na prosa, quanto na poesia, permitindo compreender as mediações que envolvem o sujeito poético, assim como as impressões marcadas pelas estratégias poéticas. Pode também ser percebida na maneira como são conformados os temas e os valores implicados nas poesias, nos contos e nas

crônicas. No caso da escrita de Ana Paula Tavares, delineia-se uma autora criadora que expressa uma compreensão de olhares situados (marcados por muitos *lugares*: momento histórico, localização geográfica, gênero, raça, classe, orientação sexual, dentre outros).

Novos elementos surgem com a observação e a expressão do desejo, da sexualidade e das possibilidades de insubmissão femininas à matriz de dominação localizada social e historicamente. A sensibilidade poética da escritora, seu olhar de historiadora e sua condição de mulher africana também são elaborados nos textos e conduzem uma intersecção bastante rica entre a imagem de autora e os lugares de enunciação das mulheres.

Por exemplo, quando revisita as tradições de Huíla, região onde nascera, e representa os costumes ou conflitos das mulheres nhaneca, como o faz em *Ritos de Passagem*, seu olhar observa, apreende os costumes, destaca detalhes e impressões, com rara sensibilidade, mas mostra-se já atravessado por outros saberes. Em entrevista para Michel Laban, a autora fala da importância que sua experiência específica em Huíla representou para sua produção literária:

> A Huíla desempenhou um papel particular em «termos» de cheiros, sons, cores, canções que me marcaram muito do ponto de vista estético. Por outro lado, eu vivi esse tempo no limite entre duas sociedades completamente distintas – e talvez não tenha conseguido compreender nenhuma das duas. Por isso tentei refletir e escrever sobre partes de uma e partes de outra que me marcaram fundamentalmente. A Huíla, tal qual era na minha juventude, era o limite entre duas sociedades bem distintas: a sociedade europeia – é uma cidade com muitas características europeias: uma cidade de planalto, onde faz frio, e verde... E, por outro lado, uma sociedade africana que era ignorada pela cidade europeia (LABAN, 1991, p. 849).

Nesse sentido, a poesia e a prosa de Ana Paula Tavares se constroem a partir da tentativa de dialogar com a palavra e com a memória dos povos do sul e do norte, com vozes e referências estéticas criticamente sempre recriadas, conjugando signos da lógica cultural europeia e das populações[13] agropastoris do sul de Angola, como é o caso da sociedade nhaneca, a qual faz parte do grupo relativamente heterogêneo dos nhaneca-humbi (MELO, 2005).

Portanto, há elementos em sua poética que variam de acordo com determinantes histórico-sociais e que se expressam como marcas em sua produção. A partir dessas preocupações com os lugares situados e com a historicidade da escrita é que concebemos a análise dos textos de Ana Paula Tavares a partir da politização do lugar de enunciação. Esse

[13] Entendida aqui segundo a concepção de Kabenguelê Munanga, emprestada do biólogo e geneticista Jean Hiernaux, para o qual população é "um conjunto de indivíduos que participam de um mesmo círculo de união ou de casamento e que, *ipso facto*, conservam em comum alguns traços do patrimônio genético hereditário" (MUNANGA, 2000, p. 30)

caráter político do lugar de enunciação não precisa ser expresso como opinião, mas a partir das marcas de autoria que, nos textos, expressam problematizações pertinentes à relação entre texto, contexto e história. Assim, é possível dar visibilidade à historicidade das mulheres, desenhando uma relação estreita com olhares situados, problematizadores da generalização das experiências e das identidades sociais das mulheres.

Dessa forma, a escritora elabora a percepção do universo feminino e não deixa de sinalizar questões relativas ao contexto, à história social e às mediações da autora-criadora. A professora Maria Nazareth Fonseca observa essas mediações da seguinte forma:

> Em várias entrevistas, Paula Tavares confessa o seu espanto com relação a determinadas leis que, em sua cultura, determinam as diferentes funções que regulam a sociedade. Revela também a severidade de tabus e normas que traçam os espaços da mulher nessas culturas. Ao mesmo tempo, o respeito ameniza seu espanto já que o fato de ter vivido desde pequena junto com os brancos faz dela estrangeira em sua própria cultura. Por isso, ao trazer para escrita de seus poemas essas tradições, a poeta também as reverencia, colocando-se numa outra dimensão, num lugar em que, já afastada dos cultos e costumes que celebra, os percebe como marca (emblema) no corpo/destino da mulher que transita em seus poemas (FONSECA, 2002, p. 46).

Embora o excerto aponte para a biografia da autora e para o cuidado pessoal que esta tem ao abordar as mulheres nhaneca, cuanhama ou cokwes, estes são elementos observáveis a partir das impressões inscritas nos textos e construídas como marcas destes.

Por exemplo, no poema "Exacto limite", também do livro *Ritos de Passagem*, apresenta-se o ritual de Okatwandolo (Cd-Africa, 2009), espécie de sacerdotisa que delimita o espaço a ser ocupado pela jovem que, em sua iniciação, receberá o cinto de compromisso para o casamento:

EXACTO LIMITE
A cerca do Eumbo estava aberta
Oktwandolo,
"a que solta gritos de alegria",
colocou o exacto limite:
árvore
cabana
a menina da frente
saíram todos para procurar o mel
enquanto o leite
(de crescido)
se semeava azedo
pelo chão
comi o boi
provei o sangue

fizeram-me a cabeleira
fecharam o cinto:
Madrugada
Porta
EXACTO LIMITE (TAVARES, 2011, p. 51)

A voz e a perspectiva a partir das quais o ritual é apresentado são da menina núbil que recebe o cinto e a quem é imposto o "exacto limite". Ela apresenta sua percepção e os caminhos de seu olhar delimitado pelo que, agora, a ela, é permitido alcançar: árvore, cabana, menina da frente. O grito de Oktwandolo e o cinto fechado estabelecem simbolicamente o espaço circunscrito à mulher. Como o explicita a professora Maria Nazareth Fonseca, o ritual é apresentado como "marca (emblema) no corpo/destino da mulher".

Contudo, embora a voz do poema se fixe em relatar a experiência do rito de passagem, há marcas que nos permitem expandir a compreensão desse relato e explorar sentidos que tensionam os limites impostos à mulher. A contraposição entre a cerca aberta do Eumbo (primeiro verso do poema) e o espaço restrito do pátio é uma dessas marcas. Assim, podem não existir obstáculos físicos para que se vá para além do cercado, mas as restrições estão impostas e são marcadas pelo EXACTO LIMITE. Esta expressão, que aparece três vezes no poema, pontua a precisão com que se estabelece o espaço da mulher, mesmo que os limites sejam "somente" simbólicos.

Limites simbólicos podem ser entendidos aqui como expressão daquilo que Bourdieu define como poder simbólico da dominação masculina:

> O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada das outras formas de poder (...) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia" (BOURDIEU, 1989, p. 15).

Esse poder seria responsável por extorquir submissões e impor limitações de movimento e ação sem, contudo, recorrer à força física. Assim, no caso da jovem do poema, embora a cerca esteja aberta, há uma sujeição aos limites impostos pela tradição que impedem a menina de cruzá-la.

A expressão, grafada em letras maiúsculas no título e no último verso do poema, enfatiza a importância dos limites simbólicos e remete ao círculo/cinto fechado em que a jovem se encerra e que define alguns aspectos do que é ser mulher nessa tradição. Entende-se que essas tensões não são expressas pela voz da menina núbil, sujeito poético do texto. Elas são dispostas

como marcas que o excedente de visão dessa autora-criadora nos permite alcançar.

Entende-se que não é a voz de Ana Paula Tavares a dizer que há tensões entre a tradição e o desejo das mulheres nhanecas. Contudo, há marcas textuais de autoria e estratégias poéticas que potencializam essa compreensão e apontam o complexo de relações que se estabelecem no cruzamento desses olhares. Dessa forma, a percepção da tensão entre a perspectiva da cerca aberta e as restrições ao espaço e movimento das mulheres só é realizada no poema a partir da compreensão das marcas que permitem enxergar mais do que efetivamente é dito ou mostrado pelo eu-lírico.

Os textos de Ana Paula Tavares elaboram a escuta e a observação à vida das mulheres, aos seus desejos e confrontos mediados pela experiência histórica. São atravessados também pelo contexto e pela localização desse olhar que observa com muito cuidado os espaços situados pela condição social, cultural e de gênero. Maria Nazareth Soares Fonseca corrobora essa abordagem quando afirma:

> Em muitos poemas de Ana Paula Tavares, a escrita literária se tece com a observação de tradições e de rituais preservados ainda na sua região de origem e permanência até a juventude, a Huíla, no sul de Angola. Desse espaço, Paula Tavares absorve os "cheiros, sons, corais, canções", numa atitude de respeito aos rituais que celebram as passagens do tempo e da vida. Com uma percepção cuidadosa, a escritora apreende os costumes da tradição e os utiliza como motivação poética. Atenta aos trabalhos feitos pelas mulheres, à tradição neles inscritas, com relação ao cuidar (da casa, da família, dos mais-velhos, dos doentes) e ao zelar pela vida, a poetisa observa o modo como as necessidades cotidianas são desempenhadas, de acordo com os rituais que demarcam lugares e estabelecem funções que passam de geração a geração (FONSECA, 2008, p. 83-84).

Assim, a poetisa observa, deixando entrever sua percepção atenta aos movimentos mais íntimos, à história e ao contexto de vida das mulheres retratadas. Esse espaço em que se entrevê a observação poética permite construir um excedente, que se beneficia da visão e do saber do autor em relação a cada um dos personagens ou das vozes apresentadas pelos poemas. Esse excedente de visão é compreendido por Bakhtin (2015) como o princípio de acabamento da obra de arte literária. Ele é essencial para falar sobre essa compreensão ampliada que a literatura pode promover acerca dos grupos humanos em cada momento de sua experiência histórica e também sobre a própria posição axiológica do autor, que recorta e reorganiza esteticamente os eventos da vida. É esse princípio de acabamento do todo (o excedente de visão) que refrata a vida e a totalidade na qual está inscrita a obra de arte, sendo que a observação dessas refrações permite entrar em contato com um "complexo entrecruzamento de redes axiológicas que

enformam o objeto estético arquitetônica, composicional e materialmente" e isso é o que, como explicita Faraco, "enraiza a arte na totalidade da cultura" (FARACO, 2011, p.24).

Bakhtin analisa o excedente de visão, assim como o autor-criador, como elementos estruturais do romance. Contudo, entendemos que é possível falar de um excedente identificado na composição dos poemas de Ana Paula Tavares. Este seria responsável por captar, com uma sensibilidade atenta, os mais miúdos movimentos e sensações das mulheres, não deixando de refratar o olhar da autora (entendida como elemento textual) e a totalidade na qual está inscrita a obra. Dessa forma, a leitura de um poema como "EXACTO LIMITE" não diz apenas da menina núbil que observa o ritual ao qual ela é submetida, mas revela também o universo no qual se inscreve o texto e o seu potencial dialético.

Entende-se que o material neutro extraído das estratégias de composição poética – paralelismos, rimas, assonâncias, ritmos – não é capaz, sozinho, de fundar a forma artística. A forma e as estratégias poéticas, isoladas de sua dimensão social e cultural, não são capazes de dar ao material artístico sua real dimensão. É preciso, pois, pensar no acontecimento concreto da palavra sempre carregada do diálogo com a vida e com a sociedade. É preciso pensar que o momento estético é fruto de uma relação de consciências sociais que dialogam dentro dos textos expressando uma tensão valorativa entre o excedente de visão da autora-criadora e as consciências das outras vozes sociais estruturadas nos textos. Assim é que se pode perceber a tensão entre a voz da rapariga nhaneca e essa autora-criadora que transparece nos textos completando seu olhar, dando-lhe acabamento.

O poema "O MAMÃO"*,* também de *Ritos de Passagem*, pode nos dar uma interessante visada dessa questão, além de expressar a elaboração do erotismo feminino, tão comentado nos textos de Ana Paula Tavares, não apenas como um recurso estético, mas também como elemento que pode sinalizar a situação histórico-social das mulheres, estabelecendo uma rica dialética entre forma e conteúdo:

> O MAMÃO
> Frágil vagina semeada
> Pronta, útil, semanal
> Nela se alargam as sedes
> no meio
> cresce
> insondável
> o vazio... (TAVARES, 2011, p. 31)

A fruta referida no poema é apresentada como metáfora da vagina, do sexo

compreendido como espaço fértil. As sementes que recobrem o interior aludem à capacidade de reproduzir, de comportar o germe da vida, de serem semeadas. Há, pois, a inscrição da sexualidade feminina no registro da reprodução sexual. Da mesma forma, a sensualidade das mulheres é caracterizada pela excitação que provoca e pela disponibilidade em atender aos desejos do homem, afinal, "nela se alargam as sedes" e ela encontra-se pronta para satisfazer essa necessidade.

Os adjetivos "frágil", "pronta", "útil" e "semanal" expressam a regulação dessa sexualidade, conformada, medida e disposta pela sua "utilidade" e pelo tempo e desejo do outro. Esse sexo é, portanto, regulado e definido dentro de uma experiência social que o conforma e o subjuga. Contudo, o poema indica algo que escapa ao espaço em que o sexo se expressa como frágil, útil e semanal. No vazio desses sentidos impostos socialmente e delimitados pelos homens, delineiam-se outras vontades, desejos e potências que, se não são nomeadas ou se aparecem como insondáveis, não deixam, contudo, de pulsar nesse corpo. Dessa forma, vazio distancia-se do sentido de que não contém nada. É antes o espaço do que é incompreendido e do que não é contemplado pela descrição e pela conformação do corpo e do sexo da mulher ao que lhe é imposto pela dominação e desejo masculinos.

Portanto, no poema, há a representação da voz social que imputa à mulher e ao seu sexo um lugar e uma função bastante definida. Há também interferência de um excedente de olhar que tensiona e ajuda a questionar essa adequação das mulheres àquela representação de seu sexo. Permite, portanto, pensar esse "meio" ainda inexplorado, que não é útil, não é semente, não é carne ou sede.

É muitas vezes nesse inexplorado que a poesia e a prosa de Ana Paula Tavares se ancoram para aproximar e desvendar desejos, histórias e resistências fundadas na experiência de ser mulher. Essa experiência, como expresso em "O MAMÃO", não é deslocada de sua materialidade e de sua inscrição nos domínios sociais de controle exercido pelo homem. Também não é deslocada de seu contexto social, histórico e cultural. As formas globais e locais de dominação, assim como as localizações de raça, classe e outras categorias sociais são compreendidas como fatores que separam a experiência das mulheres, especificam-nas e exigem resistências singulares.

No poema "RAPARIGA", essas experiências e essa resistências sociais, históricas e culturalmente localizadas também são patentes:

RAPARIGA

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarraram-me às costas a tábua Eylekessa
  Filha de 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 intranquilidade
  a proximidade
    do mar

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

Uma voz feminina se expressa e fala das tradições, da influência de seus antepassados e de sua terra. Contudo, o título do poema permite identificar o atravessamento de uma outra voz que a define como "rapariga", cujo significado no português de Portugal é menina jovem, adolescente. O substantivo, destituído de determinantes, identifica o perfil das meninas em idade núbil na tradição nhaneca.

Na primeira estrofe, esse sujeito poético fala sobre sua condição de rapariga solteira, a preparar-se para o casamento. Os ritos para esse evento estão bem marcados com a imposição do uso da tábua Eylekessa – a qual é utilizada para corrigir a postura das moças, significando que elas estão cedidas em matrimônio. Também são representados pelo alembamento, prática a partir da qual se firma o compromisso do noivo, de maneira que este oferece bois e mercadorias como garantia de que vai desposar a noiva e como pagamento aos pais, por terem-na criado até então.

A moça apresenta-se como filha de Huco com sua primeira esposa, chamada Tembo, a quem também não teria sido dado escolher o companheiro [14]. Apresenta-se ainda como aquela

[14] Tembo também é personagem de uma das crônicas de Ana Paula Tavares no jornal digital *Rede Angola*. Publicada em 31 de dezembro de 2015, a crônica conta a história dessa mulher identificada também aqui como primeira esposa, a qual tenta inutilmente escolher seu destino e seus amores: "O príncipe que sonhou não era chefe, nem velho, tinha uma face lisa e os braços altos do serviço do gado. Mas o sonho e a vida não estão destinados a caminhar juntos, disse-lhe a mãe. Podem ter muitas pernas como a centopeia, mas a vida segue pelo seu único

cujas pernas carregam pulseiras pesadas, as quais adornam seu corpo e marcam a quantidade de gado que possui (ESTERMAN, 1957) ou servem-lhe apenas de enfeite (CARVALHO, 2000)[15]. Sobretudo, fixa uma identidade ligada aos seus ancestrais, ao símbolo do boi e ao seu lugar social. Cada um dos elementos do poema carrega essas referências e marcas da tradição na vida dessa menina núbil, diz de suas condições concretas e de sua *e-anda* – de sua identificação dentro dos clãs (ESTERMAN, 1957, p. 149).

É interessante notar que é prerrogativa do noivo recitar o canto clânico no primeiro encontro com a sua futura esposa, identificando seu pertencimento (ESTERMAN, 1957, p. 150). No poema, contudo, é a mulher que se identifica como pertencente ao clã do boi, é ela quem expressa quais são suas relações familiares e sociais e quais os elementos que elaboram em si certa inquietude, atribuindo relevo ao que é fruto de suas percepções e de suas intuições. Estas não deixam de revelar tensão entre a tradição, vivenciada pelo sujeito poético a partir dos elementos clânicos e dos ritos do casamento, e a ruptura, sugerida pela efervescência, pelo desejo, pela intranquilidade e pela proximidade do mar que oferece a tentação da abertura.

Nesse sentido, ao longo do poema, há marcas de outras vontades as quais se interpõem à tradição, que a tensionam e colocam-na em movimento. Nesse sentido, ao referir-se à tábua Eylekessa, o sujeito poético registra uma marca reveladora de tensão: "Amarraram-me **já** às costas, a tábua Eylekessa". A presença do advérbio "já" indica um estranhamento, um juízo valorativo de que é ainda cedo para essas cerimônias que encaminham a menina para o casamento.

O adjetivo "pesadas", que caracteriza as pulseiras carregadas pela menina, é outro elemento o qual expõe as dificuldades que a transmissão dos usos e costumes colocam: "Trago nas pernas as pulseiras pesadas/ Dos dias que passaram...".

Também ligada à expressão daquilo que lhe foi transmitido pela tradição de seu clã e de sua estrutura social, "a falta de limite...", herdada dos ancestrais, interpõe-se à paciência e ao sono profundo dos desertos, contradizendo esses dois valores. É interessante notar que este é um ponto o qual permite ressaltar possíveis transformações na tradição, proporcionadas justamente pelos sujeitos inscritos nessas mesmas tradições.

---

caminho. Bois, vinhos, tecidos de longe e o homem velho chegaram um dia. As palavras circularam pelo chão do Eumbo. Uma mão forte calou-lhe o choro, o grito e o riso". (TAVARES, Ana Paula. Tembo, a primeira esposa. **Jornal Rede Angola.** 2015. Disponível em: http://www.redeangola.info/palavras-deserto/tembo-a-primeira-esposa/). Acesso em 15 jun. 2016).

[15] Em *Fui lá visitar pastores* (2000), Ruy Duarte de Carvalho assevera que desconhece a relação entre o adorno feminino e a representação do número de reses possuídas. Em sua análise, as pulseiras representam apenas um enfeite apreciado entre as mulheres.

Como o afirma Amina Mama (s/d), de forma enviesada, maniqueísta e dualista, é, por vezes, entendido que os contextos africanos, antes da ocupação colonial, eram fixos ou estáticos. Contudo, havia constantes mudanças e trocas. Nesse sentido, é possível pensar mudanças e reelaborações da tradição enraizadas em referências que antecedem e podem, portanto, transcender as estruturas dos Estados Modernos e dos valores Ocidentais.

Como o refere Ana Paula Tavares, em *O Sangue da Buganvília* (1998):

> [...] longe de constituir um legado imóvel e fixo, pronto para ser transmitido de geração em geração, a tradição é também mudança e sinônimo de um quadro dinâmico longamente entretecido entre o indivíduo e o grupo, desde sempre aberto à incorporação de elementos novos, que alimentam o antigo e estabelecem a necessária ponte entre o velho e o novo (p.52).

No poema "RAPARIGA", a referência à falta de limites, com o sugestivo uso das reticências, é força herdada, em tensão com os demais valores também recebidos dos antepassados e que, para além de manter o estado de coisas, elabora possibilidades de haver resistência e insurreição. Assim, encerrar o poema com a imagem de fartura oferecida pelas tetas úberes da vaca sagrada é bastante significativo e pode referenciar um espaço nutriente em que a mulher se alimenta, fortalece e identifica suas potências.

Entende-se, pois, que a autora consegue, em seus textos, articular, de maneira bastante acurada, as práticas cotidianas, os sistemas abstratos e os mitos, bem como os processos históricos nos quais emergem essas práticas e a partir dos quais se estrutura a situação das mulheres por ela representadas. Observados pela ótica da autora-criadora, esses são elementos de conformação e, ao mesmo tempo, de denúncia daquilo que pesa sobre a condição da mulher.

Nessa perspectiva do olhar da autora, como uma posição estético formal, o texto literário não apenas reflete as vozes socialmente localizadas, mas também as refrata. Elas são apropriadas refratariamente pelo olhar da autora-criadora que confere acabamento e unidade ao objeto estético e ocupa uma posição de exterioridade que lhe permite um excedente de visão e conhecimento. Essa posição é carregada de valor pois revela um modo de perceber, ver e experimentar as vozes sociais que representa. Como o diz Bakhtin, em sua *Estética da Criação Verbal* (2011), esta é uma posição verbo-axiológica materializada como refração de uma voz social a qual se coloca como centro organizador que recorta e reordena esteticamente os eventos da vida, dando acabamento estético à obra de arte literária. Essa organização estética dos eventos da vida não apenas realiza a reprodução de uma realidade "objetiva", mas faz remissão a um mundo múltipla e heterogeneamente interpretado sendo capaz de revelar diferentes horizontes de percepção envolvidos pela experiência histórica.

Assim, quando em "RAPARIGA" somos confrontadas com as vozes das mulheres nhaneca, há um centro organizador que materializa escolhas, recortando e reorganizando esteticamente as vozes e os eventos da vida dessas mulheres que falam como sujeitos poéticos e expressam sua percepção sobre os próprios corpos, desejos e tensões sociais que as conectam à sociedade, à família, ao casamento e aos seus clãs.

A escrita da autora expressa, pois, uma compreensão localizada, assim como expressa uma atitude de contestação que se identifica com as vozes femininas e com os seus "enigmas". Seus textos revisitam as tradições e a posição da mulher na sociedade e, em diversos momentos, questionam o apagamento de suas histórias, de suas lutas, de sua escrita, de seu desejo – questionam, portanto, seus diversos silenciamentos. A maneira como são conduzidas a revisitação de algumas das tradições angolanas e a compreensão do lugar social indicado às mulheres, embora a autora não se rotule como feminista, traz uma importante contribuição para a formação de uma consciência feminista em Angola. Isso porque confronta as estruturas sociais e ressalta a potência de vida e resistência das mulheres, assim como é capaz de descortinar a dimensão sexuada da sociedade e da história, posicionando-se criticamente em relação a isso. Esse posicionamento não é discursivo, ele se constrói como refração do olhar da autora-criadora, atento ao lugar de vida e desejo das mulheres, suas resistências e as marcas que as inscrevem na sociedade da qual participam.

Para Michele Perrot, a dimensão sexuada que a história e a sociedade assumem podem ser apreendidas de diversas maneiras. Em suas palavras: "Através da natalidade, da nupcialidade, da idade ao contrair núpcias e da mortalidade, a história poderia apreender, sem, no entanto, deter-se nisso, a dimensão sexuada dos comportamentos" (PERROT, 2007, p. 19). Nessa perspectiva, é possível entender que a literatura cujos interesses recaem sobre a imagem das mulheres e de sua historicidade também pode expressar essas dimensões.

Assim, é possível observar, tanto na prosa quanto na poesia de Ana Paula Tavares, que a escritora trata do corpo feminino como algo que tem historicidade – física, estética, política, geográfica. Essa percepção permite o enquadramento das mulheres pela cultura, momento histórico e estrutura social em que habitam. Um olhar cuidadoso sobre essa compreensão da mulher, enquadrada pela sua historicidade, permite desconstruir princípios que definem as idades da vida, o sexo, a maternidade e a submissão. Nessa observação, há, portanto, a elaboração de um olhar interessado, comprometido com a história, com a subjetividade e com os embates vivenciados pelas mulheres de diferentes contextos e culturas. Há também identificação de mecanismos culturais de unificação, de estereotipia, de exclusão e de sua naturalização.

Nesse sentido, é possível considerar tanto os temas quanto os recursos de criação poética privilegiados por Ana Paula Tavares como movimentos com força de contestação a diferentes aspectos da dominação dos homens sobre as mulheres e seus discursos, corpos, sexo, vontades, desejos, potências, história. O potencial dialógico de seus textos também pode revelar uma compreensão ampliada das configurações históricas e sociais que enformam a experiência das mulheres. A construção dos sujeitos poéticos, o registro de vozes majoritariamente femininas[16] e uma autora-criadora que refrata o entrecruzamento de diferentes vozes e de diferentes lugares sociais e históricos dão visada dessa força de dialogismo.

2.3. Eixos de valor da voz poética

Vale destacar que, embora a grande parte dos poemas desse primeiro livro de Ana Paula Tavares ressalte multifacetados centros de valor que refratam uma imagem de autora não coincidente com os sujeitos poéticos representados, há também poesias em que existe essa coincidência, a qual permite adensar uma única voz cuja perspectiva não se separa da palavra pronunciada. Este é o caso de versos como os do seguinte poema:

Para Ana

A ternura tem som, riso e lágrimas
muda de estado e dilata-se
ferve a 380 centígrados
está orientada em grados
  Encontra-se em forma pura
  Em locais próximos
    mas
    de acesso difícil
    a automóveis de estimação

Em estado selvagem não morre:
  cresce
  reproduz-se
  transforma-se

  Cercada
    cristaliza
    emudece
    perde o brilho

Esvai-se aos poucos, até o fim. (TAVARES, 2011, p. 57)

[16] Embora haja uma ênfase nas vozes femininas, essa produção que se pauta em diferentes posicionamentos axiológicos e perspectivas orquestradas nos poemas se configuram também em outras relações as quais não necessariamente tematizam o lugar específico das mulheres na cultura e sociedade angolana. Isso ocorre em poucos poemas, como é o caso de "O olho da vaca fotografa a morte", "Boi à vela" e "Colonizámos a vida".

Reflete-se, aqui, sobre as características gerais da ternura e as maneiras de ela se comportar. Ela pode crescer liberta (em estado selvagem) ou pode definhar, sufocada pelo excesso de cuidados e preocupação em mantê-la e controlá-la. Há, no poema, a asserção de o que seja e de como lidar com a ternura, centralizando os sentidos pretendidos e requerendo adesão à expressão direta da compreensão de mundo do sujeito poético. Pode-se entender que isso causa o isolamento dessa voz poética e exposição reservada à sua perspectiva de olhar.

Essa poesia poderia, assim, aproximar-se da acepção de Bakhtin que considera a linguagem poética como sendo centralizadora. Para o autor, a poesia seria surda a "enunciações de outrem fora de seus limites", exigindo a unificação de seus aspectos ideológicos, entonacionais, rítmicos e semânticos. Segundo Bakhtin:

> O mundo da poesia que o poeta descobre, porquanto mundo de contradições e de conflitos desesperados, sempre é interpretado por um discurso único e incontestável. As contradições, conflitos e dúvidas permanecem no objeto, nos pensamentos, nas emoções, em uma palavra, no material, porém sem passar para a linguagem. Na poesia o discurso sobre a dúvida deve ser um discurso indubitável. A exigência fundamental do estilo poético é a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem de toda a obra como sua própria linguagem, a completa solidariedade com cada elemento, tom e nuança. Ele satisfaz a uma única linguagem e a uma única consciência linguística. O poeta não pode contrapor a sua consciência poética e os seus intentos àquela linguagem que ele usa, pois está totalmente nela e por esta razão não pode fazer dela, dentro dos limites de estilo, um objeto de percepção, reflexão ou de relação (BAKHTIN, 2002, p. 94)

Em sua tese de doutoramento, *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo* russo (2003), Cristovão Tezza explora essa compreensão e tenta ratificar a coerência dessa afirmação de Bakhtin encontrada em *O discurso no romance*, no tópico dedicado à comparação entre o discurso na poesia e na prosa. Dessa forma, afirma: "O poeta, como tal, se afasta de todas as outras vozes, esvaziando-lhes a autonomia, a força, a presença concreta, para afirmar total e plenamente a própria voz" (TEZZA, 2003, p. 277). Assim, indica que a poesia não pode renunciar à autoridade centralizada na voz do autor, não lhe sendo permitido expressar-se dialogicamente, a não ser que ceda à prosa.

Caso o discurso poético deixasse de ser fundado em uma visão de mundo hegemônica, unilateral e centralizadora, teríamos, nessa concepção, a transformação da poesia em texto prosaico, como o refere Tezza a respeito do poema, *E agora, José?,* de Carlos Drummond de Andrade:

> (...) se o clássico verso de Drummond perdesse o seu caráter de afirmação absoluta, o seu isolamento hegemônico, a sua autossuficiência, ele se transformaria instantaneamente em prosa, relativizando a força de seu centro de valor, repartindo seu ponto de vista, deixando-se invadir por uma outra voz com igual força, deslocando o eixo de sua significação, tornando-se não mais a voz do poeta, mas a voz de alguém. Por exemplo: – E agora José? Ele coçou a cabeça, ajeitou o terno puído: – Não sei. Vamos falar com o Mário" (TEZZA, 2003, p. 269).

Tezza defende que a "poesia pura" é essencialmente centralizadora, indicando a expressão única e imediata da intenção do poeta. O isolamento e a centralização da linguagem poética exigiriam, desse modo, que cada palavra exprimisse de maneira espontânea e direta o desejo do poeta; não existindo nenhuma distância entre ele e suas palavras (BAKHTIN, 2002, p. 103).

No poema sobre a ternura é possível entender essa centralização em uma única perspectiva e compreensão de mundo uma vez que não se identificam contrapontos à compreensão do tema/objeto de atenção da poetisa. As assertivas feitas não polemizam com qualquer outra intenção ou compreensão sobre o sentimento descrito no poema. Em "No fundo tudo é simples..." essa centralidade de uma única voz e perspectiva também se revela a partir de um único centro de valor por meio do qual se pensa a passagem do tempo e a memória:

> **No fundo tudo é simples...**
>
> No fundo tudo é simples
> voa
> Faz-se em átomos
> plas-ti-fi-ca-se
> anelante
> em círculos mais pequenos
>
> No fundo a gente vive
> agora ou logo à tarde
> urdindo de memória
> a esperança violenta
> de construir a mar
> O nosso tempo (TAVARES, 2011, p. 63).

O poema apresenta a tentativa de o sujeito poético pensar a construção de um tempo com possibilidades de "(a)mar" e ampliar perspectivas. Embora segmentada, "plas-ti-fi-ca-da", a vida pode ser reiterada pela memória, sendo esta capaz de mobilizar o que se encontra como potência transformadora no curso da história, ou como "utopia concreta", como definida por Ernest Bloch. Esta, diferente do ideal de uma sociedade inalcançável, pauta-se pela compreensão materialista dos processos sociais e indica o "possível embutido no real". Sendo

assim, cada momento histórico carregaria sua potência de transformação social e o passado pode ser referenciado como elemento desse processo:

> O passado compreendido isoladamente e assim registrado é uma mera classificação de mercadoria, isto é, um *factum* coisificado sem consciência de seu *fieri* e de seu processo contínuo. Mas a ação verdadeira no próprio presente ocorre unicamente na totalidade desse processo inconcluso tanto para a frente como para trás. (...) A filosofia marxista, como aquela que finalmente se comporta de modo adequado frente ao devir e ao que está por surgir, conhece igualmente todo o passado em sua amplitude criativa, porque ela não conhece nenhum outro passado a não ser o ainda vivo, o ainda não liquidado (BLOCH, 2005, p. 19).

Para que essa perspectiva em relação à potência de transformação possa ser efetiva do ponto de vista social e coletivo na construção de uma sociedade mais justa, a utopia concreta precisa se basear em sentimentos autênticos como os são os afetos expectantes, contrapostos à inautenticidade e limitação emancipatória dos afetos plenificados:

> Afetos plenificados (como inveja, ganância e veneração) são os que possuem uma intenção pulsional de curto alcance, cujo objeto pulsional está disponível — se não na respectiva acessibilidade individual, então no mundo já ao alcance da mão. Afetos expectantes (como angústia, medo, esperança e fé), em contrapartida, são os que possuem uma intenção pulsional de amplo alcance, cujo objeto pulsional não está disponível na respectiva acessibilidade individual e tampouco no mundo ao alcance da mão, tendo lugar, assim, ainda na dúvida de sua finalização ou de sua ocorrência. Desse modo, os afetos expectantes se diferenciam (...) pelo caráter antecipatório incomparavelmente maior de sua intenção, de seu conteúdo, de seu objeto (BLOCH, 2005, p. 77).

O aspecto coletivo, marcado pelo pronome plural da primeira pessoa no poema de Ana Paula Tavares, pode ser conectado aos afetos expectantes pela sua dimensão mais ampla, não limitada à realização de desejos e vontades individuais e imediatas, mas à esperança capaz de criar novas perspectivas na construção do "nosso tempo", coletivo e plural.

Pensando no contexto de produção do livro *Ritos de Passagem* e no contexto histórico do qual emerge, é possível dizer, por exemplo, que a esperança expressa pelo poema se relaciona às expectativas de uma sociedade mais justa e igualitária no pós-independência de Angola, entendendo o peso e a importância do passado e da memória para a construção desse processo. Contudo, mesmo que invoque a força de esperança de uma mudança social e coletiva, a voz que se expressa no poema fixa-se na perspectiva impregnada do desejo e das percepções do sujeito poético, como eixo de valor a partir do qual se avalia o potencial de transformação social da esperança e da utopia concreta.

Nesse sentido, para se pensar o potencial dialógico da poesia, é preciso avaliar que espaço um centro de valor dá ao centro de valor alheio e a todos os centros de valor que pulsam no objeto ao qual se faz referência. No caso de "No fundo tudo é simples...", outras vozes, com diferentes centros de valor, não conservam autonomia de expressar-se em seus próprios termos. Sendo assim, a perspectiva do sujeito poético e toda palavra pronunciada coincidem com a imagem de autora que dá acabamento e unidade à poesia, assim como marca seu tom e suas nuances.

É importante entender que essa não é uma marca que implica depreciação ou desqualifica qualquer poema de Ana Paula Tavares. Apenas nos permite observar diferentes formas de relacionar as vozes e as perspectivas mobilizadas nos seus textos. Como vimos, em outros poemas que compõem o livro *Ritos de Passagem*, a autora manuseia estratégias de composição poética que permitem dois ou mais pontos de vista soarem polemicamente, fazendo com que, do encontro de diferentes centros de valor, emerja a significação.

A organização dos poemas nas três partes do livro ("De cheiro macio ao tacto"; "Navegação Circular" e "Cerimônias de Passagem"), como vimos, apresenta indícios da lógica de composição da autora, cujo centro de valor, muitas vezes, não coincide com as vozes que saltam dos poemas e dos sujeitos poéticos que representam, em grande parte, as mulheres nhaneca do sul de Angola.

Sem que a autora criadora se insurja claramente com a sua própria voz, é possível perceber também o agenciamento de diferentes perspectivas em poemas como "O MAMÃO", que apresenta os valores registrados pela dominação masculina sobre o corpo das mulheres (útil, frágil, semanal) e tensiona-os a partir do excedente de visão da autora. Como vimos, este excedente refrata outras posições axiológicas não marcadas pela expressão direta da autora, mas sim pela projeção das suas intenções que atravessam a obra e seu contexto[17] e revelam outros valores. No caso do poema "O MAMÃO", as vozes sociais conservadoras polemizam com outras possibilidades de enxergar as mulheres e os seus desejos. São, portanto, percebidas a partir de uma composição potencializadora de um olhar mais abrangente, capaz de captar a reverberação de vozes polêmicas. Assim, outros centros de valor perpassam o poema e revelam (indiretamente) as intenções, as concepções e a compreensão da autora-criadora, não coincidentes com as vozes que determinam ser útil e frágil o sexo das mulheres.

[17] "Se representarmos a *intenção*, isto é, a *orientação sobre o objeto* de tal discurso pela forma de um raio, então nós explicaremos o jogo vivo e inimitável de cores e luzes nas facetas da imagem que é construída por elas, devido à refração do 'discurso-raio' não no próprio objeto (...), mas pela sua refração naquele meio de discursos alheios, de apreciações e de entonações através do qual passa o raio, dirigindo-se para o objeto. A atmosfera social do discurso que envolve o objeto faz brilhar as facetas de sua imagem" (BAKHTIN, 2002, p.87).

Ana Paula Tavares recorre a uma compreensão criativa da esfera cultural a qual se refere, sem deixar de ponderar sua própria posição, sendo esse um ponto que Ruy Duarte de Carvalho, também poeta das populações rurais do sul de Angola, indica como essencial para contornar a sujeição e a caricatura:

> Estou com aqueles que não hesitam em recorrer a Michael Bakhtin. Segundo Bakhtin, o operador de recolhas terá que agir recorrendo a uma compreensão criativa, exigente de um profundo conhecimento de pelo menos duas esferas culturais, aquela donde ele mesmo provém e aquela em que se encontra a atuar, sem visar escamotear o seu lugar no seu próprio tempo, na sua própria cultura, e sem esquecer nem desprezar nada. Caso contrário a sua ação acabará por traduzir-se na violência cultural inequívoca que é sujeitar os significados de uma cultura dominada ao quadro interpretativo de uma cultura dominante. Ou então, ainda, naufragar numa identificação ventríloqua que lhe conferiria o direito de pôr-se a falar em nome dos outros a partir de uma qualquer, e sempre infundamentada e falaciosa, fusão extática de pontos de vista (CARVALHO, 2008, p. 60).

É interessante notar que, nos poemas de *Ritos de Passagem*, a capacidade de a autora-criadora realizar a mediação de diferentes vozes se deve muito à percepção cuidadosa como a escritora apreende os costumes da tradição e dos rituais preservados na região sul de Angola e à concepção dialética da variedade de caminhos, estradas e formações desvendados por diferentes consciências entrelaçadas aos contextos sociais. Assim, ao referir a voz das mulheres nhanecas e ao compor imagens de seus conflitos, expectativas e potências, a poetisa apresenta uma gama de discursos que povoam diferentes contextos socioideológicos e distintos tons emocionais e volitivos. Isso indica um espaço importante de dialogização entre a imagem da autora e dos grupos sociais aos quais se refere.

Dessa forma, pode-se dizer que os poemas de Ana Paula Tavares elaboram a percepção de uma percepção capaz de revelar o local da cultura a partir do qual a autora olha os rituais de iniciação e, ao mesmo tempo, capaz de iluminar diferentes experiências. Nesse sentido, é significativo observar como se constrói a aproximação e o interesse da autora na vida das mulheres das sociedades tradicionais do sul de Angola e as suas interrogações e questionamentos que a iniciam no caminho da poesia:

> [...] veio-me a vontade de descobrir o que é que se passava realmente na vida dessas mulheres nessa sociedade na qual eu não tinha crescido e da qual eu não sabia compreender muitas das coisas. Assim, quis escrever, conhecer coisas como todos os rituais de iniciação, puberdade, a preparação da mulher para o matrimônio, o casamento, a relação homem-mulher, mãe-filho — quer dizer, o percurso da mulher até à morte. (...) O título do livro tem dois significados fundamentais: um, porque tem a ver, parte, com a sociedade onde

> se fazem rituais de iniciação, rituais de passagem, na vida das mulheres e dos homens consoante eles passam dumas idades para outras; e outro porque tem a ver com meu próprio ritual de iniciação no caminho da poesia. A procura desse título foi das coisas mais conscientes deste livro. Procurava mostrar todo o meu espanto — às vezes a minha incompreensão e, outras vezes, uma compreensão cheia de ternura, mas também de interrogações — em relação a sociedades que são as minhas e que não são, ao mesmo tempo. Vivências que são as minhas e que não são, também (TAVARES In. LABAN, 1991, p. 850)

De fato, essa experiência relatada pela autora no processo de produção de seu primeiro livro de poemas reflete-se na apreensão dos ritos de passagem, resultado da vontade de conhecer, das interrogações, dos espantos e de um parcial distanciamento crítico em relação ao local da sua própria cultura. A autora elabora, portanto, uma observação atenta ao seu próprio universo de referências e àquele que pretende compreender, revelando diferentes formas de interrogar o lugar das mulheres nas culturas tradicionais e permitir que elas encontrem "suas próprias vozes", mesmo que aquilo que possam dizer seja determinado pelas "perguntas feitas" e pelo que é possível imaginar, intuir ou perceber como parte do processo histórico e social. Nessa perspectiva é que a autora comenta a voz contestadora que se expressa em "Desossaste-me/ cuidadosamente":

> [...] eu penso que, mesmo nesse universo tradicional – o qual eu não conheço, só conheço quando o invento (...) – eu penso que há muitos gritos de revolta nessa máquina que não funciona assim tão bem. Então há um ou dois poemas onde eu tento dar esses gritos de revolta. É esse "Desossaste-me/ cuidadosamente"... São percursos que eu esbocei aí e que eu gostaria de continuar, porque eu penso que, mesmo hoje, a sociedade tradicional propriamente dita – como ela existia ainda há trinta ou quarenta anos –, ela não existe mais: ela foi perfeitamente perturbada por uma série de coisas que aconteceram (TAVARES, In Laban, 1991, p. 858).

Este, como os demais poemas que revelam vozes pertencentes a estruturas sociais agropastoris do sul de Angola, apresenta uma autora capaz de relativizar seu centro de valor e refratar valores que se somam às condições objetivas e às expectativas conjecturáveis segundo as referências daquele modo de vida, não ignorando as possibilidades de as mulheres explorarem o erotismo como liberdade e de usarem as noções de sua cultura como meio de denunciar a opressão. Como vimos, estes são elementos importantes na voz do sujeito poético de poemas como "Desossaste-me*"* ou de poemas como "RAPARIGA"*,* o qual expressa inquietação e força que se manifestam a partir das relações com o clã e da riqueza dessas referências apresentadas como fontes que despertam sentidos, questionamentos e também alimentam, como o fazem as "tetas úberes da vaca sagrada".

Os diferentes eixos de valor a partir dos quais vão se construindo os poemas deste primeiro livro de Ana Paula Tavares permitem atravessar várias camadas de sentidos da rede de referências e de relações transfiguradas em sua poesia. A questão da centralização e do isolamento da voz na fala poética não nos parece suficiente para abarcar a complexidade da poesia da autora. A partir da análise desses vários poemas do livro *Ritos de Passagem*, entende-se que a poesia pode apresentar diferentes estratégias para se relacionar com o mundo, com a realidade e com as vozes sociais e perspectivas que podem ser por ela refletidas. Ana Paula Tavares explora de maneira muito rica essas potências da poesia, conformando um olhar muito atento e interessado na vida e experiência das mulheres em diálogo com suas comunidades, momentos históricos, etnias, idades e condições sociais, sem, contudo, deixar de revelar também o local de sua própria cultura e as tensões nele embutidas. O poema "O olho da vaca fotografa a morte" parece refletir este lugar do olhar que revela seu ponto de observação e da montagem como mediação:

OLHO DA VACA FOTOGRAFA A MORTE

Grande angular
400 asa
retém a preto e branco
a solidão

Inverte
Aumenta
Diminui
A TERRA

Impressiona/subverte
Em grandes planos simultâneos
(24x24)
a visão panorâmica
do espaço
para lá do cercado

Entre chifres
de perfil
O cine-olho paralisa
a eternidade (TAVARES, 2011, p. 43)

O cine-olho que paralisa a eternidade remete ao cinema soviético de Dziga Vértov. Voltado radicalmente ao documentário e incisivo em sua recusa da ficção, o cineasta advoga o poder que a objetiva tem como instrumento mais potente que o olho humano para abordar a realidade, para revelá-la. A capacidade de registrar pormenores, de comutá-los em uma montagem cuidadosamente estudada e de justapor imagens registradas a partir de lugares e de

perspectivas diversas potencializa a percepção da estrutura e dos processos naturais e sociais.

A impressão, recolha e organização dessas imagens levam à criação de uma percepção diferente daquela que o olho humano é capaz de registrar e podem referir encadeamentos e articulações mediadas pela sociedade e também pelo próprio cineasta através da montagem. Seria essa a associação necessária para apreender o real a partir de suas múltiplas determinações e relações diversas. Dessa forma, a partir da seleção e triagem das imagens é feita a montagem, levando em consideração as características e formas particulares como a câmera consegue registrar a realidade (a partir de diferentes planos e enquadramentos), assim como o ritmo e o encadeamento de sentidos dentro daquele plano temático proposto:

> Como resultado final de todas essas junções, deslocamentos, cortes, obtemos uma espécie de equação visual, uma espécie de fórmula visual. Esta fórmula, esta equação, obtida a partir da montagem geral dos cine-documentos registrados pela película, é o filme cem por cento, o extrato, o concentrado de "eu vejo", o "cine- eu vejo" (VÉRTOV, 1983, p. 264).

A dialética dessa composição proposta para o "cine-olho" de Vertóv se apresenta no poema como metalinguagem, como reflexão sobre o lugar da poesia na observação. As imagens da terra, do espaço para lá do cercado e do campo "entre os chifres de perfil" são registradas pelas lentes de uma objetiva capaz de enquadrá-las de diferentes maneiras (grande angular, panorâmica, aproximada), invertendo, aumentando ou diminuindo essas imagens que são cuidadosamente montadas pela poetisa "em grandes planos simultâneos/ (24x24)". Essa montagem pode revelar os mecanismos e o complexo de relações os quais atravessam o poema e organizam um universo múltiplo de sentidos e experiências não facilmente dissociáveis. Seria capaz, portanto, de abarcar as múltiplas determinações de relações complexas como o são o próprio registro da autora sobre a vida das mulheres nhaneca e a aproximação com seu universo de tradições. Entende-se, assim, que mesmo que o sujeito poético reflita a voz de indivíduos dessa população pastoril e, em especial, a voz das mulheres, há sempre essa intermediação da representação que reflete dialeticamente sua própria constituição enquanto linguagem e a configuração do universo social no qual a obra está inserida.

A imagem registrada pelo cine-olho, que retém e eterniza um instante irrepetível como o da morte, é bastante reveladora dessa intermediação. É através dos mecanismos de captação da realidade e de sua reprodutibilidade concebida pela técnica que uma imagem pode ser registrada até no que é único, irreproduzível, como o instante da morte e a última imagem captada antes dela.

Em *Morte todas as tardes*, um texto seminal sobre a capacidade que a câmera tem de

decalcar a realidade e marcar seu próprio valor e destino dentro da cultura, André Bazin refere como o cinema pode negar o tempo objetivo e ser capaz de "multiplicar a qualidade de um momento original pelo contraste de sua repetição" (BAZIN, 1983, p. 134). A morte seria, assim, um desses momentos únicos na representação cinematográfica a qual pode ser dotada de uma eternidade material antes inapreensível. Ao falar sobre *A corrida de Toros,* um filme de Pierre Braunberger sobre as touradas na Espanha, o crítico assevera que "na tela, o toureiro morre todas as tardes" (BAZIN, 1983, p. 134).

Parece-nos que o cine-olho referido por Ana Paula Tavares em "O olho da vaca fotografa a morte", a partir dos recursos imagéticos que a autora cria, também é capaz de registrar uma imagem fugaz, reelaborando sua duração. Assim, o registro realizado e a montagem dos planos simultâneos que o compõem, mantém em suspenso o instante irrepetível da morte e capta o átimo de um último olhar que paralisa a eternidade, mas também indica um horizonte disruptivo, para lá do cercado. Esse olhar para fora torna-se especulativo da tensão entre um universo estático fotografado pela subjetiva da vaca e as referências e relações que se encontram para além dessa perspectiva, referidas a partir da montagem que percepciona outras dimensões desse momento.

A compressão da linguagem poética também é uma referência interessante para pensar a mediação expressa na organização das imagens e do complexo de signos verbais que se vão adensando com a pressão acumulada dos signos. No poema, por exemplo, ao referir que a grande angular "retém" a solidão, a poetisa pode estar querendo dizer que ela preserva esse sentimento ou que o faz parar, dispersando-o. Quando diz que essa mesma lente "impressiona/subverte a visão panorâmica", pode significar que essa imagem é impressa na "película/poema" ou que causa certo impacto e espanto. Há uma sobreposição de sentidos que se articulam e se combinam de maneira a apresentar simultaneamente diferentes significados àquela representação imagética e verbal elaborada pela poetisa. Para Bosi, essa seria uma das características da linguagem poética:

> A realidade da imagem está no ícone. A verdade da imagem está no símbolo verbal. Pode-se rever agora, *sub specie differentiae*, a proposta de simultaneidade como efeito último do poema. A palavra criativa busca, de fato, alcançar o coração da figura no relâmpago do instante. Mas, como só o faz mediante o *trabalho* sobre o fluxo da língua, que é som-e-pensamento, acaba superando as formas da matéria imaginária. O poema — *cosa mentale* leonardesca — transforma em duração o que se dava a princípio como um átimo (BOSI, 2000, p.46-47).

Assim, cada imagem invoca um presente denso, único, uma duração a partir da qual

reverbera o feixe de relações entre sensações, sentimentos, ideias e a dimensão social a que nenhum poema se subtrai[18]. O sistema de conotações mobilizado pela poetisa permite apreender um instante, como é o momento da morte, e configurá-lo como um prisma através do qual se refratam e se registram os sentidos, a experiência e a perspectiva situada a partir da qual se observa. Dessa forma, o flagrante de um momento, de um rito de iniciação ou de uma ação cotidiana refrata o tempo vivo, mas também as lentes escolhidas para o registrar, a dimensão do olhar da autora e a duração que este olhar imprime. Assim, a forma composicional também materializa escolhas que resultam de um posicionamento axiológico que recorta e reorganiza esteticamente as vozes e os eventos da vida.

[18] "(...) a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte" (ADORNO, 2003, p. 67).

3. O lago da lua:
3.1. Dialogismo e poética

A poesia de Ana Paula Tavares é capaz de entretecer diferentes perspectivas e vozes que dialogam, contrapõem-se e intersectam-se. Em *Ritos de Passagem* (1985), essa dimensão é perceptível principalmente a partir da composição que refrata o olhar da autora-criadora sobre a vida social, os corpos e as referências culturais das mulheres das sociedades agropastoris do sul de Angola. Essa incidência do olhar autoral, apresentado enquanto elemento estrutural nos poemas, revela também um lugar, um momento histórico e uma percepção que se coaduna com um horizonte de expectativas da libertação do colonialismo, do enfrentamento das dificuldades e da ruptura com um campo vasto de opressões, sejam estas inscritas no corpo, pele e desejo das mulheres localizadas social e historicamente, sejam no campo da independência do país e, nesse contexto, das realizações possíveis a diferentes grupos sociais. Há, nesse sentido, um tom de desafio, mas também de confiança otimista na realização de alguns projetos de futuro, como a utopia que se quer concreta conforme é possível perceber nos versos já analisados do poema "NO FUNDO TUDO É SIMPLES...":

> [...]
> No fundo a gente vive
> agora ou logo à tarde
> urdindo de memória
> a esperança violenta
> de construir a mar
>
> O nosso tempo (TAVARES, 2011, p. 63).

Este e os demais poemas do livro evocam tons, sentidos e ideias que, atravessados pelo olhar da autora-criadora, são determinados pela expectativa de vencer violências, abusos e arbitrariedades. Assim, os poemas de *Ritos de Passagem* registram, de diversas formas, o desejo de liberdade, a rebeldia frente à opressão, as possibilidades de transformação social e de emancipação das mulheres, assim como os artifícios para a conquista do prazer e de uma realização que se entenda socialmente mais plena. Dessa forma, eles refratam o horizonte de expectativas e as esperanças filtradas pelo eixo de valores da instância autoral que recorta, organiza e estrutura a vida representada na literatura, assim como projeta luz e sombras nas imagens, sugere intenções e gestos aos sujeitos poéticos, elabora os contornos que

circunscrevem a vida e define uma determinada inflexão ao conjunto da obra.

Com um tom mais melancólico e em clima de desencanto, a autora publica *O lago da lua*, seu segundo livro de poemas, em 1999, catorze anos depois do primeiro. Nesse momento, a dissociação entre a sociedade sonhada durante a luta de libertação e a realidade alcançada no pós-independência conduzem uma significativa diferença de ânimo e uma distinta compreensão do cenário angolano. Nos anos que se seguem a 1960, ainda há ênfase nas diretrizes da luta, com atuação engajada contra o colonialismo e contra o trabalho forçado, a fome, a exploração, a desigualdade e a subjugação de Angola aos interesses de Portugal. Como o refere Carmem Lúcia Tindó Secco (2003, p. 10), nos dez primeiros anos após a libertação, a poesia e as artes deixam a clandestinidade e assumem um lugar na reconstrução do país, alimentando a esperança e o entusiasmo pela liberdade conquistada.

Na década de 1990, contudo, há ativação de imagens de profunda melancolia na produção literária angolana, pois a guerra se perpetua em disputas internas pelo poder, conforme veremos detalhadamente no capítulo quatro desta tese, sendo que as certezas revolucionárias paulatinamente vão sendo substituídas pelas instabilidades e incertezas. Nos campos e cidades, continua revelando-se um cenário de mortes e destruições causadas pelos conflitos armados, assim como seus efeitos que combinam medo, falta de perspectiva, desestabilização econômica, escassez de recursos e instabilidade relacionada às deslocações compulsivas, à vulnerabilidade, à insegurança alimentar e às tantas dificuldades de manutenção da vida e da confiança em dias melhores.

Para além de todos esses elementos que se conformam aos tantos anos de guerra de independência e, depois de 1975, às disputas internas que se seguiram entre os diferentes movimentos de libertação que atuaram dentro do território angolano, há ainda outros fatores de desestabilização que excedem a incidência das lutas armadas e do regime colonialista como exclusivos dinamizadores da crise social, da insegurança e da instabilidade nas quais o país se encontra envolvido na altura. As distintas bases de referencialidade socioculturais, as relações configuradas pelos diversos atores sociais que compõem a nação e as diferentes maneiras de construir continuidades em relação aos códigos dos poderes locais e do poder central instituído são componentes que conferem ainda mais complexidade à crise.

Ruy Duarte de Carvalho (2004) chama atenção, por exemplo, para o fato de que as dinâmicas e as novas disputas de hegemonia depois do fim do colonialismo português são diferentemente experimentadas e consubstanciadas dependendo do sistema social que as intercepta. No caso da sociedade agro-pastoril kuvale, o pesquisador angolano refere que a manutenção de um sistema endógeno, tanto econômico quanto do controle das relações

internas, faz com que esse grupo social perceba a nova configuração de forças do pós-independência também como um poder exógeno: "antes o dos Portugueses e agora o de nacionais ocidentalizados" (p. 198).

Esses são fatores que tornam ainda mais intrincadas as determinantes que enfeixam a crise e os enfrentamentos desse complicado tecido social que é Angola. Sem arredar dos problemas aqueles elementos que lhe conferem sua plena complexidade, as vozes e imagens articuladas em *O lago da lua* concentram, de diversas maneiras, essas tensões e situações de contorno muito específico e delicado as quais não perdem de vista as especificidades, as contradições e as idiossincrasias dos atores, individuais ou coletivos, envolvidos. Nesse sentido, o impacto das condições de gênero, da localização geográfica, assim como da conformação dos papéis masculinos e femininos dentro de determinadas sociedades e realidades económicas e sociais continua sendo pedra de toque da poesia da autora, agora pensada em um ambiente mais amplo de contradições e tensões sociais.

O livro capta essas energias e substâncias que, para além do tom melancólico, ajudam a configurar outras ressonâncias na construção dos poemas. Como o refere Secco (2006), em *O lago da lua*: "o discurso poético se torna mais solto, amadurecido pelos sofrimentos e pelo mergulho no âmago de seu próprio fazer que busca incessantemente novos caminhos estéticos. A dor e a amargura são, pois, os divisores de água das duas fases da trajetória poética de Paula Tavares".

Esse amadurecimento da escrita, a busca por novos caminhos estéticos e esse discurso poético mais solto sobre os qual fala Secco podem se coadunar com uma escuta mais atenta e menos segura das certezas que o primeiro livro carregava. Nesse sentido, o adensamento das clivagens e das instabilidades se revelam nos poemas enquanto suspeita, interpelação ou dúvida mais do que como descobertas:

> MUVI, O SÁBIO, usa a minha cabeça como seu pau de adivinhar. Faz-lhe perguntas simples enquanto persegue cada marca de dor. Lê meus olhos cegos e estremece. A lua passeia-se, descalça e desnuda, no pico alto da colina. Tem uma mancha sombria e velada como uma escarificação retocada pelo tempo. É o reflexo aumentado da minha própria cicatriz azul, disfarçada debaixo do colar de contas triangular, colar dos dias de luto, que passei a usar todos os dias. Contas tecidas uma a uma, com mil mãos de seda seca perdidas nas noites antigas de acender fogueiras. Muvi, o sábio, escolhe a minha cabeça e roda-a entre as mãos sem parar. Espanta os espíritos, os do lar, e os que ainda não se tinham dado a conhecer (TAVARES, 2011, p. 76).

Na prosa elaborada com frases coordenadas, separadas por pontos, mas cadenciadas como versos, aquela que se expressa no texto interpela Muvi, o adivinho, para que este utilize

a si mesma como instrumento de predição, para que seus seios de mulher e suas cicatrizes ajudem a revelar reflexos de um lugar, de um tempo e de uma história capazes de mapear as dores, as motivações e as circunstâncias de tanta morte e destruição. Desenham-se, assim, confluências e intersecções entre a sabedoria de um mestre adivinho, o horizonte visto a partir do lugar que ocupa essa mulher, as marcas da cultura retocadas ou transformadas pelo tempo, assim como a vida que se estabelece na relação com um chão social, com uma memória e com algumas sombras que podem obscurecer a compreensão do presente.

Essas interfaces entre os sujeitos, seus corpos, geografias, tempos, idades, culturas e contextos ganham contornos cada vez mais densos na poesia de Ana Paula Tavares, conforme se amplifica o olhar sobre as contingências que os envolvem. Se, no primeiro livro, a atenção era muito concentrada no corpo feminino, circunscrito, principalmente, pelas condicionantes de uma cultura agropastoril, neste segundo conjunto de poema reunidos em *O lago da lua,* o ambiente em que reverberam as vozes poéticas é clivado por outras referências, tensões e demandas que não apareciam no primeiro livro.

A ampliação das condicionantes que se colocam como desafio aos sujeitos poéticos representados nos poemas deste segundo livro, ao invés de conduzir a um excedente de olhar que se coloque a uma maior distância, no sentido de aumentar o campo de visão de captação das imagens, pelo contrário, aproxima pelo diálogo e pelo deslocamento incessante que este exige.

Como em *Ritos de Passagem,* os poemas que compõem a edição apresentam novamente a mulher como centro de interesse e sua fala é também privilegiada. Contudo, aqui, o sujeito poético mostra-se constantemente em situação de interlocução: com o homem amado, com diferentes experiências e registros da cultura de que descende, com as mais velhas, com os pais, meninas e sábios fazedores de chuva. É o que ocorre, por exemplo, com "História de amor da princesa Ozoro e do húngaro Ladislau Magyar" (TAVARES, 2011, p. 105), longo poema dramático em que os sujeitos envolvidos dialogam para pactuar o casamento da princesa Ozoro. Dessa forma, as vozes desta e do noivo, assim como o coro das velhas, das meninas e dos feiticeiros, ajudam a compor o quadro de ressonâncias que a presença desse mercador húngaro inscreve na vida da princesa.

Ladislau Magyar (ou László, na grafia húngara) nasceu em 1818 e foi um aventureiro e pesquisador, filho ilegítimo de um reconhecido agrônomo de origem nobre. Em 1843 inicia seu aprendizado como marinheiro na academia naval de Jeume (na Iugoslávia), sendo posteriormente cadete de navios austríacos e oficial em veleiros espanhóis. Em 1848, embarca para o Golfo de Calabar e, de lá, para Benguela. No princípio do ano seguinte, viaja com uma

caravana para o interior de Angola, quando entra em contato com o rei ovimbundo Kayaya-Kayangula. Este demonstra bastante afeição a Magyar e oferece a própria filha em casamento, acompanhada de 300 escravos, como forma de selar a amizade (FODOR, 1983, p. 322).

Com as garantias que esse laço familiar proporcionou e com a proteção do sogro, Ladislau conseguiu acesso a outros reinos angolanos, sobretudo no sul de Angola, e pôde produzir um rico material de registro que foi publicado na Hungria e, posteriormente, traduzido para o alemão. Seus estudos versavam sobre a geografia e a hidrografia, assim como sobre os dados etnográficos e linguísticos dos povos com os quais conviveu, sobretudo os ovimbundos (SEBESTYÉN, 2015, p. 92). No poema de Tavares, Ladislau pede ao rei e futuro sogro que lhe indique caminhos, facilite sua estada naquela região e lhe insira no universo de referências que a ele tanto interessam:

> Senhor
> Eu trouxe meus cavalos e vos ofereço minha
> ciência de trigo! em troca peço guias dos caminhos
> novos! alimento para as caravanas, licença para o
> Ochilombo e a mão de Ozoro a mais-que-perfeita.
> Senhor, deixai que ela me cure da febre e da
> dor que trago da montanha para lá dos Cárpatos.
> Senhor, deixai que ela me ensine a ser da terra (TAVARES, 2011, p. 107-108).

Ozoro, contudo, não se sente preparada para responder aos propósitos do pai e do estrangeiro, e utiliza diversos argumentos para que essa união não se efetive. Através dos signos que lhe são conhecidos e dos elementos que lhe são próximos, Ozoro indica que ainda não está pronta para o casamento, que o tempo que regula suas escolhas é lento e exige dela continuar se descobrindo na tentativa de entender qual seu próprio espaço e qual a substância que a sustenta e se expressa no universo detalhado de sua existência:

> Voz de Ozoro:
> Tate tate[19]
> Meus todos parentes de sangue
> Os do lado do arco
> Os do lado do cesto
> tate tate
> porque me acordas para um homem para a vida
> se ainda estou possessa de um espírito único
> aquele que não se deu a conhecer
> meu bracelete entrançado
> não se quebrou e é feito de fibras da minha própria essência
> [...] (TAVARES, 2011, p. 106).

[19] pai, em umbunto (FODOR, 1983, p.330)

O poema expressa a voz de Ozoro e as inquietações que a promessa de casamento lhe causou. De maneira geral, a composição desse segundo livro de poesias da autora privilegia a dupla dimensão da interlocução que revela as posições do eu e do outro, numa atitude dialógica. Neste diálogo sobressaem as vozes das mulheres, normalmente abafadas e caladas em narrativas de aventuras e descobertas como as de Ladislau Magyar.

O universo de referências que se indicia no poema é o da princesa e as vozes que o compõem vão tecendo um conjunto de princípios e valores que a encaminham para seu destino. O pai referencia o dote, muito maior do que o pedido: "este homem pagou mais bois, tecidos e enxadas do que aqueles que pedi" (TAVARES, 2011, p. 105). O coro das mais velhas registra ter preparado seu corpo e espírito para o encontro com Magyar: "Com perfumes, tacula e fumo velho/ [esculpimos um corpo na casa redonda" (TAVARES, 2011, p. 108). A mãe recorre a uma parábola para indicar sua esperança de que Magyar será merecedor da confiança depositada nele: "só merece o lugar quem dele cuidar, quem o sabe trabalhar" (TAVARES, 2011, p. 111).

Representando a terra, o pássaro, a flor, o princípio e a memória, o coro das meninas[20] também expressa os elementos que envolvem e formam as vivências de Ozoro. A "terra" se estabelece como princípio que a situa no chão de sua experiência e lhe oferece a segurança do passo. O "pássaro" a coloca em conexão com seu clã[21], com os ciclos da natureza (das quatro fases da lua) e com o círculo estreito das relações impostas pela organização clânica, comparadas, no poema, com a "cintura apertada do salalé" (espécie de cupim). A "flor" remete aos seus sentimentos íntimos, à sutileza de seus sentidos e de suas sensações. O "princípio" e a "memória" a conectam aos conhecimentos sedimentados e à história que seu povo construiu.

No coro constituído por essa multiplicidade de vozes e sentidos que envolvem a princesa, a palavra casa é reiteradamente referida:

A CASA DAS MULHERES
A CASA DA MEDITAÇÃO
A CASA DA CHUVA
A CASA DAS COLHEITAS

[20] Nos ritos de iniciação à puberdade em diversas estruturas sociais agropastoris no sul de Angola, é comum as meninas serem acompanhadas por duas ou três companheiras mais jovens: "Cada pretendente a esta passagem ritual terá duas ou três companheiras mais pequenas que formam sua corte e são como uma espécie de dama de honor" (ESTERMANN, 1957, p. 83).

[21] laço de caráter familiar e social conhecido como e-anda (clã). Os membros de uma e-anda se irmanam e se ufanam de viver numa certa intimidade com o animal ou planta que deu o nome ao agregado (ESTERMANN, 1957, p.147).

> A CASA DAS MENINAS: TERRA, FLOR,
> PÁSSARO, PRINCÍPIO, MEMÓRIA (TAVARES, 2011, p. 110).

Segundo Chevalier e Geerbrant (2012, p. 196-197), a casa pode representar o próprio corpo como o lugar que as pessoas habitam, como espaço no qual o sujeito estabelece sua interioridade. Esse corpo e espaço em que habita o ser é, contudo, circundado pela materialidade e pela multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica, que apresentam uma determinante central na topografia dos sujeitos, identificados pelos seus lugares históricos, geográficos, sociais, psíquicos e gendrados. A partir dessa compreensão, entende-se que todas essas vozes apresentadas por meio do coro compõem a casa/corpo/sociedade e cultura que Ozoro habita. São, portanto, elementos que expressam lugares, histórias, saberes e experiências que lhe afetam, no amplo sentido desta palavra: de agir sobre algo ou alguém e de mobilizar sentimentos, disposições, afetos.

Como epígrafe à primeira fala de Ozoro, cria-se uma imagem muito sintética de como a potência e a energia dos sujeitos se confrontam com as condições da vida, do espaço que ocupam, e com as relações às quais estão expostos, sendo estes todos elementos que servem de combustível para a chama que lhes ilumina e orienta: "NOSSA VIDA É A CHAMA DO LUGAR QUE SE CONSOME ENQUANTO ILUMINA A NOITE" (TAVARES, 2011, p. 106).

As relações, valores, ideias e aprendizados vivenciados na comunidade da qual faz parte a princesa são assim compreendidos como amálgama responsável por concentrar força de resignação ou de resistência; são referências que lhe dão chão e substância para impulsionar seus passos e acionar sua energia que, ao mesmo tempo em que se consome, ilumina seu lugar e seu caminho.

É a partir desse lugar e dessas referências que o amor também é acessado e, nas palavras de Ozoro, é para ela colocado:

> 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).

Ao se casar com o estrangeiro Magyar, as perspectivas que se colocam à princesa, como lhe predizem os feiticeiros, são das viagens. Estas registram a dimensão do deslocamento físico das caravanas promovidas pelo aventureiro húngaro e das quais Ozoro participa, mas também

significam a travessia de novas experiências e um diferente *locus* a partir do qual serão construídas essas experiências. Os afetos e a esfera de influências às quais estará destinada serão outras e lhe colocarão diferentes desafios.

Esse novo lugar de enunciação assume um papel formativo na construção do conhecimento do real e do "outro", colocando-se como elemento responsável por vários processos de estranhamento e de reestruturação do universo de referências da princesa. Agora que ela está "condenada às viagens" (TAVARES, 2011, p. 114), precisará atravessar constantes fronteiras e distintas ordens para criar seus filhos e para reelaborar sua identidade a partir de um novo conjunto complexo de determinações, pressões e resistências. Sua casa, seu lugar de habitar, será agora móvel e exigirá novas coordenadas e relações que lhe situam no diálogo com o outro, com o mundo e com os próprios afetos.

Ozoro se dispõe a percorrer os caminhos que lhe são indicados, mas fica inconclusa a sorte que seu casamento lhe trará e o que essa relação será capaz de iluminar ou consumir. De toda forma, as suas expectativas e perspectiva é que são projetadas no poema, dando a dimensão do lugar dessa mulher ovimbundo na relação com o estrangeiro Magyar.

O diálogo é um recurso bastante produtivo na construção poética da vida dessa princesa, personagem tão vagamente referenciada na história angolana. A partir dele que Tavares propõe a remissão a um universo de vozes e de relações sociais cuja orquestração revela uma autora atenta às confluências e tensões entre os diferentes sistemas de valor de Magyar, do pai, das mais-velhas, da mãe, das meninas, dos feiticeiros e da própria Ozoro.

A "história de amor da princesa Ozoro e do húngaro Ladislau Magyar" pode ser identificada como um "poema de vozes" que apresenta um trabalho meticuloso da poetisa em levantar uma pluralidade de pontos de vista e acepções, sendo que os coros e os indivíduos que se pronunciam no poema enfatizam o campo de significação social e cultural no qual estão inseridos e o qual repercute na vida da princesa. A tematização dessa congregação em torno do casamento está na base de um interessante deslocamento. Como em diversos poemas de *Ritos de Passagem*, há representação da resistência feminina às limitações e imposições colocadas por sua comunidade, muitas vezes, fazendo com que as mulheres desejem transgredir os espaços a elas determinados. A autora, porém, não deixa de articular relações que exploram a dimensão dialética e complexa desses elementos de inquietação e de contestação que não correspondem aos eixos de sentido de uma mulher genérica, cristalizada na tradição e no exotismo. Realiza assim o resgate da história das mulheres sem desconsiderar as especificidades das suas experiências e das circunstâncias a partir das quais agem ou reagem tomando como base dados de referência estruturados em suas vivências, valores e experiências. A condição

feminina localizada social, cultural e historicamente impõe um círculo de relações e determinações a partir das quais é possível responder e atuar, como nos lembra o próprio poema em uma de suas epígrafes: "NOSSA VIDA É A CHAMA DO LUGAR QUE SE CONSOME ENQUANTO ILUMINA A NOITE" (TAVARES, 2011, p. 106).

Partindo dessas relações, é importante pensar nas especificidades que marcam a experiência das mulheres, evitando o equívoco de universalizar valores de uma cultura particular (por exemplo, uma cultura ocidental, liberal, burguesa e caucasiana), sem considerar aspectos que interconectam os diferentes sistemas de opressão e as determinações concretas que atravessam a vida dessas mulheres. É preciso, portanto, observar a natureza complexa das particularidades contextuais que marcam as categorias e as matizes das diferentes experiências de viver o gênero as quais se apresentam em cada realidade.

Angela Davis oferece uma interessante visada sobre essa questão em um ensaio que relata uma viagem que fez ao Egito em 1985. Sua missão, a princípio, era concentrar-se nos problemas relacionados à dimensão sexual das desigualdades e à prática da clitoridectomia. Contudo, ao invés de partir do princípio de que tinha prévio conhecimento sobre o que prejudicava as mulheres egípcias, buscou aproximar-se do "modo como as próprias mulheres interpretam o papel da sexualidade em sua vida e em suas lutas" (DAVIS, 2017, p. 111), assim como procurou entender o conjunto de relações que inscreve a questão sexual em um contexto mais amplo. Isso a fez perceber que a ênfase dada à mutilação genital e à falta de liberdade sexual ao falar das opressões não era capaz de envolver a complexa estrutura que afeta as mulheres no Egito. Para a autora:

> [...] o relato da verdade é apenas o primeiro passo em um demorado processo de contestação das forças responsáveis pela opressão das mulheres. A batalha pela igualdade feminina no Egito, como em todo o Terceiro Mundo e também em países capitalistas, deve ser travada em várias frentes. Deve ter como alvo áreas específicas, como o desproporcional fardo da pobreza, carregado pelas mulheres, a discriminação no mercado de trabalho, o analfabetismo, a assistência médica inadequada, a mutilação genital, a Lei da Condição Pessoal e as imagens distorcidas das mulheres na mídia (DAVIS, 2017, p.130).

Dialogando com essa abordagem ampla e atenta às especificidades de cada realidade social, outro exemplo interessante é o dos desdobramentos da política de microcrédito para mulheres indianas das camadas populares e daquilo que Srilatha Batliwala e Deepa Dhanraj (2013) denominam como mitos de gênero. Um desses mitos, segundo as autoras, é o de que oferecer às mulheres pobres acesso a recursos econômicos, como o crédito, conduz necessariamente ao seu empoderamento. Os esforços para a conquista de acesso aos recursos

produtivos tiveram, na Índia, a intenção de fazer com que as mulheres conseguissem autonomia, que tivessem força para se contrapor às opressões impostas pelos papéis de gênero tradicionais e que pudessem demandar mais mudanças positivas para suas próprias vidas, assim como para a vida de suas famílias.

Contudo, essa política pontual, ao incentivar o empreendedorismo e a liderança das mulheres, descortinou outros desdobramentos não necessariamente previstos por aqueles que enxergavam apenas o potencial de libertação e empoderamento das mulheres. Dentro da lógica de mercado e de produtividade, as mulheres de diferentes partes do país contraíram onerosas dívidas que lhes exigia uma carga de trabalho cada vez maior para que fossem quitadas. Ao mesmo tempo, a sua diligência e as responsabilidades que as mulheres assumiram como "chefes dos lares" revelaram-se como fonte de ressentimento para os homens:

> Eles não aceitam, tampouco apreciam, a árdua carga de trabalho das mulheres, nem a armadilha das dívidas que não dão repouso. Assim, além de estar com uma sobrecarga de trabalho e ansiosas com os crescentes juros e reembolsos, as mulheres ainda têm que lidar com essa hostilidade crescente e, possivelmente, com a violência dos homens em casa (BATLIWALA e DHANRAJ, 2013).

A questão que aqui se coloca é a necessidade de observar um complexo de relações que incidem nas vivências localizadas histórica, social e politicamente. Nesse sentido, para pensar os movimentos de emancipação, empoderamento e libertação das opressões exercidas sobre as mulheres é preciso observar a natureza complexa de cada contexto.

Da mesma forma, é preciso cuidado quando se fala em opressão feminina relacionada a culturas consideradas tradicionais, como o são as dos nhaneca, cuanhama, cokwe e, no caso do poema sobre a princesa Ozoro, a dos ovimbundos representados por Ana Paula Tavares. Nesse sentido, é importante ponderar como a compreensão dessas realidades pode ser afetada por fatores políticos e sociais atravessados por aspectos tanto locais como globais, apresentados, por exemplo, quando se relacionam as opressões sobre as mulheres aos aspectos culturais no sentido de que estes são uma barreira às liberdades individuais. Essa compreensão acaba por ignorar a possibilidade de as mulheres usarem noções da própria cultura e de suas múltiplas referências como meio a partir do qual podem se opor às opressões.

A pesquisadora nigeriana Molana Agundipe-Leslie (1994) apresenta muito bem essa questão quando diz que há uma tendência de construir narrativas de vitimização das mulheres africanas a despeito dos diferentes sistemas de valores que, de alguma maneira, como resultado final, podem proporcionar um senso de autoestima e autonomia mais forte e expressivo que

aquele dos que sentem pena das mulheres africanas. Dya Kassembe ratifica essa impressão em seu Livro *Mulheres Honradas e Insubmissas de Angola* (2010) quando ressalta que as mulheres do grupo social de kassembe se mobilizavam e ressignificavam suas atividades por meio das interações sociais concretas em sua comunidade muito antes das implicações da lógica ocidental e cristã ter qualquer influência sobre a vida e a cultura das populações de Angola.

A autora fala sobre o importante papel das mulheres ao longo das várias etapas da vida (desde a infância até a velhice). Também apresenta bastante destaque para a liderança, para a valorização e para a união das mulheres, vivenciadas a partir dos desdobramentos da relação delas com a tradição da qual descendem. Essas mulheres estavam inscritas em um processo que ia do aprendizado do prazer para si e para seu possível futuro companheiro[22], ao aprendizado da partilha de seus afetos para conviver em um lar polígamo.

Dya Kassembe relata que havia acomodações sofridas pela tradição e que eram proporcionadas, muitas vezes, pela reação e negociação dessas mulheres para alterarem alguns dos espaços nos quais estavam inscritas. Fala, por exemplo, da resistência à poligamia, sendo que esta não se refere à colonização católica, mas a uma percepção anterior a essa influência religiosa que controlava e reprovava muitos dos aspectos da organização social autóctone:

> Em Kasembe, a poligamia deixou de ser praticada muito antes da chegada dos portugueses. As educadoras tudo fizeram para acabar com esse costume. Foi com base na experiência que elas tinham concluído que um lar era mais estável quando havia uma só mulher e todos os filhos fossem de uma só mãe (KASEMBE, 2010, p. 46).

Como o afirma Amina Mama (s/d), de forma equivocada, é, por vezes, entendido que os contextos africanos, antes da ocupação colonial, eram fixos ou estáticos. Contudo, havia constantes mudanças e trocas, como o explicita Kassembe em relação à resistência à poligamia. Nesse sentido, as resistências, conforme abordadas pela autora, apresentam múltiplas formas enraizadas em lutas que antecedem e podem, portanto, transcender as estruturas dos Estados Modernos[23].

---

[22] "Na nossa cultura de origem, a menina era iniciada, ela sabia como ter relações sexuais, como dar prazer ao parceiro e a ela própria, assim como ela sabia como se sentir prazer com o parceiro sem penetração vaginal. Em suma, o sexo nunca foi tabu, antes da chegada da religião e, no caso de Angola, do Cristianismo" (KASEMBE, 2005, p.42).

[23] Bibi Bakare Yusuf (2005), ao falar da atenção para estruturas sociais e jurídicas, assim como valores que representem caminhos alternativos dentro das sociedades, lembra-se ainda do fato de que, entre os yorubas a convenção era a mulher manter o nome de sua família, mesmo depois do casamento. Contudo, atualmente, é comum as mulheres assumirem os sobrenomes dos maridos como uma convenção ocidental imposta pela cristianização.

Assim como as mulheres de Kassembe, as vozes femininas em diferentes países africanos têm, cada vez mais, estruturado-se como importante campo de luta e resistência, assim como se apresentam como um contraponto ao imperialismo o qual pode estar conectado também ao feminismo ocidental quando este se baseia no pensamento liberal e enfatiza as divisões de gênero como razão exclusiva para a opressão das mulheres. Essa abordagem feminista pode assimilar os padrões eurocêntricos de equidade se não considerar as formas de opressão que intersectam as opressões de gênero, raça e classe social, assim como de etnicidade, nacionalidade, geração e composição de diferentes experiências, contornadas pelo contexto histórico, político, econômico e cultural que enquadra as diferenças e produz formas particulares de discurso e ação social.

O cuidado de Ana Paula Tavares de não apenas representar ou presumir a maneira como os outros agem, pensam e sentem sobre sua realidade, mas aproximar-se, deixando entrever diferentes posicionalidades, evita uma traiçoeira rede de essencialismos e permite que outras identidades sociais e relações além daquelas de gênero possam aparecer como expressão da formação e da consciência multivocal das mulheres.

Sem expressar uma visão predicativa, a autora apresenta um excedente de visão que permite assegurar acabamento estético a histórias nas quais os enfrentamentos e as acomodações se revelam a partir do encontro de diversas vozes reunidas em torno das mulheres e de sua representação social. Dessa forma, faz-se a remissão a um sistema múltipla e heterogeneamente construído, referindo, sem depreciar, os diferentes modos pelos quais um universo de relações entra no horizonte dos grupos sociais em um momento específico de sua experiência histórica.

3.2. Percursos da linguagem poética na construção da imagem de mulheres localizadas social, histórica, cultural e geograficamente

Alfredo Bosi, em seu livro *O ser e o tempo da poesia* (2000), identifica as relações entre a poesia e o "mundo-da-vida" a partir da intensidade que aquela projeta em cada movimento, intenção ou gesto concretizados na língua e na multiplicidade de sentimentos, conotações históricas e ritmos da experiência que mobiliza. As mediações que o poeta é capaz de realizar se articulam à composição das imagens, sons, gestos, formas e ao discurso atravessado pelo tempo, modo, pessoa, aspecto: "faces todas que a predicação verbal configura" (BOSI, 2000, p.134). Seria na confluência desses elementos todos que a poesia é capaz de abrir na palavra intensidades insuspeitadas, articulando um rico espectro de relações e sentidos.

A poesia de Ana Paula Tavares, mesmo quando se aproxima da prosa pelo diálogo e pela interlocução, confere à sua expressão um grau de condensação em que a significação não reside apenas na palavra proferida, mas também na composição altamente mediada, articulada e carregada de múltiplas dimensões como as sugeridas no verso tão significativo da história de amor da princesa Ozoro: "NOSSA VIDA É A CHAMA DO LUGAR QUE SE CONSOME ENQUANTO ILUMINA A NOITE" (TAVARES, 2011, p. 106).

Os elementos acima referidos permeiam as composições poéticas e são perceptíveis também na fala do sujeito poético feminino do seguinte poema de *O lago da lua*:

> Não conheço nada do país do meu amado
> Não sei se chove, nem sinto o cheiro das
> laranjas.
> Abri-lhe as portas do meu país sem perguntar nada
> Não sei que tempo era
> O meu coração é grande e tinha pressa
> Não lhe falei do país, das colheitas, nem da seca
> Deixei que ele bebesse do meu país o vinho o mel a carícia
> Povoei-lhe os sonhos de asas, plantas e desejo
> O meu amado não me disse nada do seu país
>
> Deve ser um estranho país
> o país do meu amado
> pois não conheço ninguém que não saiba
> a hora da colheita
> o canto dos pássaros
> o sabor da sua terra de manhã cedo
>
> Nada me disse o meu amado
> Chegou
> Mora no meu país não sei por quanto tempo
> É estranho que se sinta bem
> e parta.
> Volta com um cheiro de país diferente
> Volta com os passos de quem não conhece a pressa (TAVARES, 2011, p. 82).

País, colheita, seca, pássaros, asas, terra, plantas e carícias desenham no texto imagens recortadas de uma relação altamente mediada com a realidade que lhes imprime densidade, peso e frequência singulares. São elementos que se interpõem entre a mulher e o homem amado e são permeados pelas correspondências e sentidos que atravessam a vida de cada um deles. Há, pois, um descompasso no reconhecimento de determinados códigos que regem suas vidas e afetos, indiciando que os referenciais culturais os quais pautam as experiências de ambos são distintos e compõe o desencontro tão profundamente sentido pelo sujeito poético feminino.

Quem fala é uma mulher fortemente conectada à terra e ao tempo das colheitas, sendo

que a intensidade que projeta em cada uma das palavras referidas e em cada um dos signos mobilizados integra essa realidade e o contraponto com a realidade do outro: deste homem que pisa a terra com segurança, recebe de bom grado tudo o que lhe é oferecido, desinteressa-se por aquilo que constitui valor na concepção dos que habitam o país em que ele se instalou, não fornece nenhuma informação sobre si mesmo ou sobre o seu lugar de origem e parte deixando apenas impressões.

A armadilha na qual o sujeito poético feminino se encontra pode indicar a situação da mulher colonizada, envolvida em uma estrutura de exploração e falta de reciprocidade que torna inconcebível uma relação amorosa plena e equânime. Como o refere Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), "trata-se de determinar em que medida o amor autêntico permanecerá impossível enquanto não eliminarmos este sentimento de inferioridade, ou esta exaltação adleriana, esta supercompensação, que parecem ser o indicativo da Weltanschauung[24] negra" (p. 53). Para o autor, a relação da mulher negra com o homem branco é eivada de sentimento de inferioridade, sendo este incutido pela lógica da dominação colonialista e racista. Entende-se que, dessa forma, a preocupação em merecer a admiração, o amor e a cumplicidade do outro, nesse contexto, impõe à mulher uma superestrutura de relações, sentimentos e concepções que alienam o amor e engendram a sujeição.

É novamente a partir do excedente de visão promovido pelo texto literário que se faz possível compreender essas dimensões da subjugação e se pode completar os sentidos que se expressam no poema e lhe dão acabamento estético. Permite-se, dessa forma, compreender a medida dessa teia na qual as palavras ditas, as imagens referidas e os anseios amorosos dessa mulher estão enredados. Ela mesma não consegue compreender a displicência do homem com aquilo que parecia tanto agradá-lo: "É estranho que se sinta bem/ e parta". Também não dimensiona quais os interesses dele e o que exatamente cativa seu olhar nesse outro universo/país que é seu e o qual frequenta: "Deve ser um estranho país/ o país do meu amado/ pois não conheço ninguém que não saiba/ a hora da colheita/ o canto dos pássaros/ o sabor da sua terra de manhã cedo".

A trama urdida no poema para acolher as imagens e revelar a tensão, a angústia e o protesto impotente da mulher é que indicia aspectos subjetivos e políticos das relações entre a mulher da terra e o estrangeiro, ou, pensando nas relações entre colonizador e colonizado, pode revelar a relação entre a mulher colonizada e o homem branco. Mais do que o desejo e a

[24] Concepção ou visão de mundo. Wordview (NAUGLE, 2002).

afetividade, essa relação é atravessada pela desigualdade e pelo contraste revelados nos diferentes eixos de valor apresentados pelo homem e pela mulher apaixonada. Aquilo que esta profere sobre sua relação com o homem amado é um discurso altamente condensado, mediado pela sua localização cultural e pela tensão da dissonância e da divergência de sentidos que as palavras colheita, terra, plantas e carícias são capazes de comportar na perspectiva dela e do outro.

Avulsas, essas imagens não provocariam as reverberações que ampliam a capacidade que as palavras têm de significar e de produzir conotações. É, portanto, no discurso dessa mulher, confrontado com o seu desconhecimento do eixo de referências culturais do homem amado, que se produzem as intersecções tão significativamente provocadas pelo poema e que carregam de sentidos o silêncio prolongado da figura masculina.

A obra de arte literária realiza articulações únicas, singulares e irrepetíveis dos elementos os quais referencia. A poesia, por sua vez, com uma linguagem intensamente condensada é capaz de compreender as experiências mais sutis e complexas a partir de imagens, signos e sons que sugerem mais do que efetivamente dizem, expandindo a potência que as palavras e os símbolos têm de expressar:

> Aquela mulher que rasga a noite
> com seu canto de espera
> não canta
> Abre a boca
> e solta os pássaros que lhe povoam a garganta (TAVARES, 2011, p. 79)

Na poesia, essa espera pode significar a espera pela liberdade daquelas que são vítimas das mais diversas formas de violência e opressão, ou a esperança de paz das que, como as mulheres angolanas, enfrentaram as guerras sucessivas que marcaram a história do país. De toda forma, o canto que rasga a noite e os pássaros que saem da garganta são reveladores da angústia a atravessar o corpo e a expressão dessa mulher que rompe com a contenção e passa a revelar seu estado de aflição, tristeza ou agonia. São fortes esses sentimentos mediados pela palavra poética diante da matéria viva com a qual a poetisa trabalha: as mulheres localizadas cultural, histórica e geograficamente; o sutil violento do cotidiano; as opressões e o desejo de romper com elas.

A conexão entre a expressão poética e as referências que mobilizam o interesse de Ana Paula Tavares é, portanto, sempre enriquecida pelo vigor da linguagem e pela potência da palavra articulada de maneira exata, empenhada e produtiva. Em *O lago da lua,* a relação dedicada e atenta às experiências femininas revela-se, em diversos momentos, na expressão das

preocupações, responsabilidades, pressões e angústias que pesam sobre as mulheres cotidianamente, como as apresentadas em “CANTO DE NASCIMENTO”:

CANTO DE NASCIMENTO

Aceso está o fogo
prontas as mãos

o dia parou a sua lenta marcha
de mergulhar na noite.

As mãos criam na água
uma pele nova

panos brancos
uma panela a ferver
mais a faca de cortar

Uma dor fina
a marcar os intervalos de tempo
vinte cabaças de leite
que o vento trabalha manteiga

a lua pousada na pedra de afiar

Uma mulher oferece à noite
o silêncio aberto
de um grito
sem som nem gesto
apenas o silêncio aberto assim ao grito
solto ao intervalo das lágrimas

As velhas desfiam uma lenta memória
que acende a noite de palavras
depois aquecem as mãos de semear fogueiras

Uma mulher arde
no fogo de uma dor fria
igual a todas as dores
maior que todas as dores.
Esta mulher arde
no meio da noite perdida
colhendo o rio

enquanto as crianças dormem
seus pequenos sonhos de leite (TAVARES, 2011, p.78).

Os rituais e as atividades rotineiras são responsáveis por colocar em suspenso o correr das horas e criam um vácuo no qual as mulheres se movimentam e se pautam pela repetição. Acender o fogo, lavar os panos, ferver a água, cortar os alimentos são tarefas desenvolvidas

repetidamente, à exaustão, sendo que, nos intervalos desses movimentos, inscrevem-se tensões, angústias e cansaços nem sempre pronunciados, mas que a poetisa capta de maneira bastante significativa por meio dos objetos, gestos e silêncios ressignificados.

A composição que reúne os rituais do dia a dia, os sobressaltos e a angústia da impotência ancora-se em antíteses e em imagens que expressam simultâneos: dia/noite; silêncio/grito; dor/intervalo das lágrimas; sono/vigília. Assim, o dia, lenta, inexorável e repetidamente, encaminha-se para a noite; o silêncio sufoca ou se abre ao grito débil, angustiado, rasgado; a interrupção da dor se apresenta como intervalo, o qual pressupõe a continuidade dos sofrimentos; o sono das crianças contrasta com a inquietação e é observado na singularidade de seus "pequenos sonhos de leite".

Essa concentração expressa nas imagens de coexistência entre o habitual e as tensões que ele oculta oferece a medida da ansiedade, da aflição e do desassossego que espreita o trabalho das mulheres, os partos, as memórias das velhas e o sono das crianças. Dessa forma, cada um dos elementos trabalhados no poema pulsa de forma ambígua e converge para a atmosfera de inquietações vividas. A asserção do primeiro dístico do poema já apresenta a ambivalência do fogo acesso e das mãos prontas que indiciam o trabalho cotidiano, o cuidado com as roupas e com as provisões, assim como o estado de alerta, a urgência e a prontidão para iniciar a corrida dos dias.

Nesse percurso de muitas tarefas e atribulações com os cuidados de limpeza, com o cozimento dos alimentos e com as tantas cabaças de leite aguardando preparo, há pouco espaço para atentar aos sinais de cansaço, de agitação ou de sofrimento. As dores retesadas e longamente trabalhadas, contidas ou camufladas concentram a possibilidade do paradoxo: arder no fogo de uma dor fria, assim como experimentar uma dor igual a todas e ao mesmo tempo maior que todas as outras.

A faca que corta o alimento e permite seu preparo também guarda uma inquietação torturante em sua natureza aguda, penetrante e agressiva. Envolto na atmosfera de tensões produzidas pelo poema, esse signo, como o refere Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco (2002), adquire uma contundência que lembra a de uma "faca só lâmina", de João Cabral de Melo Neto:

> assim como uma faca
> que sem bolso ou bainha
> se transformasse em parte
> de vossa anatomia;
> qual uma faca íntima
> ou faca de uso interno,
> habitando num corpo

> como o próprio esqueleto
> de um homem que o vesse,
> e sempre, doloroso,
> de homem que se ferisse
> contra seus próprios ossos (MELO NETO, 2010, p. 170).

A natureza cortante da faca se consubstancia à percepção daquilo que se manifesta de maneira pungente, penetrante como o são a rigidez, severidade e rudeza do homem, no poema de João Cabral de Melo Neto, e a ansiedade, assim como as pressões acumuladas pelo peso das responsabilidades impostas às mulheres, no poema de Ana Paula Tavares. Neste, o estado de tensão permanente e os sentidos em alerta se refletem em cada objeto, na panela, na faca ou na pedra de afiar iluminada pela lua, e em cada sensação, como aquela de aflição do grito mudo: "um grito/ sem som nem gesto".

Embora as tensões e aflições representadas pelas imagens do poema sejam implacáveis, estas guardam também potência de ruptura, ampliando ainda mais a abertura dos signos e a força de concisão da palavra poética. Assim, a faca, em sua agudez cortante, expressaria a ambivalência do corte que pode tanto ferir como interromper o silêncio, a apreensão e a angústia. O silêncio que retêm o grito pode ser também aquele que o prepara e o aguarda, como é sutilmente sugerido quando o adjunto que qualifica o silêncio é substituído por um complemento:

> Uma mulher oferece à noite
> o silêncio aberto
> **de um grito**
> sem som nem gesto
> apenas o silêncio aberto assim **ao grito**" (TAVARES, 2011, p. 78, grifo nosso).

É possível ainda mencionar a memória das velhas e suas mãos de semear fogueiras como referência para a manutenção dos ritos que repetidamente ocupam os dias das mulheres e, por outro lado, como força que "acende a noite de palavras", permitindo elaborar alternativas, como essas do grito tão longamente guardado e que pode enfim romper silêncios. Desta forma, as memórias das velhas e sua influência na continuidade ou ruptura das tradições e hábitos que marcam a vida das mulheres apresentam as complexas nuances, contradições e potencialidades que se inscrevem no seio das culturas e de suas mais antigas, arraigadas e reiteradas referências.

É preciso, pois, examinar a relação entre o hábito, a repetição irrefletida e a criatividade na transmissão e transformação dos sedimentos culturais. O contexto cultural e o seu reflexo no cotidiano ajudam a moldar decisões, comportamentos e respostas, sendo que, a partir dessas

referências é possível repetir padrões antigos e habituais de comportamento, mas também rompê-los, como o refere Bibi Bakare Yusuf: "Não importa quão arraigados sejam nossos hábitos coletivos, há sempre a possibilidade de uma ruptura, o potencial de estabelecer novas formas de ser e de se diferenciar da comunidade" (2005, tradução nossa)[25].

A pensadora nigeriana não deixa de indicar que as referências culturalmente arraigadas envolvem as pessoas em uma rede intrincada de relações sociais, constituída por poderes, dominações, resistências e divisões de idade, gênero, localização geográfica, classe, religião e sexualidade introjetadas. De toda forma, reconhece que é justamente a partir dessa rede de relações que é possível tecer respostas e novas possibilidades, entendendo que o desenvolvimento e as mudanças devem ser visceralmente motivados e situados a partir da realidade histórica e vivida pelas comunidades, antes de qualquer imposição externa e colonizadora.

Os movimentos expressos pelo poema sugerem, como o ensina Yusuf (2005), "olhar de perto" os pequenos movimentos que compõe a cultura, o hábito e as tarefas realizadas pelas mulheres, levando em conta a forma como esses elementos entram no seu horizonte de perspectivas e constituem suas experiências, reações e possíveis resistências.

Percorridas essas possibilidades de leitura que exploram a tensão concentrada nas palavras, silêncios e gestos trabalhados no poema, é possível pensar na polissemia do próprio título: "CANTO DE NASCIMENTO". Este pode especular que a condição das mulheres é determinada em seu nascimento, como um dado natural indicado pelo seu sexo. Pode também remeter aos processos sociais e históricos que colocam à mulher elementos que lhe fazem "tornar-se mulher", como o indica Simone de Beauvoir (ainda que seu cenário esteja muito distante de realidades do continente africano):

> É, portanto, à luz de um contexto ontológico, econômico, social e psicológico que teremos de esclarecer os dados da biologia. A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade (2016, p. 65).

Assim, os dados biológicos não são desprezíveis enquanto elementos que constituem a experiência e a forma como as mulheres ocupam o mundo. Há diferenças nas vivências dos

[25] "No matter how entrenched our collective habits are, there is always the possibility of a rupture, the potential to establish new ways of being, and of differentiating oneself from the community".

sujeitos conforme a realidade de sangrarem todos os meses, engravidarem, serem jovens ou idosas, sendo que o parto, a lactação, a menstruação e a menopausa impõem experiências únicas. Contudo, esses dados são revestidos de uma série de relações sociais que influem na maneira como cada uma experiencia o próprio corpo e o universo de significados atribuídos ou atribuíveis a ele.

Dialogando com essa questão, no primeiro poema de *O lago da lua,* o sangue menstrual e o ciclo de repetição dos sangramentos são elementos que marcam o sujeito poético feminino e compõem imagens significativas dos limites, potências e vontades que esses dados imprimem à experiência dessa jovem:

> 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 lago iluminado pela lua é o espaço escolhido para refletir e elaborar as relações do corpo feminino com seus ciclos e com as regulações que lhe colocam em conexão com a natureza de seu próprio corpo agora fértil; da água representando vida e fertilidade; e das fases da lua, coincidentes com as fases férteis da mulher em seus vinte e oito dias de ciclo. Esse é um espaço interessante de elaboração dessas relações, pois as águas represadas do lago, para além de conterem a repetição da vida e a densidade da morte decantada, possuem profundeza dissimulada por sua opacidade. É, pois, no espelho dessas águas que o sujeito poético feminino busca contemplar a si mesma e compreender os anseios que sua condição núbil lhe traz.

Das águas profundas e turvas por causa de seu sangue decantado, a jovem também prepara o barro com que faz sua caneca e se nutre de ansiedade, interrogações e sonhos. Esse amálgama de água, sangue e barro pode assim metaforizar a interação contínua entre o corpo e o universo de referências a partir do qual ele é percebido e experimentado no processo de as mulheres se descobrirem e, por vezes, atravessarem o espelho, como o experiencia o sujeito

poético do seguinte poema:

> Atravesso o espelho
> circuncido-me por dentro
> e deixo que este caco
> me sangue docemente
>
> entre dia e espera
> a história deste tempo
> em carne viva (TAVARES, 2011, p. 84).

Atravessar o espelho, assim como mergulhar nas águas turvas do lago, pode significar extrapolar a própria imagem refletida, condenada a expressar uma representação preestabelecida, imutável ou estereotipada. Essa é uma condição que indicia outras formas de as mulheres enxergarem e reagirem à sua própria realidade, atravessando as aparências e as dominações simbólicas[26], contestando-as a partir de dentro de suas experiências e da história de seus grupos sociais.

O poema pode expressar também uma percepção muito sensível à poesia de Ana Paula Tavares, sendo esta a de que os significados, descobertas e resistências derivam da compreensão de um lugar, um tempo e um corpo localizados na história e nas experiências singulares. É preciso, portanto, compreender as limitações que a representação oferece e trabalhar significativamente com elas, com as inevitáveis distâncias que se interpõem entre a palavra e a vida e com aquilo que Bosi (2000) compreende como a "angústia das imagens":

> A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua. Que se pode adorar ou esconjurar. Mas que assume, nem bem-acabado e posto à nossa frente, o mesmo estatuto desesperante da transcendência. Assim, nos percursos da imagem, por mais que se evite a distância não se consegue nunca a suprimir (p.14).

Incorporar as distâncias, tensionar limites, encadear sons, impressões ou gestos que elaboram múltiplas camadas de sentidos e complexas estruturas de sentimentos[27] são algumas

[26] "O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos 'habitus' e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. Assim a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, espontânea e extorquida, só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos efeitos duradouros que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou seja, às disposições espontaneamente harmonizadas com esta ordem que as impõem [...]" (BOURDIEU, 1989).

[27] "Estrutura de sentimentos" é um termo utilizado por Raymond Williams (1979) para identificar e compreender os processos sociais tais como sentidos e vividos ativamente por uma geração ou em um determinado período. A

das possibilidades e ferramentas que a palavra poética, altamente mediada, oferece para atravessar o espelho e expressar mais do que somente o reflexo da vida e dos elementos como estão colocados à vista.

3.3. Singularidades e Particularidades expressas pela linguagem poética

A concentração de sentidos e força expressa pelas palavras, imagens, sons e gestos dos poemas de *O lago da Lua* se relacionam a pontos que condicionam e estruturam a vida das mulheres. Concentram-se também na experiência da violência votada às crianças:

> NOVEMBER WITHOUT WATER:
>
> Olha-me p'ra estas crianças de vidro
> Cheias de água até as lágrimas
> Enchendo a cidade de estilhaços
> Procurando a vida
> Nos caixotes do lixo (TAVARES, 2011, p. 95).

A fragilidade do vidro e a pungência do estilhaço compõem metáforas fortes para definir a condição também frágil dessas crianças expostas à ameaça violenta e à fome, sendo nos caixotes de lixo que elas procuram o alimento para conservação precária das próprias vidas. A mesma metáfora se repete em outro poema no qual são referidos também os excluídos das cidades e as expectativas de mudança para o quadro de opressões de uma sociedade desigual, injusta:

> Assim o corpo
> sitiado pela sede
> ausente de si próprio
> quase de pedra
> perdido quieto
> à beira da cidade.
>
> Nada acontece antes da noite
> por sobre a orla cinzenta
> de outro dia
> acesas as fogueiras

---

partir dessa referência aos sentimentos e aos elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, tenta-se compreender a qualidade particular da experiência social e das relações sociais que emergem do trabalho literário em uma determinada época histórica. As formas de elaboração dessa condição ajudam a estruturar as respostas e vivências dos sujeitos histórica e socialmente localizados. Nesse sentido, é possível pensar a produção poética de Ana Paula Tavares como composição que media cuidadosamente as vozes e experiências dos diferentes grupos sociais os quais compõem o universo de referências e tensões experimentadas socialmente no pós-guerra de libertação angolana.

desencadeada a ira
é maior a fome da fome d'outros corpos
é tão grade a sede d'outros corpos
que se alarga o círculo à volta da cidade
que se alarga o grito à volta da cidade.

Um gemido antigo inicia
uma noite larga

fêmea de tão sofrida

há corpos que tilintam
outros envelhecem
este permanece nu
na mão da cidade
a ninguém é permitido o sono

Na esteira da cidade
sentados frente a frente
dois homens dão as mãos
esperam
um futuro parto das mulheres
a tribo renascerá de si própria
e as crianças soltas
nas ruas da cidade

pouco importa
se são **crianças de vidro**
não importa se são **crianças**
estilhaço

tudo está bem
quando se pode pôr por ordem
as insígnias a cabaça a marca do clã
na esteira da cidade (TAVARES, 2011, p. 94, grifo nosso).

No poema transparecem imagens dos excluídos e do desolamento ao qual são submetidos, sendo que a sede, fome, nudez e frio se espraiam e retiram a humanidade dos sujeitos. Contudo, é exposta também a esperança de que, do futuro parto das mulheres e da liberdade das crianças, mesmo que frágeis, insurja-se a transformação da condição de exclusão e de subjugação.

Estes excluídos e subjugados não estão, contudo, em uma ordem abstrata e universal, em uma cidade qualquer do mundo globalizado. A referência à face angolana da exclusão, situada social e historicamente, demonstra-se na justaposição de palavras referentes às comunidades endógenas (insígnias, cabaça, marcas do clã) e no desejo de ordenação desses signos na esteira da cidade. Entende-se, pois, que a desarticulação, a falta de espaço e as exclusões serão rompidas quando se estabelecerem parâmetros de emancipação ou de inclusão

que levem em conta as perspectivas das identidades culturais parcelares[28] que constituem a realidade angolana, com zonas marginalizadas da capital, populações rurais do planalto central e estruturas sociais agropastoris do Sudoeste.

Claro está que essa questão não é tratada de maneira argumentativa pelo poema de Ana Paula Tavares, mas este indicia, em sua linguagem poética condensada e potente, uma discussão e uma compreensão importante das particularidades e das singularidades da condição angolana que delimitam e determinam exclusões, violências e possibilidades de emancipação específicas.

Em *Introdução a uma estética marxista* (1978)*,* Lukács indica que a dialética deve ser construída em diálogo e de acordo com cada realidade posta. Dessa forma, a compreensão de um determinado contexto e situação social precisa estabelecer a relação entre a universalidade, a particularidade e a singularidade dos eventos que compõem a totalidade e se aproximam do movimento do real. Em outras palavras, é uma síntese complexa em que a universalidade (abstração ou juízo geral que tem sua base concreta na própria realidade) concretiza-se por meio das mediações sociais e da atividade humana em suas diversas singularidades. Dessa forma, a essência representada pela universalidade de um conceito ou juízo é um produto histórico-social que se concretiza na singularidade através de mediações sociais, ou seja, através das particularidades de um contexto e de suas múltiplas determinações em um processo de reciprocidade dinâmica entre universal, particular e singular[29].

Nessa perspectiva apontada por Lukács a partir do método materialista, a compreensão da exclusão e da opressão imputadas às populações referidas como "tribos" e identificadas pelas suas "insígnias", "cabaças" e "clãs" precisa observar as mediações sociais, ou seja, as particularidades que marcam as situações singulares de opressão e injustiça vividas. Ruy Duarte de Carvalho (2008) observa muito bem essa questão quando refere que a integração equânime e a democracia (como um conceito universal) só seriam possíveis em Angola quando se observassem as particularidades e as singularidades que constituem a realidade do país e dos diversos grupos sociais que a compõe:

---

[28] Identidades parcelares é expressão utilizada por Ruy Duarte de Carvalho para analisar a questão étnica em Angola. Para o autor, o conceito de etnia não seria capaz de dar conta das nuances existentes entre os diferentes grupos sociais em Angola. O conceito de Identidades Parcelares, por outro lado, possibilita um detalhamento de superposições e inúmeras particularidades existentes no interior dos mais diversos grupos sociais e de suas reelaborações influenciadas pelo contexto em que estão inseridos (CARVALHO, 1989, p.200-209).

[29] Lukács explica que Marx se aproxima do problema da dialética do universal e do particular da seguinte forma: "trata-se sempre de esclarecer a forma concreta de sua relação, caso por caso, em uma determinada situação social, com respeito a uma determinada relação de estrutura econômica, como também — o que é decisivo — de descobrir em que medida e em que direção as transformações históricas modificam esta dialética (LUKÁCS, 1978, p. 91-92).

> Se democracia pressupõe participação efetiva, consciente, lúcida de quem vota para escolher quem vai mandar e decidir em seu nome – caso contrário não há democracia nenhuma, então talvez tenhamos de reconhecer que tanto a democracia de uma maneira geral, como o ato de votar, em particular, são de fato atos de cultura. E admitir que no caso angolano temos na realidade muito serviço pela frente, assim como temos de levar muito a sério, se quisermos ser minimamente honestos e eficientes, a cultura e a tradição de relação com o poder por parte da maioria das populações angolanas, quer enquanto pessoas quer enquanto membros de comunidades muito particulares (...). Mesmo em uma situação virtual em que não houvesse nenhum tipo de pressão, nem de tradições de identificação com frentes há muito implicadas na preservação ou na luta pelo poder, nem de inevitabilidades de opção política no presente, nem da incidência direta de certas figuras, ainda assim, as particularidades da nossa tradição e da nossa cultura de relação com o poder teriam de ser tidas em conta se queremos avançar para alguma forma de democracia. E falo tanto das tradições que advêm de culturas remotas como das que se referem a uma memória recente (p.29).

As opressões, as violências e o sufocamento da população marginalizada à qual se refere Ana Paula Tavares em seu poema também não podem, pois, deixar de considerar a especificidade das populações agropastoris, de uma continuidade cultural que não é a do Ocidente e da sua inserção na conjuntura política de Angola seja durante o colonialismo, seja durante o processo de libertação ou mesmo depois dele. A afirmação pouco convicta de que "tudo está bem/quando se pode pôr por ordem/ as insígnias a cabaça a marca do clã/ na esteira da cidade" provoca a pensar quais seriam as condições possíveis para contemplar e amparar uma sociedade que, como o refere a própria Ana Paula Tavares, é ignorada pela cidade europeia (LABAN, 1991, p. 849). Ainda nas palavras de Ruy Duarte de Carvalho:

> Existem impasses e paradoxos com que certas populações se vêm confrontadas e que as empurram para uma integração precipitada nos sistemas econômico, social e cultural dominantes, o que, de uma maneira geral e no imediato, não pode muitas vezes saldar-se senão por desestruturação, inviabilidade produtiva e transição de situações de subsistência ecologicamente concertada à de sobrevivência desesperada e de miséria (2008, p. 130).

Vista dessa forma, a ordem estabelecida na esteira da cidade não necessariamente comportaria as condições de transformação da exclusão e da subjugação das sociedades menos determinadas pelo modelo econômico, social e cultural hegemônico. No poema de Ana Paula Tavares, a desestruturação e o desconcerto a que são lançadas essas populações se refletem na quebra de fluidez entre os versos que tentam ordenar a expectativa dos homens os quais se aliançam na esteira da cidade; na ironia que transparece uma esperança pouco convicta de dias melhores; assim como na imobilidade da espera pelo parto das mulheres, pelo renascimento da

tribo e pela liberdade das crianças.

Vale também atentar para o fato de que, embora este poema expresse uma visão mais panorâmica sobre a exclusão dos grupos sociais minoritários, também sugere entraves impostos pela matriz de dominação masculina, expressa nas particularidades dos sistemas que impõem uma diversidade de opressões às mulheres (COLLINS, 2000). É destas que se espera o renascimento da tribo: de sua sexualidade, vista como reprodutiva, ou seja, das determinações de seu corpo em relação à capacidade de reprodução da vida. Essa esperança indicada pelos homens que se associam e se dão as mãos na esteira da cidade identifica o lugar social das mulheres apenas dentro dos limites da maternidade.

É importante ponderar que há a valorização da maternidade por parte de pesquisadoras africanas, como é o caso de Catherine Acholonu. Ela propõe o conceito de *mothernism* como expressão capaz de compreender a experiência única das mulheres africanas e identifica a maternidade como conexão elementar com a terra, assim como um centro espiritual da vida e da sociedade africanas, espaço em que deusas e mães da Terra dão fertilidade e vida à existência humana (BAKARE-YUSUF, 2003, p.6).

Assim como Acholonu, as professoras Ifi Amadiume e Oyèrónké Oyěwùmí enfatizam o poder que as mulheres africanas exercem por meio da maternidade:

> Para essas teóricas, a maternidade constitui o núcleo simbólico de uma poderosa posição de sujeito do sexo feminino, que contesta o que elas veem como a visão feminista Ocidental da perda e falta de poder social e simbólico das mulheres (BAKARE-YUSUF, 2003, p. 6).

Contudo, quando a maternidade é apreendida a partir de uma especulação genérica sobre a vivência das mulheres africanas, há o risco de se essencializar as relações e valores imputados à gestação e às diferentes sociedades que compõem o continente ou mesmo cada um de seus países. Corre-se o risco também de se identificar o potencial de reprodução como a base "natural" para o papel social das mulheres em determinado grupo social, realidade e estrutura institucional. Segundo a professora e pesquisadora nigeriana Desiree Lewis, as concepções sobre a centralidade da capacidade reprodutiva das mulheres podem reforçar estereótipos sobre o gênero, fazendo persistir a imagem das mulheres africanas como mães e supermães, desconsiderando as "feminilidades" opressivas ou conservadoras que são reforçadas por essas imagens (2009).

Atenta aos perigos de celebrar de maneira acrítica a experiência e as potencialidades da maternidade como fonte do poder feminino, Patricia McFadden, socióloga feminista da

Suazilândia, também compreende que a capacidade potencialmente positiva de nutrir pode se tornar uma armadilha se não forem avaliados os seus limites e a responsabilidade que os homens devem assumir. Para ela, os complexos significados sociais e simbólicos da maternidade na perspectiva das mulheres africanas são um elemento especialmente importante para a intervenção crítica e analítica sobre as particularidades e as singularidades de sua experiência nunca redutível ao "fato biológico" (1997, p.2). Este reiteraria uma relação muito limitada da mulher com o seu corpo, como o compreende também Bibi Bakare-Yusuf quando afirma: "aceitar a maternidade como experiência potencialmente aberta a todas as mulheres não se liga ou reduz as mulheres a essa experiência ou identidade" (2003, p.8).

Essa compreensão crítica sobre o potencial nutriente das mulheres, assim como sobre sua "vocação" para dar a vida e oferecer cuidados se expressa no poema a partir da afirmação irônica de que pouco importa se nascerão crianças de vidro, se crianças estilhaço, pois o importante é estabelecer a ordem exigida nas cidades. Como observado por Ruy Duarte de Carvalho (2008), a lógica dessa ordem pode ser a da exclusão dos grupos sociais minoritários, sejam mulheres subjugadas, crianças fragilizadas ou populações marginalizadas pela estrutura social dominante.

A escolha das imagens de expansão do cinturão de pobreza que se forma à volta das metrópoles, assim como as mediações que trabalham essas imagens em uma sequência articulada em relações de tempo, espaço e causalidade, indicam a falta de perspectiva e garantias de que "tudo está bem" (TAVARES, 2011, p.94). Seguida de um "quando" concessivo-temporal, esta asserção mostra-se pouco precisa, retomando o estado de incerteza e a ambivalência do acolhimento que é possível conquistar na ordem da cidade, assim como também a hesitante esperança que se pode depositar na fertilidade das mulheres e na liberdade de "crianças estilhaço".

A imagem do corpo feminino que pode se apresentar como elemento responsável pela manutenção da vida através das sucessivas gerações reaparece na sequência de quatro poemas intitulados Mukai. Neles são elaboradas imagens relativas à maternidade como o corpo maduro, pronto para fecundar; o preparo da casa e dos gestos para receber a nova vida que se anuncia; as dores do parto e os riscos que ele impõe; assim como as responsabilidades de cuidado e de atenção exigidas pelos rebentos. Nestes poemas é reiterado também o tom pouco convicto de que a concepção, a gestação e a criação dos filhos podem, por si só, romper com os ciclos de tensão, sofrimento e desigualdade que pesam sobre as mulheres localizadas geográfica, social

e historicamente[30].

Os títulos dos poemas indicam referências geográficas e culturais dos pastores do sul de Angola, como o são os handa. Para esse grupo, mukai identifica a fase púbere das meninas, associada aos ritos de iniciação (efuko) e ao preparo para o casamento (MELO, 2005, p. 151). No primeiro poema da série, há referência a essa fase fértil das jovens, assim como ao corpo comparado à terra, capaz de ser cultivada e de gerar frutos:

> MUKAI (1)
>
> Corpo já lavrado
> equidistante da semente
> é trigo
> é joio
> é milho híbrido
> massambala
>
> resiste ao tempo
> dobrado
> exausto
>
> sob o sol
> que lhe espiga
> a cabeleira (TAVARES, 2011, p. 89).

As sementes podem carregar a potência do alimento (trigo, milho híbrido, massambala) ou da erva daninha, a qual interfere negativamente na colheita (joio). De toda forma, exigem energia e nutrição para serem fecundadas e espigarem. A aproximação entre as características da terra, a qualidade das sementes e o corpo das mulheres em idade fértil pontua as propriedades biológicas da reprodução que impõem desgastes e exigem pesados sacrifícios ao organismo das mulheres[31].

Não é desimportante, contudo, que esse corpo "dobrado" e "exausto" seja lavrado, arado e preparado para que sejam extraídos dele os frutos, os feitos, os filhos. Os signos da semeadura e da colheita são referidos de maneira ritualística entre os handa durante o efuko: "No último

[30] É importante ter em conta que as experiências se realizam em contextos definidos, pois é nos contextos geográficos, sociais e históricos que a maternidade se define, e não abstratamente (DAVIS, 2016).

[31] "A gestação é um trabalho cansativo que exige pesados sacrifícios. Acompanha-se, não raro, durante os primeiro meses, de falta de apetite e de vômitos, que não se observam em nenhuma outra fêmea doméstica e que manifestam a revolta do organismo contra a espécie que dele toma posse; ele se empobrece em fósforo, em cálcio, em ferro, sendo este último déficit difícil de ser compensado posteriormente (...). Tudo o que a mulher sadia e bem alimentada pode esperar é, depois do parto, recuperar seu desgaste sem muitas dificuldades. Mas, muitas vezes, produzem-se, durante a gravidez, acidentes graves ou perigosas perturbações, e se a mulher não for robusta, se sua higiene não for perfeita, ficará prematuramente deformada e envelhecida pelas maternidades" (BEAUVOIR, 2016, p. 577-58).

dia da festa, a mestra leva a rapariga com as suas pequenas companheiras ao campo que se estende em volta da casa. Entrega-lhe uma enxada e ordena-lhe que sache uma pequena lareira e nela semeie um punhado de sorgo" (ESTERMANN, 1957, p. 92).

Para além de revelar o incentivo ao cultivo, principal trabalho das mulheres, esse gesto ritual de semear durante a cerimônia pode referir-se também ao processo de concepção. É interessante pensar, nesse sentido, na valorização das mulheres como mães e na pressão social que é imposta a elas para que gerem, para que criem e para que multipliquem os filhos, sendo que a maternidade é elemento principal e fonte de prestígio para as mulheres handa, como o identifica a escritora e antropóloga angolana Rosa Melo[32]:

> A designação « mulher » tem subjacente a noção de maternidade, tida também como uma importante fonte de prestígio e motivo de representação ritual no *efuko*. Contudo, para se ser mãe não basta dar à luz um filho. Ser mãe é também poder criar um filho, facto explícito na expressão "*okucita okuveleka"*[33], inúmeras vezes reproduzida ao longo da cerimónia do *efuko*. Assim, a maternidade só incrementa o *status* da mulher, caso seja antecedida pelo *efuko,* precedência esta que torna este último uma instituição central e primária na atribuição dos atributos da mulher. Ser mulher é mostrar-se dócil, trabalhadeira, sensata e cortês; é ser fértil, saber gerir e suportar a vida do lar (MELO, 2005, p.154).

Sendo o estatuto social das mulheres handa muito conectado ao cumprimento dos ritos, à fertilidade e ao exercício da maternidade, há valores e normas sociais que imprimem significado e função ao corpo e aos trabalhos. Nesse processo, a maternidade seria responsável por mobilizar as atividades cotidianas e a repetição dos gestos continuadamente moldados e envoltos por um "silêncio milenar", como aquele referido em "MUKAI (2)":

> MUKAI (2)
>
> O ventre semeado
> desagua cada ano
> os frutos tenros
> das mãos
> (é feitiço)
>
> nasce
> a manteiga
> a casa
> o penteado
> o gesto

[32] É interessante notar que a pesquisadora é pertencente ao grupo social dos Handa e observa a construção do gênero também a partir de suas próprias referências e memórias (MELO, 2005).
[33] Tradução literal: Dar à luz um filho é carregá-lo nas costas (MELO, 2005).

> acorda a alma
> a voz
> olha p'ra dentro do silêncio milenar (TAVARES, 2011, p.90).

A cada ano nascem novas crianças e, "como feitiço", nascem também a manteiga, a casa, os gestos de organizar os dias e as outras tantas tarefas realizadas pelas mulheres. A incorporação dessas atividades dentro de um processo orgânico e naturalmente condizente à mulher é, contudo, questionado no poema uma vez que a gestação é envolta pela cultura. Os signos da lavra e da semeadura exploram esse entendimento da maternidade enquanto acontecimento marcado por ciclos, mas também pelo cultivo, ou seja, pela ação dos homens, pelos agenciamentos culturais e pela sua sistematização na economia e estrutura de uma determinada sociedade.

A ideia de que às mulheres é reservado o "destino" de mães e de que esse impõe ocupações e funções dedicadas à casa é ironizada pela afirmação de que "é feitiço" nascerem os filhos e, junto deles, as obrigações do lar, a alma e a vocação para o cuidado. Assim, o sujeito poético se expressa no poema a partir de uma atitude crítica própria da ironia, a qual demonstra um distanciamento e uma consciência mais abrangente de que é ilusória e socialmente construída a predisposição das mulheres para as tarefas domésticas.

A voz que se enuncia no poema, portanto, não se integra às vozes sociais que identificam a maternidade como naturalmente aprendida pelas mulheres, mas indica o caráter gendrado dos papéis atribuídos aos homens e às mulheres, dialogando com as descrições propostas por Rosa Melo para a educação das moças e rapazes handas:

> A colocação dos problemas sociais é, regra geral, feita aos homens e não às mulheres, dada a sua categoria sempre secundarizada e ilustrada em máximas como a que se segue: «*mulume omulume, mukai ocimboto*»[34]. Estes estereótipos, socialmente criados, estão ligados à diferenciação entre o masculino e o feminino e parecem constituir fonte de inspiração para o tipo de educação que se inculca a cada um dos géneros, levando os rapazes a tornarem-se fortes física e espiritualmente e a desenvolverem aptidões para cargos de direção e chefia, enquanto as raparigas se tornam mais recolhidas, ocupando-se da casa e dos parentes. O homem está geralmente associado a trabalhos pesados, obscenidades, *ocoto*, instrumentos, gado e transformação da natureza, enquanto as mulheres se associam ao lar, *omafua* (cozinha), filhos e *ovimbala*[35] (2005, p.153).

[34] "Homem é homem, mulher é sapo" (tradução de Rosa Melo, 2005).
[35] Plural de *ocimbala ;* objecto artesanal produzido pelas mulheres, que se destina a guardar e servir determinados alimentos. É circular, espiralado, e é feito com fibras e um género de capim apropriado. Em geral são enfeitados de motivos decorativos, normalmente geométricos (descrição feita por Rosa Melo, 2005, p.153).

No poema há essa percepção de que existe uma educação que estabelece os papéis sociais identificados como próprios de homens e de mulheres, indicando haver repetições longamente ensaiadas. O sujeito poético se indaga, portanto, sobre a reprodução de comportamentos, costumes e hábitos que formatam o lugar social das mulheres. Em "MUKAI (4)", há também a aposta de que essas mulheres de quem se fala, a partir do sofrimento e da morte simbólica que este representa, possam ser agentes a desafiar posições e identidades atribuídas ou possam ao menos organizar suas estratégias de sobreviver os dias:

> 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).

No conjunto de poemas "MUKAI", é importante notar que essa percepção sobre as mulheres não é a de quem vivencia o efuko e a educação para a maternidade. Neste quarto poema da série, por exemplo, revela-se um sujeito poético que atravessa espaço e tempo e que relaciona de maneira onisciente os diferentes aspectos da vida, vendo-os de fora. Dessa forma, extrapola espaços, pois, no momento em que percebe o interior da casa, também refere o lado de fora, onde estão os gatos. Entrecruza tempos, pois, anuncia um risco e, depois, marcados por eventos posteriores, repara outros tantos riscos na pele pintada de cicatrizes. Além disso, estabelece uma consciência crítica que questiona os tantos partos realizados pelas mulheres e é capaz de ironia, mesmo sem os colchetes, quando, ao final, diz que Domingas organiza a cerveja, apesar de tudo. Assim, a aproximação com essa realidade se realiza a partir do ponto de vista de um sujeito poético observador, que materializa linguisticamente o distanciamento entre a voz e o conteúdo representado e cuja expectativa espelha mediações.

Essas mediações não estão desenvolvidas como conceitos expressos diretamente. Elas

são apresentadas como elementos imanentes aos poemas e que, de alguma forma, expressam o contexto do qual emergem. No caso dos poemas de Ana Paula Tavares, aparecem de diversas maneiras: na refração de uma imagem de autora não coincidente com os sujeitos poéticos representados e no excedente de visão daí resultante, como visto na análise dos poemas de *Ritos de Passagem*; na orquestração de vozes polêmicas que tensionam diferentes sistemas de valor, como visto na "História de Amor da Princesa Ozoro e do Húngaro Ladislay Magyar"; e nas tensões expressas pelas diferentes posições das mulheres situadas cultural, histórica e geograficamente e cujas marcas se constroem pelas vozes mobilizadas, pelas escolhas de palavras relacionadas aos grupos sociais agropastoris, assim como pela perspectiva de continuidades, rupturas ou resistências articuladas à experiência e às particularidades de cada contexto.

As mediações específicas que constituem as tramas do texto literário também se apresentam nos poemas por meio da interpelação, do estranhamento e da compreensão criativa que atravessa diferentes esferas culturais sem escamoteá-las ou estabelecer uma artificial fusão de pontos de vista. A poesia de Ana Paula Tavares, portanto, não se delimita ao mergulho na subjetividade de um eu e ao caráter imediato de sua expressão ou mesmo se contenta em simplesmente cair na tentação do exotismo e reproduzir falas locais, imitações ou reduções simplificadoras que representem a experiência das mulheres nhaneca, handa, cokwe. Ela explora uma composição densa, que deixa entrever um complexo de relações e posicionalidades dialeticamente elaboradas.

Assim, as contradições, tensões, expectativas e processos (que envolvem tanto as populações agropastoris do sul de Angola, quanto a elaboração da palavra poética e a constituição dos sujeitos da enunciação literária) articulam-se de maneira a refratarem a unidade contraditória e as particularidades dos processos sociais vividos no país. Não nos parece possível ler os poemas de Ana Paula Tavares sem levar em conta as aproximações e a observação atenta aos ruídos de fundo que atravessam a vida e a voz das mulheres inscritas no solo angolano e, mais especificamente, em Huíla:

> E foi este privilégio, o privilégio de ter nascido ali, de ter uma avó negra do Kwanyama, e uma avó branca de Castelo Branco, e pobre, muito pobre, que me deu essa fala, a outra fala. Do que é que elas falavam, aquelas duas mulheres, à noite, quando estavam ali sozinhas, quando a criançada toda – muita, muitos! – já estava a dormir, de que é que elas falavam? Havia o ruído de fundo que eu fui à procura (TAVARES, 2008, p.48).

É importante reforçar que essa composição social múltipla e complexa, a qual faz

cruzarem diferentes falas e o ruído de fundo que as acompanha, não é redutível a uma ideia trabalhada de maneira direta pelos poemas, não é tematizada e desenvolvida como "argumento". Ela se expressa na forma literária por meio das relações decantadas na voz e na construção dos sujeitos poéticos, assim como nos ecos da palavra articulada literariamente.

3.4. Eco das palavras

> (...) ousar, pelo menos em poesia, a pertinência da palavra exata..... das palavras exatas articuladas de maneira a veicular, a comunicar, sem equívocos da parte do locutor, o que se quer dizer..... sem se enrolar a escrita na intenção da ideia, antes processando, com o uso da palavra, a forma exata que convém à ideia, a forma da ideia, a ideia dada, e criada, pela forma que a escrita inventa enquanto produz o curso de uma fala, de um caudal de voz (Ruy Duarte de Carvalho).

Como o refere o escritor Ruy Duarte de Carvalho, em uma de suas palestras publicadas no livro *A câmara, a escrita e a coisa dita...* (2008), a palavra poética, que se inventa enquanto produz o curso de um caudal de voz, não pode "enrolar-se na intenção da ideia" (p.18). Não é a intenção expressa de maneira direta, mas é a forma, a palavra elaborada, a sua substância rítmica e uma densa trama de sentidos que concedem à escrita a condição de produto literário. São esses elementos que também concedem ao sujeito poético uma expressividade que ultrapassa a imediatez de sua "fala" e faz ecoar um curso de vozes e um fluxo de ideias mais amplo do que aquele produzido pelo discurso corrente e unívoco.

Quando capaz de ativar um caudal de vozes, a poesia permite a coexistência de universos de sentidos não dominados por uma simplicidade ou por uma reprodução cotidiana de oposições binárias. Se quisermos ser mais exatos, é possível a ativação de "pluri-versos" (em oposição aos "uni-versos") que ressoam na voz do sujeito poético e que indiciam a densidade da vida e da história. No caso da poesia de Ana Paula Tavares, indiciam, por diversos momentos, o lugar e a memória de encontros, tensões ou rupturas que afirmam um espaço de fronteira em que, paralela, coexistente e sobreposta ao pensamento ocidental, apresenta-se outra perspectiva que evidencia lógicas, subjetividades e valores distintos, não ajustados e, por vezes, desafiadores daquele.

No poema "EX-VOTO", por exemplo, os elementos ofertados no altar de pedras não são os da cultura judaico-cristã, "não é o vinho, nem o pão" representando o corpo e o sangue de Cristo. Também não são elementos marcados como autênticos de qualquer possível devoção fundada no deserto. O que é ofertado é o próprio corpo do sujeito poético feminino, adornado

segundo suas tradições e repleto de vida, movimento, vontade:

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

O altar pode ser o leito para onde a menina leva as marcas, as concepções e os sentidos fundados nos "rituais de iniciação da puberdade, os quais são passagem obrigatória para se chegar ao matrimônio" (ESTERMANN, 1957, p. 93). Dessa forma, ao se apresentar à vida social ou ao leito conjugal, a rapariga não se despe desses símbolos que lhe regulam os comportamentos, estabelecem regras, conferem distinção e indicam a transformação de seu estatuto social: de filha a pretendida pelos rapazes como noiva, futura esposa e mãe.

A disposição de ânimo, a atuação e as idiossincrasias do sujeito poético são atravessadas pelos processos de socialização, como o são os rituais iniciáticos, que ressoam na vida das meninas núbeis, projetam a maneira como elas se colocam para o mundo e permitem inferir sua disposição para cumprir os desígnios que lhes foram atribuídos. Assim, a socialização ajuda a modelar a personalidade e estruturar desejos por meio de uma progressiva inserção do indivíduo em sua comunidade e pela transmissão de valores fundamentais do grupo social[36].

[36] "Quando acordo de manhã, há um fundo de reconhecimento, certas formas de discursos, tradições culturais, histórias específicas, pessoais e coletivas conexões e desconexões, capacidades e limitações que me confrontam e trabalham através de mim. Nem me defino, nem estou definida simplesmente em termos de amplos macro-níveis de forças. Pelo contrário, é através da minha experiência vivida em situações concretas que passo a compreender o contexto que constitui a minha identidade como uma mulher Africana. A fenomenologia existencial da minha vida como ela se desenrola alude às camadas complexas do contexto cultural sócio-histórico que constituem meu ser como uma mulher Africana. Minha existência como mulher Africana precede qualquer possível noção de essência, uma simplesmente não pode postular outra essência de feminilidade, isso vem antes da análise das formas específicas da experiência vivida, em todas estas sutilezas complexas e muitas vezes contraditórias" (YUSUF, 2003).

Além desses elementos, na formação das meninas, combina-se também o dinamismo social e a força de renovação que ele expressa. A expressão desses signos que moldam a experiência das meninas não necessariamente coloca a imposição de essencialismos ou idealizações baseadas no discurso da tradição e sua estabilidade imperturbável, mas pode permitir rejeitar, responder ou elaborar enfrentamentos às estruturas de dominação que moldam a vida das mulheres[37]; pode ser espaço de fortalecimento e de reinvenção de novas práticas que estabelecem as bases para repensar a cultura a partir do gênero e repensar o gênero a partir da cultura, entendendo a "necessidade de historicizar as práticas culturais para demonstrar que muitas dessas práticas 'tradicionais', que podem, por vezes, afetar e violar a vida das mulheres, mudaram ao longo do tempo e que sua modificação ou desaparecimento não afeta a continuidade da identidade do grupo" (CASTILLO, 2017, p. 31. Tradução nossa).

É talvez sintomático que *O lago da lua* inicie com esse poema, cujo mote é um ex-voto, ou seja, oferenda em consagração, renovação ou agradecimento por uma dádiva alcançada ou por alcançar, sendo que a oferta representada pelo poema reflete o esforço bastante recorrente na poesia de Ana Paula Tavares de se aproximar de maneira cuidadosa das realidades das populações as quais se dispõe representar, qualificando e compondo de maneira rica o diálogo com as referências destas.

O altar de pedras e paus e o corpo, que se oferece adornado com pinturas ritualísticas e missangas, são lugares simbólicos das leis, das regras, assim como dos usos e costumes seculares, aquecidos por um fogo muito antigo. Para além da conservação e reprodução irrefletida de hábitos e regras, pode ser também espaço de valorização, reconhecimento e sagração da força que emana da própria existência e dos valores dessa rapariga, de seu corpo tatuado, marcado pela sua história e experiências. É no altar de pedra que ela se apresenta, expondo os signos e símbolos que lhe situam em seu território de sentir-pensar.

Valorizar esse lugar de cultura, suas imagens e representações, ao mesmo tempo em que se coloca em perspectiva as respostas situadas das mulheres das culturas agropastoris do sul de Angola, permite pensar o sujeito poético feminino a partir de seus próprios agenciamentos sem lhe limitar os horizontes de entendimento e sem caricaturizar sua expressão. O que é colocado

[37] No artigo "Gendered Spectacle: New Terrains of Struggle in South Africa", a autora Desiree Lewis discute como elementos da tradição Zulu (na África do Sul pós-apartheid) e o discurso sobre a necessidade de as mulheres se conformarem à tradição em regiões muito diferentes do país podem ser apresentados como uma face do poder duradouro do colonialismo e dos discursos de tradição e costumes como elementos congelados, destituídos de historicidade. Por outro lado, fazendo frente a esse discurso e às tradições que lhes impõem limites e violência de gênero, as mulheres performam seu descontentamento, revelando potencial de resistência a partir de sua própria experiência e conformação cultural (LEWIS, Desiree. "Gendered Spectacle: New Terrains of Struggle in South Africa" in Body Politics and Women Citizens – African Experiences, ed. Ann Schlyter, Stockholm: SIDA Studies. 2009).

aqui não é a capacidade de se apropriar ou de se apoderar das concepções e expressões de uma rapariga que vivencia o rito de iniciação e se dispõe ao leito conjugal, mas dar espaço a lógicas, conceptualizações e representações que favoreçam uma percepção abrangente e complexificada da perspectiva dessa jovem.

Essa elaboração complexificadora, além de aproximar da perspectiva da rapariga inscrita em uma realidade social e formativa específica, conta também com expectativas que excedem o que ela terá feito saber de si mesma. A oferenda como sacrifício, a dureza e aspereza de um altar de pedras e paus, o rigor dos ritos e as restrições impostas à jovem consagrada ao casamento e à maternidade são percepções que também podem se apresentar na leitura do poema. Contudo, elas são aguçadas por inferências que fazem ecoar concepções "alteritárias" em relação ao universo cultural referenciado.

Entendemos por alteritárias as possibilidades dadas pelo poema de entrecruzarem-se visões de mundo, emoções, indagações e premissas distintas, mas não excludentes ou absolutas. São possibilidades de acionar o caudal de vozes ao qual se refere Ruy Duarte de Carvalho e de concentrar em linguagem poética os diferentes tons e ruídos de fundo que a literatura é capaz de acionar. Estes enriquecem a experiência com os textos e com diferentes universos sociais, suas vozes, sentidos e sentires.

Em poemas como o que segue, a aparente simplicidade da linguagem também é perpassada por distintos efeitos e impressões que adensam o sentido das palavras reveladas nos versos:

A massambala cresce a olhos nus

Vieram muitos
à procura de pasto
traziam olhos rasos da poeira e da sede
e o gado perdido.

Vieram muitos
à promessa de pasto
de capim gordo
das tranquilas águas do lago.
Vieram de mãos vazias
mas olhos de sede
e sandálias gastas
da procura do pasto.

Ficaram pouco tempo
mas todo o pasto se gastou na sede
enquanto a massambala crescia
a olhos nus

> Partiram com olhos rasos de pasto
> limpos de poeira
> levaram o gado gordo e as raparigas (TAVARES, 2011, p. 87)

A seca obriga as populações agropastoris das zonas áridas e semiáridas de Angola a fazerem movimentações cíclicas com seu rebanho para conseguirem água e pastagens: são os movimentos de transumância. As deslocações se repetem e obedecem a um conhecimento muito concreto dos locais, quantidade e qualidade dos pastos e da água, e também da capacidade de esses espaços suprirem as necessidades do gado e das gentes (ESTERMANN, 1957, p. 183-184). Para os atores locais envolvidos na transumância, a repercussão desses deslocamentos é sentida no fortalecimento, preservação e reforço das estruturas e dinâmicas socioculturais da população de pastores, assim como na reelaboração de estratégias de existência e sobrevivência destas mesmas estruturas e dinâmicas (CARVALHO, 2008, p. 380).

Esse movimento é perscrutado pelo poema a partir de imagens simples, mas bastante significativas das alterações que se inscrevem nos homens, nas mulheres e nas paisagens a partir das viagens, percursos e contatos. Antes, os olhos dos pastores estavam rasos de poeira e de sede, depois limpos de poeira e rasos de pasto. O gado, antes perdido, encontra-se agora gordo, temporariamente livre dos perigos da fome e da sede. A seca vai cedendo e a massambala cresce a olhos nus. Os homens voltam ao seu lugar de origem, levando o gado e as raparigas.

Esta afirmação de que levaram o gado gordo e as raparigas fica ecoando, aberta ao eco de percepções, intenções e especulações. Pensando na importância central do rebanho bovino para as populações agropastoris, garantir a sobrevivência dos bois pode permitir aos homens casarem, ampliarem sua descendência, prosperarem, darem energia à vida e força aos seus valores. Pode colocar também a perspectiva de continuidade dos ritos que tão intimamente se relacionam à pastorícia e à posse de uma quantidade considerável de gado, sendo que, dentre esses rituais, pode-se citar o da puberdade (efuko), o qual exige o sacrifício de um boi[38]. Ecoa também a condição das mulheres e a imposição da passividade de se deixarem levar, conduzir e transportar como se faz aos bois. Neste sentido, o espanto e as interrogações do sujeito poético emergem e distendem o olhar até então tão próximo daqueles homens e de seu gado.

O poema aproxima-se dos pastores e das esperanças que se cumprem na transumância, levando em conta as lógicas e decifrações do universo de referências que situa aqueles homens. Contudo, revela também uma expectativa intrincada com relação a esses mesmos pastores e sua atitude com as mulheres, compondo, pois, um sujeito poético que confronta uma identificação

[38] Em épocas de pouca prosperidade, aproveita-se a ocasional morte de um boi para a realização do efuko (MELO, 2005).

emotiva destituída de tensão e uma exaltação afetiva destituída de conflito. Penetrando em um ambiente eivado de símbolos, experiências e costumes, o poema capta esses elementos em suas múltiplas interpretações, considerando a diversidade de concepções e sentidos que podem emergir das percepções alteritárias, conexas ao universo de referências angolanas e às "identidades parcelares" (CARVALHO, 1989, p. 200-209) que o constituem.

Seguindo esse percurso de identificações e de reflexões alteritárias, no poema "chegou a noite" (TAVARES, 2011, p.85), a utilização da máscara Mwana Pwo, da tradição cokwe, é referida enquanto elemento ativo, plástico, que convida ao envolvimento, à travessia e à transfiguração:

> chegou a noite
> onde habito devagar
> sou a máscara
> Mwana Pwo em traje de festa
>
> dança comigo
> de noite todos temos asas
> vem, eu sou a máscara
> para lá da vida
> à beira da noite
>
> bebe comigo
> a distância
> em vaso de vidro
>
> vem atravessar o espelho em dois sentidos
> depois, podemos, rumo ao sul
> navegar
> as horas
> desembrulhar a espuma desta
> lentíssima noite
> e ficar por dentro
> dançarino e máscara
> no meio da noite (TAVARES, 2011, p. 85).

Originários de uma civilização das savanas angolanas, os cokwe se estabeleceram como grandes caçadores e comerciantes de marfim. Concentrados principalmente em uma grande faixa de território do norte e leste de Angola, são povos predominantemente matrilineares, sendo que as representações femininas constituem um fato cultural importante para o grupo, principalmente nas máscaras Pwo.

Feitas de madeira e de materiais orgânicos, essas são máscaras antropomórficas que incluem detalhes de escarificação facial e penteado de fibras que imita bastante fielmente os utilizados pelas mulheres. Contas e brincos de metal podem ser adicionados como elementos

decorativos. Aquele que usa a máscara, deve também cobrir o corpo todo com uma malha de fibras com desenhos criados a partir das diferentes cores das tramas. Utiliza ainda guisos nos tornozelos para enfatizar os movimentos da dança realizada nos eventos em que a máscara é utilizada (BORIS, 2003).

Embora represente a beleza e as habilidades de uma ancestral feminina e sirva como porta-voz simbólico das mulheres, a máscara Pow é sempre utilizada por um homem que imita os passos associados às mulheres e é acompanhado em sua dança por outra máscara, esta masculina, para apresentar uma imagem de interdependência dos gêneros. A execução da dança atribuída à máscara "Mwana" Pwo é a mesma, sendo que esta refere-se a uma mulher jovem, com seus valores e morais atualizados[39].

No poema de Ana Paula Tavares, a máscara ganha vida própria, para além da consciência e vontade do dançarino. É ela que se apresenta ("sou a máscara"), chama-o a participar de sua experiência e a beber a distância através da transparência do vidro. Esta é uma imagem interessante para dizer da opacidade da experiência do outro e da aproximação possível quando a distância que se interpõe entre os sujeitos é a superfície transparente do vidro. Este não permite a fusão desses "corpos", experiências, perspectivas, mas abre a possibilidade de se colocar frente a frente e enxergar a presença do outro, sua força, sua expressão.

Sendo representativa de uma ancestral feminina, a máscara convida o dançarino a percebê-la e, nessa experiência de percepção, conseguir atravessar o espelho duas vezes de forma a incorporar sua face de mulher, vivenciá-la no transe da dança e retornar transformado. Assim, como poderosa força de iniciação, o ritual poderia revelar segredos e experiências únicas, transcendentes, que permitem ampliar percepções, potências e perspectivas. Compreender esse caráter experiencial, processual e performativo do ritual é, pois, buscar sua força de comunicação profunda com a experiência vivida.

O encontro entre o dançarino e a máscara feminina no ritual, a viagem/navegação que este encontro potencializa, assim como a capacidade de iluminar diferentes experiências são elementos que abrem uma fenda na realidade a qual discrimina e impõe limitações. Assim, mesmo que o rito da dança não dilua as distâncias, não dissipe a espuma, nem interrompa a noite e as tensões que determinam e distinguem as experiências dos homens e das mulheres, ele ajuda a elaborar dimensões da experiência para além da repetição cotidiana e dos seus

[39] Como o refere Ana Clara Guerra Marques (2006), é interessante notar que as "mascaradas" são constantemente recriadas e reconfiguradas e novas formas e expressões desses ritos e festejos surgem para comentar os eventos e situações mais recentes. No caso dos ritos de utilização da máscara Mwana Pwo, são normalmente realizados para animar a mukanda (ritual de circuncisão dos rapazes cokwe), assim como em cerimoniais de investidura de chefes e políticos.

limites.

Esta também pode ser a condição da própria poesia, pois, como o refere Antonio Candido, em sua palestra sobre "O direito à literatura", publicada no livro *Vários Escritos*, a literatura é capaz de estabelecer intimidade com a experiência humana mais profunda, e, nesse sentido, "humaniza, porque faz viver" (1995, p. 175). A dimensão que por vezes se expressa na literatura pode ter, portanto, esse lastro com a experiência não só porque apresenta uma visão específica sobre a realidade, mas porque é capaz de por em contato com a elaboração, ordenação e expressividade dos elementos mais intrincados das relações sociais, dos sentimentos e da atuação que as mulheres e homens têm no mundo.

Na poesia de Ana Paula Tavares, a palavra coordena vozes, ecos e percepções que reverberam a complexidade daquelas realidades expressas pela sua escrita, ressoam a vida dos homens e das mulheres representadas, assim como as impressões da poetisa, autora-criadora inscrita no texto. Além disso, condensam também referências e sentidos capazes de, a partir das relações entre diferentes espaços, tempos e histórias, comporem um quadro muito vivo de impressões como aquelas reveladas no poema "O JAPÃO", no qual se delineia um mapa entre Angola e o país oriental, sendo este mapa planeado a partir do corpo do sujeito poético e de sua geografia imaginária:

> (...) Meu corpo é um grande mapa muito antigo
> percorrido de desertos, tatuado de acidentes
> habitado por uma floresta inteira
> um coração plantado
> dentro de um jardim japonês
> regado por veias finas
> com um lugar vazio para a alma (TAVARES, 2011, p. 104).

Há, pois, um centro a partir do qual são registrados acidentes, desertos e florestas e o qual é lavrado de traços e de circunstâncias que lhe definem o desenho e seus pontos cardeais. As orientações que emergem desse centro é que vão costurando as relações entre África, Angola, Japão à luz de Mishima e Europa. São relações, segundo Ana Paula Tavares, costuradas com base "no chão, na terra, nos afetos, nas leituras"[40]. Nesse processo de costura dos sentidos entre essas tantas referências, as composições de vozes, de luzes e de sombras são referidas de maneira a refletir metalinguisticamente sobre a constituição da poesia:

> Era preciso que as palavras fossem de seda

[40] CARDOSO, Pedro. *A oralidade é meu culto.* Entrevista de Ana Paula Tavares à REVISTA AUSTRAL n. 78/ Buala. novembro, 2010. Disponível em: < http://www.buala.org >. Acesso em: 02 abril de 2018.

> e a película transparente
> para que a sombra se destacasse da luz
> em tom maior e voz muito afinada
> numa magia de vidro (TAVARES, 2011, p. 99).

A textura das palavras e a película transparente que as recobre, o tom utilizado e a voz afinada, a transparência do vidro e a refração da luz que por ele penetra, os jogos de luz e sombra que constroem imagens: todos esses são elementos que podem servir como metáfora da composição poética. Por exemplo, pensando na textura das palavras, elas podem ganhar espessura e imprimir sensações a partir de suas estratégias de composição sonora, como o refere Alfredo Bosi: "a recorrência e o cruzamento dos sons (rimas, assonâncias, paranomásias) exercerão, ao longo de todo esse processo, uma função mestra de apoio sensorial" (2000, p.34).

A partir da imagem de uma película que recobre as palavras é possível também pensar como a poesia trabalha as transparências dentro de um meio semântico e de uma linguagem (a linguagem verbal) que não é de forma alguma transparente. Assim, as montagens e os arranjos sócio-históricos, os quais tecem a trama discursiva ao longo do tempo, recobrem a linguagem com várias camadas de sentido, imprimindo-lhe densidade e peso que, por vezes, aparecem como indícios muito bem explorados e revelados pela literatura. Explorar essas várias camadas de sentido, conceder a elas uma forma determinada e revelar suas variadas faces são experimentações que determinam a potência que a literatura e a linguagem poética têm de "deixar falar aquilo que a ideologia esconde" (ADORNO, 2003, p. 68).

Esse sentido de transparência e revelação que a literatura mais bem realizada consegue alcançar também é referido por Pierre Macherey:

> Em seu livro *Pour une théorie de la production littéraire,* o autor faz uma distinção entre o que ele chama de ilusão (que significa, essencialmente, ideologia) e "ficção". Ilusão – a experiência ideológica comum dos homens – é o material com que o escritor trabalha; mas ao trabalha-lo, ele o transforma em algo diferente, conferindo-lhe forma e estrutura. É dando à ideologia uma forma determinada, fixando-a dentro de certos limites ficcionais, que a arte é capaz de se distanciar dela, revelando-nos assim os limites dessa ideologia. Com isso, Macherey afirma, a arte contribui para nossa libertação da ilusão ideológica (EAGLETON, 2011, p. 40).

É justamente no âmbito da forma que o texto literário, seja ele prosa ou poesia, é capaz de descortinar ilusões (no sentido apontado por Macherey), elaborando a dimensão complexa dos discursos, representações e relações que compõem a realidade. Esse arranjo formal e a composição das imagens no texto literário são também metaforizados pela insinuação do jogo de luz e sombra realizada pelo poema "O JAPÃO".

No poema, para que a palavra desperte a sensação de textura e para que seja recoberta de uma película transparente que revele seus meandros, é preciso que a sombra se destaque da luz. Essa é uma referência bastante significativa dos arranjos de perspectiva e posicionalidade, da composição de planos e efeitos de luz, assim como dos contornos que desenham imagens a partir de um traço sutil, com grande capacidade de entrever, distinguir ou expor relações complexas. Essa forma sutil de percepção dos objetos e do universo de relações que os envolve permite a observação de planos que fazem parte da materialidade das coisas no mundo, mas que também constroem sua própria materialidade fundada na linguagem, na perspectiva e no jogo de composição e enfoque presentes na estrutura formal.

Essa estrutura composicional metaforizada no poema, a qual permite enxergar tantos planos e articulações, leva em conta diversos fatores próprios da fotografia como textura, contraste, profundidade de campo, luminosidade e posição dos elementos no enquadramento. Essa relação com a imagem fotográfica chama atenção para a sobreposição entre a realidade material e os elementos projetados na composição, da mesma forma como chama atenção para as vozes que são reveladas, ecoam e disputam sentidos no poema nesse intercurso poético em que a palavra se faz imagem, som, ressonância, experiência sensorial e força de expressão histórica.

Entendemos essa força de expressão histórica que a literatura é capaz de revelar como resultado de sua própria constituição e dos recursos de linguagem que ela mobiliza. Como o refere Antonio Candido (1965), o social e o histórico importam à constituição do texto literário não como causa ou como significado, mas como elementos que se revelam na estrutura das obras, tornando-se, portanto, internos. Na poesia de Ana Paula Tavares esses elementos se revelam nas intersecções entre a voz da autora-criadora e dos sujeitos poéticos representados, entre as perspectivas do norte e do sul, do ocidente e do oriente, dos homens e das mulheres localizadas social, geográfica e historicamente. São elementos que, como vimos, se expressam nas formas, nas escolhas semânticas, no cruzamento de vozes, linguagens e dinâmicas evocadas pela palavra poética, no eco das palavras e da história que pulsa no texto literário.

3.5. A metalinguagem das aproximações e dinâmicas do espaço, tempo e vozes poéticas

Rio sem Discurso
Quando um rio corta, corta-se de vez
O discurso-rio de água que ele fazia,
Cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:

> isolada, estanque no poço dela mesma,
> e porque assim estanque, estancada;
> e mais: porque assim estancada, muda,
> e muda porque com nenhuma comunica,
> porque cortou-se a sintaxe desse rio,
> o fio de água por que ele discorria.
>
> O curso de um rio, seu discurso rio,
> chega raramente a se reatar de vez;
> um rio precisa de muito fio de água
> para refazer o fio antigo que o fez.
> Salva a grandiloquência de uma cheia
> lhe impondo interina outra linguagem,
> um rio precisa de muita água em fios
> para que todos os poços se enfrasem:
> se reatando, de um para outro poço,
> em frases curtas, então frase e frase
> até que a sentença-rio do discurso único
> em que se tem voz à seca ele combate. (João Cabral de Melo Neto)

A referência aos rios é bastante cara à poesia de Ana Paula Tavares. O rio Kwanza, o Cunene ou o Nzadi a Nkisi são ícones que também se expressam pela abundância de vida que carregam, pela densidade de suas águas e pela força de suas correntezas. Pelas águas do rio Nzadi a Nkisi ou o rio Zaire[41], a poetisa vê correr as impressões sobre a morte de Mishima, importante escritor japonês que, em 1970, realizou o haraquiri, ritual de suicídio dos samurais. Vê também desaguarem no mar o último grito Ogoni[42], a canção hutu e o lamento tutsi[43], dando ainda mais densidade e força ao rio-discurso metalinguisticamente representado pela autora em "O JAPÃO".

Neste poema, as escolhas, costuras poéticas e composições que delineiam o universo de referências da produção de Ana Paula Tavares são espelhadas, conduzindo uma reflexão sobre o processo de construção e as formas de estruturação da produção da autora. A autorreflexividade e a análise crítica elaboradas pelo poema excedem a referência ao fazer

[41] Nzadi a Nkisi, Nzadi a Kuulu ou Rio Zaire – nasce na localidade de Kambunda, no atual município de Mukaba da província de Uíge, República de Angola (PARREIRA, 1990. p. 24).

[42] O povo ogoni se estabeleceu no Delta do Rio Níger como fazendeiros e pescadores e estabeleceu um sistema social bem organizado até a instituição do colonialismo britânico na Nigéria, o qual desestabilizou o tecido da sociedade Ogoni. Grandes companhias como a Shell e a Chevron, no final do século vinte, também foram responsáveis pela deterioração das condições de vida dos Ogoni, pela destruição do meio ambiente e pela desertificação de suas terras. O escritor nigeriano Ken Soro-Wiwa foi um dos atores essenciais para a resistência ogoni, o qual denunciou a devastação do Delta do Rio Níger. "Ao final de 1995, a ditadura, apoiada por esses dois grandes grupos [Shell e Chevron], enforca a Ken Soro-Wiwa. O escritor foi enforcado junto a outros oito ogonis, também culpados de lutar contra as empresas que destruíram suas aldeias e reduziram a sua terra a um vasto deserto" (GALEANO, 2005).

[43] Também na década de 1990, a autora se refere ao genocídio em Ruanda, no qual os hutus realizaram um grande massacre contra o grupo minoritário dos tutsis ao longo dos meses de abril, maio e junho de 1994, com uma estimativa que varia entre quinhentos mil e pouco mais de um milhão e mortos. (FONSECA, Danilo Ferreira da. *Etnicidade e luta de classes na África contemporânea: Ruanda (1959 – 1994) e África do Sul (1948 - 1994*). 2013. Tese (doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo).

poético como algo genérico, à linguagem literária como valor em si e aos desafios de se escrever poesias como atividade restrita às escolhas linguísticas, à tessitura das imagens ou aos sentidos e problemas da criação. Assim, a construção de sua metalinguagem é feita não exatamente no sentido de que o poema fala apenas de si e reflete sobre a sua própria constituição enquanto texto literário, mas também no sentido de que ele representa um espaço de reflexão sobre o contexto da escrita, sobre as influências culturais e históricas, sobre a construção de um olhar situado social, histórica e geograficamente, assim como sobre as correspondências entre esses elementos e o curso das palavras, dos versos e da comunicação que eles tecem. No poema, há avaliação e ponderações sobre os recortes que a poetisa realiza e a forma como costura relações, analogias, virtualidades e potenciais semelhanças.

A consciência da linguagem e a autorreferencialidade do processo criativo são expressos, como vimos, nas aproximações entre a construção poética, a fotografia e as sensações produzidas pelas imagens e sons, mas também na referência aos saberes, limites e potências de a poesia dizer do mundo e de si mesma.

Depois de percorrer cenas diversas onde constam um estrangeiro, uma rapariga com o corpo desenhado de tacula e escarificações, uma idosa com mãos de inseto as quais tremem levemente, um jardineiro, uma jovem descendente de pai sueco, Mishima e um sonho lilás do cineasta japonês Akira Kurosawa, além da menina oferecida ao sacrifício, a conclusão a que o sujeito poético chega é de que se move em "terras ocultas" e "ilhas secretas" onde colhe um narciso cuidadosamente escolhido:

> Andamos, no fundo, a juntar terras ocultas, ilhas secretas
> [de cultivo e jardins
> só para depois escolher no campo de narcisos o mais-do-
> [que-perfeito
> e destruir os outros tecendo tapetes de pétalas
> onde se deitam os amantes no seu pequeno êxtase de
> [vinho e sacrifício (TAVARES, 2011, p. 102).

Narciso é uma flor que remete ao mito grego do jovem filho de Cesifo, o deus-rio, e da ninfa Liríope. Jovem de beleza inigualável, Narciso se apaixona pela própria imagem refletida na superfície de um lago ao pé do qual se prostra por não conseguir alcança-la, deixando-se morrer. Depois, ao procurarem o corpo no local, encontraram apenas "uma delicada flor amarela, cujo centro estava circundado por pétalas brancas. Era o narciso" (BRANDÃO, 1991, p. 155-156).

No poema, a escolha e a colheita dessa flor são muito significativas de um olhar reflexivo, de uma autorreferencialidade de quem não deixa de colher algo de si mesmo nos campos pelos quais caminha. Não é possível, pois, escamotear essa contemplação de si nos elementos que constituem a paisagem vista e contada. Essa consciência é demonstrada ao longo de uma poesia autocrítica, que nomeia seus próprios procedimentos e denuncia que as imagens, as palavras e os sons são investidos de um valor, de uma frequência e de uma energia bastante marcadas, as quais cruzam as memórias da poetisa, da história e das referências ligadas a diferentes tempos, espaços e grupos sociais.

É um processo a partir do qual importa olhar para si, ou seja, importa colher um narciso cuidadosamente escolhido. Contudo, é preciso destruir os outros botões dessa flor, possibilitando usar as suas pétalas para tecer um lugar aconchegante e receptivo aos outros, a suas histórias e a seus amores. Essa é uma preocupação que a autora também refere em um texto redigido especialmente para a ocasião da sua premiação no 57ª Letterario Internazionale Ceppo:

> Tudo se consumiu em prolongadas horas o mundo à minha volta (encontrei um japão com abelhas de mel e pequenos haicais nos campos de lírios, entreguei o peito livre e nu à bainha da faca do mais belo príncipe, estátua me ergui para lá dos olhos cegos e passei por todas as provações do labirinto. E no meio do caminho tinha uma pedra (oh let me drink, oh let me drink, beautiful Africa let me drink forever). Na morte que me servia passei a usar a cabeça de Nefertiti (esta cabeça é minha há sete mil anos e eu nem sabia), descer os desertos aproveitar cada gota e conhecer os rios (i'v known the rivers) das cabeceiras do Nilo à boca escondida do Kunene. Em nome da terra fui à guerra e o que voltou de mim foi o choro ferido das raparigas sem noivo, sem sonhos, sem a minha árvore sombra e os óleos de proteção (TAVARES, 2013, p.245).

Dessa costura poética tão fértil em referências, o que "volta da autora" não é ela mesma, mas as impressões fortes, compreensões e afetos que dependem da entrega que de si é feita ao outro, principalmente às mulheres em suas diferentes vivências e saberes:

> Seriam precisas muitas mais vidas e conhecimentos de forja que não herdei das mais velhas. Resta-me continuar a tecer e a celebrar estes momentos de amizade em que poemas (mesmo os antigos) e pessoas se misturam em templos de afeto cumpridos nesta vida (idem, p. 246).

A poesia de Ana Paula Tavares seria o lugar de celebrar essas relações e afetos que permitem fazer com que uma vida não seja afinal assim tão pouca para as tantas angulações da experiência. Há, pois, uma dialética que se estabelece na relação com os outros e que imprime

alteridade nas projeções realizadas:

> Do meu Japão nunca falei nada a ninguém tinha medo
> [oh um medo horrível de o perder
> e eis que mo devolve inteirinho como se ainda me vivesse
> [os dias
> É uma senhora que deixa que a pintem de luz e de tacula
> conserva a pele do nascimento tão lisa que sofre ao toque
> e liberta o espírito da chuva.
> Foi ela que me falou de segredo
> Abriu com os dentes a porta de entrada da cabana.
> Na obscuridade do seu corpo nadava lentamente um
> [pequeno peixe prata azul
> azul como o Japão que agora me oferece e grita dentro de
> [mim como a cabaça da chuva
> que me entregaram no tempo de efiko
> e prometi antes rasgar o corpo
> que quebrar à luz crua dos trabalhos e dos dias (TAVARES, 2011, p. 102).

Aqui, o sujeito poético explicita que suas impressões, seu imaginário e suas projeções são atravessadas por uma dimensão intersubjetiva, na qual a subjetividade não pode deixar de ser inscrita e mediada por um horizonte que articula as próprias condições e possibilidades subjetivas: "a decisão por uma instanciação de subjetividade pode provir somente do outro, de cada outro que coabita o mundo e com o qual, sob a regra do qual, com base no qual, o mundo se constitui como mundo de sentido" (MARSCIANI, 2014, p.14).

O sujeito poético tenta por toda forma resguardar uma imagem de Japão que criou para si, mas a sua percepção, sem que ele o queira, é envolvida e atravessada por outros signos, histórias e imagens que emanam das mais velhas, das meninas núbeis, dos ritos e memórias envolvidas por contextos relacionais e lógicas de determinações recíprocas. Dessa forma, o sujeito poético constitui relações e também é constituído por elas, projetando um Japão que lhe é possível entrever somente a partir dessa configuração.

A expressão dessas relações intersubjetivas é potencializada pela força das imagens cuidadosamente desenhadas pelo poema e pela potência da linguagem poética, pois, como o refere Alfredo Bosi (2000, p.115), "as figuras são procedimentos que visam a significar o processo dialético da existência que sempre desemboca no concreto. Mas elas só assumem pleno sentido quando integradas em um todo semântico que dá a cada uma delas a sua "verdade", isto é, a sua *co-notação"*.

Em um universo complexo, nuançado e vivo de tensões como o composto por Ana Paula Tavares, os elementos da vida social e do "processo dialético da existência" se alinham, combinam e expandem nas imagens, referências e vozes que perpassam as poesias. Não são,

pois, comentados como fatos, mesmo que elaborados metalinguisticamente, mas estruturam a linguagem, os símbolos e as diferentes camadas de significado que as poesias condensam. Assim, os elementos sociais vão aderindo de maneira cada vez mais complexa ao trabalho de Ana Paula Tavares, de forma que seu primeiro livro de poemas, *Ritos de Passagem,* imprime a imagem das mulheres em uma relação mais fechada com seu grupo social, notadamente, os nhaneca-humbe (mesmo que haja, como vimos, uma relação complexificadora entre sujeito poético e autora-criadora).

Em o *Lago da Lua*, amplifica-se essa relação de modo que suas referências e composições passam a revelar uma sociedade angolana tensa e multiforme composta por diversas estruturas e identidades sociais parcelares[44], inscritas em um intrincado universo de relações culturais, políticas e de gênero cheio de desafios às particularidades e especificidades do conjunto complexo das vozes sociais. Em *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), esses elementos se tornam ainda mais complexos por causa das marcas que a guerra deixa impressas nos poemas e nas vozes que se expressam por meio da palavra poética, as quais denunciam um mundo em constante processo de mudança.

[44] Na expressão de Ruy Duarte de Carvalho (CARVALHO, 1989).

4. As marcas das guerras em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*

4.1. Literatura e História

A história de Angola é bastante marcada pela colonização, assim como por conflitos e guerras os quais ensejam muito da produção literária do país e da sua característica eminentemente histórico-social. Não deixando de notar a autonomia relativa conquistada diante do contexto em que é produzida, a literatura pode configurar-se como um espaço de resistência, de investigação e de compreensão dos conflitos e das diferenças engendradas no chão da realidade social. "Entender a literatura significa, então, entender todo o processo social do qual ela faz parte" (EAGLETON, 2011, p.19).

Parte importante desse processo social angolano, o qual permite aprofundar o entendimento sobre as literaturas produzidas no país, configura-se pelas identidades sociais parcelares (conforme o refere Ruy Duarte de Carvalho), pelos conflitos armados e pelas tensões relativas aos processos de independência e de pós-independência.

De todo modo, não se pode esquecer, quando se pensa na intersecção entre literatura e contextos, que a historicidade de um texto está em sua própria forma de construção, no ponto de vista adotado, nas escolhas, na linguagem e nos temas, assim como na disposição destes no contexto mais amplo da obra. Como o afirma Nicolau Sevcenko:

> Tornou-se hoje em dia quase que um truísmo a afirmação da interdependência estreita existente entre os estudos literários e as ciências sociais. A exigência metodológica que se faz, contudo, para que não se regrida a posições reducionistas, é de que se preserve toda a riqueza estética e comunicativa do texto literário, cuidando igualmente para que a produção discursiva não perca o conjunto de significados condensados na sua dimensão social (1985, p. 20)

Nos limites daquilo que nos coloca Antonio Candido, é preciso fundir texto e contexto em uma interpretação dialeticamente íntegra, entendendo que o elemento externo desempenha um papel na constituição da estrutura da obra, tornando-se, nesse sentido, interno. Em *Ritos de Passagem* e em *O lago da lua* essa conexão estreita entre texto e contextos está muito relacionada à diversidade, multiplicidade e complexidade das formações sociais, das vozes que delas emanam e de suas representações elaboradas a partir da imagem e da perspectiva de uma autora-criadora que também referencia a complexa formação social, cultural e política em Angola.

Esses elementos de autoria e as tensões marcadas pela formação social angolana continuam presentes na concepção de *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Contudo, há também outra componente marcadamente importante para a construção do conjunto de poemas desta publicação: a guerra civil que se institui no encalço da guerra de libertação. Em entrevista ao Projeto Nação e Narrativa Pós-colonial, Ana Paula Tavares refere tanto *Dizes-me coisas amargas como os frutos* quanto *Ex-votos* como publicações que elaboram de maneira muito cuidadosa as referências à guerra e às suas consequências:

> Há dois livros meus que são escritos, quer dizer, há mais, por que há um antes e um depois, mas há dois livros meus que são escritos totalmente durante o período da guerra e que tentaram, digamos assim, aprisionar no papel tudo o que se passou ou tudo o que eu projetei poder passar-se naquele período, ou seja, os vazios que a guerra cria, as ligações com os ancestrais perdidas, porque as pessoas mudam de terra e então, onde ficam as suas ligações de casamento? Onde fica o seu parentesco? Então, que outras configurações a nação permite a essas pessoas? Que outras configurações e reconfigurações? Quando as pessoas mudam do campo para a cidade para fugir da guerra, como na cidade se ligam ou religam para, digamos assim, recriar laços que se perderam? Esses dois livros são no fundo uma reflexão sobre esses temas (LEITE, 2012, pp. 49-73).

Como veremos, para além da abordagem temática, como referido na entrevista realizada com Ana Paula Tavares, o contexto das guerras permite elaborações formais as quais aproximam a autora-criadora e os sujeitos poéticos representados em suas angústias, tensões e medos. Antes de falarmos especificamente sobre essa questão formal, é importante entender alguns aspectos dessas guerras que permitem observar questões específicas quanto às suas características e aos desdobramentos que provocam nas tensões e conflitos entre os diferentes grupos sociais que constituem a nação recém liberta do colonialismo.

4.1.1. Multiplicidade de atores e referências díspares nos conflitos angolanos

Desde o início da guerra de libertação, há disputas internas que permeiam a luta pela independência do colonialismo português e que elaboram tensões bastante complexas no cenário angolano. Assim, não é possível referir-se a uma única guerra em Angola, pois o país se constituiu por meio de inúmeros conflitos, muitas vezes concomitantes e entrelaçados. Há vários embates que se configuram no cenário desenhado entre 1961 e 1975, durante a guerra de libertação, e cujos desdobramentos influem na guerra civil que se estende de 1975 a 2002.

A resistência armada contra o opressor colonial, por exemplo, realiza-se concomitantemente à disputa entre os diferentes movimentos de libertação interessados em

garantir a primazia na conquista da independência e os recursos oferecidos por apoiadores dos dois lados da cortina de ferro da Guerra Fria: África do Sul, Estados Unidos da América, China, Cuba e União Soviética. Nesse contexto, concentram-se os três principais movimentos armados constituídos a partir de uma miríade de organizações clandestinas: o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), a UPA (União das Populações de Angola), cujas articulações configurariam posteriormente a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e, dissidência desta, a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola). São distintos grupos que lutaram contra as forças portuguesas e também guerreavam entre si, mantendo uma luta de guerrilhas[45] que ajudou a minar a economia do regime colonial nas mãos de Salazar e Marcelo Caetano, incapazes de vencer os oponentes dispersos ao longo de todo território angolano.

Esses diversos grupos empenhados na conquista da independência foram sendo gestados em um ambiente saturado da exploração colonialista e das tensões relacionadas às diferentes identificações sociais, culturais, étnicas e raciais estimuladas por um regime que poderia se beneficiar do acirramento das diferenças e das dissensões (BITTENCOURT, 1996, p.9). As condições para assimilação, ou seja, para considerar um colonizado como um indivíduo "civilizado" e, portanto, capaz de responder à justiça e organização sociais portuguesas, eram um desses elementos que estimulavam as distinções e as disputas entre a população autóctone.

O colonizado só seria considerado "civilizado" se possuísse alguns índices de integração com o colonizador como ter um bom domínio da língua portuguesa falada e escrita (em um contexto de índice maciço de analfabetismo); ser cristão e não praticar cultos religiosos considerados "primitivos" pelos portugueses; ter emprego e demonstrar modos "civilizados" como calçar sapatos, comer com talheres e ter a habitação em condições garantidas de salubridade. Longe de ser o único componente do complexo de relações que ensejam disputas entre os grupos, esses elementos que permitiam uma "maior proximidade" entre o colonizador e o colonizado não deixam de ajudar a compor as intrincadas tensões sociais que atuam no território angolano durante as guerras.

A população negra e mestiça vivia sob a mais brutal disciplina, submetida ao trabalho forçado, à violência, à miséria e a um rígido cerceamento da liberdade. Além disso, estava sujeita a impostos com a finalidade de gerar rendimentos ao colonizador e subjugar ainda mais

[45] A guerra de guerrilhas não busca a vitória por meio de forças convencionais, mas a manutenção do elevado custo das operações por parte de um inimigo mais forte e pelo consequente desgaste de sua imagem e dos altos investimentos financeiros para manter as tropas ativas.

o colonizado impondo-lhe tributos sobre a fabricação de carneiros rituais; sobre a queima de ervas (necessárias para a agricultura itinerante); sobre o abate de gado (mesmo que para consumo próprio); sobre o uso de máquinas de costura em casa, dentre outros. Estes são dados apresentados por Solival Menezes quando afirma que "havia uma clara distinção, através do Ato Colonial, entre o que fosse um branco português e os 'indígenas' (pessoas de raça negra e os seus descendentes que ainda não tinham a educação e os hábitos individuais e sociais necessários para a completa imposição da lei aplicável aos cidadãos portugueses" (MENEZES, 2000, p. 148-149).

Nesse contexto, a assimilação era uma alternativa para poucos africanos escaparem a algumas dessas ameaças e acessarem alguns privilégios disponíveis apenas aos brancos. Junto à questão das províncias ultramarinas, que serviram para Portugal justificar que não explorava colônias no continente africano, mas governava um país único, com extensão territorial além mar onde todos eram cidadãos portugueses, a assimilação era um artifício para dizer que havia oportunidades iguais para os negros e mestiços que conquistassem o direito à cidadania portuguesa dentro do território da nação: "as diferenças entre brancos e negros seriam apenas culturais, não raciais, tanto que, 'após ser civilizado, o africano estava sujeito às mesmas leis dos brancos'" (MENEZES, 2000, p. 148).

Ariel Rolim de Oliveira, em sua tese de doutoramento *Dissensões do Universal: Itinerários da imaginação nacional em Angola* (2017), compreende muito bem que independente do embuste que era a garantia de direitos cidadãos aos assimilados, essa condição assinala uma diferença histórico-social que marca alguns dos lugares e dos discursos nas disputas entre os movimentos por libertação. Aqueles indivíduos, em geral ligados às comunidades crioulas[46], que adquiriram o estatuto de assimilados em regiões em que a colonização portuguesa se fizera sentir por mais tempo, como em Luanda e arredores, não só estiveram inseridos de maneira mais aproximada às contradições da sociedade colonial, como passaram a constituir-se como sujeitos de uma outra condição: "Eles configurariam, no contexto colonial, uma espécie de elite entre os subalternos" (OLIVEIRA, 2017, p.39).

Ao longo do século XX, houve uma expansão do estado colonial português para o interior, juntamente com a ampliação dos esforços de evangelização tanto das igrejas católicas quanto das missões protestantes, momento em que parcelas locais da população afastada de

[46] Cultura crioula é entendida por Marcelo Bittencourt (1996, p.47) como uma mestiçagem de tipo cultural, constituída simultaneamente de elementos da cultura africana e da europeia. Os indivíduos pertencentes a essa esfera cultural são capazes de atuar nesses dois mundos e realizar a interligação entre eles, colocando-se entre os europeus da metrópole e a maioria da população negra rural.

Luanda também ascendem à condição de "assimiladas". Para Oliveira, na senda do que indica a pesquisadora Christine Messiant (2004):

> [...] a conformação dessas elites diversas seria a causa primordial para a formação dos diferentes movimentos de libertação, MPLA, FNLA e UNITA – com um projeto nacional de unificação, mas tendo sua base de apoio popular predominante em diferentes regiões do país. A diferença estrutural na sociedade colonial entre "antigos" e "novos assimilados", também determinaria a oposição mais geral na qual o MPLA seria visto como os movimentos das cidades, dos "mulatos" e "antigos assimilados", e a FNLA e a UNITA seriam consideradas movimentos do interior, dos "africanos" e "novos assimilados" (OLIVEIRA, 2017, p.39).

Entende-se que os movimentos de libertação disputavam o comando de um projeto que englobava todos os povos de um território indivisível que era a nação angolana e que as referências às bases étnicas foram profundamente relativizadas à medida que outros fatores políticos se fizeram sentir ao longo das décadas de conflito. De toda forma, há configurações que, para além desse projeto de unificação nacional, marcam a atuação dos diferentes movimentos responsáveis pela libertação de Angola:

> O MPLA seria respaldado por uma base predominantemente citadina, com especial ênfase em Luanda, composta por ambundus e mulatos, e com uma liderança que refletiria em grande medida a velha elite crioula de "antigos assimilados" desse contexto; a UPA (posteriormente renomeada FNLA) seria respaldada por uma base predominantemente nortista e Bakongo, com uma elite *évoluée* de "novos assimilados" no contexto angolano e com especiais laços com o contexto do Congo-Kinshasa (ex-Congo belga) e projetos de restauração do antigo reino mítico do Kongo, transnacional; a UNITA, dissidência da FNLA, seria respaldada por uma base predominantemente rural, com especial ênfase no Planalto Central e em menor medida no leste, de Ovimbundu e Tchokwe, e com uma liderança que refletiria em grande medida uma camada de "novos assimilados" bastante identificados com valores de cunho protestante (OLIVEIRA, 2017, p.39-40).

Essas referências, segundo Oliveira, não são suficientes para relacionar toda a diversidade e complexidade dessas organizações, mas permitem identificar alguns dos elementos que as compõem e posicionam no campo de disputas que se configuram regional e nacionalmente. Nesse sentido, além dos espaços e oportunidades conquistadas a partir da assimilação, as bases de identificação étnica também foram sendo mobilizadas e plasmadas conforme os interesses e condições da luta política emoldurada pelo processo de libertação.

No decorrer dos processos de luta armada e de configuração dos poderes dentro das organizações, mesmo depois da conquista da libertação, é certo que a componente étnica se

impõe e configura amizades, confianças e campos de disputas. Contudo, como o define Marcelo Bittencourt, a utilização política dos elementos étnicos é, em grande parte, a responsável por servir de combustível ao sentimento de pertença a determinados grupos. Para o pesquisador: "o processo ocorre através do reforço sistemático desse sentimento por parte dos indivíduos, que, ao obterem as vantagens pretendidas, reinvestem num cenário contrastante em que se vislumbre a todo instante um ou mais grupos étnicos opositores em nível nacional" (1996, p.16).

De fato, embora houvesse o interesse de construir uma imagem que representasse toda Angola e cada um dos habitantes da nação soberana, por muito tempo, a composição dos quadros de cada um dos movimentos refletira uma divisão relevante em relação à afiliação étnica e regional. Essa predominância de indivíduos ambundu e crioulos citadinos no MPLA, assim como de bakongos nortistas de assimilação mais recente entre os da FNLA ou de ovimbundus do Planalto Central na UNITA é uma questão, como vimos, emoldurada pelo investimento colonialistas no desenvolvimento de Angola, assim como nos processos de assimilação e de evangelização católica ou protestante.

Estabelecidas essas contingências que ajudam a compor o ambiente de criação dos diferentes grupos que se consolidam no cenário da luta de libertação angolana, as características e afiliações regionais, étnicas e ideológicas de cada um deles são agenciadas conforme os interesses e oportunidades de utilizá-las estrategicamente. Portanto, o vetor de instabilidade e o verdadeiro motivador dos conflitos e disputas entre os grupos interessados na libertação angolana não são as diferenças étnicas. Estes são um dentre tantos elementos agenciados de acordo com as conveniências relativas ao cenário de disputa política.

Dessa forma, os grupos utilizavam-se das contingências regionais, étnicas, crioulas e assimilacionistas para se contraporem e desmoralizarem os oponentes, assim como para justificarem a própria legitimidade como representantes da luta pela libertação nacional. A UNITA, por exemplo, utilizou-se desse expediente quando se identificava como "tradicionalista", posicionando-se em defesa da população africana em contraposição a uma elite crioula ligada ao MPLA e supostamente continuadora do colonialismo. Por seu turno, o MPLA elaborava a crítica ao que identificava como tribalismo da UNITA e da FNLA, pautado pela identificação étnica bakongo ou ovimbumdo, a qual se colocaria como obstáculo à integração nacional. Como o indica Oliveira (2017, p. 21), estas são duas formas de discurso que se contrapõem, mas que, cada qual da sua forma, colocam-se como representantes da universalização e da construção de uma identidade nacional.

Em 25 de abril de 1974, a Revolução dos Cravos pôs fim ao regime ditatorial do Estado Novo em Portugal, sendo que as guerras nas colônias africanas contribuíram para a derrocada

do regime na medida em que representaram altos gastos do Governo, impondo-lhe uma crise orçamentária e o descrédito frente à opinião pública. Vencida a ditadura portuguesa, por questões financeiras e também morais, era insustentável manter a guerra contra a libertação das colônias. Depois de negociações sobre o processo de retirada das tropas portuguesas e sobre a transição do poder, em janeiro de 1975 foi assinado o acordo de Alvor com proposta de que a declaração de independência fosse realizada em novembro daquele mesmo ano, com a necessária conciliação dos três grupos que lutaram contra o colonialismo (MPLA, FNLA e UNITA).

Contudo, durante o governo de transição, situado em Luanda e comandado por um alto-comissário português junto a representantes dos três movimentos de libertação, seguiram-se as tensões para a garantia de exclusividade na condução política do país independente. Dessa forma, antes mesmo da data prevista para a declaração da independência, é deflagrada uma luta entre a FNLA e o MPLA em disputa pela posse da capital e do novo Governo. Neste momento, a UNITA se manteve afastada da luta armada, adotando a posição estratégica de partido da conciliação (PÉLISSIER e WHEELER, 2016, p.361).

Com a vitória do MPLA nessa batalha pelo controle de Luanda, em 11 de novembro de 1975, o MPLA e seu então presidente Agostinho Neto fazem uma declaração unilateral da independência na capital, tomando conta do que seria a máquina do Estado. Por sua vez, Holden Roberto, líder da FNLA, e Jonas Savimbi, dirigente da UNITA, em uma coligação bastante frágil, também proclamam a Independência em Huambo (ex-Nova Lisboa). Mostra-se, então, inevitável a continuidade dos conflitos os quais seguem definindo a disputa pelo controle do país (BITTENCOURT, 2002).

Essa polarização interna entre os grupos que lutavam contra o colonialismo português, mas também disputavam poder entre si, foi aos poucos sendo combinada à grande polarização geopolítica do momento da Guerra Fria, a qual opunha o bloco socialista e o bloco capitalista liderados respectivamente por URSS e EUA. Essa confluência entre as convicções dos grupos em disputa dentro do país e os embates internacionais pela defesa de modelos econômicos distintos não é necessariamente condicionada apenas pela vocação ideológica de cada um dos movimentos. Receber apoio dos EUA, África do Sul, URSS, China ou Cuba eram também espaços de disputa que respondiam às necessidades e estratégias dos atores angolanos, os quais estruturavam convenientemente a aproximação com um bloco ou outro (OLIVEIRA, 2017, p. 71).

Durante a guerra contra as forças coloniais portuguesas, os movimentos de libertação receberam apoio bastante tímido de outros países. Findo o regime colonialista, arrefeceram

também os cuidados devidos à influência de Portugal como signatário da OTAN, Organização do tratado do Atlântico Norte – representando a aliança entre os países do bloco capitalista e seus aliados (FREIXO, 2017). Nesse momento, as forças armadas estrangeiras e as potências responsáveis pela Guerra Fria começaram a desempenhar um papel crescente no conflito:

> A União Soviética começou a apoiar o MPLA, usando as forças armadas cubanas, bem como pessoal militar e civil das nações do bloco comunista, especialmente da Europa de Leste. O ditador Mobutu, do vizinho Zaire, apoiou a FNLA de Holden Roberto e enviou tropas zairenses para o norte de Angola. Entretanto, forças sul-africanas, encorajadas pelos Estados Unidos, começaram a partir de Outubro de 1975, a entrar em território angolano para apoiar a FNLA e a UNITA, avançando para norte, a fim de atacar zonas e cidades controladas pelo MPLA (PÉLISSIER e WHEELER, 2016, p.361).

Esse alinhamento das forças do bloco socialista e do MPLA estaria relacionado, em princípio, à sua configuração como movimento identificado ao Partido Comunista Português (PCP) e aos estudantes marxistas dos países africanos de língua portuguesa que se encontravam em Portugal na Casa dos Estudantes do Império e que foram responsáveis pela criação do Partido Comunista de Angola (PCA), do Partido da Luta Unida de Angola (Plua) e, posteriormente, do próprio MPLA (MENESES, 2000, p. 168). Contudo, os alinhamentos ideológicos não são destituídos de contradições e de agenciamentos.

É interessante notar, por exemplo, que, em 1962, Agostinho Neto, representante maior do MPLA, viaja à Washington para pedir apoio ao então presidente Kennedy para continuar a luta contra o colonialismo português. Embora o movimento e seu líder fossem desde o início mais próximos ao ideário socialista, somente depois do acordo de Alvor, em 1975, há um apoio maciço dos cubanos à luta do MPLA, com envio de tropas e armas requeridas à União Soviética.

Por seu turno, a UNITA de Jonas Savimbi, ainda durante o período de luta pela libertação e antes de receber apoio americano e sul-africano, alia-se à China e ao discurso socialista de inspiração maoísta para conseguir algum suporte no período de formação do movimento. Posteriormente, essa aproximação com a China faria com que a UNITA e seu líder, Jonas Savimbi, tivessem que investir em uma forte imagem anticomunista para garantir o auxílio financeiro e bélico dos Estados Unidos e da África do Sul, dissipando os ruídos dessa conexão com o campo chinês (OLIVEIRA, 2017, p. 74).

Em relação à FNLA, o apoio do Zaíre, dos EUA e da África do Sul foram-lhe também essenciais. Contudo, preterida nos campos de apoio internacionais em favor da UNITA, a Frente Nacional de Libertação de Angola acaba desmantelando-se, sendo que apenas os outros dois grupos vão, a partir de então, sustentar-se fortes no campo da luta nacional

(BITTENCOURT, 2016, p. 172).

A queda do muro de Berlim, em 1989, e o fim da lógica de apoios da Guerra Fria colocam novos desafios aos grupos envolvidos na guerra. Há, nesse momento, intervenção da ONU com o intuito de auxiliar o país a conduzir seu processo de paz e as eleições que determinariam o fim dos conflitos e o início de um processo democrático de escolha popular (PUREZA, 2007). Então, em maio de 1991, é assinado o acordo de Bicesse com o objetivo de democratizar as instituições políticas e escolher um dos lados do conflito através do voto popular. Agora, sem a presença da FNLA, a disputa se daria unicamente entre MPLA e UNITA.

As negociações obrigavam o MPLA a revisar e abandonar sua identificação marxista-leninista, adotar o multipartidarismo e reconhecer a UNITA como um partido o qual concorreria para as eleições em Angola. O acordo ainda colocava a necessidade de que, durante o período de transição, até que fossem organizadas as eleições, houvesse a desmilitarização das duas forças oponentes no campo de disputas angolano e a formação de um exército único. Contudo, houve desconfiança das duas partes e o acordo de desmobilização das tropas não foi plenamente cumprido, mantendo a perspectiva de que o conflito poderia emergir após as eleições, em resposta ao resultado do pleito e à sua possível não aceitação.

Segundo Christine Messiant, o processo de transição foi inteiramente entregue às duas partes envolvidas no conflito, sem uma mais efetiva mediação e sem a perspectiva de um governo de coligação para o período pós-eleitoral. Para a pesquisadora, esse foi um dos postos-chave para a manutenção dos conflitos, pois manteve a lógica da guerra na qual "quem vence, vence tudo" (2004, p.19). Assim, os desdobramentos que se seguiram às eleições em Angola eram previsíveis diante do cenário de tensão que se mantinha entre os grupos em disputa pelo poder.

Com a vitória do MPLA, houve questionamentos sobre a lisura do processo. Depois de acusações da UNITA contra o processo eleitoral, seguiu-se uma "ação preventiva" por parte do governo do MPLA com violentos confrontos contra um possível golpe:

> À medida que a luta se torna cruenta na capital, o MPLA, como já fizera no passado, distribui armas à população – o chamado "Poder Popular", conhecido como "os fitinhas" pela população devido ao adereço distintivo que portavam seus voluntários. Isso deflagra uma matança popular fora de controle nos musseques, bairros periféricos, onde os principais chacinados foram pessoas de designação ovimbundu. Querelas de vizinhança foram assim "resolvidas". Luanda termina, afinal, firmemente de volta às mãos do MPLA, com alguns membros do alto-escalão da UNITA tendo sido mortos ou feridos no que ficou conhecido como o "massacre de Todos os Santos" ou "do Halloween". A UNITA, por seu turno, detinha vantagem na maior parte do interior do país e ainda acaba por controlar importantes cidades. Apesar de tentativas de

> negociação e constantes insinuações de Savimbi de que aceitaria o segundo turno "apesar da fraude", o ciclo de violência ganha impulso. O governo passa a alegar que, em Luanda, a UNITA teria tentado um golpe de estado, o que, portanto, a punha em situação ilegal – de rebelde incontestável, afinal. A guerra civil grassa em todo o país novamente, com mais força do que nunca (OLIVEIRA, 2017, p. 110).

Em 1994, outra tentativa de acordo é assinada em Lukasa, também sem sucesso, pois fora realizada em um contexto de total desconfiança entra as partes, dispostas a não cumprir as regras estabelecidas caso não se apresentassem em benefício da própria prevalência no poder. Para alimentar esses novos esforços militares, o MPLA, detentor oficial da máquina do Estado, apostou em práticas comerciais altamente lucrativas e, apesar do conflito armado, foi capaz de estabelecer parcerias nas importações de guerra, na exploração do petróleo e em toda sorte de produtos comercializáveis. Por sua vez, a UNITA conseguia sustentar o aparato militar por meio da extração ilegal de diamantes que se encontrava sob seu controle. Enquanto isso, foi mantida uma forte pressão das Nações Unidas para que acontecesse o desarmamento da UNITA ao mesmo tempo em que se contribuía com os esforços de guerra do MPLA, o qual dificultava o abastecimento e a ajuda àqueles que viviam em terras dominadas pelos grupos de Savimbi, sufocando-os e ampliando ainda mais a crise humanitária no país (MESSIANT, 2004, p. 25).

A população, de maneira geral, via-se apartada dos polos de decisão ou mesmo de qualquer alternativa que lhes desse segurança. Como já observado, os conflitos produziam a forma como a maioria das pessoas se viam envolvidas e modulava seu engajamento, muitas vezes forçado, a um dos lados da disputa: "Frequentemente – e isso era mais verdadeiro quanto mais afastadas de centros urbanos as pessoas estivessem –, 'apoiar umas das organizações' não se configurou uma escolha" (OLIVEIRA, 2017, p. 129).

A maior parte das pessoas se via envolvida pelas contingências e aderia a um ou outro lado do conflito quando havia chances de evitar a violência; conquistar alguma proteção para o cultivo; atender à conjuntura colocada pela família ou comunidade que optava por aderir a um dos lados; quando se viam irremediavelmente dentro do território de uma das organizações ou quando eram raptadas pelos grupos armados e forçosamente empregadas nas incursões militares. Este envolvimento fortuito ou voluntário, a dor das perdas causadas, a angústia da espera e a instabilidade incessante são algumas das facetas que envolvem os sujeitos poéticos compostos pela poesia de Ana Paula Tavares, os quais desenham sua condição que, para além das mortes e das perdas, é subjugada pelo apagamento e pelo silenciamento que as posições circunstanciadas pela guerra lhes impõem. Novamente são majoritariamente vozes femininas a denunciar um espaço de luta e de resistência muito inglórias.

4.1.2. O rosto feminino da guerra

A reflexão sobre as mulheres e sua condição no campo dos conflitos em Angola conduz a pensar experiências permeadas pela realidade social e pelas relações de poder que as envolvem, sendo estas pautadas pelo gênero, senioridade, raça, classe, religião, sexualidade, etnicidade, região e filiações políticas as quais operam no sistema da guerra. A realidade das mulheres angolanas é atravessada por esses múltiplos fatores de opressão que lhes baliza a experiência, apresenta pontos de resistência e impõem batalhas particulares em relação às adversidades das guerras e à matriz de dominação masculina, a qual representa um eixo a partir do qual se inter-relacionam aspectos estruturais e interpessoais das suas vidas, lembrando, como o explicita Patrícia Hill Collins, que a intersecção dos vetores de opressão e de privilégio cria variações tanto nas formas como na intensidade como as pessoas experimentam a opressão (2000).

Ao pensar o espaço de atuação das mulheres durante o período da guerra de libertação e da guerra civil angolana, não é possível, pois, separar a noção de gênero das intersecções políticas e culturais em que ela é produzida e mantida. Assim, há diferentes perspectivas, percepções e intensidades como as mulheres percebem as opressões, dependendo das suas condições sociais e dos desdobramentos que a guerra impôs. Como o refere Henda Ducados, pesquisadora angolana e ativista pelo direito das mulheres em seu país:

> Uma das razões porque o movimento feminino fracassou em formar uma plataforma comum tem origem no fato de que a guerra não teve o mesmo significado para todas as mulheres. As mulheres usaram uma variedade de maneiras para sobreviver. E a realidade social das mulheres pobres, seja em áreas rurais ou urbanas, difere grandemente da realidade de mulheres mais privilegiadas. Um número maior de mulheres pobres perdeu seus maridos e filhos na guerra, ou foram deslocadas para campos de refugiados. Para essas mulheres resta pouca esperança de melhoria imediata de suas condições de vida, considerando o seu baixo nível de educação e o fato de que, politicamente, pouco se faz para lidar com as suas necessidades especiais (DUCADOS, 2004, p.59).

Assim, cada experiência e cada esfera de atuação é permeada por essas condições. Cuidar dos feridos, dos deslocados e produzir mantimentos; insistir contra a fome e a miséria; sobreviver às mutilações, aos deslocamentos, à violência sexual, às doenças, ao parto, à superexploração econômica e à falta de promoção social; assumir a frente de batalha com armas, canhões e força militar, sendo, depois da guerra, preteridas para os cargos militares ou

políticos, assim como para o recebimento de pensão como ex-combatentes: estes são alguns dos espaços ocupados pelas mulheres e que se colocam como campos de disputa e de resistência femininas localizadas social e historicamente.

As mulheres, concretamente, são colocadas como o ausente social por excelência nas análises sobre os conflitos armados e, passados os confrontos, nas políticas de reconstrução nacional. Margarida Paredes, pesquisadora, ex-guerrilheira do MPLA e autora do livro *Combater duas vezes: mulheres na luta armada em Angola* (2015), expõe alguns casos do envolvimento das mulheres com a guerra, da falta de apoio que recebem e do esquecimento que as coloca à margem da História. Ela explicita que às mulheres foi imposto um duplo e mais difícil combate, pois resistiram ao colonizador português, atuaram na guerra civil e também lutaram contra o esquecimento e a injustiça que lhes atinge mais do que aos homens.

A pesquisadora esclarece, por exemplo, que há uma grande desigualdade entre homens e mulheres na aplicação da Lei do Antigo Combatente de Guerra e no direito à proteção social dos ex-combatentes, sendo que diferenças na condição social também converge para a existência de ainda maiores dificuldades. Dessa forma, para as mulheres mais próximas à elite do MPLA, houve a possibilidade de conquistarem algumas patentes como general, coronel, brigadeiro ou major, mas elas enfrentam dificuldades para conseguir os rendimentos garantidos pelo Ministério dos Antigos Combatentes e Veteranos da Pátria. Paredes (2015, p. 74) revela que esta lei de 15 de outubro de 2002 foi chancelada, mas o Governo não despacha em tempo útil os processos das mulheres ex-combatentes, sendo que, muitos deles prescrevem e as requerentes são obrigadas a realizar um novo pedido sem qualquer perspectiva ou garantia de sucesso.

Em depoimentos organizados por Paulina Chiziane e Dya Kassembe sobre as percepções das mulheres que participaram das guerras angolanas, registrados no *Livro da Paz da Mulher Angolana: heroínas sem nome* (2008), o não reconhecimento pelos esforços das mulheres na guerra também é apontado:

> Nós, as mulheres, apesar de termos participado na guerra pela libertação de Angola, ainda não temos o devido reconhecimento. Enquanto a guerra existia, nós éramos úteis e nos tratavam como iguais, mas agora que a guerra terminou, dificilmente somos chamadas a exercer qualquer cargo de direção, ao lado dos homens (CHIZIANE; KASSEMBE, 2008, p. 41).

Quanto às mulheres que não lutaram com armas nas mãos e que se encontram ainda mais à margem da sociedade, estas enfrentam outros desafios, pois não conseguem sequer requerer qualquer reconhecimento ou reparação visto que, em sua grande maioria, foram

compelidas à guerra pelo enquadramento contextual de combatentes sem armamento: "cuidadoras dos guerrilheiros e provedoras das guerrilhas", muitas vezes não tendo reconhecido seu papel de guerrilheiras (PAREDES, 2015, p. 34).

Foram também recrutadas para o campo de batalha quando associadas à guerra pelo rapto, escravatura, prostituição e estupro, tão frequentes, e cuja violência muitas vezes não é registrada no cálculo das vítimas de guerras. Paredes apresenta, por exemplo, a história de Ana Maria da Silva Nzagi que, como tantas outras mulheres, foi raptada pelos grupos armados da UNITA em seu deslocamento para efetuar a compra de gado em uma região ocupada pelos exércitos FALA e FAPLA, respectivamente ligados à UNITA e ao MPLA. Condenada à morte, só foi poupada pois enfrentou o chefe do grupo, o qual reconheceu valor em sua atitude "masculina". Foi então obrigada a servir de "esposa" a um prisioneiro bakongo, o qual abandonou no fim do cativeiro (PAREDES, 2015, p. 99-100).

Sobre essa decisão de abandonar o "marido" imposto pela guerra e pelo sequestro, Henda Ducados comenta que, para além da violência dos abusos e das relações forçadas, havia a marca que estes "casamentos" impunham e que também limitavam as escolhas das mulheres na sua libertação do cativeiro: "As mulheres que foram sequestradas pela UNITA enfrentaram o dilema de deixar ou não os seus maridos da UNITA e voltar aos seus lares originais, onde corriam o risco de serem rejeitadas" (DUCADOS, 2004, p. 60).

Por sua vez, Justin Pearce (2003), em matéria do Jornal Público, relata a batalha das mulheres da UNITA e a situação de extrema necessidade e penúria em que eram deixadas quando abandonadas pelos maridos. Muitas esposas dos soldados da UNITA, os quais aderiram à guerrilha nas matas, viajavam pelas áreas de aquartelamento à procura dos maridos. Nessas jornadas, muitas vezes, eram violadas ou obrigadas a casar com membros do exército inimigo ou da polícia. Estes eram lares secundários para os homens que combatiam por alguns anos em uma região e que não hesitavam em impor um novo abandono a essas mulheres, frequentemente mães de novos filhos gerados por essas uniões forçadas.

A prostituição também é um elemento marcante nos ambientes devastados pela guerra e pela necessidade de sobrevivência. As mulheres e seus próprios corpos passaram a ter, naquele ambiente, reconhecido valor de troca e foram utilizados para conseguir alimento e condições de sustentar as famílias. Embora os soldados devessem proteger a população, muitos aproveitaram-se de sua posição para subjugar as mulheres, cobrando-lhes favores sexuais. Ducados assinala essa problemática e indica seus desdobramentos no pós-guerra:

> A interação de milhares de soldados nas regiões da linha de frente com uma

> população indigente também teve um tremendo impacto de longo prazo nas relações entre os dois sexos. Por exemplo, as raparigas que se prostituíram para sobreviver durante o conflito podem sofrer de graves problemas de saúde, baixa autoestima ou exclusão social se engravidaram e/ou contraíram doenças sexualmente transmissíveis como HIV/SIDA (DUCADOS, 2004, p. 60).

Em relação à exploração sexual, todos os lados do conflito angolano têm sua participação. Embora os aspectos políticos sejam configurados de maneiras diversas, a relação de força sobre os corpos e sobre a vida das mulheres são semelhantes. Assim, a prostituição, as relações forçadas e os estupros eram muito recorrentes, sendo violências perpetradas contra as mulheres as quais independiam da identidade política e das convicções dos grupos armados. Ainda no período da luta pela libertação do colonialismo português, Marcelo Bittencourt apresenta pistas de que havia abusos das tropas do MPLA contra as populações locais:

> A coluna deveria ser bastante cuidadosa nas suas relações com a população, não contrariando as tradições populares, evitando as relações sexuais com mulheres já pretendidas e respeitando os chefes tradicionais. Os avisos parecem indicar que os comportamentos contrários eram possíveis por parte dos combatentes do MPLA (BITTENCOURT, 2002, p. 439).

O historiador conta ainda que, em entrevista com o escritor angolano Pepetela, este refere-se aos abusos cometidos pelos comandantes das FAPLA. Muitos deles teriam se aproveitado das raparigas e conseguiam acesso facilitado a elas por serem oficiais. Outros ainda utilizavam dos privilégios de seus cargos e de suas atribuições de comando para enviar os maridos de alguma possível pretendente para uma operação difícil e demorada a fim de que a mulher ficasse mais "disponível" a ele (BITTENCOURT, 2002, p. 586).

Durante a guerra civil, acusações de estupros são imputadas tanto às tropas da UNITA como àquelas ligadas ao MPLA. Sem identificar as afiliações políticas de seus agressores, uma das mulheres entrevistadas em *O livro da paz da mulher angolana: heroínas sem nome* conta que os mais velhos apanhavam as meninas entre dez e vinte anos para carregar armamentos e para lhes servirem sexualmente (CHIZIANE; KASSEMBE, 2008, p.152).

Os sequestros e o abuso de jovens cativas foram bastante comuns entre as tropas da UNITA e expressam uma lógica perversa que impõe às mulheres condições análogas à escravidão (PAREDES, 2015, p. 353). Contudo, entende-se que a violência sexual e os abusos não eram atributos somente do exército da UNITA, eles eram aplicados por todos, independentemente do lado. Por exemplo, há registro de que, em 1976, Savimbi teria ordenado a execução de dezessete soldados cubanos, aliados do MPLA, acusados de terem violado quatro angolanas em um povoado de Huambo. O fuzilamento dos soldados teria sido cometido por um

pelotão de mulheres, que marcadamente vingavam a violência de gênero (CARVALHO FILHO, 2000).

Nos testemunhos das mulheres, os ataques e a violência poderiam ser exercidos por quaisquer sujeitos, uma vez que, na guerra, as leis parecem permanecer em suspenso tanto para os civis quanto para as forças armadas: "No tempo de guerra, nós mulheres não podíamos vir muito cedo à praça, porque no caminho os homens nos violentavam, tanto os civis como militares, você não podia fazer nada, guerra não tem lei, não tens para onde se queixar" (CHIZIANE; KASEMBE, 2008, p. 84).

As mulheres sofreram as consequências diretas da guerra das maneiras mais diversas. Além da opressão e da violência sexual, as minas terrestres também as castigavam. Segundo Henda Ducados: "as mulheres sofreram em maior proporção com acidentes causado por minas, devido às suas responsabilidades pela coleta de alimentos" (2004, p. 59). Muitas minas eram colocadas nas estradas, mas também nas pequenas veredas, onde atingiriam certamente muitos civis em busca de machambas onde ainda resistia algum plantio. Chiziane e Kassembe registram relato desse risco das minas e do tormento vivido pelas mulheres:

> Ficávamos muitos dias escondidos nos capins. Quando os movimentos de guerra abrandavam, nós as mães, corríamos para as lavras para conseguir algum alimento. Foi nessas ocasiões que muitas mulheres perdiam a vida, eram raptadas ou pisavam minas (2008, p. 60).

Durante os períodos de guerra, a dor, o medo e a apreensão estão sempre à espreita, marcando um compasso de espera e de resistência pouco referenciado e registrado pela história "oficial". Svetlana Aleksiévitch (2016), ao falar das mulheres soviéticas que atuaram e resistiram na Segunda Guerra Mundial, assevera que as imagens e impressões da guerra são sempre referenciadas pelas vozes dos homens, que as representações são aprisionadas pelas sensações e palavras masculinas, que os livros de guerra são escritos por homens e sobre os homens[47]. Para que se faça ouvir uma outra história e para que sejam registradas outras impressões, a autora russa recolhe depoimentos de mulheres que participaram das mais diversas maneiras das batalhas contra as forças alemãs. Nas palavras da autora, "a guerra delas tem

[47] Como o diz uma das depoentes do *Livro da paz da mulher angolana:* "O mundo das armas foi sempre um santuário dos homens. Eles defendem-no. Até parece que têm medo que as mulheres penetrem" (CHIZIANE; KASSEMBE, 2008, p. 112).

cheiro, cor, o mundo detalhado da existência". São, portanto, essas referências que redimensionam os fatos e as narrativas, revelando outras impressões sobre a guerra, dando um outro peso aos feitos e fatos que compõem os grandes conflitos armados.

Em Angola, num espaço distante e num outro tempo histórico, as mulheres também relevam a impressão do detalhe, das sensações e dos sentimentos que envolvem a experiência da guerra, apresentando suas percepções semeadas no chão vivo da história, da forma que lhes foi possível vivenciá-la: seja como guerrilheiras ou como cozinheiras, parteiras e mães a proteger os filhos. Acender o fogo, lavar os panos, ferver a água, cortar os alimentos são tarefas desenvolvidas nos intervalos da "noite" que a guerra inscreve na vida das pessoas, no cotidiano de mulheres e homens, adultos, velhos e crianças. São atividades realizadas sob a tensão do risco, da violência sexual, dos assassinatos, da perda dos familiares, dos acidentes com minas terrestres enquanto as mulheres buscam água ou realizam trabalhos agrícolas.

Também em *O livro da paz da mulher angolana: heroínas sem nome* (KASSEMBE; CHIZIANE, 2008), há relatos da resistência das mulheres que vão contando os detalhes da produção de alimentos no período da guerra, dos partos realizados durante bombardeamentos ou fugas, dos gestos que lhes fortalecem a coragem. Há depoimentos de cozinheiras, como a senhora que fazia broas em Malange, no tempo da guerra civil (p.91), ou parteiras como a que ajudou uma mulher a dar à luz durante uma fuga:

> As grávidas já sabiam. Quando a barriga é grande, no tempo da fuga tem que andar sozinha (...). Tinha que andar sozinha, porque o bebé podia nascer a qualquer momento. Eu ajudei uma mulher a parir. Esses inimigos passaram por nós, viram-nos e nos desprezaram. Podiam nos matar, mas não quiseram. Descobriram-nos porque o bebé quando nasce chora. Eles ouviram e vieram (...). Dói muito ser mãe em tempos de guerra (p. 60).

Este é o relato do nascimento de um, dentre tantos "Cangilas", como ficaram conhecidos os bebês que nasceram no caminho das fugas ou "no céu coberto de pólvora" durante os bombardeios (KASSEMBE; CHIZIANE, p. 85). Vivências como essas são repetidamente escamoteadas nas narrativas e representações dos conflitos armados, mas apresentam o *continuum* de violências que se espraiam para além dos cenários considerados como guerra oficial, sendo que "a ideia de *continuum* significa que, para entender as violências extraordinárias não é necessário pensar em termos de exceção, mas que muitas respostas podem ser encontradas nas violências rotineiras e nos mecanismos sociais que as permitem" (ROQUE, 2018, p. 86). Nesse sentido, é essencial redimensionar a separação entre a guerra e violências consideradas como menores ou irrelevantes, mostrando que os conflitos armados e as disputas

políticas não são fatos sociais isolados, mas sistematizam violências que impregnam o cotidiano e se expressam nas mais simples vivências.

As experiências da perda, do abandono, da violência, assim como da resistência, apresentam também seu revés, podendo fortalecer a autonomia e o empoderamento das mulheres. Samora Machel, por exemplo, defendia que a luta armada, "como cápsula incubadora", seria responsável por criar as condições para emancipação das mulheres (MACHEL, 1979, p.19). Conforme apresentado, as condições de emancipação feminina continuaram bastante precárias durante e depois das guerras em Angola, mas houve, de certo, um processo de transformação social que impôs novas atribuições, responsabilidades e um campo de resistência ativa.

Para algumas das mulheres que participaram da luta pela libertação e também da guerra civil, a condição de educadoras, enfermeiras, médicas, cozinheiras ou carregadoras se configurou como um importante espaço de atuação e de luta política. Muitas mulheres foram responsáveis por organizar campanhas de alfabetização, contribuíram para a produção de alimentos e para o transporte de armamentos, além de realizarem os cuidados com a saúde. Contudo, havia também as mulheres que manejavam as armas e disputavam esse espaço com os homens, demonstrando seu interesse em atuar na linha de combate, resistindo à pressão para que se mantivessem na retaguarda. Conforme o afirma Paredes:

> O lugar que agenciavam ocupar dependia do voluntarismo pessoal, mas em todas as frentes político-militares, a negociação trazia uma lógica coletiva, um grupo de mulheres que não aceitava ficar de fora da luta armada e recusava ser remetido para lugares tradicionalmente femininos nos exércitos, passivos e subalternos como a ordem patriarcal exigia (2015, p. 304).

O envolvimento e a participação das mulheres nas guerras evidenciam os esforços, talentos e habilidades para superar as dificuldades e as barreiras sexistas que, para além de toda violência e adversidade do contexto de lutas, também lhes eram impostas. Apesar da desigual distribuição de recursos, do controle da sexualidade feminina e da violência de gênero, elas se tornaram enfermeiras, médicas, chefes de hospitais, comissárias políticas, professoras, jornalistas, engenheiras, motoristas, militares de diversas patentes, diretoras e líderes de associações como a OMA (Organização da Mulher Angolana – ligada ao MPLA) e a LIMA (Liga Independente de Mulheres Angolanas – ligada à UNITA). Essas questões são apontadas não no sentido de glorificar as guerras e os conflitos, mas no sentido de apontar como a agência das mulheres é colocada em prática no processo de luta e mobilização.

Stephanie Urdang, referindo-se às mulheres que participaram das lutas de libertação do

Quênia e do Zimbabué, afirma que, naquela altura, elas estavam desafiando tanto o colonialismo quanto o controle masculino. Nesse sentido, aquelas que participaram das guerras de libertação estavam determinadas a exercer escolhas e decidir sobre o que afetava suas vidas. Dispunham-se também a ocupar espaços de tomada de decisão em seus países independentes, além de mobilizarem-se para que houvesse transformações em relação à subordinação da qual eram vítimas (URDANG, 2012, p. 8).

Essa disposição para atuação política e para a autodeterminação das mulheres foi sufocada em diversos momentos da história. No caso das mulheres da revolta dos Mau Mau, no Quênia, Urdang (2012) assevera que não houve oportunidade para que fossem levantadas questões específicas de gênero durante a guerra e que, apesar de terem adquirido maiores responsabilidades políticas, não foi permitido às mulheres desenvolver discursos políticos sobre questões específicas relacionadas à opressão de gênero, sendo que toda e qualquer tentativa era sempre sufocada.

Em Angola, o papel das organizações foi bastante representativo no que diz respeito à continuidade das discussões específicas da luta de gênero e da atuação política das mulheres. Henda Ducados registra a relevância da OMA nesse contexto pós-guerra de libertação: "com a independência, a OMA ganhou apoio popular suficiente para contar com delegadas em todas as províncias e estima-se um total de 1,8 milhão de membros registrados em 1983" (2004, p. 59). Também refere a atuação das mulheres da LIMA durante o processo de libertação e ao longo da guerra civil angolana:

> A atividade das mulheres na UNITA durante a luta pela libertação envolvia o transporte de materiais, alimentos e armamentos para os homens na linha de combate. As cargas eram transportadas na cabeça e as distâncias eram longas. Suas atividades políticas consistiam principalmente na mobilização de pessoas e especialmente na adesão dos jovens à luta armada. As mulheres também eram treinadas como ativistas políticos. Durante a guerra civil após a independência, as mulheres continuaram em atividade em todas as frentes e a liderança da LIMA era notada em comícios políticos dentro e fora do país (2004, p.59).

Não obstante a participação ativa em organizações e espaços de representação tão arduamente conquistados, a misoginia é um elemento que pode sempre ser utilizado como justificativa para sufocar a agência das mulheres. Por exemplo, é possível referir as duas grandes queimas às bruxas, acontecidas na cidade de Jamba em 1982, como estratégia misógina de perseguição e silenciamento das mulheres. No episódio, Jonas Malheiros Savimbi, presidente da UNITA, sob acusação de que eram feiticeiras, mandou queimar vivo um grupo

de mulheres.

Para Margarida Paredes, a intenção do líder da UNITA era dissimular a sua responsabilidade pelas sucessivas batalhas perdidas. Dessa forma, "transferir a culpa das derrotas militares para mulheres que, através de procedimentos ocultos, alteravam o desfecho das batalhas, permitia-lhe recuperar a iniciativa política" (PAREDES, 2015, p. 169). Permitia também eliminar dissonâncias e figuras com força de contestação, pois, dentre as assassinadas, havia amantes de Savimbi, a presidente da LIMA, assim como outras mulheres que detinham saberes e poder social. Sob essa perspectiva, os episódios de Queima às Bruxas podem ser lidos como retaliação ao empoderamento feminino e à sensação de que ele poderia colocar em risco a matriz de dominação masculina.

As mulheres do campo e da cidade, as quais não assumiram espaços de destaque nas associações, não tiveram direta atuação política, assim como não expressaram divergências com os poderes instituídos, também foram mobilizadas pelos reflexos da guerra, ampliaram seu campo de atuação e foram, muitas vezes, reprimidas por isso. Na ausência dos homens, envolvidos com as lutas ou mortos em combate, as mulheres foram sobrecarregadas: assumiram maior responsabilidade na provisão do lar, na construção e reparação das casas, no contato com os líderes comunitários, assim como no cumprimento das obrigações sociais e religiosas. Continuaram a desempenhar essas tarefas mesmo no tempo de paz, sendo que a independência e a autossuficiência alcançadas são, muitas vezes, motivo de conflito e disputa dentro dos lares, principalmente quando os homens são confrontados em sua capacidade de sustentar a família e ser única voz de comando na casa (DUCADOS, 2004, p. 59).

Esses todos são elementos contextuais preciosos para alcançar maior entendimento das vozes poéticas mobilizadas pelos poemas de Ana Paula Tavares. Entende-se que os conflitos, os desdobramentos políticos, assim como a agência das mulheres em cada um dos momentos históricos relatados não são representados necessariamente como fatos, mas ajudam a elaborar as tensões que ressoam nas vozes dos sujeitos poéticos e também na imagem de autora que se revela nos poemas do livro escrito sob a "inspiração" das guerras, principalmente de seus desdobramentos nos conflitos pós-libertação.

4.2. A palavra poética sob o signo da guerra e de suas marcas em um determinado Sul

Dizes-me coisas amargas como frutos é publicado em 2001 e, sob o impacto da guerra civil, tenta refletir as perdas, tensões e angústias causadas. Em entrevista concedida ao Projeto Nação e Narrativa pós-colonial (TAVARES, in. LEITE *et. al.,* 2012, p. 56), a autora confirma

essa intenção:

> *Dizes-me coisas amargas* reclama-se da tradição oral mais próxima do Sul do país. No fundo é tentar refletir (...) esses espaços vazios, esses laços perdidos, esses mortos que não podem ser enterrados, porque se perdem, os lutos que não podem ser feitos, há mães que nunca conseguem fazer os lutos dos seus próprios filhos, porque não sabem onde eles estão.

Para além desse movimento de captar os sentimentos e dores que expressam um momento de guerra, como em *Ritos de Passagem,* este livro novamente apresenta relação com as tradições do sul do país, aproximando-se do universo e registros da população agropastoril cuanhama, cujo provérbio "Dizes-me coisas tão amargas como os frutos" introduz o primeiro poema, nomeia o livro e corrobora o tom angustiado de que ele é composto.

Como sua população habita uma região seca, com poucos recursos naturais, os cuanhamas tradicionalmente dedicavam-se à criação de gado e à prática da transumância, bastante prejudicada pelos longos períodos de conflito vividos em Angola (TEIXEIRA, 2014). É principalmente na perspectiva das mulheres que essas dificuldades, angústias e tensões são expressas e condicionadas pela recriação literária. Essa recriação observa com atenção as configurações culturais que identificam os sujeitos poéticos femininos dos grupos sociais agropastoris, mas também compreende as condições que atualizam as composições sociais e afetivas a partir da guerra, assim como de suas margens, sombras e marcas:

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 estrelas

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).

O poema se refere ao tempo presente marcado pelo trauma e pela despersonalização a qual permite dissociar ação e vontade, capacidade e participação ativa na condução da própria vida, causando um sentimento de distanciamento ou de estranhamento de si: "como se um outro te habitasse".

Despersonalização é um termo utilizado em psicanálise[48], mas que pode revelar indícios daquilo que o sujeito poético feminino identifica no homem amado e que o impede de reconhecê-la, de verdadeiramente se aproximar dela. Daquilo que também o impede de se reaproximar das próprias referências, ou seja, dos sinais e dos provérbios que um dia foram muito significativos; da altivez e confiança que faziam dele senhor de suas vontades, desejos e expressões; das sensações que permitiam a doçura e a voz macia; do encanto que o iluminava e semeava a sua voz de estrelas. Essa despersonalização, que é justamente a perda do que o identifica e o permite reconhecer-se a si mesmo, faz desse homem apenas uma "sombra dividida ao meio", um corpo sem alma, sem contorno e sem substância, "um corpo lacuna, buraco" (FRANCISQUETTI, 2003, p. 5).

Nos contextos de grande perturbação e disforia, é possível que um indivíduo deixe de reconhecer as referências que formam a própria personalidade, balizam a experiência e orientam os sentidos. Assim, configurações colonialistas, como as que existiram em Angola, assim como as desarticulações e os conflitos decorrentes destas podem ser responsáveis por promover esses sintomas, conforme apontado por Frantz Fanon. Ele reconhece esse fenômeno da despersonalização na relação entre o negro colonizado e o colonizador, o qual impõe ao outro a dissolução dos elementos que fundam e dão sustentação ao reconhecimento de si mesmo. Em *Peles negras, máscaras brancas* (2008), o autor antilhano apresenta diversas formas como o colonizador determina a dissolução do quadro de referências que poderiam assegurar o autorreconhecimento e a autoestima ao colonizado. Dentre esses elementos que impõe a despersonalização ao colonizado, ele ressalta: "Seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta" (FANON, 2008, p. 104).

---

[48] "Quando uma fração do próprio Eu lhe parece estranha, fala-se de 'despersonalização'". (FREUD, Sigmond. *Um distúrbio de memória na Acrópole.* In. FREUD, Sigmond. *Obras Completas, vol.18.* trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010).

Em *Os condenados da terra,* Fanon também se refere à despersonalização provocada pelo colonialismo e indica seus desdobramentos no plano coletivo, ao nível das estruturas sociais. Nesse sentido, todo um povo enquanto exposto à colonização é reduzido a um conjunto de indivíduos que não se reconhecem em si mesmos ou no mundo externo a eles, pois têm a vida regulada pela narrativa, valores e sentidos impostos pelo colonizador, não se identificando senão na presença deste (FANON, 2010, p. 340).

Nessa perspectiva, admite-se que situações de violência como as vigentes em condições coloniais, fortemente marcadas pelo racismo e pela opressão sistêmica, podem provocar efeitos de despersonalização significativos. A exposição prolongada ao estresse causado pela guerra também pode ser fator para a despersonalização (AIELLO-VAISBERG, 2017).

No caso do sujeito amado por aquela que se expressa no poema, há indícios de que ele retorna à sua aldeia transformado por alguma experiência que lhe torna distante, apartado de sua própria vida e referências e dos sentidos que estas eram capazes de lhe prover. Apresenta-se, portanto, com a morte em seus olhos, um vazio em seus gestos e um distanciamento como se ele se colocasse afastado da própria vida que transcorre à sua frente: "num tempo/para além/ do tempo todo".

O que tenha havido com esse homem e o que tenha influenciado a sua mudança não é explicado pelo sujeito poético feminino que se expressa no poema, mas é possível deduzir que ele tenha vivenciado grandes perturbações e perdas que são indiciadas pelo olhar distante e pelos pés descalços. Ele volta mudo como quem retorna do campo de batalha e, como observado por Walter Benjamin quando fala sobre os soldados da Primeira Guerra Mundial, apresenta-se "mais pobre em experiência comunicável" (BENJAMIN, 2012, p. 198).

Uma das causas do silêncio pode estar no sofrimento inominável que a guerra provoca, na falta de explicação e no esforço quase inalcançável de descrevê-la. A ansiedade, a desordem e o trauma promovidos pela guerra podem causar esse processo de dissociação que desloca esse homem de si mesmo, de seu tempo, suas referências e dos sentimentos que um dia o mobilizaram. Na perspectiva da mulher, o poema apresenta a perda de alguém que retorna, mas não é mais o mesmo e só pode oferecer sua própria negação, uma sombra dividida ao meio, falas amargas e uma personalidade cindida entre o antes e o depois do trauma.

Além do que é expresso pela voz poética feminina, é possível apreender esses sentidos de assujeitamento e de despersonalização por meio da compreensão que excede o olhar da mulher apaixonada e apreende sinais de um contexto dominado pelo medo, pela dor e pela apreensão, pois, se ela não diz especificamente da guerra, esta rescende das vozes, das falas, das expressões amargas, do trauma. Nessa condição de apreender sinais e sentidos para além

do que é explicitado pela voz do sujeito poético, também é possível pensar o contexto colonial de Angola e as condições que, para além dos conflitos armados, já impunham a "estes homens", um afastamento de si e uma dissolução das próprias referências, raízes e condições de autodeterminação. Como Fanon percebe no colonizado esses sintomas, a mulher também os percebe em seu companheiro e os denuncia em um poema triste, ressentido de tanto amargor.

"Sombras" é outro poema do livro que oferece indícios dessas dores e das promessas rompidas pelo sofrimento que esvazia os sujeitos de vida e esperança:

> 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).

É importante lembrar que o signo da guerra e das perdas causadas por ela percorrem todo o livro e determinam o seu tom. Este é um termo interessante para pensar as impressões registradas, pois compreende diversos aspectos como os de intensidade, gradação e sensação manifestas pelas cores; de sentido e seu teor crítico, irônico, dramático, cômico ou trágico; assim como de modulação da voz e da entonação que ela carrega, capaz de, inclusive, determinar a justa interpretação do poema, como o refere Alfredo Bosi: "Se o leitor conseguir dar, em voz alta, o tom justo ao poema, ele já terá feito uma boa interpretação, isto é, uma leitura "afinada" com o espírito do texto" (BOSI, 2010, p. 469).

Dessa forma, o tom se coloca como elemento indiciador das modalidades afetivas da expressão, do "espírito" do texto e dos efeitos causados naquele que o lê e o interpreta. As sombras, tristezas, feridas, angústias e separações, assim como as vozes que cruzam impressões sobre essas e outras expressões de aflição, permitem elaborar a entonação, a coloração, a perspectiva e os sentidos do poema.

Para a construção de um tom emocional intenso e carregado como o dos poemas que

compõem o livro *Dizes-me coisas amargas como frutos*, é bastante significativo que, no tempo de sofrimentos causados pela guerra, sensações díspares como o aconchego e a aflição, o alívio e a contrição, a asperezas e os afagos apresentem-se amalgamados:

> CAOS
> CACTUS
> CACOS
> mãos feridas d`espinhos
> pousadas pássaros
> no meu rosto (TAVARES, 2011, p. 131).

São mãos feridas que oferecem a possibilidade de alívio e conforto, denunciando a insistência em rasgar espaços de afeição e amorosidade em meio à dor e ao que é árido, áspero, cortante. No poema, as impressões de desordem e aspereza são apresentadas pelos sentidos das palavras "caos", "cactus", "cacos", "espinhos", mas também por meio das impressões sensoriais e emotivas e pelo modo de articulação dos sons que as compõem. São palavras motivadas por seu significado e também por sua sonoridade e pelas sensações que evocam.

Nesses vocábulos, as sílabas plosivas surdas (/k/) e as sibilantes (/s/) exploram o poder sinestésico de choque e ciciamento, de rispidez e sequidão. Essa expressividade das palavras e essa exploração de sua qualidade sonora colocam-se na leitura poética principalmente pela valorização da repetição dos fonemas e pelo contraste entre eles. A conjunção dos sons permite, assim, uma leitura expressiva, a qual pode ressaltar as conotações, relacionando de maneira significativa o som e as imagens.

Contudo, Alfredo Bosi nos lembra que "a voz é vibração de um corpo situado no espaço e no tempo: O seu valor apura-se exato em um contexto" (2000, p. 62). Dessa maneira, a relação entre som e sentido nunca é natural, mas é sempre mediada, relativa e simbólica, podendo ser interpretada conforme o contexto, a intenção e a ênfase dada aos fonemas em cada texto poético. Portanto, essas relações impressas nos fonemas da poesia de Ana Paula Tavares são construções que dependem da "mediação entre a vontade-de-significar e o mundo a ser significado" (BOSI, 2000, p. 62). São elaboração de imagens, alusões sonoras e metáforas que revelam a preocupação com o papel da poesia, do amor e dos recursos possíveis para resistir aos conflitos, explosões, mortes, dor e delírio provocados pela guerra, a qual também é delineada no seguinte poema:

> A GUERRA
>
> A hiena uivou toda a noite

> o bicho esfomeado uivou toda a noite
> as vozes saíram das casas
> como o fogo se lavanta das cinzas
> altas todas juntas no medo
> os dentes dos guerreiros
> batiam sem parar
> os pés das velhas juntaram-se para aquietar a poeira
> um companheiro nosso não regressou
> o filho único de nossas mães
> não vai voltar de pé
> é só o seu cheiro que volta agora
> 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, 211, p. 139).

A hiena pode emitir um uivo melancólico e, ao aproximar-se de uma carcaça a qual lhe servirá de alimento, seu grito pode soar lúgubre. Ela cheira a sangue e a entranhas dos restos de que se nutre, sendo que a particularidade de ser considerada como uma devoradora de cadáveres faz com que seja identificada como um bicho agourento. Com essas características, a hiena ocupa um lugar importante no imaginário de diferentes populações que com ela se defrontam e convivem.

Nas fábulas dos povos cuanhamas, a hiena é bastante representada e, como o explicita Russel Hamilton, geralmente aparece como um animal estúpido, que se deixa enganar pelo chacal inteligente. Contudo, em um poema bastante emotivo elaborado por esse grupo social e registrado por Hamilton, o uivo triste de fome se torna comovente e cria uma atmosfera desoladora:

> Haulamba wa Nangobe alele talili
> Simbungu alele takwena,
> Haulamba alele tawalele
> Omukwetu umwe ineuya (1975, p. 110).

A tradução para o português, realizada pelo próprio Russel Hamilton, apresenta os seguintes versos:

> O bicho esfomeado de Nangone (nome poético da hiena)
> Passou a noite a “chorar”
> A hiena uivou toda a noite,
> O bicho esfomeado berrou durante a noite!
> Um companheiro nosso não regressou (1975, p. 110).

Como é possível notar, o poema de Ana Paula Tavares repete os versos da elegia

cuanhama, fazendo referência ao uivo funesto da hiena o qual denuncia o desaparecimento de um dos companheiros que não retornará mais. Contudo, para além da reprodução dos versos cuanhamas, a poetisa ambienta o povoado para o qual esse companheiro desaparecido não poderá mais voltar e revela uma atmosfera de medo e perplexidade a envolver o lugarejo. Assim, há suspiros de contrição e vozes de medo saindo das casas, há dentes batendo de pavor e expressão de sofrimento dos habitantes daquela localidade. O companheiro pelo qual se chora é também o filho que não volta mais e do qual só resta o cheiro, o corpo e a lembrança. Os sons que se ouvem são vozes dos guerreiros, apelos das velhas e lamentos de mãe que ecoam na noite junto ao uivo das hienas. As atribulações e os conflitos exigem coragem e determinação, mas até os guerreiros tremem enquanto as velhas juntam os pés para se sustentar e manter a calma possível em situação de tão grande apreensão. Dessa maneira, Ana Paula Tavares apresenta o ambiente da guerra o qual gera ainda mais tensão de angústia aos sons emitidos pela hiena.

Além da escolha de um tom angustiado, como o apresentado no poema "Cactus", e do assujeitamento dos indivíduos, como aquele do poema "Amargos como os frutos", em "A GUERRA", a perspectiva escolhida pela poetisa para contextualizar os versos emprestados dos cuanhamas identifica a densidade da insegurança e da aflição que, em tempos de conflito armado, envolvem os sujeitos retratados. Essa densidade se apresenta a partir de uma voz que manifesta não somente uma compreensão pessoal da dor e das perdas provocadas pela guerra, mas a expressão de um sofrimento coletivo demarcado pela primeira pessoa do plural em três diferentes recorrências.

Em "um companheiro nosso não regressou", repete-se o verso tal qual traduzido do poema cuanhama em que a primeira pessoa do plural do pronome possessivo repercute a voz daquela comunidade de homens e mulheres. O verso subsequente, "o filho único de nossas mães", revela outro ângulo a partir do qual é percebido o companheiro morto: ele é o filho perdido e representa um dentre os tantos e únicos pelos quais as mães choraram. É também o irmão e revela-se como um dentre os tantos homens da terra que "não vai voltar de pé".

Quando reiterada a ideia de que o filho não regressará, novamente se afirma que é "um dos nossos". Nesta terceira repetição do pronome possessivo pode haver outra vez a ressonância dessa voz comunitária que identifica o companheiro morto como um dos filhos da terra, mas pode também ressoar a voz das mães a enterrar seus rebentos. Esse arranjo que permite identificar uma pluralidade de vozes as quais se expressam no poema é bastante significativo de uma tendência da poesia de Ana Paula Tavares: a de que as vozes dos seus poemas geralmente não são centralizadoras de uma única e incontestável perspectiva a partir da qual os

sentimentos da poetisa são expressos.

Como vimos na análise de *Ritos de Passagem* e de *O lago da lua*, os sujeitos poéticos que se constituem e se expressam em cada um dos poemas de Tavares podem não coincidir com a imagem de autora que também se revela nas entrelinhas dos textos e reflexiona as diferentes vozes e lugares sociais que oferecem força de dialogismo à sua poesia. No caso do poema "A GUERRA", há uma voz coletiva representando os sujeitos poéticos que compartilham os seus sentires e os sentidos evocados a partir daquela realidade brutal, assim como expõem sua resistência, seus medos e a dor da perda de um companheiro ou de um filho (seja esse um integrante daquela comunidade ou um filho de sangue). Há, além dos sujeitos poéticos representados, também uma imagem de autora a elaborar a comutação das vozes desses tantos sujeitos poéticos que se colocam e expressam seu sofrimento a partir da perspectiva de mães, irmãos, avós e companheiros de luta daqueles que foram entregues à morte (afinal esse companheiro perdido pode representar um sujeito genérico: cada filho, irmão, neto ou amigo vitimado pela guerra). A revelação dessa multiplicidade de vozes depende do eixo constituído por uma autora-criadora (BAKHTIN, 2002) que recorta e organiza os eventos da vida e a rede de pontos de vista que se conformam a partir desses eventos.

Essa autora, inscrita no texto como autora-criadora, a qual confere sentido estético à consciência e à expressão dos sujeitos poéticos talvez se mostre de maneira mais clara no poema em que a voz do homem reflete a condição da mulher, foco e atenção maior da poesia de Ana Paula Tavares:

> Amada
> vestiste os passos de chuva
> para assistir ao meu fim.
> Vens com os mesmos passos
> das noites antigas
> quando, vestida para o amor,
> me preparavas o tempo
> com os óleos sagrados da espera.
> Amada
> tens os olhos vermelhos
> do sal e da culpa.
> Os celeiros estão vazios
> as crianças sem leite (TAVARES, 211, p. 121).

No poema, o sujeito poético fala à amada sobre as mudanças ocorridas no lugar em que ela teve que permanecer, nesse espaço de espera e de incertezas onde a expectativa é de que seu companheiro não retorne, onde é possível que ela assista ao seu fim. Nesse contexto, a imagem da chuva é de uma força poética muito intensa para dizer dessa espera, pois o seu ruído

insistente e cadenciado marca um ritmo que não é do desespero rasgado, mas é da regularidade e de uma presença constante que envolve como a humidade. É dessa forma que a mulher pisa a terra, expressa sua angústia de espera e aguarda o que será feito desse homem. É com essa mesma constância e cadência que ela, nas noites antigas, pisava a terra e se preparava para o amor e para a vida que também lhe exigiam espera, vigília e fertilidade que a chuva promove quando desperta a semente. Contudo, no tempo de agora, além da perspectiva da perda do companheiro, os celeiros se apresentam vazios e os filhos sem leite, o que lhe impõe culpa e apreensão.

Nessa imagem que faz da mulher, o sujeito poético potencializa uma compreensão que não se restringe a uma única perspectiva, mas é capaz de revelar um entendimento mais amplo, que excede os limites da voz de um eu-lírico se dirigindo ao objeto de seu amor. Assim, o sujeito que se expressa no poema não reflete apenas a própria imagem, mas evoca uma composição mais complexa, investida de densidade a partir da qual são refratados sentidos e ideias que revelam a presença de uma autora-criadora bastante comprometida com a história do tempo presente, com a perspectiva social do país e dos grupos sociais que o compõem, assim como com a reflexão sobre as mulheres e sua imagem situada social e historicamente.

A interpelação do sujeito poético à sua amada revela não só afeição, mas também um peso de responsabilidade que precisa os passos e os gestos, demarcando uma relação estreita entre a garantia de bem-estar, o amor, a sobrevivência dos filhos e a dedicação aos cuidados. Pode-se pensar que se apresenta, assim, a voz do homem a demandar da mulher o amor e o que seriam suas atribuições de cuidado, preocupação, capacidade de nutrir os filhos, assim como de garantir fertilidade à terra, produzindo alimentos e assegurando sustento.

É possível também identificar a voz que se expressa no poema como aquela dos cidadãos angolanos que atribuem a essa amada o sentido de terra ou nação, enquanto comunidade imaginada (ANDERSON, 2008). Há precedentes de ver a nação como uma figura feminina na poesia angolana, podendo-se supor que a amante é Angola, requerida naquilo que podem ser considerados seus aspectos femininos, ou seja, um corpo que nutre e aconchega com sua capacidade fértil, sua responsabilidade de garantir a manutenção da vida, assim como a segurança e o amparo a todos angolanos (FONSECA, 2000, p. 226). Nesse sentido, se havia um tempo de promessas em que a espera de consolidação de um país soberano era carregada de esperança e ungida por óleo e balsámos, no presente, essa promessa não se cumpriu. Há, portanto, culpa, fome e desamparo.

Assim, como símbolo que representa a nação, a mulher é cobrada e apontada enquanto responsável, carregando o peso de uma culpa que se coloca no feminino. O sujeito poético

figurado enquanto homem, cidadão e guerreiro que se entrega à libertação da "mátria" refere a amada como aquela que não cumpriu os preceitos, as promessas e as atribuições que lhe seriam próprias. É como mãe e amante que a nação era celebrada e aparecia "como corpo fecundante da terra ou como imagem geradora de um futuro de liberdade" (FONSECA, 2000, p. 228). No presente, é também enquanto mãe e amante que esta é interrogada pelo que não conseguiu cumprir, pelas falhas e fracassos nos projetos de futuro.

O que se revela na cobrança feita à amada, seja ela remetida à companheira ou à nação, são projeções que excedem as intenções do sujeito poético e imprimem ao seu lamento uma tensão crítica somente possível a partir de um excedente de visão que revela as estratificações contraditórias e a luta de pontos de vista que se materializam no poema. A distância criada entre a expressão do sujeito poético e a reflexão sobre a condição das mulheres refrata as intenções da autora-criadora, a qual não se solidariza inteiramente com o "eu" expresso no poema. Este confere responsabilidade e culpa à figura feminina; enquanto a autora revelada pelas refrações do texto desperta sentidos que tensionam esse peso de responsabilidade e culpa imputado às mulheres seja em tempos de paz, seja naqueles de guerra.

4.3. Palavras, signos e símbolos em perspectiva contextual

Mesmo que o sujeito poético não seja necessariamente feminino, os temas, motivos e preocupações interrogados pelos poemas de Ana Paula Tavares voltam-se frequentemente à vida e às expectativas das mulheres. A maior parte dos poemas da autora se enunciam na tentativa de enfocar essas vivências emolduradas pela realidade angolana e suas diferentes estruturas sociais, principalmente aquelas do sul do país as quais são votadas à produção agropastoril. Assim, o prazer sexual, a experiência que se inscreve no corpo social e historicamente localizado, a relação com os companheiros e com os filhos, a luta pela sobrevivência e os embates referentes aos períodos de conflitos armados e de fome são elementos que se inscrevem em uma vivência gendrada, manifesta em múltiplas posicionalidades: de classe, de grupo social, de idade, de orientação sexual, de localização geográfica, de tempo histórico, dentre outras particularidades que se interseccionam.

As reações, gestos e sentimentos expressos nos poemas são, portanto, atravessados por essa complexidade de relações comunitárias, históricas e políticas. É dessa forma que, por exemplo, a aflição do choro, do sal e da culpa pelos descaminhos provocados pelos conflitos e pelas disputas de poder coloca-se sobre o ombro das mulheres, sejam essas identificadas como "pátria", como expresso no poema "A GUERRA", sejam como esposas, companheiras ou mães,

como em “O LEITE”:

> O LEITE
>
> Meu seio
> secou do seu leite
> na sétima lua
> não posso molhar o chão
> os monas
> nem o capim.
>
> A catana que deixaste sem fio
> ficou viva nas minhas mãos
>
> ganhou bainha
> na pele do peito
> do lado do coração (TAVARES, 2011, p. 142).

Neste poema, o sujeito poético se apresenta como uma mulher cujo corpo é um campo onde se expressam a dor e a angústia pela perda dos seus. A carga de preocupação, responsabilização, opressão e culpabilização que é imposta às mulheres é um dos elementos que investe de pesar o sujeito poético, corroborando para o tom denso e angustiado do poema.

Aos homens seriam imputadas as alegrias da vitória e o heroísmo das batalhas, às mulheres, a contrição e o peso da miséria, dos infortúnios, das mortes. A catana que ganha bainha na pele do peito é signo bastante contundente dessa dor de angústia e de corte que se instala e ganha espaço cativo no coração das mães, irmãs, esposas, avós. Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil, em “Cálice”, canção que se tornou símbolo da resistência à ditadura militar no Brasil, asseguram que “de muito usada, a faca já não corta”. Na imagem escolhida para apresentar a violência e os assassinatos que atingiam tantos angolanos ao longo dos muitos anos de guerra, Ana Paula Tavares se refere à catana que, como a faca referida pelos cantores brasileiros, de tanto usada, também ficou sem fio, sem corte, mas reaviva sua lâmina no peito das mulheres.

O ônus de muitas derrotas e da responsabilidade em manter-se e manter os filhos, principalmente quando da ausência dos homens mortos em combate, sobrecarrega e impõem angústias, apreensão de medo e sofrimentos inomináveis. Impõe também inumeráveis desafios somados às dificuldades e opressões que sempre atingiram as mulheres localizadas histórica e socialmente. A poetisa e pesquisadora nigeriana Molana Ogundipe-Leslie explicita que há especificidades que marcam a condição das mulheres africanas, sobre as costas das quais pesam seis montanhas. A primeira montanha, é a opressão colonialista e neocolonialista. A segunda,

são as estruturas sociais que configuram a supremacia masculina, a divisão do trabalho baseado no sexo e o controle do corpo feminino, assim como de sua fertilidade. A terceira, é a pobreza e a ignorância que se apresentam como produto da colonização e do neocolonialismo, os quais esvaziam referências próprias que poderiam ser capazes de fortalecer a autonomia e a autoconfiança das mulheres. A quarta montanha, são os privilégios masculinos e a quinta, é a raça, utilizada pelo imperialismo como um importante elemento para justificar a subjugação econômica e política de alguns grupos sociais (OGUNDIPE-LESLIE, 1994).

Somadas a essas tantas "montanhas", os poemas de Ana Paula Tavares ambientam ainda outras opressões compreendidas em um momento específico da história: a guerra civil a qual faz atingir das mais diversas maneiras cada um dos sujeitos e dos grupos sociais que compõem a nação. Esse contexto de ainda mais tensões e violência permite serem colocadas sobre os ombros das mulheres ainda outras montanhas além daquelas referidas por Ogundipe-Leslie. Vítimas da misoginia e do machismo, neste contexto, as mulheres são impactadas pelos estupros utilizados como arma de guerra (NAHOUM-GRAPPE, 2011), pelos casamentos forçados e, muitas vezes, pela responsabilidade de cuidar dos filhos gerados pela violência sexual. São também atingidas pela dor da perda, pelo abandono, pela insegurança de futuro e pela pobreza que se aprofunda em tempos de conflito armado, quando muitas mulheres se veem sozinhas na luta pela sobrevivência de si mesmas e dos filhos. Além disso, em tempo de guerra, a culpa pelas derrotas no campo de batalha é, muitas vezes, transferida às mulheres, ocasionando episódios tão escandalosos como o da Queima às Bruxas realizada pela UNITA em 1982.

São muitas e diversas as montanhas colocadas sobre as costas das mulheres. Ogundipe-Leslie (1994) afirma que há também aquela referente à cobrança que elas mesmas se colocam porque a misoginia e a opressão sexista são naturalizadas, tornando-se parte daquilo que assumem para si mesmas como natural e aceitável. Estabelecendo um contraponto a isso, revelar tensões e dissensos na ordem que submete as mulheres a tantos pesares coloca-se como um dos elementos da escrita de Ana Paula Tavares, empregando força de resistência à sua poesia, como é possível vislumbrar no seguinte poema:

MUKAI (06)
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).

Em continuidade com as impressões reveladas em *O Lago da Lua*, “MUKAI (06)” dialoga com os quatro poemas homônimos daquele livro, sendo que a incorporação dos “signos da feminilidade” como algo orgânico e naturalmente condizente à mulher também é questionado. Assim, a ideia de que às mulheres é reservado um destino social e uma condição subalterna é colocada em questão nos recorrentes poemas intitulados MUKAI. Neste, o sujeito poético interpreta formas de escapar ao aspecto da conquista que pode se colocar também como domínio, limite e controle. Assim, indica ser preciso transfigurar-se, fugindo aos enquadramentos que limitam o movimento e a entrega amorosa.

É interessante notar que a condição de mulher, pássaro e gente se coloca tanto como impedimento quanto como condição para a sedução que impõe ao sujeito poético desconforto, sofrimento e morte, podendo esta ser considerada no seu sentido simbólico, ou seja, definidora de aspectos do ser e do não-ser, a partir de uma concepção dialética da vida. Assim, é na relação circunstanciada que se estabelecem as estratégias, a potência e os subterfúgios de ser/não-ser mulher, pássaro e gente.

Estando associado aos ritos de iniciação e ao preparo para o casamento (MELO, 2005, p. 151), mukai refere-se à fase púbere das jovens pertencentes a grupos sociais agropastoris do sul de Angola, como o são os handa, os nhaneca ou os cuanhamas. O título acaba por estabelecer esse contexto para o sujeito poético feminino, consciente dos enquadramentos, dos pontos de fuga e da trama que envolve a relação com um homem. É, pois, nos interstícios desse arranjo social que a mulher representada enquanto sujeito poético pode imaginar as promessas, as potências e as limitações de ser amante/esposa, descobrindo as possibilidades de se reinventar como serpente, pássaro e sonho ou mesmo recolher-se: cabaça fechada. É também a partir desse contexto que se compõe o cercado e se perspectiva “o tempo prometido p’ra viver”, como apresentados neste outro poema:

O CERCADO

De que cor era o meu cinto de missangas, mãe
feito pelas tuas mãos
e fios do teu cabelo
cortado na lua cheia

guardado do cacimbo
no cesto trançado das coisas da avó

Onde está a panela do provérbio, mãe
a das três pernas
e asa partida
que me deste antes das chuvas grandes
no dia do noivado

De que cor era a minha voz, mãe
quando anunciava a manhã junto à cascata
e descia devagarinho pelos dias

Onde está o tempo prometido p'ra viver, mãe
se tudo se guarda e recolhe no tempo da espera
p'ra lá do cercado (TAVARES, 2011, p. 133).

Diferente do sujeito poético feminino do poema "Desossaste-me cuidadosamente", de *Ritos de Passagem*, em que a mulher se expressa como aquela que decide romper com os preceitos e com a rotina para ir ao sul, saltar o cercado, neste poema, coloca-se o desejo de que sejam cumpridos os costumes e as convenções tão longamente ensaiadas e cujo preparo foi trançado desde antes da avó, com cesto, cinto e tempo para fomentar a espera.

A jovem se mostra ciosa do cinto de missangas[49], da panela dos provérbios[50] e do cesto trançado os quais provavelmente não terá a chance de utilizar, uma vez que algo para além do espaço de sua aldeia se interpõe a essa vivência. Assim, o desejo de experimentar as promessas realizadas durante o efuko ou efundula (rito de iniciação da puberdade) se defronta com as relações e os códigos que foram sendo dissolvidos pela colonização, pelas guerras e pela instabilidade social – demonstrando que há limites impostos justamente pelo que se encontra para além do "cercado"/fronteira daquela sociedade.

Entende-se que o horizonte constituído pelas referências culturais e simbólicas é o que estabeleceria parâmetros e coordenadas capazes de estruturar as respostas e as vivências das

[49] Padre Carlos Estermann (1957) refere o cinto de missangas como parte da indumentária utilizada pelas raparigas cuanhama durante a cerimônia de puberdade, na qual as jovens se preparam para o casamento: "do lombo para baixo trazem, em volta do corpo, uma larga cinta de missangas, para à qual contribuíram empréstimos de irmãs ou primas. Algumas fiadas de outra qualidade de missangas (ondongo), postas ao pescoço, completam os adornos da canditata" (p. 84).

[50] O pesquisador angolano Abreu Paxe, em sua tese de doutoramento *A migração fractal do provérbio: práticas sujeitos e narrativas entrelaçadas* (2016), revela que diferentes grupos sociais angolanos esculpem provérbios nas tampas de panelas em rituais que asseguram uma importante comunicação mediadora das relações familiares e conjugais. "Esses 'testos de panela' de barro ou de madeira são, na verdade, 'cartas', 'bilhetes esculpidos', portadores de mensagens traduzíveis em provérbios de difícil interpretação. O uso desses textos consistia na marcação de fatos que assinalavam as fases da vida como nascimento, puberdade, reprodução e morte" (PAXE, 2016, p. 87). Joaquim Martins, no livro *Sabedoria Cabinda: símbolos e provérbios* (1968), também refere as tampas de panela como um importante elemento de comunicação entre os cabinda, sendo, por vezes, utilizadas pelas esposas para enviar recados sobre o tratamento devido pelos seus maridos.

mulheres histórica e socialmente localizadas. Esse horizonte de referências é importante inclusive para ajudá-las a elaborar potenciais transformações, como o explicita Bibi Bakare-Yusuf quando se refere às atividades habituais que ajudam a conformar o mundo sócio-histórico onde atuam as mulheres:

> Através de sua ação e com os materiais disponíveis em sua cultura, elas podem desenvolver um relacionamento renovado com sua resposta habitual para que cada ato seja constantemente renovado. A cultura, portanto, refere-se às condições que precedem o momento da resposta e fornece-lhe significado, referência e possibilidade de transformação (BAKARE-YUSUF, 2005. Tradução nossa)[51].

Esse também é o entendimento da socióloga argelina Marnia Lazreg, para quem a perda de laços sociais deixa as mulheres mais vulneráveis (LAZREG, Marnia. 1994). Assim, entende-se que, para questionar o próprio meio, é preciso vivenciá-lo e ter um chão assentado de onde se possa partir. Este pode ser o sentido do "cercado" que, neste poema, ganha a dimensão de referência e de baliza para o sujeito poético.

O fato de não saber mais a cor do cinto de missangas e nem onde se encontra a panela dos provérbios é motivo de pesar para o sujeito poético representado no poema, pois esses elementos constituem o tecido de significados que conectam não só as estruturas de poder com as suas divisões de gênero, idade e sexualidade, mas também a criatividade e as resistências possíveis, pautadas na experiência, nos relacionamentos e nas perspectivas reconhecíveis dentro da própria cultura. São elementos não desprezíveis nas relações que as mulheres estabelecem com seu universo de referências e, como o refere Bibi Bakare-Yusuf (2005), tanto quanto norma e conduta, podem ser suporte para transformação e criatividade.

O poema representa essa potência inscrita na própria cultura e que foi esgarçada por forças que irrompem de fora e ameaçam. No contexto, pode-se pensar no colonialismo e nas guerras que afetam a autodeterminação e a segurança as quais tornam possível sonhar e projetar possibilidades para si e para a própria comunidade. Assim, ter a garantia de que seu espaço, sua vida e sua cultura têm respeito e salvaguarda garantidos é condição de partida "p'ra viver" e para sonhar, como não o puderam fazer as mulheres referidas no poema "AS VIÚVAS":

> (...)
> Kalunga, oh Kalunga,

[51] "Through her action and with the materials available within her culture, she can develop a renewed relationship to her habitual response so that each act is constantly made anew. Culture therefore refers to the conditions that precede the moment of response and provide it with meaning, reference and the possibility for transformation".

como estou necessitada
como preciso de sorte.
Aqui a fome é tanta
que as mulheres devoraram a carne dos bois dos
homens
e as que eram virgens envelheceram
ninguém cumpriu os preceitos
e agora somos viúvas da floresta
e temos os sonhos perdidos (TAVARES, 2011, p. 141).

Kalunga, palavra corrente para designar deus entre os cuanhama, nhaneca, humbi, herero, umbundu ou mesmo cokwe (ESTERMANN, 1957, p.212), é enunciada em súplica, pois é preciso agarrar-se às possibilidades de superar esse momento crítico de fome, miséria e desamparo.

Os bois, como elementos essenciais da sociabilidade desses grupos agropastoris, também são referidos dentro de um registro de aflição e lamento por terem sido devorados e não conservados para uso ritual, assim como para um consumo muito esporádico e circunstancial, como é costume entre eles (CARVALHO, 2000, p. 173). É, pois, na centralidade do gado bovino para estruturar a vida das comunidades agropastoris em Angola[52] que o poema fundamenta e configura o clamor do sujeito poético.

Em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, essa centralidade do gado bovino é indicada também em outras ocasiões estratégicas para se pensar a organização do livro e o arranjo sistematizado dessa referência. Nesse sentido, é interessante notar que o livro é pontuado por dois momentos em que são evocados o boi e a vaca, presenças fundamentais nas culturas agropastoris com papel central e estruturador do trabalho, das relações e do sustento desses grupos. Assim, primeiramente o boi é convocado na epígrafe do livro, como aquele que se constitui referência e eixo capaz de regular a vida e guiar a voz:

Boi, boi
Boi verdadeiro,
guia a minha voz
entre o som e o silêncio (TAVARES, 2011, p. 117).

Carmem Lúcia Tindó Secco (2015) assevera que o boi "aponta para a calma, a doçura, a força pacífica, a bondade, a capacidade de trabalho e de renovação necessária ao país

[52] O gado bovino é elemento essencial que estrutura a vida e sociabilidade de todas as comunidades agrapastoris em Angola, como o refere Ruy Duarte de Carvalho em seu livro *Vou lá visitar pastores* (2000). Aos Mucubal, por exemplo, ele refere-se da seguinte maneira: "é através do boi que um Mucubal cresce, casa, faz filhos, prospera e come e bebe, e dança e brinca e sofre e chora e dá sentido à vida" (p. 185).

destruído por tanta fome, tanta miséria, tanto sangue derramado". Em uma perspectiva mais ampla, articulada a uma condição que excede a congratulação e denuncia uma relação de gênero determinada por uma matriz masculina de dominação, o boi pode colocar-se também enquanto elemento responsável por definir os momentos em que é determinado falar e aqueles em que é determinado calar. Seja como expressão de uma sabedoria que "aconselha" a fala ou o silêncio, seja como censura ou cerceamento, a figura masculina se coloca aqui como condição para que se elabore a expressão. Por isso, em contraponto, é sintomático que, no meio do livro, a vaca fêmea apareça em uma nova epígrafe, sendo considerada como aquela capaz de, apesar de não correr e de não pular, lamber as feridas e acalmar o coração:

> *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. 136).*

É notável o reconhecimento e a acomodação dessas significações do gado como eixo e referência para a continuidade da vida e das possibilidades conjecturáveis dentro do universo de sentidos dos povos pastores. Ao mesmo tempo, guiada por uma perspectiva alinhada a experiências femininas, é bastante significativo que, depois de ser pautado pelas diretrizes do boi, o livro apresente a figura da vaca fêmea como guia e consolo, denunciando haver questões de gênero como foco de interesse e atenção da autora dentro desse universo pastoril. Dessa forma, se os signos e símbolos recorrentes no livro aludem práticas de um sistema produtivo em que a primazia é masculina, há um contraponto demarcado por uma outra força que avança lenta e firme, desenvolvendo estratégias de resistência e integração às circunstâncias. Essa força se afirma nas mãos de mulher que, por vezes, precisa assumir o eumbo e dar continuidade à vida, como o faz o sujeito poético de "ENTRE 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).

Na espera pelo sujeito amado, a mulher elabora o movimento e a manutenção da vida com a limpeza da casa, a produção de alimentos, os cuidados com o gado. São esses elementos que colocam a esse sujeito poético representado no poema um lugar social de chefe de família, responsável pelo silo, pelo cercado e pelos bois que lhe reconhecem e lhe atendem[53]. Assim, na voz da mulher que se expressa no poema, fica registrada a observação que se constitui a partir de uma posição, de uma experiência e de uma compreensão específica do lugar a partir do qual observa e das expectativas as quais pode alimentar enquanto passam-se os dias, mudam de cor seus cabelos e de disposição sua esperança.

As condições impostas pela guerra, pela ausência dos companheiros, pelo abandono, pela perda dos filhos e pelo sofrimento transformam cada pequeno gesto, passo ou intento, sejam estes da luta aberta, da resistência ou da elaboração de formas de dizer a ausência, a saudade e a carência. Se estes sentimentos configurados no poema são compreendidos a partir das referências ao universo agropastoril e à vivência localizada das mulheres, não deixam de explorar a densidade do signo poético que atualiza e desperta as virtualidades comportadas pelas palavras, sobremaneira em sua capacidade de dar expressão a aspectos singulares da experiência possíveis de serem compartilhados e ecoarem para além de uma expressão meramente pessoal ou expositiva.

Carregadas de opacidade e extravasamento alimentados pela expressão poética, as palavras se expandem e tende a dizer mais, como o refere Jean-Paul Sartre quando afirma:

> À medida que o prosador expõe sentimentos, ele os esclarece; o poeta, ao contrário, quando vaza suas paixões em seu poema, deixa de reconhecê-las;

[53] Em sua tese de doutorado, defendida na London School of Economics, a pesquisadora angolana Henda Ducados faz um levantamento sobre os lares chefiados pelas mulheres na região metropolitana de Luanda. Há diversos motivos pelos quais elas assumem esse papel, dentre os quais o abandono, a viuvez, a separação, a maternidade solo – indicando experiências bastante heterogêneas de constituição de lares geridos e sustentados somente por mulheres. Henda assevera que, por uma questão cultural e social, muitas vezes ligada às pressões do machismo e às piores oportunidades oferecidas às mulheres, há uma relação direta entre a pobreza e a "feminização da chefia dos lares". Nesse sentido, é importante notar que, normalmente, a mulher chefe de família é colocada ou assume essa posição em contextos de desvantagem, em situações de conflito, de pobreza e de falta de oportunidade (DUCADOS, 2007). Rosa Melo, antropóloga e professora da Universidade Agostinho Neto, também aponta aspectos dessa chefia feminina dos lares, relacionando-a às condições do pós-guerra e identificando as limitações que lhes impõem trabalhos precários e com baixo rendimento. Em suas palavras: "As crise de fome, de miséria, bem como os desequilíbrios agravados de ordem social, no país, fizeram-nas reinventar estratégias de sobrevivência que passam pela ação também fora do lar, onde se confrontam direta e permanentemente com o homem. Quer dizer, perante o período da guerra recém-terminada, a impossibilidade de se deslocarem às lavras para cultivar ou de colherem algum mantimento, as incertezas quanto ao futuro, somado ao seu baixo nível geral de escolaridade e à sua necessidade de sobrevivência, elas recorrem mais frequentemente às atividades que exigem baixo capital, estando preferencialmente ligadas ao mercado informal" (MELO, 2005, p.112).

> as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseiam; não as significam, mesmo aos seus olhos. A emoção se tornou coisa, passou a ter a opacidade das coisas; é turvada pelas propriedades ambíguas dos vocábulos em que foi confinada. E, sobretudo, há sempre muito mais em cada frase, em cada verso, como no céu amarelo acima do Gólgota há mais que uma simples angústia. A palavra, a frase-coisa, inesgotáveis como coisas, extravasam por toda parte o sentimento que as suscitou (SARTRE, 2004).

Levando em consideração a imagem do extravasamento ou da turbidez das palavras ou "frases-coisas", é possível referir que cada verso, intenção e acento decanta um complexo de relações, referências e possibilidades que adensam e investem de valor, de frequência e de substancialidade todos os sentidos e sentires expressos, assim como cada palavra empregada. As vozes que se pronunciam nos poemas "ENTRE LAGOS", "AS VIÚVAS", "O CERCADO" ou "O LEITE" são capazes de expor uma trama entre imagens, pensamentos e sons que interceptam ressonâncias e refrações capazes de revelar mais do que somente os sentimentos que mobilizam os protestos e as súplicas desta ou daquela mulher nhaneca, cokwe, cuanhama.

A catana que ganha bainha na pele do peito; as mulheres que envelhecem virgens, viúvas da floresta; a voz do amado que se perde entre os lagos; a vaca fêmea a lamber as feridas são imagens que demarcam aspectos daquilo que seria a concretude da vida desses sujeitos poéticos combinados com uma imaginação formal que extravasa os limites dessa exposição imediata da vida e dos sentimentos. A palavra motivada, mediada e elaborada poeticamente ilumina a potência dos signos atravessados por um complexo de cultura e por uma teia mais densa de significações do que aquela que rege a revelação de conceitos e ideias em uma atitude simplesmente discursiva.

Para Alfredo Bosi, a poesia se configura pela lógica da analogia, a qual promove a interação dos signos em um efeito figural capaz de identificar um contexto comum a palavras que, até então, eram proferidas em contextos separados, provocando não a fusão, mas um "enriquecimento da percepção" (BOSI, 2000, p. 39-40). É, pois, na escuta cuidadosa e nas alusões atentas aos contextos de cada palavra que a poesia de Ana Paula Tavares adquire consistência e profundidade para dizer das mulheres dos grupos sociais agropastoris do sul de Angola, do contexto de luta e resistência em que vivem e das refrações de uma autora que não faz parte desses mesmo grupos sociais, mas que apresenta um olhar muito sensível à sua realidade.

4.4. Empatia e afinação

Em *Dizes-me coisas amargas como os frutos,* o cuidado em explicitar a perspectiva das mulheres localizadas social, histórica, geográfica e culturalmente coloca-se de maneira muito determinante na composição dos poemas. A maneira como são expressas as dores, os sofrimentos e a condição existencial dessas mulheres se relaciona com o foco, o horizonte e as impressões que demarcam uma relação muito solidária ao lugar que ocupam, entendido como margem onde pesa o silêncio:

> 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).

A natureza se constrange diante do sofrimento e à quieta superfície do lago é imposto um rasgo de perturbação. Essas expressões de abalo, desinquietação, sofrimento e, por vezes, consternação são reiteradamente apresentadas nos poemas deste livro e conduzem os movimentos mais sutis da sensibilidade a serem afetados por esses sentimentos. A aproximação com o universo de perdas causadas pelos conflitos e pelos flagelos sempre à espreita coloca em contato com o sofrimento de avós, mães, filhas e irmãs, conformando uma relação de empatia para com essas mulheres.

Bakhtin, em *Para uma filosofia do ato*[54]*,* um importante e fundador texto de juventude, refere-se à empatia como uma categoria estética, a qual seria uma das responsáveis por estabelecer uma relação singular com os objetos de atenção da literatura e com a forma como eles são apresentados e representados. Segundo ele, a empatia permite ver o mundo de dentro da experiência de um outro indivíduo, permite colocar-se no lugar dele e, depois, retornando ao

[54] Texto escrito entre 1919 e 1921, revelado apenas a partir dos anos 1970, por um grupo de alunos a quem Bakhtin permitiu acessar seus cadernos de anotação. Nele, já se encontra o cerne de muitas relações posteriormente desenvolvidas em sua obra: "Os tópicos de autoria, responsabilidade, eu e o outro, o significado moral da exotopia, o estar do lado de fora, o pensamento participativo, as implicações do fato de o sujeito individual viver um 'não-álibi na existência', a relação entre o mundo experimentado pela ação e o mundo representado no discurso - todos eles são discutidos aqui no puro calor da descoberta" (HOLSQUIT, no texto completo da edição americana *Toward a Philosophy of the Act* (Austin: University of Texas Press, 1993. Translation and Notes by Vadim Liapunov Edited by Michael Holquist & Vadim Liapunov) em tradução de língua portuguesa realizada por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza para uso didático, p. 5).

próprio lugar, completar o horizonte que o limita, dando-lhe acabamento estético. Para Bakhtin: "Somente tal consciência que retorna a si mesma confere forma estética, do seu próprio lugar, à individualidade apreendida desde o interior mediante a empatia, como individualidade unitária, íntegra, qualitativamente original" (BAKHTIN, 2010, p. 57).

Nesse sentido, a empatia é compreendida não como o fato de simplesmente se colocar no lugar do outro e se deixar absorver absolutamente por esse lugar ou colocar-se o compromisso ético quer com a ajuda, quer com a consolação de alguém. Ela está, por outro lado, relacionada à capacidade de apreender esteticamente uma determinada realidade, construir uma identificação e, ao mesmo tempo, objetivar a matéria cega obtida pela empatia, ou seja, aproximar-se pela empatia e, ao mesmo tempo, colocar-se do lado de fora dessa vida, contemplando o horizonte que excede aquela individualidade ou existência representadas.

Entende-se a empatia estética como um processo que não se coloca necessariamente ao lado do bom e do belo, como um puro ato ético, mas permite uma identificação que abrange aspectos da vida de qualquer indivíduo ou realidade esteticamente apreendidos, enriquecendo sobremaneira a possibilidade de saber-sentir em relação aos outros. Como dissemos, essa percepção se constitui a partir da empatia e da concomitante objetivação em relação à vida e à experiência desses outros – sejam eles quem forem. Bakhtin identifica que esse outro pode ser inclusive o próprio autor essencialmente autobiográfico, objetivado para si mesmo dentro do universo esteticamente configurado[55], lembrando sempre que esse si mesmo, ou seja, esse autor referido é um componente da obra de arte literária, entendido por Bakhtin como autor-criador.

Seria, pois, a instância autoral a responsável por alinhavar a empatia e a objetivação da vida, da consciência, assim como do mundo no qual habitam os sujeitos representados na literatura. No caso de muitas das poesias de Ana Paula Tavares, esse alinhavo promovido pela autora-criadora conduz à aproximação com o universo das populações agropastoris do sul de Angola, levando em conta o tempo, o espaço e o saber aos quais esses grupos estão circunscritos.

Em "A MÃE E A IRMÃ", a partir da perspectiva e do centro de valor de um sujeito poético que observa o desespero de uma mãe cujo filho foi morto, é possível perceber a aproximação empática e também a objetivação que conforma esteticamente tanto o sofrimento dessa mulher, quanto a expressão de quem a observa:

---

[55] "Segundo uma relação direta, o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro" (BAKHTIN, 2018, p. 13).

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 pés nus subiu a montanha pelo leste
e só trazia a lua em fase pequena por companhia
e as vozes altas dos mabecos
A mãe viajou sem as pulseiras e os óleos de proteção
no pano mal amarrado
nas mãos abertas de dor
estava escrito:
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.
Nem era trabalho dela.
mas a mãe não descurou o fogo
enrolou também um fumo comprido 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. 149, grifo nosso).

No poema, há dois pontos de referência visivelmente demarcados. Em um deles, a viagem empreendida, seja ela factual, seja figurada como experiência da dor, configura-se a partir do eixo valorativo da mulher que perdeu seu filho, sendo que a circunstância que coloca a lua por companhia e faz reverberar as vozes dos mabecos (esses cachorros do mato que habitam as savanas) está localizada no âmbito de percepções e no contexto espaciotemporal da vida dessa mãe. Para essa mulher, a compreensão de que "o filho foi sem bois para as pastagens do céu" coloca-se também como valor e medida para determinar aquilo que não se cumpriu na vida que foi ceifada e que, portanto, não permitiu que esta fosse plena.

Além disso, há o contexto valorativo do sujeito poético o qual abrange, afirma e fundamenta o eixo de referências da mulher. Para esse sujeito, os passos dela se concretizam como imagens as quais refletem a si mesmo na observação. Dessa forma, os verbos “trouxe”, “vinha” e “trazia” indiciam sua posição de proximidade em relação a essa mãe com a qual compartilha um mesmo solo e um mesmo tempo marcado como sendo “toda a noite esta noite muitas noites”, de modo que o pronome “esta” também o coloca em relação de coetaneidade com a mulher observada.

É possível depreender que eles ainda compartilham os signos de uma mesma cultura em que as pulseiras e os óleos de proteção são elementos sem os quais não se pode seguir e a qual identifica não ser trabalho das mães vigiar o fogo. Nessa perspectiva, é possível entender que os dois participam de uma mesma comunidade de sentidos ou, como o refere Bronislaw Baczko, de um mesmo imaginário social o qual fornece um sistema de orientações expressivas e afetivas aos indivíduos (BACZKO, 1985, p. 297-309).

Esse entendimento de que o sujeito poético compartilha com a mãe um mesmo imaginário social e se solidariza com a expressão de dor e sofrimento pela perda do filho permite pontuar de maneira bastante determinada a desorientação dessa mãe cujas palavras preparadas “devagarinho” não fazem sentido, pois romperam com qualquer significado apreensível a partir de uma compreensão antes partilhada. Seria possível ao sujeito poético perceber as palavras e os gestos realizados por essa mãe, pois seus sentidos lhe seriam acessíveis e pertenceriam a um universo compreensível de signos e de símbolos. Contudo, o sofrimento e a tristeza profunda causam desestabilização e baralham quaisquer parâmetros ou referências compreensíveis a partir do eixo valorativo do sujeito poético, mas desorganizados no referencial dessa mulher impactada pelo choque da perda.

O reconhecimento da mãe rodeada pelos signos que marcam o seu desespero, das tias que choraram junto, dos homens que prepararam suas lanças para a guerra e da irmã que foi deixada sem amparo também pode demonstrar uma posição de proximidade do sujeito poético para com essas figuras sempre apresentadas com artigo definido: são irmã, mãe, tias e homens apresentados de forma particular, objetiva e precisa, individualizados dentre tantos os que choraram e perderam seus filhos, irmãos, sobrinhos e companheiros na guerra. A individualização dessas personagens, demarcadas sempre pelo artigo definido, pode, pois, contribuir para trazer o sujeito poético mais perto da realidade observada ali.

Esses são pontos chave para o sujeito que se expressa no poema, pois expõem os eventos a partir do seu eixo valorativo, sendo este correlacionado ao da mulher. Quando declara, por exemplo, que “A mãe viajou toda a noite esta noite muitas noites/ [todas as noites”, essa

dimensão do tempo impressa na ideia de que em todas as noites se repete o mesmo pesar está relacionada à perspectiva da mãe abrangida pela compreensão do sujeito poético que marca um tempo esgarçado, fadado à repetição de uma dor que não cessa e se espraia pelos campos, montanhas e caminhos. Dessa forma, o desconsolo pungente assim como o silêncio que se posta no meio do dia e enternece se configura a partir do horizonte da mãe compreendido pelo olhar sensível do sujeito poético. Por sua vez, ambos esses contextos são abrangidos por uma percepção, como o refere Bakhtin a partir da análise de uma poesia de Pushkin, "situada do lado de fora da arquitetônica da visão de mundo do poema" (2010, p.128).

Seria essa visão de fora a responsável pela "unidade arquitetônica" da composição estética, capaz de abranger temporal e espacialmente o universo de relações impressas no texto literário. Seria também esse o lugar, demarcado no texto, responsável por formatar o material capaz de ser absorvido pela empatia, entendida como um dos momentos que potencializam a arquitetura estética. Nas palavras de Bakhtin:

> A empatia estética – a visão do herói, do objeto, a partir do interior – se realiza ativamente deste lugar singular exotópico, e precisamente a partir daqui se realiza a recepção estética, afirmação e enformação da matéria da empatia na arquitetônica unificante da visão (BAKHTIN, 2010, p. 128).

No poema de Ana Paula Tavares, todos os momentos configurados na cena e na sua observação convergem para os centros de valor do sujeito poético e da mãe. Por sua vez, ambos são abrangidos dentro dos limites da percepção de uma autora-criadora a qual estabelece a distância a partir da qual é possível "enxergar" essa unidade estética arquitetada literariamente. É a partir desse "excedente de visão", portanto, que se torna possível dimensionar e dar acabamento para os contextos valorativos expressos no poema, sejam eles da mãe, da irmã, das tias ou dos homens envolvidos pelo olhar do sujeito poético, o qual também é abrangido e contemplado de fora.

O fato de o contexto valorativo do sujeito poético também ser abrangido e contemplado por um "excedente de visão" que lhe completa e dá acabamento coloca-nos diante de uma "consciência autoral" que abarca a imagem externa, o fundo que está por trás desse sujeito, assim como a sua relação com os acontecimentos que se desenham à sua frente e são expressos de dentro de sua vivência particular, parcial e não acabada. Penetrar essa vivência particular e, ao mesmo tempo, completar o horizonte que a circunda permite a aproximação empática que sensibiliza em relação ao outro e, ao mesmo tempo, permite o distanciamento necessário para elaborar a contemplação estética com o privilégio que ela nos permite de saber mais e

compreender de maneira mais apurada as relações entre as mulheres e homens representados literária e poeticamente.

É com esse escopo, condição e compreensão que é possível se aproximar dos sujeitos pertencentes às comunidades agropastoris do sul de Angola através da poesia de Ana Paula Tavares. Sua composição muito responsável não se coloca a falar simplesmente pelos outros e através dos outros – ela promove uma relação responsiva a qual denuncia a colocação cultural da autora. Essa autoria denunciada nos próprios poemas não deve, contudo, ser considerada como uma excrescência, que se revela como confissões da Ana Paula Tavares, autora biográfica, sobre os elementos representados literariamente. Como vimos, é por meio dos expedientes criativos, todos situados no próprio texto, que essas dimensões de autoria, excedente de visão e empatia estética se revelam e expressam uma relação muito comprometida com os grupos sociais cuanhama, nhaneca, humbi, cokwe ou handa, assim como com o universo das mulheres pertencentes aos diferentes contextos sociais afetados pelas guerras em Angola.

Em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, a criação sempre tensionada pelos flagelos e infortúnios produzidos pelos conflitos armados também se revela nos meandros do texto, a partir dos elementos criativos que colocam a essa autora-criadora impressa nos poemas o desafio de compreender empaticamente os universos representados e promover a objetivação essencial, segundo a perspectiva de Bakhtin, à criação literária. Nos livros anteriores, essa aproximação empática estava mais ligada à relação das mulheres com o corpo e com a cultura que circunscreve suas experiências e sua história. Neste terceiro livro publicado pela autora, a contextualização imposta a partir dos conflitos que se intensificam ao longo de anos de guerra civil se coloca como uma referência estético-formal capaz de formular outra condição de empatia.

Essa condição diz respeito ao plano de fundo que envolve os sujeitos representados no poema e que compõe a imagem apreendida pelo excedente de visão da autora. Esta, para além da relação com o corpo e com as tradições das diferentes populações de Angola, apresenta a força destruidora da guerra, da fome, do aniquilamento e do sofrimento vivenciado a partir dessas situações, as quais imputam marcas ao corpo e à experiência dos sujeitos, como sinteticamente se revela no poema:

MARCAS DA CULPA

As marcas da morte
estão no meu corpo
As marcas da culpa
estão nas tuas mãos (TAVARES, 2011, p. 143).

Em uma denúncia veemente e emocionada, o poema interpela aqueles que causam dor e sofrimento sobre as suas responsabilidades. A culpa exige confrontação com as consequências de um mal causado, com a consciência dessa causa, com a responsabilidade pelos próprios atos e é justamente esse confronto que é proposto quando se mostram as feridas àqueles mesmos sujeitos que as causaram. Estabelecendo o necessário vínculo de reconhecimento entre o corpo marcado e o responsável pelo par de mãos que cometeram crueldades, o poema reflete a voz desse sujeito poético que se expressa em primeira pessoa (meu corpo), e, ao mesmo tempo, reverbera um entendimento amplo das relações de culpa e de responsabilização.

As memórias e as histórias que se contam pela voz dos sujeitos poéticos apresentados em *Dizes-me coisas amargas como frutos*, para além de colocarem em contato com as perspectivas e apreensões desses mesmos sujeitos, implicam uma perspectiva outra, a qual também pode ser iluminada por Ruy Duarte de Carvalho quando, respondendo a uma entrevista concedida à revista *Lo Straniero*, reflete sobre a capacidade que a literatura pode ter de restituir a "memória" ao país:

> Não é, de uma maneira muito geral, quem a viveu, ou a vê imputada à sua própria experiência, que a escreve e dita, é quem a escreve. Os pontos de vista que ela, quando escrita, acaba sempre por exprimir, não podem deixar de revelar-se veiculados por quem, escrevendo e assumindo-se como escritor, por um lado se vê situado, ou deliberadamente se situa, no nosso meio, a uma distância muito considerável das suas personagens, e pelo outro se tem visto sempre implicado, por imperativos de existência, numa reelaboração de narrativas de origem, de fundação, de ruptura e de legitimação (CARVALHO, 2008, p. 70).

Muito consciente das distâncias, limites e potências da compreensão do universo que envolve a experiência do outro, a literatura de Ana Paula Tavares se coloca o desafio muito responsável de elaborar um diálogo com a diversidade de universos culturais e de experiências que movimentam a vida e a percepção de diferentes grupos situados social, histórica, étnica e culturalmente, sem deixar de assumir a própria localização cultural.

Contudo, isso não a impede de, em alguns poemas, sobrepor a distância e equiparar sujeito poético e autor-criador, fundidos no desejo de superar um tempo de guerra e sofrimentos que admite empatia sem objetivação. Nesse sentido, a poesia pode colocar em contato com a experiência de um puro vivenciamento de si, sem a visão exotópica, assim como sem a distância característica desse olhar de fora o qual delimita diferenças entre o eixo axiológico do autor e o da personagem ou sujeito poético.

Como vimos em “A MÃE E A IRMÃ” e em outros diversos poemas de Ana Paula Tavares, a autora apresenta um relativo distanciamento em relação às personagens, sendo que esse distanciamento é capaz de revelar refrações do seu olhar sobre as imagens e vozes que emanam dos textos. Por outro lado, compreende-se que a sensibilização promovida pelo momento de conflitos armados e de sofrimento generalizado pode fazer com que a autora (enquanto criadora) deixe-se apresentar mais próxima às expectativas dos sujeitos representados no poema, permitindo uma identificação mais plena e mesmo uma coincidência de perspectivas e de memórias elaboradas poeticamente, como aquelas expressas em “ORIGENS”:

> 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 cerimônias (TAVARES, 2011, p. 120).

Os *vatwa* são reconhecidos como uma população que ocupou o território angolano antes mesmo do estabelecimento dos povos bantu no país. Seriam, como o refere Secco, “ancestrais dos povos de pastores que hoje habitam o sudoeste angolano” (2006. p. 155). No poema, o sujeito poético se reconhece *vatwa* a partir de uma memória coletiva antes da guerra ou das cerimônias que demarcam diferentes referenciais e distinguem as populações angolanas. Reconhece, assim, uma memória que irmana e estabelece um passado comum aos habitantes desse território de Angola antes ocupada de maneiras muito distintas daquelas que ajudam a conduzir as dissensões da guerra civil.

O reconhecimento de uma unidade e de uma identidade comum entre “nós” que “éramos vatwa” se estabelece enquanto desejo de comunhão, a qual, como o reconhece Inocência Mata, apresenta uma “tendência para o passado como um traço característico da imaginação utópica que ainda subsiste” (MATA, 2006, p. 90). Seria essa a possibilidade também de conduzir a nação a um futuro mais auspicioso, respeitando sua história, seus rituais e as diferentes perspectivas de que é composta?

Na tentativa de responder a essa questão, talvez a autora encontre no olhar das mulheres uma maneira cuidadosa e atenta de expressar sua relação sempre muito responsável com a história desses “nós” tão diversos que ocupam o território angolano e, assim, é possível que ela

se aproxime da perspectiva e dos eixos de valores que vão pontuando a vida e a experiência das populações do sul de Angola, cuja história é permeada pela cultura, tradição, desejo, condição social, localização geográfica e identidade de gênero, lembrando que, em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, cada uma dessas configurações são permeadas pela guerra aberta e pela violência rasgada.

5. Ex-votos

5.1. Marcas da guerra em períodos de paz

Ainda votado, em grande parte, aos eixos valorativos, às experiências e às perspectivas dos povos pastores, em 2003, é publicado o quarto livro de poesias de Ana Paula Tavares. Escrito já no final do período do conflito armado em Angola, *Ex-votos* permanece atravessado pelos signos da guerra. Contudo, apresenta um tom mais confiante na resistência e nas estratégias de sobrevivência necessárias para seguir e reconfigurar laços perdidos, identificações e memórias as quais ajudam a reconstituir um presente possível e um horizonte de expectativas que não descura do passado e das idiossincrasias dos povos que compõem a nação angolana.

Esses elementos que ajudam a gestar o livro são, como nos demais trabalhos realizados pela autora, atravessados pela história, pelos movimentos políticos, pelas configurações sociais e pela imagem de autora que também segue se reinventando a partir da reflexão relativa ao contexto de escrita. Dessa forma, compreender alguns dos componentes que escoltam essa paz tão longamente esperada e que vai sendo tecida até o acordo de Luena, assinado em 2002, mostra-se importante para dar um sentido geral do tom de esperança desconfiada e de otimismo irresoluto que o livro carrega.

O definitivo acordo de paz em Angola foi o ponto culminante de um processo de pacificação que, continuamente, foi expressão de uma lógica de confrontação binária, estabelecida desde antes da independência, retroalimentada por tantos anos de guerra civil e reforçada pelos fracassos dos acordos de Bicesse (1992) e de Lukasa (1994), sendo que esses fracassos foram se delineando pela continuidade da perspectiva de uma conquista unilateral, a partir da qual "quem vence, vence tudo". Diante dessas condições, a UNITA não cumpriu os termos de desarmamento e de desmobilização que lhe impunham desvantagens em relação ao MPLA e, por sua vez, este não conduziu a partilha dos poderes naquilo que deveria ter se estabelecido como um Governo de Unidade e Reconciliação Nacional. Conforme assevera Messiant: "A partilha de poder era tão fictícia quanto a desmilitarização do movimento rebelde" (2004, p. 21).

Nesse contexto de tensões, os dois partidos se rearticulam militarmente e a guerra aberta é reestabelecida de 1998 a 2002 como uma estratégia do MPLA para a conquista forçada da paz, para combater oposições, assim como para realizar a manutenção do poder. Nesse caudilho, como o refere Filomeno Vieira Lopes, ativista angolano pelos direitos civis, as tentativas de a população conquistar espaços de liberdade, atuação democrática e autonomia

são também esmagadas pela guerra, pois toda e qualquer contestação ao Estado poderia ser tomada como uma maneira de reforçar o poder do grupo rival. Para Lopes, "à pretexto da situação de guerra, completa-se a malha de restrições a uma verdadeira emergência democrática e é composto um círculo coerente de bloqueamento do processo democrático" (LOPES, 2004, p.55).

A partir desse ambiente de "contenção democrática", é iniciado aquilo que o governo denominou de "guerra pela paz", com intuito de derrotar a UNITA pelas armas e tudo fazer para que Jonas Savimbi fosse internacionalmente criminalizado (MESSIANT, 2004, p. 22). Assim, no dia 4 de abril de 2002, a assinatura de um novo e definitivo acordo de paz (o Memorando de Entendimento de Luena) entre o governo dirigido pelo Movimento Popular para a Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) é impulsionada pelo assassinato, em 22 de fevereiro do mesmo ano, de Jonas Savimbi, fundador e, até então, chefe em comando da UNITA. Dessa forma, a resolução do conflito angolano foi, em grande parte, resultado de uma incansável campanha armada, da eliminação de um inimigo de guerra, da desestabilização do movimento opositor a partir da perda do seu líder e de um acordo de paz motivado, na verdade, por uma "capitulação" que impôs uma interrupção unilateral das movimentações militares e a anistia dos crimes de guerra cometidos ao longo do conflito.

Não é, pois, sem tensão que se estabelece o processo o qual sanciona a vitória do MPLA e ratifica internacionalmente a legitimidade do poder instituído pelo movimento desde 1975, quando este assume o Governo angolano primeiramente com Agostinho Neto e, posteriormente, a partir de 1979, com José Eduardo dos Santos, mantido no poder por quase 40 anos consecutivos, quando é substituído por João Lourenço, candidato do MPLA nas eleições de 2018. A consolidação da paz e a condição para uma estabilidade política e social ainda deveriam ser construídas a longo prazo e dependeriam do fortalecimento das instituições democráticas, da reintegração dos ex-combatentes, do enfrentamento das desigualdades, assim como do tratamento dado às instabilidades democráticas favorecidas pelo conflito.

Embora haja esperanças e uma maior segurança referente ao cessar-fogo, segue existindo uma situação bastante instável quanto ao equilíbrio social, quanto às melhores condições de vida para a população angolana como um todo, assim como quanto às garantias de democracia e de direitos fundamentais a cada um dos grupos que compõe a nação. Entendemos que esse equilíbrio difícil ajuda a configurar os votos, as expectativas e a atenção mobilizada pela poesia de Ana Paula Tavares neste quarto livro de poemas, sem nunca descurar das condições que particularmente são impostas às mulheres.

5.2. Ex-votos: verso-oferenda

Como os demais livros da autora, este também é elaborado em diálogo estreito com o contexto de produção dos poemas e com a singularidade das articulações entre elaboração discursiva, repertório cultural e processo histórico. Assim, o fato de o livro ter sido gestado ainda durante a guerra civil, com acúmulo de muitos anos de luta armada que transcorreram até 2002, mas já no encalço das negociações de paz, pode se refletir, de alguma forma, no tom mais otimista que o livro carrega – embora seja ainda permeado de tensões, medos e insegurança próprios das promessas ainda por cumprir.

Assertividade, confiança e algum otimismo convivem, portanto, com enfrentamentos, súplicas e busca de alívio para angústias experimentadas singular e coletivamente. Nesse contexto, ex-voto é palavra-chave, que atravessa os poemas do livro e apresenta um horizonte de expectativas e possibilidades de reconfiguração da vida, assim como de superação das dificuldades, não deixando de contar também com a ansiedade da espera e com as incertezas características dos períodos pós-conflitos.

Assim, embora haja esperança, é preciso prudência de atenção, sendo este um recado que a autora imprime em versos inspirados na estrutura e nas analogias próprias dos provérbios:

> A ponta da cauda
> Do leopardo
> Mesmo quando dorme
> Sempre se agita (TAVARES, 2011, p. 178)

A estrutura bipartida e o alerta para o risco, que faz com que o leopardo esteja atendo mesmo enquanto dorme, imprimem nos versos o diálogo com a sabedoria popular e com as insinuações próprias dos provérbios. Estes são elaborados a partir de observações e ponderações sobre a vida e sobre as situações recorrentes que a envolvem.

No caso desses versos, a lição a reter e a síntese subjacente às palavras e imagens utilizadas pela autora é de que não é possível estar absolutamente tranquila, mesmo que haja quietude e relativa segurança. É preciso, pois, espelhar-se na figura do leopardo que, mesmo enquanto dorme, mantém um sinal de alerta. Com essa imagem, o poema reproduz um tom de tensão otimista próprio de um ambiente de paz ainda pouco estável o qual foi se desenhando neste período final da guerra angolana. A quietude acompanhada do sobressalto e a confiança associada à prudência são, portanto, projetadas como imagem da experiência e dos sentidos

alertas ao risco.

A natureza pedagógica do provérbio e o recado de que é preciso se manter alerta com cada detalhe se repete também no AVISO DE MUVI, O SÁBIO:

> AVISO DE MUVI, O SÁBIO
> Se cuidas das folhas para o elefante
> Não esqueças o capim
> Para a cabra do mato (TAVARES, 2011, p. 177).

De toda forma, o grito aflitivo, o som das bombas, o uivo das hienas, as mortes violentas, a angústia desesperançada, a desarticulação e a despersonalização dos sujeitos representados em *Dizes-me coisas amargas como os frutos* cedem lugar à tentativa de recomposição e de algum alento referidos em tom de exortação e prece:

> Dá aos cansados repouso
> Fecha-lhes os olhos de mansinho
> Veste-os com os panos da origem
> O trabalho ainda não acabou
> A ferida grande ainda não acabou
> A ferida grande ainda não sarou
> Lava-lhes as outras feridas com a planta das folhas rentes
> Mas não lhes dês o suco
> É veneno do tempo antigo e das palavras
> Aquele que não conhecemos.
> Fá-los respirar por fim
> Na esquina das pétalas
> O ar azul
> Das contas da terra (TAVARES, 2011, p. 170).

É tempo de, aos poucos reestruturar caminhos, recompor a vida e secar as feridas possíveis de serem tratadas. Depois da terra arrasada, é tempo também de reconstruir o país, de recuperar a força que sustenta os sujeitos e de pedir proteção:

> Constrói-me a casa
> Com barro de dentro
> Entrelaça o colmo
>
> Guarda dos caminhos
> Guardião do fogo
>
> Fixa um tronco aqui
> E outro ali
> Prepara a precisa 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).

Ex-votos é um livro que convoca os sentidos de promessa, de oferenda e de oração, sendo que esses elementos amenizam o desalento e a desesperança tantas vezes impressos no livro anterior. Dessa forma, a prece, o agradecimento, o conselho e a reverência permeiam o campo de atenção da poetisa e seu olhar cuidadoso dedicado às histórias e aos eventos orientados pela devoção, conservando a reserva de mistério que envolve os elementos votivos. Nesse aspecto, o compromisso com a não simplificação e com a dimensão múltipla e complexa da subjetividade dos povos pastores segue como uma orientação muito clara da produção literária da autora, a qual aborda, neste trabalho, a tradição mais ligada ao norte angolano. Como o refere a própria autora, "ex-votos se reclama da tradição oral mais consentânea, ou geograficamente mais próxima do norte do país" (TAVARES, 2012, p. 56).

Neste livro, o compromisso e a atitude interessada para com o universo de referências dos povos angolanos localizados social, histórica e geograficamente se renova e redimensiona a experiência estético-literária da "exotopia" e da "empatia estética", as quais são discutidas por Bakhtin como elementos que elaboram a condição do olhar impresso nos textos pelo "excedente de visão" do autor-criador. Como vimos, essa dimensão da relação do autor com seu "objeto de atenção" seria um dos principais responsáveis por elaborar a relação particular que a literatura promove com a realidade, possibilitando dar acabamento estético aos "atos" (BAKHTIN, 2010), sejam eles gesto, oração, pedido ou sensação relativa a um tempo ou momento vivido.

O excedente de olhar promovido pela literatura, em última instância, constitui-se também como uma posição ética, pois revela uma limitação intransponível que somente o olhar do outro é capaz de preencher. Dessa forma, a partir da composição literária, é possível construir uma identificação e um movimento de projetar a si mesmo em outro ser humano, ou seja, ver seu mundo axiologicamente de dentro, como ele o vê. Portanto, é permitido ao sujeito colocar-se no lugar desse outro e, retornando ao próprio lugar, compreender aquele horizonte por meio do excedente de visão permitido a quem está "vendo de fora". Assim, é possível emoldurar esse outro, criar um ambiente que permita dar acabamento à sua vivência a partir de uma outra visão, saber, desejo e sentimento que, embora afastado espacial e temporalmente, o compreenda de maneira "empática" (BAKHTIN, 2010).

Em *Ex-votos*, esse "olhar de fora" aparece carregado de um caráter, um sentido e uma intensidade da relação entre a consciência da autora e a consciência dos sujeitos poéticos que é

enriquecido de uma generosidade a qual pode se conectar à categoria filosófica compreendida por Simone Weil como "atenção". Para esta filósofa francesa socialmente muito comprometida com a causa operária e com a dimensão da experiência dos outros, o cuidado de atenção é fundamentalmente generoso, reverente e conduzido pelo recuo necessário para olhar e agir melhor (BOSI, 2003).

No sentido da sua generosidade e reverência, o cuidado de atenção que identificamos impresso nos poemas deste livro delineia, além do sentido de um afastamento para enxergar melhor, outros elementos que se conectam à representação poética que a autora faz dos povos pastores e ao seu olhar bastante comprometido com a condição destes, principalmente das mulheres pertencentes a essas sociedades conformadas pela história e pelo contexto político da nação.

5.3. Atenção como categoria estética

A leitura que Ecléa Bosi (2003) realiza sobre a categoria de "atenção", em Simone Weil, é de que esta é uma forma alta de generosidade, pois consiste em transferir nosso foco e ideia ao que está fora de nós em uma compreensão que excede nossas determinações, limitações e reações. Dessa forma, para que se possa alcançar e aprimorar o exercício da atenção é essencial saber realizar uma escuta lenta, cuidadosa e abnegada. É necessário ter desprendimento para conduzir uma observação que renuncia à ânsia de classificar, rotular, seccionar e acomodar certezas que dizem muito mais de nós mesmos do que dos outros ou das situações observadas. Para dizer desse interesse ao mesmo tempo empenhado e isento, compenetrado e desprendido, Simone Weil recorre à imagem das uvas que, se forem agarradas e colhidas pelo cacho, terão os bagos esmagados, jogados ao chão. Essa tensão de prender, de possuir, de agarrar com as mãos e deter os sentidos de algo é contrária ao cuidado da atenção. Nas palavras de Bosi: "A atenção tem os dedos leves, escapa da lei da gravidade, é o contrário da certeza e da posse" (2003, p.13).

A atenção que se realiza pela contemplação, pelo cuidado e pela delicadeza ao se aproximar de um sujeito, uma imagem, um sentido ou uma conduta demonstra, portanto, uma disposição que é contrária ao consumo, ao apego, à fixação. Estes são elementos que vão delineando o olhar da autora de *Ex-votos* no sentido de que esta não tenta elucidar, esquadrinhar ou decompor os objetos de sua atenção, mas se permite acolhê-los, considerá-los em suas especificidades, percebê-los pela sua potência expressa ou latente e compreendê-los mesmo que não seja possível interpretá-los de maneira exata e inequívoca.

Essa observação atenta que se pronuncia sem tentar necessariamente "agarrar" os sentidos e explicações de todo e qualquer evento pode ser percebida no seguinte poema do livro:

> DE O LIVRO DAS PALAVRAS
> Sino
> e como começa
> este falar das palavras
> e o livro de horas de minha avó (TAVARES, 2011, p. 156)

O sino que anuncia os sentidos dessa pequena quadra de abertura explicita uma associação que religa as coisas da fala àquelas da vida, em uma relação de reverência e respeito própria da religião em seu sentido etmológico derivado de *relegere,* em que re-, "de novo", está associado ao verbo *legere*, "ler", conduzindo a ideia de uma atenção cuidadosa, de um respeito paciente e de uma diligência manifesta de quem olha para algo novamente e lê com muita atenção a cada detalhe (AZEVEDO, 2010). Nesse sentido, a leitura (ou *relegere*) desse livro de horas da avó do poema demanda uma observação tenaz e atenta que, como o refere Ecléia Bosi, precisa reconhecer que a fala e suas palavras podem se atualizar no concreto, no descritivo e em uma concisão acompanhada do gesto, da entonação da voz, da postura do corpo e do olhar, os quais demandam respeito ao tempo de quem narra e requerem vínculo para que possam se mostrar e fazer ouvir (BOSI, 2003, p. 153).

Também nessa chave de reconhecimento dos "códigos concisos" capazes de revelar vestígios daquilo que não é de todo evidente a quem olha sem a devida atenção, o poema "EX-VOTO" reconhece o corpo como receptáculo do tempo e de seus sinais subjacentes:

> EX-VOTO
>
> O tempo pode medir-se
> No corpo
>
> As palavras de volta tecem cadeias de sombra
> Tombando sobre os ombros
>
> A cera derrete
> No altar do corpo
>
> Depois de perdida, podem tirar-se
> Os relevos (TAVARES, 2011, p. 157).

Medir o tempo, perceber marcas, auscultar silêncios ou adivinhar os relevos que a cera derretida deixou no altar são referências utilizadas para imaginar os detalhes guardados no

corpo, na história e na memória. Revelá-los ou mesmo aliviar o peso das palavras que podem obscurecer algumas experiências singulares demanda cuidado, minúcia e a tentativa de perceber indícios e referências por vezes pouco evidentes. Esse seria um movimento essencial para referenciar histórias, vozes e espaços de atuação tantas vezes relegados ao esquecimento, como é o caso daqueles referentes à atuação das mulheres.

É interessante notar que há uma mudança de perspectiva em relação ao poema homônimo, publicado em *O lago da lua.* Neste, o eu-lírico é uma jovem que oferta o próprio corpo como elemento votivo no altar de oferendas, colocando-se em relação aos ritos e aos signos de seu grupo social de forma a ativar múltiplos sentidos, os quais reverberam sua voz e as impressões apreensíveis por meio de um excedente de visão. Este excedente imprimiria outras perspectivas e interpretações que fogem ao universo de referências da jovem representada enquanto sujeito poético.

Retomando a imagem do corpo como elemento capaz de revelar memórias, ressonâncias ou impressões, a composição deste novo poema apresenta um sujeito poético que não diz de si ou mesmo revela o outro como excedente, mas se coloca como observador atento o qual busca a suspensão de suas próprias impressões e o recuo necessário à contemplação, sendo esses movimentos importantes para libertar o objeto das "cadeias de sombra" que não permitem que ele se revele integralmente ou as quais impõem que seja revelado menos do próprio objeto do que desse observador a lhe imprimir as marcas da interpretação. Em *A gravidade e a graça* (1986), Simone Weil se refere às estratégias para conduzir esse olhar dedicado, desprendido, inteiro:

> Método para compreender as imagens, os símbolos, etc. Não os interpretar, mas olha-los até que surja a luz. Em geral: método para exercitar a inteligência, que consiste em olhar. Aplicação deste método para a discriminação do real e do ilusório. Na percepção sensível, se não se está seguro do que se vê, aquele que olha se move sem deixar de olhar, e então o objeto aparece. Na vida interior, o tempo desempenha o papel do espaço. O tempo modifica, e se através das modificações mantemos a vista orientada para a mesma coisa, no final, a ilusão se dissipa e o real aparece. A condição é que a atenção seja um olhar e não uma atadura" (WEIL, 1986, p. 200).

A atenção é, assim, um exercício de contemplação que consiste em se concentrar longa e demoradamente sobre algo, de maneira comprometida e, ao mesmo tempo, desapegada de um julgamento de saber. Desapegada também de uma posição fixa, confinada aos limites de uma ideia ou de uma definição a que se possa sempre recorrer. É, pois, uma percepção sensível que alinha a disposição do olhar, a vida dos elementos no mundo e o tempo que os

atravessa.

Se, como o refere Weil, o tempo é algo que desempenha um papel importante nesse exercício de olhar, é nessa observação demorada, paciente e insistente que estaria a chave para a compreensão. No poema de Ana Paula Tavares, por meio desse olhar que se exerce no tempo, a cera derretida surge como imagem daquilo que perdura na paisagem do corpo e alude à memória da chama, da vida e do calor que a vela acesa representa.

Em seu livro *A Chama de uma vela* (1989), Bachelard lembra que a vela que queima é uma metáfora da existência humana. Vale lembrar também que ela emite luz própria e, para iluminar, precisa de se consumir, sendo nesse processo que desenha seus relevos. Nesse sentido, é interessante pensar o olhar atento do sujeito poético de "EX-VOTO", o qual não se coloca como aquele capaz de iluminar o outro, mas sim de compenetrar-se da luz que este outro irradia e que, apagada, reporta marcas as quais compõem um palimpsesto, com uma ou mais histórias que se sobrepõem.

Dessa forma, uma apuração mais detalhada dos espaços e das pessoas que por eles passaram depende de uma atenção demorada às marcas lentamente elaboradas, assim como aos indícios, vestígios e rastros que alinhavaram histórias e revelam imagens mais profundas de Angola e de seu povo. A confrontação entre os dois primeiros textos apresentados no livro *Ex-votos* pode oferecer uma reflexão sobre esse cuidado de atenção impresso no trabalho da autora.

Como excerto de abertura do livro, há uma descrição do santuário de Nossa Senhora da Pedra Preta a partir do olhar de Manuel Alves de Castro Francina. Funcionário dos serviços judiciais da administração de Angola em meados do século XIX, ele elabora o *Itinerário de uma jornada de Luanda ao Distrito de Ambaca*. O texto se encontra nos *Annaes do Concelho Ultramarino*, de fevereiro de 1854, sendo um documento oficial do sistema colonial português. Evidencia, portanto, uma compreensão limitada por essa perspectiva e apresenta apenas uma descrição bastante objetiva da imagem da Sra. Sant'Anna, "a que os moradores do distrito chamam 'Nossa Senhora da Pedra Preta' que tem a seu lado alguns papéis de promessas que algumas pessoas com devoção ali teem hido colocar" (TAVARES, 2011, p. 153).

Não há, nessa descrição, qualquer tentativa de compreensão dos laços de devoção e fé que envolvem a população do distrito de Ambaca, no norte do país. Por outro lado, contrapondo-se à descrição de Manuel Alves de Castro Francina, segue outro texto (uma crônica de Tavares inicialmente publicada no jornal português *O público,* em 4 de Fevereiro de 2002), o qual se concentra na multiplicidade de relações, fundamentos e indícios que podem envolver os ex-votos ofertados neste vasto território pontilhado de santuários. A autora identifica estes santuários como "marcos geodésicos da memória" que orientam o olhar e

oferecem material para cartografar histórias, saberes e experiências vivenciadas naqueles lugares.

Nesse processo de observação dos sinais impressos nos santuários, a capacidade de especular detalhes é essencial para reconhecer as vozes que ecoaram ou mesmo que ecoam nesses territórios sagrados. Como o registra a autora, as marcas do vinho antigo e os "restos de escória alertam para o fogo sagrado que por ali lavrou o solo e aqueceu as vozes roídas pelas preces" (TAVARES, 2011, p. 154). É preciso, pois, exercitar a atenção paciente, o olhar ponderado, mediado, lento e dedicado à reflexão, além de um entendimento articulado aos conhecimentos de geógrafa, à perspicácia de historiadora e à sensibilidade de poeta.

Esse cuidado permite reconhecer as veredas e os vestígios que foram sendo encobertos e cujas pistas é difícil identificar. Assim, quando contempla o imbondeiro (baobá) espetado com milhares de pregos, a autora medita sobre os votos de amantes infelizes que, de alguma forma, também habitam o interior desta grande árvore. No Túmulo de Ilunga – personagem heroico e um dos fundadores míticos do país[56] – a poetisa exuma simbologias e projeções que acompanham a memória do herói. Refere-se ainda à Féti, sítio arqueológico de Huambo, onde o barro revela origens e sedimentos da história angolana sobre a qual as mulheres teriam uma compreensão especial: "Só as mulheres conhecem a entrada e podem mergulhar as mãos no líquido vermelho onde nada o barro" (TAVARES, 2011, p. 154-155).

Na referência a Féti, Tavares não deixa de recorrer à imagem do mito Ovimbundo no qual Féti se refere ao homem primordial[57] e Choia à primeira mulher. Aqui, a autora chama atenção ao fato de que ao homem é reputada a origem da humanidade e a ele é dedicado o nome desse centro de interesses arqueológicos e de investigações históricas em Huambo, enquanto à mulher, quando muito, é delegado o papel de coadjuvante. É, contudo, a esta que a poetisa é mais atenta e, dos seus movimentos mais próximos ou mais remotos, extrai a "arquitetura das

[56] Em *Lueji* (2015), romance do autor angolano Pepetela, ficcionaliza-se a atuação desse que foi um dos soberanos do grande reino dos lundas (formado por diversos Estados). Em sua tese de doutoramento, Ana Paula Tavares também refere a história de Ilunga, escolhido como esposo de Luéji, rainha da Lunda (TAVARES, 2009, p. 68).

[57] Personagem de um mito de origem Ovimbundo, sendo considerado o primeiro homem: "Pusera Deus, um dia o primeiro homem no mundo para que se chamou Féti, que significa em língua umbundu «Princípio». Nos princípios da vida, ele vivia bastante desmoralizado, triste, céptico, aborrecido. A certo passo, foi sua intenção despertar, por uma suave melodia que soava a partir do grande rio. Então a ele aproximou-se e com enorme espanto e alegria observou que nas águas do rio flutuava, saía uma pessoa que era mesmo ele, com a mesma cara; ficou loucamente apavorado de contentamento e apaixonado, arrebatou consigo a misteriosa aparição, a quem deu o nome de Tchoia "enfeite", o mesmo que belo, perfeito. Passado algum tempo brindou-os o senhor com um filho Ngalangi, e uma filha Vihe" (LIMA, 1988).

vozes" ocultas nos sítios de arqueologia, nas comunidades, nos textos sagrados, no baixo-relevo de algum código escondido nas paredes, nos provérbios e ditos populares, bem como nos gestos cotidianos como aqueles de "cozinhar loengos sobre o fogo certo" (TAVARES, 2011, p. 155).

Também em "Arquitecturas", de *O Sangue da Buganvília* (1998), Ana Paula Tavares indicia esse interesse e empenho em desvendar as marcas que o silêncio dissimula e permite encobrir a atuação das mulheres na constituição da vida, da história e da poesia do mundo:

> O homem trabalha o tempo e o espaço, dedicando toda a sua vida a uma arte de domesticação nem sempre visível e susceptível de despertar a admiração das gerações seguintes. O silêncio tem uma sutil forma de se insinuar e mascarar as evidências de passados próximos e remotos. Devem ser estas as razões que me levaram a prestar uma especial atenção aos caminhos feitos e refeitos pelas mulheres na sua diária e permanente demanda da água e da comida. Deslocam-se com pesadas trouxas à cabeça. Sempre me pareceu que uma especial percepção da economia do tempo e do espaço presidia à organização daquela casa ambulante, ao mesmo tempo, banco, hospital e templo. Móvel e portátil para facilitar o transporte, mas de uma estrutura razoavelmente constante, bem organizada e pronta. Não pareço ter-me enganado muito: Estas mulheres arquitectas transportam às costas o seu pedaço de mundo (TAVARES, 1998, p. 53).

Em *Ex-votos,* desvelar esses caminhos feitos e refeitos, os silêncios, marcas, indícios e passagens que evidenciam os passos das mulheres e sensibilizam para sua atuação se conecta de maneira muito substancial à composição da palavra poética. "Marcos geodésicos da memória", "cartografia de sinais", "árvores entrelaçadas", "labirintos do gesto enquanto enleio", "texto sagrado" são expressões que ativam imagens significativamente poéticas, reveladoras do poder de síntese e da precisão com que a autora pontua uma trama complexa de relações desse tecido que envolve a história das mulheres e dos homens representados em seu poema. A referência aos mapas, marcos, cartografias e labirintos é saturada desses sentidos de sinalizar, ponderar e medir distâncias que permitem à autora conhecer melhor e identificar algumas das localizações deste espaço/tempo angolano.

Para além dessas histórias inscritas nos santuários e nas marcas que fazem do corpo e da geografia um palimpsesto, os traços que a autora desenha permitem também vislumbrar as forças que movimentam o porvir, em um impulso de intuição o qual, para além do ato simples de ver, colocam a necessidade de olhar demoradamente, tentar compreender processos, perceber desdobramentos possíveis e anunciar sinais, como aqueles expressos no seguinte poema:

A terra despiu os mantos
de sombra
para curvar ao dia
seus cabelos

Uma mancha clara
Tapou os olhos da lua (TAVARES, 2011, p. 165)

A partir destas imagens do poema, é possível intuir alguma graça ou esperança desenhadas no horizonte e nos sinais captados pelo olhar o qual se prolonga e se aguça na observação. A consagração dessas promessas permanece indefinida, mas revela o cuidado da vigília que se afina na medida em que tenta compreender o universo de sinais que lhe cercam. Esse olhar atento e vigilante identifica que finalmente se espalha pela terra uma luz a qual alivia o peso das sombras e clareia a noite, sobrepondo-se ao brilho tênue da lua.

A capacidade de identificar essa "condição luminosa" que foi sendo lentamente tecida no "céu da história"[58] requer atenção para os indícios que revelam possibilidades de resistência, de reconhecimento e de enfrentamento das dificuldades. A intuição dessas possibilidades e o apelo à vida, à memória e à força de resistência que a esperança conduz são figurados, em diversos poemas de *Ex-votos*, também a partir de pequenas iluminações as quais conseguem perceber o sagrado e sua potência nos gestos mais singelos. No poema que segue, não por acaso, o gesto captado em um relance e consagrado ao altar da família é da avó:

OTYOTO, O ALTAR DA FAMÍLIA
Cansada de voar pássaros
a boca do vento

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

Otyoto é lugar de sacrifícios em oferenda, é o altar particular do proprietário do eumbo, é espaço sagrado em torno do qual os membros da família se reúnem no intuito de "reconciliarem-se com os espíritos dos antepassados e obterem sua proteção, a fim de terem sorte na vida" (ESTERMANN, 1961, p. 198). É diante desse altar da família que, cansada do aéreo, etéreo e impalpável, a avó corta o pão e a mandioca cuja potência de alimentar também

[58] "Céu da história" é uma expressão utilizada por Walter Benjamin em suas teses sobre o conceito de história: "Como flores que voltam suas corolas para o sol, assim o que foi aspira, por um secreto heliotropismo, a voltar-se para o sol que está a se levantar no céu da história" (LÖWY, 2005, p. 58). A imagem pode se referir a um certo prospectivismo existente em cada elemento do passado capaz de expressar a luta contra a dominação e a exploração. Benjamin aponta a possibilidade de o historiador marxista captar o potencial revolucionário desses elementos.

sustenta a dimensão do sagrado.

Com força concentrada de expressão, a poesia capta esse lampejo do sagrado contido no gesto cotidiano tantas vezes repetido. A aproximação significativa entre a fluidez do vento, a mobilidade do pássaro, a evocação do altar e a concretude do gesto de dividir o alimento promove um efeito figural que imprime intensidade e revela interesse nos mais pequenos gestos tantas vezes desprezados, tidos como sem importância. Portanto, ao imprimir esse cuidado de atenção e esse olhar preciso sobre o sagrado cotidiano, há uma elevação dos movimentos dessa avó, de modo a reconhecer a graça que representam (sendo graça considerada aqui nos seus sentidos de beleza, benção e benesse).

A identificação do que é consagrado ao altar (Otyoto) configura-se, assim, a partir de uma composição que justapõe símbolos, sensações e imagens referentes à energia mobilizada pela avó e aos seus comportamentos alicerçados em práticas sociais afetivas, experiências, relações e hábitos conformados a uma situação de necessidade. Destaca-se, pois, a capacidade ativa de recriar as próprias referências, reorientar-se em face das adversidades e reelaborar a ideia de sagrado e tradição que não se institui congelada no tempo/espaço de uma determinada cultura. Na crônica "Arquitecturas", publicada em *O Sangue da Bungavília* (1998) a própria autora reconhece essa dinâmica quando questiona as possibilidades de olhar monumentos ou santuários e reconhecer neles uma imagem fixada do passado:

> A tradição, longe de constituir um legado imóvel e fixo, pronto para ser transmitido de geração em geração, é também mudança e sinônimo de um quadro dinâmico longamente entretecido entre o indivíduo e o grupo, desde sempre aberto à incorporação de elementos novos, que alimentam o antigo e estabelecem a necessária ponte entre o velho e o novo (TAVARES, 1998, p.52).

Dentro dessa proposta de olhar, a compreensão das vivências, concepções e horizontes dos sujeitos representados na poesia da autora se estabelece a partir de uma perspectiva de longa duração capaz perceber descontinuidades, contrastes, disputas de sentido e reconfigurações que marcam um presente em movimento. É realizada, pois, uma observação atenta e um entendimento que se pronuncia poeticamente sobre a relevância das memórias e das referências características de algumas sociedades agropastoris de Angola como as apresentadas no poema que expressa o diálogo entre filha e mãe as quais compartilham conhecimentos rituais ancestrais recuperados segundo os limites que o presente impõe:

> 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).

Dos versos do poema emergem vários signos dos rituais e das cerimônias comuns a sociedades agropastoris e recorrentes na poesia de Ana Paula Tavares. A tacula, a mesa do sacrifício, a cera, as velas são alguns desses elementos que fazem parte de ensinamentos transmitidos por gerações, os quais remetem ao contexto social específico dos grupos tantas vezes referidos pela poesia da autora.

O advérbio de negação "não" e a conjunção adversativa "mas", reiteradamente repetidos pela jovem que se expressa no poema como sujeito poético, advertem para as mudanças instaladas no seio das tradições, as quais não deixam de reportarem-se ao diálogo entre as condições impostas pelo presente e a conexão com uma cultura ancestral, de maneira que suas práticas são vistas como processo em contínua transformação. Em seu texto *Rethinking diasporicity: embodiment, emotion and the diasplaced origin* (2008), a pesquisadora nigeriana Bibi Bakare Yusuf reconhece como inegável a reelaboração dos padrões culturais de acordo com novos contextos os quais sempre envolvem uma relação entre a memória das práticas "antigas", o processo de engajamento dos sujeitos com a sua realidade social e a interação com uma nova situação. Há, pois, uma sabedoria que articula a experiência do grupo social, o acúmulo de saberes, assim como sua ressignificação mediada pelo tempo presente, suas potências e suas limitações.

A jovem do poema faz referência a um pano de fundo que promove reconhecimento, formas de discurso e histórias latentes que ecoam através dela e que conectam o tempo da filha ao tempo da mãe, da avó ou mesmo antes desta. Neste percurso que atravessa gerações, se não

há repetição exata dos mesmos gestos e movimentos legados pelas ancestrais, há cadência pontuada pelos que antecederam e cuja orientação pode ajudar a manter os passos certos ou mesmo os voos pássaros "para seguir a queda dos dias". É, pois, na percepção dos processos de transformação que se vão reinventando laços de memória e de identificação que não deixam de ser fundados em uma história, em um território e em uma coletividade que, aqui, são vistos como ponto de apoio e referência para o sujeito poético atravessar o presente.

Em sua tese de doutorado sobre as sociedades lunda e cokwe de Angola, Ana Paula Tavares oferece um pouco essa visada sobre a resistência representada pela manutenção de alguns costumes os quais ajudam a fazer frente contra a dominação colonialista:

> Apesar dos sistemas de dominação, as sociedades africanas conservaram a sua mobilidade, o seu caráter policêntrico e a sua capacidade de reconstituição das referências identitárias que estão na origem de formações futuras e da habilidade para escapar ao controlo colonial, quer pela oposição aberta, quer pela fuga. A memória coletiva conserva, até aos nossos dias, o abandono das minas, por trabalhadores de certas regiões, na altura dos ciclos do mel e da cera (TAVARES, 2008, p. 104).

Essa mobilidade e capacidade de reconstituição das referências podem também configurar resistências às condições impostas pelas guerras. Se, no poema, há uma perspectiva otimista sobre as maneiras pelas quais essas relações são trabalhadas, isso não quer dizer que sejam ignoradas as limitações impostas pelo contexto de carência, o qual pode restringir as liberdades e a possibilidade de agência dos sujeitos. Há o lamento diante daquilo que falta marcado pela reiteração de tantos "nãos". Contudo, há também a força elaborada na reação que excede as negativas e se reinventa a partir das concessões. Assim, embora não haja tacula espessa, cera pura ou um canto claro e expressivo, há insistência em seguir com os rituais, acender a vela e soltar a voz.

É interessante notar que, para além de fazer o elogio dos ritos e das cerimônias conduzidas por determinadas comunidades ou grupos sociais angolanos, os poemas de Ana Paula Tavares geralmente conduzem uma reflexão sobre como esses elementos entram no horizonte de perspectivas dos sujeitos poéticos e constituem experiências, reações e possíveis resistências. Dessa forma, o que se expressa não é a fascinação do exotismo ou o espanto do estranhamento, mas uma escuta muito atenta à cadeia de subjetividades e de eventos que intermedeiam o trânsito das memórias, das tradições e da existência de mulheres e homens inscritos em determinada realidade social, histórica e cultural.

Entende-se que os votos, histórias e tradições evocadas pela poesia situam-se fora de

uma simples defesa de autenticidade ou originalidade associada à recuperação e à exposição das expressões "locais" ou mesmo à intenção de dar voz aos sujeitos incapazes de se expressarem por si mesmos e de preservarem as próprias referências culturais, representações e cerimônias. Distante dessa pretensão, delineiam-se relações complexas que comportam um olhar lúcido e uma observação acurada sobre os sentidos, sentires e comportamentos que envolvem a vida dos sujeitos revelados nos poemas, inclusive na esfera das particularidades que dizem respeito ao campo da expressividade verbal, das memórias, das afetividades e das raízes que conectam ao passado.

5.4. Jornada dos ancestrais: presença e promessas

Em *Ex-votos,* as imagens dos antepassados, dos anciãos e das máscaras ritualísticas se configuram como território que remete os indivíduos ao passado, à memória coletiva, à identificação de uma posição no presente e também à projeção do futuro. Como vimos, Bibi Bakare Yusuf (2008), em sua interpretação dos elementos que fundam a relação das mulheres com seu universo de referências, reconhece a importância da memória, dos ritos e das tradições que estabelecem um chão social de onde se possa partir e a partir do qual seja possível encontrar caminhos de resistência e de liberdade. Simone Weil também reconhece esses parâmetros e bases de atuação e identifica-os como raiz. Com esse entendimento, ela afirma: "Um ser humano cria raízes por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos alguns tesouros do passado e alguns pressentimentos do futuro" (2014, p. 45).

Nesse sentido, é possível dizer que a relação das pessoas com uma coletividade se constitui como solo onde as raízes podem ser criadas e a partir do qual pode vicejar a possibilidade de renovação, de forma que se criem as bases de atuação, empenho e transformação das realidades e dos sujeitos. Assim, a comunicação enraizada com os ancestrais, com a memória do passado e com as trajetórias de um grupo social não se confunde com uma atitude de simples contemplação e de conservação com orientação reacionária. Pelo contrário, no local onde se constituem as raízes dos sujeitos, são as obras e o trabalho dos antepassados, assim como suas ideias e atributos, os responsáveis por nutrir, oferecer energia e alicerçar realizações que, por seu turno, poderão revestir o presente com novos significados. Como o esclarece Weil:

> Seria vão voltar as costas ao passado para só pensar no futuro. É uma ilusão

> perigosa acreditar que haja aí uma possibilidade. A oposição entre o futuro e o passado é absurda. O futuro não nos traz nada, não nos dá nada; nós é que, para construí-lo, devemos dar-lhe tudo, dar-lhe nossa própria vida. Mas para dar é preciso ter, e não temos outra vida, outra seiva a não ser os tesouros herdados do passado e digeridos, assimilados, recriados por nós. De todas as necessidades da alma humana não há outra mais vital que o passado (2014, p.51).

Assim como Yusuf, Simone Weil faz referência a um passado e a identificações que servem como inspiração para conduzir novos passos. Contudo, é importante ressaltar que esse retrospecto não remete às grandes conquistas e aos monumentos que são morte no próprio momento em que se realizam, mas sim aos pequenos acontecimentos, àquilo que ela chama de "gotas de um passado vivo", de "seiva da própria vida".

Em seu trabalho, Ana Paula Tavares reconhece que, sem tocar a matéria viva, a reverência ao passado reproduz somente morte e paralisia. Na crônica *Amina, como a antiga guerreira do país haussa* (2002), a autora faz referência à estátua da rainha Amina, uma das 17 que tentaram unificar o território (atual Norte da Nigéria), como citado nas crônicas de Kano (NIANE, 2010, p. 305).

Caracterizada apenas como monumento, a figura de Amina somente poderia reproduzir inércia, como o explicita Tavares: "Uma grande estátua de bronze celebra a morte e o esquecimento, os estranhos caminhos da memória, em vez de consagrar o triunfo da vida" (2002). É essa imagem de morte e esquecimento que se inscreve nos grandes monumentos, presos ao bronze e postos à distância da realidade que lhes conferiu grandeza e distinção. É, por outro lado, na resistência viva de Amina Lawal, mulher nigeriana condenada ao apedrejamento por adultério e gestação de um filho fora do casamento, assim como na contestação que ela representa a essa grave punição, que Tavares reconhece a potência de mulheres como a rainha Amina, as guerreiras de Daomé ou as grandes caçadoras de elefantes. Perceber os caminhos que mobilizam essa referencialidade de força e atuação ajuda a dimensionar uma relação dinâmica e produtiva com o passado, como a que se desenha no seguinte poema, reproduzido tanto na crônica acima referida quanto em *Ex-votos*: "O nosso antepassado/ Era como o grande rio/ Fez nascer os nossos pequenos rios" (TAVARES, 2011, p. 161).

Entende-se que são os afluentes que alimentam os grandes rios, mas, no poema construído enquanto provérbio de sabedoria, os pequenos rios é que se alimentam e se formam a partir do fluxo e da dinâmica de um grande rio. Pensando essa imagem do curso das águas como elemento que conecta diferentes tempos, o grande rio dos antepassados torna-se

constituidor e constituído do presente, em uma dinâmica não conservadora e tampouco linear da relação com o passado. Essa percepção convida a pensar junto e demanda que se preste atenção aos lastros que ligam o passado à sua memória viva e à identidade coletiva que, como o entende Ruy Duarte de Carvalho, "é sobretudo uma capacidade de resposta ao presente, mais do que uma prática de culto em relação ao passado" (CARVALHO, 1994, p. 129).

É interessante notar também que, nesta poesia que utiliza o rio como metáfora do influxo dos antepassados no presente, a palavra se apresenta como sabedoria concentrada, própria da semântica dos provérbios, e é registrada a partir de um sujeito poético que assume o legado de uma voz coletiva, que reproduz e rememora suas influências como experiência comunitária. Abreu Paxe reconhece essa tradução da experiência e do saber coletivos registrados nos provérbios "que são saber acumulado e que quando alguém faz uso deles, abdica de si mesmo e passa a falar em nome de uma experiência coletiva e ancestral. Assim, quem faz uso do provérbio não é quem está a falar, mas a experiência dos antepassados" (PAXE, 2016, p. 99).

A verdade apresentada pelo provérbio não está, dessa forma, contida na voz de quem o pronuncia, mas se encontra no valor partilhado e coletivo que ele transmite. São várias as vozes e as gerações que atravessam as palavras expressas como ensinamento, como o que reverbera no poema "IDENTIDADE":

> Quem for enterrado
> vestindo só a sua própria pele
> não descansa
> vagueia pelos caminhos (TAVARES, 2011, p 169).

Neste, assim como nos demais poemas de *Ex-votos* que referenciam a sabedoria contida nos provérbios, as ideias expressas e os conselhos são considerados de maneira a receberem um interesse de adesão.

Essa é uma mudança sensível do tratamento que os livros anteriores oferecem aos provérbios, os quais eram, por vezes, confrontados em sua verdade. Isso ocorre, por exemplo, com o poema "Desossaste-me", de *Ritos de Passagem*, no qual o excedente de visão da autora-criadora promove uma leitura crítica do provérbio Cabinda "as coisas delicadas tratam-se com cuidado". Contraposto à voz do sujeito poético feminino o qual sofre violências travestidas de amor e cuidado, o ensinamento colocado pelo provérbio é visto com desconfiança, abordado de maneira irônica e observado enquanto engano uma vez que o controle, a posse e as agressões são, por vezes, delicadamente impostos às mulheres.

Mesmo naqueles poemas em que o provérbio é colocado como projeção de um

conhecimento ao qual se vota confiança e justeza, a relação que se estabelece com a sabedoria emanada por ele se quer interpretação ou se apresenta enquanto contraponto. Por exemplo, o provérbio cabinda "chorar não chorar, a planície fica na mesma" é referido como ensinamento que pode ser relacionado com o contexto dos ressentimentos e dramas humanos representados pelo poema "colonizámos a vida", do mesmo livro *Ritos de Passagem*:

Chorar não chorar
A planície fica na mesma
Provérbio Cabinda

Colonizámos a vida
Plantando
cada um no mar do outro
as unhas da distância da palavra da loucura
enchendo de farpas a memória
preenchemos os dias de vazio

no alto destes muros
muito brancos
duas bandeiras velhas
a meia-haste
saúdam-se, solenes (TAVARES, 2011, p. 61)

O sujeito poético aqui apresenta-se na primeira pessoa do plural, assumindo fazer parte daqueles que preenchem os espaços os quais separam os indivíduos com elementos que impedem as aproximações. Afirma, assim, habitar a vida como os colonos que plantam e ocupam, exercendo algum domínio ou influência em um determinado ambiente. No caso, o espaço ocupado é a imensidão da vida e das relações com os outros, comparado à amplitude do mar e contraposto às farpas, às unhas da distância ou às palavras da loucura: elementos dessa colonização que fomenta o vazio e os afastamentos. A solenidade das duas bandeiras que se saúdam não revela uma trégua, apenas a persistência da distância e o pesar inscritos nesse signo de luto nacional que são as bandeiras velhas a meia-haste. O poema carrega um tom de compreensão e crítica dos conflitos que afastam os homens, ferindo a memória e estabelecendo espaço de convivência mediado por palavras insanas e mecanismos de defesa. Essa percepção das barreiras que afastam os homens confronta-se, pois, com a asserção do provérbio, levando a pensar que, independente das ações ou do pesar das mulheres e homens, a vida segue seu curso.

O provérbio, no contexto deste poema, apresenta-se, pois, como comentário e contraponto às imagens construídas pelo sujeito poético. Por sua vez, aqueles provérbios apresentados ou mimetizados em *Ex-votos* se constituem enquanto proposição plena de sentidos e saberes, como os revelados em "IDENTIDADE", poema que convida a refletir sobre a

importância dos relacionamentos, dos espaços, dos territórios e das diversas referências que oferecem assentimento à posição dos sujeitos no mundo, permitindo constituir raízes para que as individualidades e suas memórias não vagueiem sem descanso. Entende-se, dessa forma, que prescindir desses suportes pode prejudicar os laços de comunicabilidade entre as experiências vividas, pode obstar a reunião entre as pessoas, sua comunicação com o passado e seu campo de iniciativas quando as lembranças se limitam ao âmbito de uma história pessoal e ameaçam a participação na vida comunitária. A partir dessa perspectiva, a vida e a memória podem perder a permanência transgeracional fixada nos objetos culturais, nos mitos e nos ritos sagrados ou profanos.

O saber acumulado, assim como o potencial de aprendizado, de questionamento e de transformação contidos na cosmovisão expressa pelos provérbios e pelas tradições são elaborados neste e nos demais poemas de *Ex-votos* de modo a dedicar atenção cuidadosa às perspectivas ali refletidas. Nelas, a herança das tradições pode apresentar-se como elo ou eco de força para ventilar novos rumos, iluminados pela lua nova, pelos ancestrais comuns e pelo espaço que delimita um oriente e um ocidente como pontos geográficos os quais revelam profundo conteúdo cultural e estabelecem referenciais de localização e de orientação específicos, como os da criança cujos primeiros passos serão marcados por esses lugares:

> O ancião elevou a criança para o oriente: "todos os teus pais"
> e com vagar para ocidente:
> os do clã da figueira brava trouxeram o leite e os figos
> os do clã da hiena o riso e a palavra
> "todas as tuas mães"
> Era o primeiro dos dez dias da lua nova (TAVARES, 2011, p. 179).

Reportando-se ao rito de apresentação de uma criança à sua comunidade, o poema enfeixa uma escuta e um olhar empenhados no contato com esses pontos de referência e signos que envolvem o universo de uma família extensa, representada pelos clãs dentro das sociedades agropastoris. Nesse contexto, a vida social está fortemente conectada com a sabedoria, hábitos e costumes transmitidos pelos antepassados e veiculados pelos anciãos, assim como com a identificação dos laços que ligam à família estendida tanto do lado materno como do lado paterno.

Relacionados à experiência e integrados à vida, o ciclo da lua, a intervenção dos parentes, assim como os gestos e as palavras do ancião são referidos sem que neles estejam claramente expressos um esforço de interpretação, uma intenção de análise ou um reforço de tradução. Amadou Hampâté Bâ lembra a importância dessa postura para que seja possível ao

pesquisador exercitar a escuta e o verdadeiro interesse por aquilo que se observa ou se deseja compreender:

> A condição mais importante de todas é saber renunciar ao hábito de julgar tudo segundo critérios pessoais. Para descobrir um novo mundo, é preciso saber esquecer seu próprio mundo, do contrário o pesquisador estará simplesmente transportando seu mundo consigo ao invés de manter-se "à escuta" (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 212).

Recusando um ponto de vista transcendente que, do exterior, alardeia respostas e fecha o discurso, a relação que a poetisa estabelece com as imagens, gestos e memórias das sociedades agropastoris representadas em *Ex-votos* é marcada por essa tentativa de refazer por dentro as percepções sem deixar de revelar o trabalho e empenho dedicados seja para olhar o passado, seja para percepcionar os movimentos cotidianos no trato com a terra, com o trabalho, com o gado.

5.5. Refazer por dentro as percepções

Cantiga de boi é densa
Não se dança nem se entende
CAETANO VELOSO

O poema "Os nossos bois mansos", do livro *Ex-votos*, tem como epígrafe os dois versos de *Cantiga de boi*, do cantor brasileiro Caetano Veloso. Neles, ressalta-se a densidade inscrita na experiência dos festejos do boi realizados nas regiões norte e nordeste do Brasil, nos quais a fantasia do animal é vestida e ganha vida sobre o corpo e movimento de uma pessoa.

Ancorado na afirmação de que essa cantiga é densa e não se pode explicar, é construído o poema sobre o qual se desenham os movimentos dos bois pastorados ao sul de Angola, próximo de Ondjiva, capital da província de Cunene:

Os nossos bois mansos
Cantam os dias na voz primeira
Os bois de chifres curvados
Saem do caminho da água
O boi de chifres cortados
Conduz agora a manada
De nada valeu o assobio
Do grande pastor
Nem o latir dos cães
E as vozes dos miúdos

O boi sem chifres
Fica bravo
Lambe com força
O sal da terra
Abandona a manada
Perto de Ondjiva
Os bois do carro
Tiram a canga
E andam à roda das cacimbas
A beber e a sujar
A água mansa (TAVARES, 2011, p. 173).

Território com forte presença de estiagem a qual provoca a transumância, Ondjiva também tem sua história profundamente afetada pela guerra civil: pela destruição causada, pela falta de infraestrutura e pelas migrações forçadas. As tensões mobilizadas por essas causas podem perpassar o horizonte do sujeito poético, mas também os reflexos elaborados nos movimentos dos bois, responsáveis por revelar ainda outras dimensões do espaço, da vida, das relações e da atmosfera tensa que se inscreve no Cunene.

Desde 1976, as Forças de Defesa Sul-africanas (SADF), junto à sua força aérea, realizaram ataques ao sul de Angola, em apoio à tomada de poder da UNITA e contra alvos do exército dos nacionalistas da Namíbia, país na fronteira de Angola que lutava contra ocupação da África do Sul e apoiava as forças do MPLA instaladas naquela zona durante parte da guerra civil angolana. Em 1979, por meio de ataques terrestres, as forças sul-africanas estabeleceram presença militar permanente nas Províncias de Cunene e Cuando Cubango, intensificando os ataques contra as cidades, infraestrutura e instalações militares das FAPLA (forças militares do MPLA) e da SWAPO (Organização do Povo do Sudoeste Africano) que também se movimentavam naquela região (DÖPCKE, 1998, p.141).

Em 1981, Cunene foi alvo de ataques massivos durante a Operação Protea, como relatado em reportagem do Jornal de Angola:

> Na fase mais importante, essa operação mobilizou 11 mil homens, 36 tanques "Centurion M-41" e 70 blindados "AML-90", 200 veículos de transporte de tropas "Ratel", "Buffel" e "Sarracen", artilharia com canhões G-5, de 155 milímetros, e mísseis terra-terra "Kentron", de 127 milímetros, e 90 aviões e helicópteros. A invasão iniciou-se com o bombardeamento massivo às povoações de Chibemba e Cahama, levado a cabo por oito aviões, no intuito de destruir as posições de defesa anti-aérea angolanas. No dia 24 de Agosto, enquanto três colunas de infantaria motorizada penetravam em território angolano pelo Cunene, atacando e ocupando Xangongo, Humbe e Namacunde, a aviação racista iniciava os bombardeamentos à cidade de Ondjiva, capital da província (RIBEIRO, 2016).

Esta era, portanto, uma zona de forte conflito envolvendo não somente os movimentos em disputa pelo governo de Angola, mas também os países que atuavam no xadrez dos interesses internacionais, como a África do Sul do apartheid, referida pela reportagem como uma força racista a qual, dentre outras motivações, apoiava a UNITA por sua posição no campo de disputas ideológicas durante a Guerra Fria. Para além dessas configurações, ainda há a tentativa de sobrevivência e manutenção das atividades pastorícias e de comércio realizadas pelas sociedades cuanhama, nhaneca e humbe que se situam nessa região de fronteira com a Namíbia e redimensionam sua atuação a partir dos conflitos[59].

Ao referir a região de Ondjiva em seu poema, Ana Paula Tavares oferece uma chave para se pensar este ambiente afetado, marcado e perturbado por tantas tensões. Estas, contudo, estão apenas tracejadas, como voz primeira, como reação específica ou como metáfora, no comportamento dos bois, nas condutas de submissão ou de insubordinação a que estão relacionados e na compleição de seus chifres. Estes, por exemplo, são insistentemente referidos e determinam algumas categorias do comportamento bovino, lembrando que são em essência instrumentos de defesa e autoconfiança que tem a ver com a dignidade, com o valor e com a autodeterminação desses ruminantes (FiBL & DEMETER, 2016).

Assim, no poema, aqueles bois que tem os chifres curvados, com mais dificuldades de impor sua arma pontiaguda, sucumbem às circunstâncias e saem do caminho. Aquele sem chifres, apesar de expressar contrariedade e braveza, abandona a manada e, impotente, segue só. Por sua vez, o que tem os chifres cortados, algo que o tornaria manso ou mesmo medroso por sentir-se desprotegido, conserva sua dominância e coragem para conduzir a manada e rebelar-se diante das ordens, da coação, dos assobios e do controle do pastor. Há ainda aqueles bois do carro que, mesmo livres da canga, seguem submissa e passivamente, de forma que não são capazes de perceber nem mesmo onde pisam e, dessa forma, poluem a própria água que se põem a beber.

É interessante notar como estas marcas são apresentadas no sentido de destacar uma coreografia resultante da relação entre as forças disponíveis, as circunstâncias a que são

[59] "Os combates da segunda metade da década de 1970, com sucessivas ocupações estrangeiras, emboscadas frequentes, raptos e minagem espalhada, levou à saída de grande parte dos habitantes de Ondjiva, Xangongo, Mongua e algumas localidades fronteiriças, com regressos importantes sempre que a situação se acalmava. Mesmo nos piores momentos, as travessias de fronteira permaneceram como dado relevante do ponto de vista económico. Usando a afinidade linguística, habitantes de etnia Kwanyama a leste e Nyaneka-Nkumbi a oeste, trocavam gado por produtos alimentares de origem sul-africana ou até bens manufaturados, como bicicletas e rádios. No caso dos criadores de gado Nyaneka-Nkumbi, assistiu-se ao desenvolvimento de um mercado pecuário fixo em Ruacaná, do lado namibiano. Este movimento de vai-vem e a mistura de causas, conduziu a uma percepção de que a transumância ganhava novas dimensões e novos motivos, para além da busca de água e respectivas pastagens. Quer dizer, o pastoralismo está vinculado à transumância, mas esta atinge outras atividades, quando surgem situações do tipo registado no Kunene" (GONÇALVES, 2017, p.245).

expostos e o impulso de reação dos animais. De toda forma, as distintas alternativas encontradas para reagir às mesmas circunstâncias alteram a intensidade e a direção dos movimentos realizados, sendo que isso serve de imagem para refletir sobre qualquer indivíduo ou grupo colocado em situação de instabilidade, dissensão ou impasse.

No poema, esse olhar e essa percepção das circunstâncias se elaboram a partir da perspectiva de quem passa o tempo observando os bois em pastoreio. Nesse sentido, o poema chama atenção para impressões que envolvem o cotidiano das sociedades agropastoris e são capazes de revelar a história de Angola a partir de um centro de observação muito particular, de uma outra abordagem de olhar.

Ruy Duarte de Carvalho, no artigo *Em quem pensa quem 'responde' pelos Kuvale*, publicado nos Cadernos de Estudos Africanos (2004), chama atenção para o fato de que existem diferentes narrações de referencialidade elaboradas a partir das guerras estabelecidas no território angolano e da conjuntura política que as enquadra. Em relação aos Kuvale, por exemplo, Ruy Duarte indica que a Guerra Civil é perspectivada como uma continuidade estabelecida nos termos de uma Guerra de ocupação colonial, com a componente de utilizarem, redimensionarem e beneficiarem-se das tensões já existentes entre os elementos endógenos. Dessa forma, ele relata:

> Quando em 1974 passou a entender-se que ia haver uma guerra em Angola à dimensão de todo o território e a constar, entre os Kuvale, que os seus vizinhos do Norte, seus opositores complementares, estavam a ser armados por um dos Movimentos de Libertação e iam intervir na disputa pelo poder central, lhes terá ocorrido como operação lógica, perfeitamente inteligível, aceitar as armas que um outro movimento lhes colocava à disposição" (p. 197-198).

Coloca-se, dessa forma, que a dimensão do olhar e da percepção sobre determinadas forças e conjunturas se alteram substancialmente dependendo da perspectiva e dos elementos especificamente localizados. Eles também contam a história, uma outra história que exige alterar os focos de atenção, as abordagens e as componentes que estruturam a perspectiva.

Coerente com essa particularidade de olhar a partir de diferentes perspectivas, as impressões sugeridas pelo sujeito poético sobre a coreografia realizada pelos bois são consubstanciadas na linguagem utilizada de maneira simples, descritiva, algo prosaica. É, pois, essa a forma utilizada para indicar os sinais os quais captam essa voz primeira dos bois a revelar uma inquietação que se sente, mas da qual não exatamente se explicita nome ou motivo sejam eles sede, fome, angústia de liberdade, revolta ou medo. Assim, o que é denso, tenso, intenso e

profundamente motivado nessa movimentação realizada pelos bois é transmitido pela matéria significativa e pela energia significante que, no poema, oscilam do descritivo ao sugestivo.

Esse registro aparentemente fácil e as sugestões de leitura que ele comporta exigem que se elabore uma atenção especial aos sinais do pensamento não exprimido, que se apure um certo sentido intuitivo daquele universo representado e de suas abstrações, assim como que se reconheça matizes delicadas e relações complexas sob a impressão da simplicidade.

Penetrar essas realidades e percebê-las a partir desses sentidos, sentires e referências se faz possível apenas quando se prolonga e se aguça a escuta e o olhar compenetrados. Nesse sentido, Simone Weil refere que é bom se concentrar na observação e meditar sobre aquilo que nos força a sair de nós mesmos, como no caso, citado por Ecléa Bosi, da criança que se empenha em acompanhar o crescimento de uma planta em suas pequenas e contínuas transformação, como ela diz, "não para ter noções de Botânica ou Zoologia, mas para sair de si mesma, alegrar-se com uma vida que não é sua" (BOSI, 2003, p. 210).

Nas poesias de *Ex-votos*, há essa atenção muito cuidadosa que se coloca também em relação à referencialidade moral, intelectual e espiritual que orienta a vida e direciona as energias, seja para realizar a manutenção das convenções longamente repetidas dentro de determinada sociedade, seja para elaborar mudanças. É, portanto, levando cada vez mais em conta o horizonte de expectativas e o universo de referências dos grupos sociais representados que a poesia da autora se realiza.

Este poema sobre os bois se vincula a um ambiente e a um olhar bastante pautado pelas atividades e experiências dos homens com a pastorícia, assim como outros poemas elaboram uma percepção mais geral sobre cultura, culto aos antepassados e sinais de devoção. De toda forma, este quarto livro de poemas de Ana Paula Tavares segue muito atento à perspectiva, à cosmovisão e aos enquadramentos colocados às mulheres, sendo que estes também são configurados a partir de uma reverência e uma compreensão muito atenta ao seu universo de sentidos, como aquele vinculado ao trabalho da tecedeira e à qualidade particular de suas experiências:

> 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).

Com uma compreensão carregada de afeto, respeito e valorização por uma atividade cotidiana inserida na cultura, o trabalho da tecelã é representado como metáfora da criação do mundo, como modo de compreender o universo organizado, o movimento dos astros e a passagem do tempo revelada na natureza e nos seus ciclos[60]. Nesse processo, o gesto de acompanhar o movimento do sol[61] é bastante significativo, uma vez que é apresentado como rito e conhecimento capaz de, como o refere Amadou Hampaté bâ, "entrar em relação apropriada com as forças que sustentam o mundo visível e que podem ser colocadas a serviço da vida" (2010, p. 175).

Como tão bem explorado pelo poema, a tecelagem envolve observação, cadência, aprendizado e um trato especial ao material necessário para sua produção. Plantar, cardar, fiar, tingir e, por fim, tecer, são etapas cuidadosa e persistentemente elaboradas na produção dos tecidos. As narrativas, o processo de elaboração de imagens assim como a configuração do mundo a partir de determinada perspectiva e experiência são também tessitura, criação, composição e demandam uma conexão sensível com os movimentos da cultura, com os ciclos dos dias e com a matéria que se apresenta fio para a urdidura das tramas das vidas e das histórias representadas. Nesse sentido, o ofício da tecedeira e da poetisa se conectam, pois, aquela observa as coisas no mundo para mimetizar no tecido, enquanto esta as observa para compor seus poemas.

Há, nesse sentido, uma referência metalinguística que reflete a composição a partir da contextura e do trabalho realizado pelas mulheres, entretecendo sentidos, marcas e imagens que não deixam de refletir a própria produção do texto, mas se compenetram notadamente da tecelagem e do universo de sentidos da moça tecelã, a partir do qual emerge uma visão de mundo e seus pontos de articulação.

Essa é uma abordagem que contrasta com aquelas até então construídas pela autora em seus livros anteriores. Como vimos, em "O olho da vaca fotografa a morte", poema de *Ritos de Passagem*, o sujeito poético reflete metalinguisticamente sua posição enquanto observador, capaz de revelar-se nos enquadramentos e na montagem das imagens captadas pela objetiva de uma câmera a filmar a morte de uma vaca e o ambiente do eumbo onde ela se encontra. "O

[60] "O tempo se revela acima de tudo na natureza: o movimento do sol, das estrelas, o canto dos galos, os objetos sensoriais, visíveis das estações do ano; tudo isso, em uma relação indissolúvel com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, da atividade (do trabalho), constitui o tempo cíclico em um grau variado de intensidade. O crescimento das árvores, do gado, a idade das pessoas são sinais visíveis de períodos mais longos" (BAKHTIN, 2003, p. 225).

[61] É interessante notar que, entre os humbe e os nhaneca, deus e sol são, por vezes, referidos como sinônimos (ESTERMAN, 1957, p. 235), de forma que imitar o movimento do sol e, a partir dessa ação ser capaz de criar, de elaborar o mundo, coloca à mulher a condição de demiurgo.

Japão”*,* outro poema metalinguístico publicado em *O lago da lua*, também se centra na reflexão sobre aquele que olha e, no seu olhar, reproduz seu próprio contexto, suas influências culturais e suas impressões, como se sempre colhesse algo de si por onde quer que andasse: “Andamos, no fundo, a juntar terras ocultas, ilhas secretas/ [de cultivo e jardins/ só para depois escolher no campo de narcisos o mais-do-/ [que-perfeito” (TAVARES, 2011, p. 102).

Por outro lado, em *Ex-votos,* mesmo a composição de uma metalinguagem não se concentra no campo de significações da poetisa e do poema, mas naquele da artesã, aproximado da interpretação que lhe oferece Hamadou Ampaté bâ quando fala das tradições da savana ao sul do Saara. Segundo ele: “Os gestos do tecelão, ao acionar o tear, representam o ato da criação e as palavras que lhe acompanham os gestos são o próprio canto da Vida” (2010, p. 186). Ocorre que, no poema de Ana Paula Tavares, esses gestos de criação são compostos e configurados por uma mulher, foco de atenção e interesse bastante sensível na interpretação criadora da autora angolana cada vez mais imbuída de traduzir pequenos movimentos, detalhes, estados de alma e traços essenciais de experiências nunca trivializadas. É dessa forma que se refere à tecedeira, às avós, às oleiras ou à consoladora das máscaras como desenhada nos versos seguintes:

> A consoladora das máscaras
> Contou os panos
> Molhando as pontas no óleo de palma dos tocadores
> Virou um pano do avesso
> Passeou com mãos lentas
> A cara das máscaras maiores (TAVARES, 2011, p. 172)

As mulheres são receptoras de uma atenção intensamente realizada em poemas diante dos quais é preciso exercitar o olhar. Em sua aparente simplicidade, com estrofes curtas e imagens que apenas descrevem alguns poucos elementos e movimentos, os poemas de *Ex-votos* apresentam um desafio de olhar demorada, lenta e pausadamente. Como o refere Alfredo Bosi, esta é uma das formas de se aprofundar a percepção das coisas no mundo, pois, segundo ele: “Só na medida em que o olho se detém e permanece junto ao objeto, ele pode descobrir os seus múltiplos perfis (aspectos, visadas) e, ao longo do mesmo processo, recuperar a sua unidade em um nível mais complexo de percepção” (BOSI, 1988, p. 84).

Neste último poema, essa atenção que se demora e se detém é votada a um momento que está para além da execução de qualquer dança ou ritual com as máscaras e excede aquilo que seria considerado parte de sua elaboração, uma vez que “a máscara apenas tem significado quando alguém a usa” (MARQUES, 2006, p. 156). No poema, contudo, mesmo longe do rosto,

o cuidado de limpeza e purificação dessas máscaras conquista uma importância litúrgica que, entre os cokwe, por exemplo, é normalmente identificada apenas nos momentos em que a máscara é vestida, como o indica Ana Clara Guerra Marques:

> Enquanto linguagem corporal, as danças de mascarados servem-se de estruturas de comunicação que sustentam a memória coletiva como é o caso da diversidade de gestos, posturas e alguns sinais. Assim como os símbolos, cada gesto pode ter um significado particular, apesar de refletir as peculiaridades e propriedades do corpo que os expressa. No seu todo, esta gestualidade, enforma um conjunto de conceitos filosóficos ou ideias inerentes a um coletivo social e são usados para enviar essas mensagens morais ou de conduta (MARQUES, 2006, p. 157).

No poema, os gestos que se apresentam fora dos ciclos da dança são cuidadosamente estudados e sustentam uma relação não apenas funcional, mas que adquire um significado particular, capaz de estabelecer uma relação anímica com as máscaras as quais passam a ser consoladas durante esse ritual de limpeza e preparação.

É interessante notar que, em Angola, há diversos ritos que utilizam máscaras sendo frequentemente destacados aqueles realizados entre os cokwe, para os quais uma máscara pode ter a face feminina, mas o mascarado deve necessariamente ser um homem que possa mimetizar os gestos e os passos das mulheres (MARQUES, 2006). Como contraponto, em seu poema, Ana Paula Tavares se concentra nos momentos em que a mulher realiza seus próprios gestos e, de sua forma, também constitui um ritual que lhe confere um lugar especial de agência nas cerimônias, na sustentação de uma memória coletiva e na configuração de seus sentidos. Dessa forma, o olhar e a escuta são apurados para que seja possível evocar as experiências das mulheres, tantas vezes desconsideradas ou pouco evidenciadas.

Como é possível perceber a partir das leituras realizadas até agora, esse esforço de atenção que vai sendo aguçado ao longo da produção da autora angolana se coloca cada vez mais próximo das relações que essas mulheres constroem com o sistema social, com as comunidades e com as estruturas culturais a partir das quais elas se orientam. Nesse sentido, mesmo que continue havendo distância entre a imagem de autora e a construção de sujeitos poéticos e de personagens os quais geralmente expressam a perspectiva das mulheres das sociedades agropastoris de Angola, a ênfase é colocada no contexto de valor destes.

Este é um foco interessante para se pensar, para além do tema, a forma de composição do livro, pois, se os votos, a devoção ou a reverência aos antepassados são assunto referido nessas poesias, o modo de sua abordagem reflete a adesão profunda e categórica que as próprias práticas votivas e as preces indiciam quando construídas a partir de uma concentração intensa

àquilo que ultrapassa a experiência pessoal, quando se voltam àquilo que, no mundo, apresenta-se para além de uma vontade e uma compreensão restrita aos sujeitos. Como refere Ecléa Bosi: "A atenção traz consigo uma 'liberdade para o objeto', como se ela cortasse as peias que nos prendem a nós mesmo. É um sair de si, que, pela sua qualidade de doação, se assemelha à prece" (BOSI, 2003, p. 210).

Essa percepção convalida a compreensão de que a poesia de Ana Paula Tavares se desenha como criação orientada à compenetração e ao acabamento estético que se revela e afirma muito atento a perspectivas que ultrapassam e excedem os domínios de um eu-poético autocentrado e autônomo. As formas de abordagem dos temas, o tom empregado, as coordenadas que indicam uma imagem de autora e seus pontos de intersecção com a voz dos sujeitos poéticos são elementos cuidadosamente elaborados que, como vimos, a cada publicação se reconfiguram em diálogo estreito com o momento de escrita e com as formas de aproximação do universo de sentidos retratados nos poemas, com especial relevância para aqueles que compõem o campo de experiência das mulheres.

Em sua prosa, o olhar atento à história, à perspectiva e aos múltiplos planos que envolvem a vida e a experiência das mulheres continua sendo elaborado dentro dos limites formais da crônica, enriquecida pela afluência de uma linguagem intensamente poética e pelos contornos de gênero articulados, assim como nas poesias, aos contextos, espaços e tensões que podem ser manifestas naquilo que se revela para além das transparências de uma linguagem aparentemente simples.

6. Crônicas

Além das poesias, Ana Paula Tavares é bastante profícua na produção de crônicas. Escritas originalmente para serem lidas nas rádios de Angola e de Portugal durante o período das guerras de desestabilização, algumas de suas crônicas foram editadas pelo Centro Cultural Português de Mindelo, em Cabo Verde, e publicadas no livro *O sangue da buganvília,* em 1998. Além dessa publicação, há um conjunto de crônicas inicialmente escritas para o Jornal *O Público* de 1999 a 2002 e publicadas em 2004 no livro *A cabeça de Salomé.* A escrita de crônicas, para além dessas publicações, seguiu como um exercício constante da autora no Jornal Independente *Rede Angola,* no qual publicou semanalmente de janeiro de 2014 a outubro de 2015.

Outras publicações em prosa também foram realizadas a partir de parcerias. É o caso do *Os olhos do homem que chorava no rio* (2005), história escrita a quatro mãos com o brasileiro Manuel Jorge Marmelo em uma prosa poética quase sem enredo, que trata dos devaneios de um tipógrafo brasileiro à beira do rio Douro, a refletir sobre a própria vida. Essa parceria também se estende à coletânea *Verbetes para um dicionário afetivo* (2016). Além de Ana Paula Tavares e Manuel Jorge Marmelo, participam do projeto o escritor angolano Ondjaki e o carioca Paulinho Assunção. As histórias e memórias registradas no livro se conectam a um conjunto de palavras especialmente escolhidas para provocar o desejo de falar sobre lembranças e percepções. Animais, Aparições, Árvores, Chuvas, Espelhos, Geografias, Sacrifícios e Uanga (feitiço) são algumas das palavras que incitam a escrita desse dicionário afetivo.

Seja nos projetos coletivos, seja em suas crônicas escritas para o jornal ou para o rádio, os registros dessa produção em prosa sempre se conectam muito com sua poesia, tanto por conta dos temas aos quais recorre (com a percepção aguçada para a realidade das mulheres), como por causa do acento lírico de seus textos.

Em entrevista à revista Austral (2010), a autora diz que sua escrita sempre se fez nos dois registros: a poesia e a história curta entre a crônica e o conto, sendo que, para ela, a poesia pode viver isoladamente, em uma produção independente da prosa. Contudo, sua prosa, como a autora descreve, vive da poesia de forma sôfrega e vampiresca. Na observação que faz sobre a própria escrita, Ana Paula coloca uma questão importante para se pensar as dificuldades de definir o gênero.

As crônicas exigem uma leitura crítica e cuidadosa, pois compõem gêneros que, universalmente, não possuem uma ancoragem teórica definida no âmbito da teoria literária. Davi Arrigucci Júnior (1987) dirá que, embora a crônica apresente-se como um gênero aparentemente fácil quanto aos temas e à linguagem coloquial, é difícil de definir como tantas coisas simples. A princípio, foi crônica histórica, como nos registros medievais sobre a História e sobre a vida dos reis – registradas a partir de uma perspectiva progressiva do tempo. Atualmente, liga-se à composição que se desenvolve a partir da implantação da imprensa em praticamente todo o planeta, por volta do século XIX. Relaciona-se, pois, ao registro do cotidiano, dos *fait divers*, das atualidades que alimentam o noticiário dos jornais. Seu suporte, nesse contexto, é também o jornal, publicação efêmera, que, como o lembra Antonio Candido, "se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar sapatos ou forrar o chão da cozinha" (1992, p.14).

A transitoriedade de seu veículo pode ser incorporada pelo próprio texto, por vezes, absorvido pelo eventual e pelo cotidiano. Por outras, mesmo que escrito originalmente para jornais ou para o rádio, como é o caso das crônicas de *O sangue da buganvília*, constitui-se como gênero propriamente literário:

> À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 53).

Como o afirma Antonio Candido, crônica é um texto ao rês do chão, sem grandes pretensões, mas que pode revelar uma dimensão literária insuspeita para o gênero:

> Está sempre ajudando a estabelecer ou reestabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. (CANDIDO, 1992, p. 14)

A crônica fala mais de perto, sem muitas pretensões, mas também exige uma observação atenta às especificidades de sua composição. Pode ancorar-se em notícias, no comentário de

fatos ou exposição de ideias e/ou sentimentos, assim como em registros do cotidiano e da História que permitem perceber uma fronteira instável entre o literário e o contingente. No sentido de perceber a dimensão múltipla da crônica, Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil* (1986, p. 117) identifica-a como gênero complexo e "anfíbio", capaz de circular com grande fluidez não apenas pelo jornalismo, mas também pela literatura.

Ela pode se aproximar do conto, naquilo que diz respeito à sua organização narrativa. Contudo, ela pode também abdicar do narrar, constituindo-se em comentário ou reflexão, com mais ou menos lirismo. Pode, além disso, ser composta por uma mescla desses elementos todos, com estrutura narrativa, diálogos, comentário e lirismo. O que condiciona sua especificidade parece ser justamente esse caráter híbrido que permite o entrecruzamento do real e de sua percepção mediada pela reflexão do cronista.

É preciso notar, contudo, que a especificidade da crônica em relação ao conto não é tão facilmente identificável no caso de aquela ser elaborada com uma estrutura narrativa e não somente como observação, digressão, comentário e reflexão do cronista sobre fatos ou acontecimentos (sejam fictícios ou reais). Dessa forma, é preciso reconhecer a grande semelhança entre algumas crônicas e contos no que diz respeito à sua composição estrutural, podendo-se, nestes casos, ressalvar apenas seu suporte originalmente vinculado à publicação diária e sua ênfase no cotidiano como traços capazes de sustentar a categorização dentro do gênero.

A compreensão de quais são as vozes expressas nas crônicas também é um elemento difícil de se precisar na análise do gênero conforme sua estruturação se aproxima mais do conto ou da reflexão e do comentário. Quando há ênfase em uma estrutura narrativa e uma maior proximidade com a formatação do conto, é possível reconhecer diferentes narradores e vozes narrativas, sejam estas em primeira ou terceira pessoa.

Quando, porém, a crônica abdica do narrar, constituindo-se como comentário ou reflexões, com mais ou menos lirismo, o termo narrador e vozes narrativas pode se demonstrar pouco apropriado para caracterizar aquele "eu" que se expressa no texto. Assim, a terminologia para a análise da crônica também não pode ser fixa. Se, em alguns casos, é possível recorrer às categorias de análise da prosa narrativa, em outros, é preciso pensar como são articuladas as percepções do autor e as histórias por ele referidas a partir da reflexão e do comentário, ou mesmo a partir da mescla entre narrativa, comentário e lirismo. Nesses casos, a referência à voz expressa nos textos pode ser a do próprio cronista.

Entende-se, porém, que a palavra autoral elaborada na composição da crônica, mesmo que emitida por um eu disposto a confessar suas motivações, não determina a compreensão

dessa voz como aquela do "autor real", biográfico, embora essa associação seja até possível por algumas marcas textuais. Também não é o caso de interpretar as motivações confessadas como experiências autênticas. Como o explica Luís Carlos Simon, "este 'eu' é uma criatura do cronista, criação que se desvincula de qualquer compromisso verídico ou autobiográfico, pois se inscreve em um modelo de texto que flerta também com situações fictícias" (2011, p. 53).

Nos casos em que as crônicas de Ana Paula Tavares incursionam pela estrutura narrativa, serão utilizadas terminologias de análise da teoria literária, com personagens, vozes e pessoas do discurso. Nas crônicas que se pautam na experiência comentada e refletida pela autora, será analisada a voz autoral também "criatura e criação da cronista". Essa é uma questão interessante de pensar nas crônicas de Ana Paula Tavares, uma vez que permite observar não somente aspectos de sua composição, mas o que ela nos revela em termos das confrontações entre a escrita e as vozes que ela filtra ou representa; entre as relações que ela traz imbricadas e as tensões sociais que são articuladas via literatura.

É, pois, a partir dessa percepção que nos aproximaremos da compreensão das crônicas publicadas especificamente em *A cabeça de Salomé* (2004), entendendo que elas apresentam um olhar compromissado com histórias, memórias e sentidos os quais revelam intimidade com aquilo que, aparentemente, é insignificante: o cotidiano das mulheres, sua percepção a respeito da guerra, a relação com o próprio corpo e memória, assim como a manutenção dos pequenos gestos e resistências que, de alguma forma, tensionam as hegemonias do discurso, da forma e da representação. São textos curtos, abordando pequenos eventos da vida, os quais integram um olhar cultural e historicamente situado, elaborado a partir de uma recensão bastante compromissada com a voz das mulheres.

6.1. A Cabeça de Salomé

No livro *A cabeça de Salomé*, apresenta-se a reunião de crônicas produzidas entre 1999 e 2002 (TAVARES, 2004, p.07), originalmente publicadas no jornal português *O Público*. Assim como nas poesias da autora, nele, há o diálogo com sociedades agropastoris de Angola, além do flagrante de acontecimentos históricos e das dificuldades da guerra civil que marcam o período de escrita dos textos, vistos a partir de uma perspectiva e de uma forma de olhar singulares. Essa perspectiva e essa forma de olhar estão conectadas à captação de momentos e expressões da guerra, da tradição, dos trabalhos e das situações cotidianas a partir das quais se faz o resgate da história, assim como da memória e da psicologia das mulheres. Esse resgate aparece justamente para reescrevê-lo dentro de uma prática que objetiva tornar visível a

expressão do que foi silenciado e colocado em plano secundário em termos culturais, históricos e políticos.

Nesse sentido, é preciso pensar que a autora elabora as vozes e a experiência de uma diversidade de mulheres que se encontram em posições sociais, culturais, geográficas e políticas bastante diversas. São as madrinhas e as tias que vivem em Huíla, no Sudoeste angolano, localidade a qual conjuga aspectos de uma sociedade europeia e de comunidades agropastoris, absolutamente ignoradas por essa mesma sociedade europeizada (TAVARES, 1991, p. 849). São também as famosas comerciantes do tempo do Império, as escritoras do sul e do norte – como é o caso da poetisa finlandesa Edith Sodergran. São também as meninas núbeis, as oleiras, as mais-velhas e as adivinhas das sociedades nhaneca, cokwe, cuanhama ou handa.

A autora faz pensar sobre a situação da mulher na sociedade angolana, como ela mesma diz, "enquanto unidade de produção fundamental dessa mesma sociedade, em torno da qual tudo girava e que, ao mesmo tempo, parecia ser nada importante em relação a essa mesma sociedade" (LABAN, 1991, p. 850). Desenvolve, assim, uma escrita em que a expressão e a imagem das mulheres são contextualizadas, ressaltadas e valorizadas, tenta revelar lutas que foram ocultadas pela história oficial e perscruta sua voz e espaços de atuação.

Estes são elaborados pela autora a partir do resgate e observação atenta da importância do lugar social, do contexto histórico, do gênero, das expressões culturais diversas e da localização geográfica dessas mulheres perpassadas pela composição literária e por uma linguagem poética bastante elaborada. São, como vimos, elementos que, de diversas maneiras, já se apresentavam em sua poesia, de modo a revelar as várias camadas de sentido que coordenam vozes, ecos e percepções capazes de reverberar a complexidade dessas tantas relações.

Contudo, certamente, é preciso considerar que há estratégias de construções nas crônicas que diferem da poesia, sendo próprias da prosa e de suas possibilidades de estruturação formal em que a concisão e a precisão dos versos cedem à eloquência e à profusão de imagens. De toda forma, mesmo que as palavras sejam conduzidas por um tipo de articulação mais contínua, mais fluida e distendida, as palavras elaboradas enquanto narrativa ou reflexão nas crônicas de *A cabeça de Salomé*, com sua comunicação aparentemente mais fácil e abundante, não se apresentam como meros veículos de ideias.

Elas seguem manifestando, como nas poesias, uma urdidura de referências e relações bastante densas, mediadas e significativas da produção da autora, de forma a revelar dimensões tais quais: a perspectiva do olhar e do sentir das mulheres como centro a partir do qual se perscruta uma dimensão bastante elaborada dos contextos e sentidos histórica e socialmente

construídos; a configuração de muitas vozes e de um excedente estético que lhes imprime acabamento; a expressividade metalinguística que conduz uma autorreflexão sobre o processo de construção, sobre as formas de estruturação da linguagem e sobre a incidência de distintas referencialidades contextuais e culturais que perpassam os textos; assim como a densidade poética capaz de concentrar grande força de intensidade e de profundidade à tessitura das imagens, vozes, impressões e ideias que compõem as narrativas da autora.

Dessa forma, a composição temática, a visão de mundo, o quadro de percepções, assim como as respostas, concordâncias, objeções e confrontações entre diversos universos de sentido que atravessam a história angolana são configurados por diferentes estratégias de refração do discurso da autora. As mais comuns à crônica são aquelas que apresentam uma reflexão elaborada em primeira pessoa, a qual coloca de maneira mais direta as impressões autorais, como as percebidas em "Marie Louise Bastin", homenagem à investigadora belga que trabalhou de maneira muito dedicada ao estudo da arte e da cultura cokwe. Esta é também a estratégia utilizada em "Peregrinações", a partir da qual Tavares reflete sobre os aprendizados feitos nas travessias e viagens, que podem tornar-se histórias ou aforismos como aquele do escritor Mia Couto, que serve de mote à elaboração da crônica: "O medo é um rio que se atravessa molhado" (COUTO apud TAVARES, 2004, p. 23).

Em "A volta dos jacarandás", repete-se essa forma de registro das impressões pessoais, agora dedicadas a refletir sobre a guerra e sobre a sociedade angolana desgastada por tantos conflitos. É crônica/desabafo que permite observar a história através do que é íntimo, pessoal, aparentemente pequeno. De toda forma, essas preocupações são registradas a partir de uma linguagem poética capaz de expressar de modo mais amplo o que poderia, de outra forma, não passar de simples opinião:

> Fico doente. O que queria era mudar de estação. Deixar cair o pano e descansar. Ao meu apelo responde o caximbanba trôpego, incapaz de voar, mas acreditando ainda que são os meus filhos os jovens mais bonitos da floresta. Carrega das minhas mãos a pena, feitiço e remédio, parte a custo em voo rasante. Voltou com uma fala esquisita e disse: Muito mãe e cega deves andar para não ver que teus filhos já não são os mais bonitos da floresta. Transformaram-se em lobos e perseguem cordeiros na margem de cima do rio (TAVARES, 2004, p. 50).

A história da mãe coruja[62], a qual nem é preciso contar, de tão conhecida, bastando dela referir o nome e o "Era uma vez", é uma das chaves metafóricas da prosa costurada por imagens

[62] Da fábula de La Fontaine: *A coruja e a águia.*

desse pássaro noturno. Falta à narradora pena, feitiço e remédio, mas é preciso registrar a perplexidade com a guerra, nem que seja pela voz de uma coruja (caximbanba[63]), a qual, desperta da fábula, já não reconhece só beleza em seus filhos.

6.2. Impressões sobre a história angolana e o papel das mulheres

Se a linguagem poética, metafórica e simbólica de "A volta dos jacarandás" investe as palavras de uma camada mais profunda de expressividade, o registro das observações em "Kanaxixi, meu amor" reveste de profundidade histórica as impressões colhidas e traduzidas em imagens muito alinhadas à experiência e à representação das mulheres que pisaram o chão da cidade. Kinaxixi é um emblemático largo do centro de Luanda a partir do qual a cronista escava a memória de referências, fatos e monumentos. A história do lugar foi se sedimentando em camadas sobrepostas: primeiro, lago de águas paradas e espaço de circulação dos jagas; depois, feira aberta e mercadão.

Até 1974, havia no largo a estátua de uma guerreira, erguida no ano de 1937 e dedicada aos combatentes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que tinham garantido, contra os alemães, a fronteira sul de Angola[64]. A obra insere-se na praça, anteriormente conhecida como Largo dos Lusíadas ou também Largo Maria da Fonte[65], por causa da figura feminina representada no monumento. Ana Paula Tavares se refere a ela como uma mulher do Norte que montou ali seu quilombo e incorporou-se à paisagem angolana: "Kinaxixi meu amor, falou, Kinaxixi Kiami aprendeu" (TAVARES, 2004, p.136).

Com a chegada da independência, a estátua foi demolida e, no seu lugar, foi colocado um tanque soviético: "Alguns anos mais tarde, trezentas cargas de nitroglicerina transformaram

---

[63] Caximbanba ou carimbamba: Étimo: sub., (cl. 12) *ka-himbamba 'coruja' (SIMÕES, Everton Machado. **África banta na região diamantina: uma proposta de análise etimológica.** 2014. Dissertação (mestrado em linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo).

[64] "Durante este conflito travaram-se combates nos territórios do sul de Angola que faziam fronteira com a Namíbia, na altura uma colónia alemã" (CRUZ. Diogo Alexandre Pedrosa Amaral da. **Memórias de um Mercado Tropical O Mercado do Kinaxixe e Vasco Vieira da Costa.** 2012. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura). Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia Universidade de Coimbra Coimbra, 198 páginas).

[65] Relaciona-se à imagem de uma mulher reconhecida como líder de uma revolta popular que contestava a "Lei da Saúde", criada em 1846, em Portugal. Esta lei teria sido criada, dentre um conjunto de reformas liberais, em nome da higiene pública para evitar epidemias. A revolta teria sido iniciada por um grupo de mulheres armadas de foices e gadanhas que decidiu protestar contra a nova lei que as proibia de enterrar os seus mortos no interior das igrejas: "[...] enterrar cristãos em covas, no descampado, aparecia como uma ofensa sacrílega e um atentado à dignidade humana: era tratar pessoas como se fossem animais" (Saraiva, 1988, p.303).

o quilombo em pedaços de pedra muito pequeninos. No chão nasceu erva de arranca pedras e chá, outras histórias para contar" (TAVARES, 2004, p. 137).

A partir de então, a cronista passa a registrar essas outras histórias naquilo que é pequeno, como a erva que cresce espontânea entre as frestas da calçada e serve para chás de quebra pedra, ou como o movimento cotidiano do comércio e das atividades das mulheres simples de Luanda, convivendo com uma economia formal de caminhões, petróleo, carros caros e armamento:

> No mesmo sítio apareceu a "economia informal" (as formas apareceriam mais tarde de camião, a petróleo, audis e muitas armas): uma mulher sozinha, com as unhas dos pés pintadas de vermelho e um cabelo armado em rosa-dos-ventos, vendia, com gestos lentos, um copo de Sbell (bebida de fabrico local e curta duração), uma bolacha de água e sal e alguns "francesinhos". O tempo das kinguilas[66], com a sua bolsa de valores montada na rua, vinha de longe... (TAVARES, 2004, p. 137).

Em Angola, as mulheres são maioria no mercado informal de trabalho. Assim, o comércio de rua, como o das kinguilas, quitandeiras e zungueiras, é majoritariamente feminino. Entende-se que essa configuração denuncia aspectos da desigualdade de gênero, a partir da qual as mulheres teriam menos acesso ao mercado e à educação formal. Como exemplo, é possível recorrer ao estudo realizado em 2003 pelo Instituto Nacional de Estatísticas de Angola (SANTOS, 2011), a partir do qual estimava-se que, até então, apenas 54% das mulheres eram alfabetizadas, em contraste com 82% de homens. Segundo o relatório, na impossibilidade de oferecer educação formal a todos os membros da família, os familiares tendem a dar prioridade à educação dos rapazes.

Olhar para a questão de gênero, nesse contexto, permite observar as desigualdades que se originam e mudam no tempo conforme contextos socioeconômicos e culturais, assim como interseccionam relações de gênero e classe. Ana Paula Tavares não faz uma análise sociológica da questão em seu texto, mas ajuda a iluminar a presença feminina na história angolana. Aqui, a cronista se aproxima da História das Mulheres (PERROT, 2015), que busca uma observação do miúdo ou do frequentemente esquecido nos interstícios do que é formalmente reconhecido

[66] "Cambistas de rua, habitualmente denominadas por kínguilas. Pelo que consta, esta palavra provém da língua kimbundu, significando esperar, estar à espera ou à espera de algo. A expressão passou a ser usada pelos luandenses para identificar as mulheres engajadas no comércio informal de divisas. O facto de estas cambistas se estabeleceram preferencialmente nas esquinas da cidade, nas ombreiras e entradas dos prédios ou nas imediações dos mercados municipais e aglomerações de comércio de rua, fez com que passassem a ser designadas por kínguilas, ou seja, 'as que esperam'". (SANTOS, Orlando. Mamãs quitandeiras, kínguilas e zungueiras: trajectórias femininas e quotidiano de comerciantes de rua em Luanda. **Revista Angolana de Sociologia.** n. 8, 2011, p. 35-61. Disponível em https://ras.revues.org/510. Acesso em 20 de junho de 2017).

e sedimentado. Assim, o mercado informal de câmbio, com as kinguilas, da mesma forma que os gestos e detalhes da aparência da vendedora de Sbell também compõem o chão da praça e marcam a história.

Ao falar desse chão, a cronista relembra ainda a água que ali um dia houve, quando o lago ainda não tinha sido aterrado e quando os jagas e a rainha Nzinga ainda andavam por essas terras. A escritora não sabia, ainda, que, no pedestal em que houve um dia a estátua da Maria da Fonte e, posteriormente um tanque soviético, seria instalada uma estátua da Rainha Nzinga. Isso porque a crônica foi escrita entre 1992 e 1993 e a estátua somente seria instalada no largo de Kinaxixi em 2003.

No exercício de investigar a história a partir da perspectiva e do conhecimento produzido pelas mulheres, as reflexões construídas pelas crônicas de Ana Paula Tavares permitem repensar não apenas sua representação, a memória que carregam e os relatos que se fizeram a respeito delas, mas descortina a assimetria de poder e o silêncio imputado às mulheres, o qual está articulado aos mecanismos culturais de exclusão dos espaços públicos e dos registros históricos.

A elaboração de textos reveladores dessa condição social das mulheres aproxima das histórias do cotidiano e denuncia recorrentes constrições que permeiam os menores movimentos e expressões. A crônica "Dona Beba" é uma das que apresentam as pressões sociais nos elementos do cotidiano e a força de resistência mobilizada pelas mulheres localizadas social e historicamente. Nela, Ana Paula Tavares fala sobre a visita que realizou à Cabo Verde, onde conheceu Dona Beba, senhora recomendada por um amigo escritor como um anjo, personagem essencial para contar aspectos do cotidiano da guerra de libertação e da prisão do Tarrafal, que recebeu muitos daqueles que se opunham ao colonialismo português em suas diversas colônias em África.

A senhora com oitenta e nove anos, mãos de veludo e conhecida como Dona Beba é Eulália Cândida Fernandes Andrade (VIEIRA, 2015, p. 1031), figura excepcional que morava em Chão-Bom (vilarejo próximo à prisão do Tarrafal) e que, junto ao finado Nho Papacho, ajudou presos políticos naquele campo de concentração. O primeiro foi Guilherme da Costa Carvalho, destacado militante do Partido Comunista Português (PCP), que passou parte dos seus dezesseis anos de prisão em Cabo Verde.

Nho Papacho e Dona Beba eram comerciantes em Chão-Bom e tinham fornecedores no Porto. Um deles lhes pediu para receber os pais de Guilherme, os quais desejavam visitar o filho. Em entrevista à Isabel Marques Nogueira, é a própria Dona Beba quem conta a história:

> Pedi autorização ao diretor do Campo para os receber na minha casa. Ele deixou e eles vieram. No ano seguinte, por altura do aniversário do filho, regressaram. Iam ver o filho duas vezes por dia. Depois da segunda vez eles disseram: a primeira vez recebeu-nos sem nos conhecer e, a segunda, porque somos amigos e é nessa qualidade que lhe peço para visitar o meu filho na prisão (NOGUEIRA, 2010).

Não se negou a atender o pedido e levava sempre consigo uns bolinhos que tanto gostava de fazer. Na mesma época, recebeu outros familiares que iam ver filhos, irmãos e companheiros no Tarrafal e passou a visitar outros presos políticos além de Guilherme da Costa Carvalho. O escritor angolano Luandino Vieira é um deles, o qual lembra dos cuidados, carinhos e bolos recebidos da amável senhora[67].

Na crônica, Tavares demonstra que Dona Beba representa um importante papel na construção da memória do que houve no Tarrafal e fala de maneira bastante afetuosa da visita realizada à casa dessa senhora, onde "o cheiro dos bolos e especiarias, preparadas para os domingos dos presos, sobrava ainda das paredes" (TAVARES, 2004, p. 10). Essa é a impressão mais viva que a cronista guarda da ida à ilha de Santiago, onde se encontra o complexo de edificações que compunham o campo de concentração.

A prisão, que ficou conhecida como o "campo da morte lenta" (ANDRINGA, 2011), não comportava, naquele momento, mais do que o silêncio e o esquecimento: "Era o nada na sua forma absoluta, detrás das grades do grande portão de ferro. Restos de casas amarelas cobertas de hieróglifos recentes contribuíam para o vazio" (TAVARES, 2004, p. 10). É importante lembrar que o campo de concentração do Tarrafal funcionou de 1936 a 1974, sendo que apenas em 2011 foi reformado para abrigar o Museu da Resistência (ANDRINGA, 2011). Quando Ana Paula Tavares relata sua visita ao campo, havia apenas as tendas vazias e o terreno abandonado.

São, pois, as impressões e as lembranças de Dona Beba que fazem valer a viagem a Cabo Verde e desvendam parte importante do que houve no Tarrafal: "Abriu-nos as portas da

---

[67] Luandino Vieira também esteve preso no Tarrafal, cumprindo parte da pena de 12 anos de prisão. Um pouco de sua experiência nas prisões de Angola e no Campo de Concentração do Tarrafal pode ser conhecida por meio dos *Papéis da Prisão* (2015). No livro, o escritor fala sobre Dona Beba, seus bolos e sua ajuda constante: "De tarde: na nostalgia dos anos de L. cai a oferta de bolo da D[a] Beba" (p. 911); "E, agora mesmo, enquanto escrevia, a morabeza da D.[a] Beba que enviou outro bolo. Parece-me que melhor é um dia se sair, ficar em Cabo Verde. Que vou eu fazer para o mundo?" (p. 924); "Segunda 8 [6-1970] vou mandar à d.[a] Beba as fotos e oferecer-lhe um cesto dos que Febele faz. Estou sem tostão, queimo assim os últimos centavos. Por quê?" (p. 958); "Visita de d[a] Beba – o que os move? Só os preceitos da sua doutrina interiorizados e feitos para si mesmos que seguem sob pena de se negarem se o não fizerem? Ou, sou eu mesmo alguém como por vezes me antevejo ou vislumbro: de poder de simpatia pessoal, de fazer amigos e seguidores?" (p. 961); "Terça 16 [3-1971] Notícias da d.[a] Beba. O como – um paradoxo. Às vezes penso que eu poderia ser um tipo perigoso" (p. 968). É também em casa de Dona Beba e Seu Papacho que Luandino Vieira fica hospedado assim que sai do Tarrafal, em liberdade condicional (VIEIRA, 2015, p.1031).

sua casa secreta, desvendando a verdadeira história do Tarrafal. (...) A memória perfeita de Dona Beba desfiava nomes, datas, histórias em português suave e muito elegante" (TAVARES, 2004, p.10-11).

Para a autora de *A cabeça de Salomé,* o recurso à história surge como o campo no qual se instala também o testemunho e no qual, além da informação "precisa" sobre datas e feitos, pode-se colher o afeto e as histórias de vida que certamente contribuem para expandir a compreensão sobre o passado. É preciso, pois, romper a invisibilidade imposta às mulheres e, muitas vezes, introjetada pelas próprias. Na crônica, um dos interlocutores de Dona Beba a chama de anjo, ao que esta responde que não é tão importante assim. Anjo seria Nho Papacho: "- Não se entusiasme, menino, o anjo era ele, eu vivi p'ra tomar conta" (TAVARES, 2004, p.11).

Michele Perrot, em seu livro *Minha história das mulheres* (2015), faz uma observação sobre essa esquivança das próprias mulheres em preservar seus registros ou mesmo valorizá-los como deveriam:

> As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas. São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Um silêncio consubstancial à noção de honra (PERROT, 2015, p.17).

É certo que não são as mulheres responsáveis pelo seu próprio silenciamento e Perrot ausculta as muitas estruturas que dificultam o reconhecimento da história das mulheres. Contudo, dentre tantas barreiras para o registro dessa história, há a naturalização do sistema hierárquico de gêneros, no qual o masculino está sempre em posição superior ao feminino e merece maior reverência e atenção. Dona Beba, ao dizer que viveu somente para tomar conta, acaba por tocar nesse ponto, mesmo que a intenção passe apenas por modéstia.

Diante dessa reação enunciada por Dona Beba, é possível perceber que, para revelar as ausências e os vazios que marcam a História de qualquer país ou comunidade, é preciso construir um aprendizado da escuta, o qual permita perceber que o silêncio e a ausência de registros não necessariamente representam um não-lugar, uma transparência. Eles podem revelar, como o propõe o historiador Le Goff (2003, p.422), mecanismos de dominação e de manipulação da memória e da própria percepção, acostumada às mediações que imprimem valor e hierarquia aos saberes.

Nesta e nas demais crônicas do livro *A cabeça de Salomé*, Ana Paula Tavares é muito sensível aos desejos ou contenções que permeiam a vida das mulheres sobre as quais fala, as quais ouve e sobre as quais registra impressões. São histórias impregnadas de prosa poética capazes de observar o olhar das mulheres, seus desejos, suas aceitações, suas recusas e seus embates frente às estruturas sociais que as emolduram. São histórias que refletem a participação das mulheres nos contextos de guerra, de paz, de diálogo entre as culturas e de expressão de um saber e um proceder situados social, cultural e historicamente.

Enxergar para além dos monumentos e das narrativas hegemônicas é exercício constantemente reflexionado por Ana Paula Tavares. Essa reflexão pode apresentar-se em primeira pessoa, por meio das impressões e comentários referidos pela autora, mas também pode ser refratada por outros registros, como as cartas trocadas entre Dona Ana Joaquina e Muiatiânvua Noéji.

6.3. Composição literária e observação histórica: as cartas como estratégia de construção do excedente estético

Dona Ana Joaquina era uma rica senhora que possuía diversos investimentos tais como engenhos de açúcar, extensas plantações de café, feijão e mandioca, inúmeros escravos e algumas casas de aluguel, além do palacete em que morava no Bungo e onde, posteriormente, funcionou o Tribunal Provincial.

A maior parte da riqueza dessa rica senhora crioula, contudo, era advinda do tráfico negreiro que realizava com sua frota de navios destinados a esse fim. Entre os anos 1820 e 1850, com a constante pressão da Inglaterra pelo fim do tráfico de escravos, Dona Ana Joaquina utilizou de sua influência política e econômica no sentido de negociar o adiamento do ultimato português para o fim do tráfico e articulou manobras para dar continuidade às viagens que sua frota realizava ao Brasil ou a Havana com os porões cheios de homens, mulheres e crianças escravizados (VALADÃO, 2014).

A articulação de seus negócios com tráfico negreiro também dependia do contato com os reinados angolanos da região de Kassanje e do diálogo com seus chefes, sobas e imperadores[68]. Na publicação dessa história registrada em *A cabeça de Salomé,* Ana Paula

[68] "O estado de Kassanje tinha sido formado no início do século XVII, por povos emigrantes da Lunda, tendo sempre mantido contacto estreito com os chefes daquele reino, os *mwata yanvo* (muiatiânvua, imperador da Lunda; rei senhor de todas as terras). No final do mesmo século, era o mais forte estado africano perto da costa e o mais antigo aliado dos portugueses. No início do século XIX, a feira de Kassanje era também e por isso de vital

Tavares ficcionaliza as relações e as trocas de cartas entre Dona Ana Joaquina dos Santos e Silva e o imperador da Lunda, muiatiânvua Noéji.

Muiatiânvua Noéji, o senhor de todas as Lundas, era um dos potentados que estabelecia relações de troca com Dona Ana Joaquina, sendo que os dois são personagens históricos importantes que figuram em documentos oficiais e registros, principalmente referentes à comitiva de exploração e negociação chefiada por Rodrigues Graça (negociante sertanejo e sócio de Dona Ana Joaquina):

> O velho portuguez europeu, negociante sertanejo, deixou a sua moradia no Bango Aquitamba no Golungo-Alto em 24 de abril de 1849, para passar ao interior do Continente n'uma exploração commercial, tendo recebido antes, 18 de março, instrucções especiaes sobre fins políticos do governador de Angola, José Xavier Bressane Leite. A exploração commercial era de sociedade com D. Anna Joaquina dos Santos Silva, já muito conhecida nos sertões de além Cuango, onde mantinha relações, e era conhecida por Dembo e Alala, senhora dos mattos de Angola, título que os indígenas julgavam devido à protecção de Sua Magestade Fidelissima. Dirigiu-se Graça primeiro ao Bié, aonde chegou em 6 de junho do mesmo anno. Aqui demorou-se até 6 de maio de 1846, de onde partiu para a Mussumba do Muatiânvua então em Cabebe, tendo passado o Cassai (CARVALHO, 1890, p.16).

Na criação realizada por Ana Paula Tavares, Dona Ana Joaquina envia uma carta ao Muatiânvua, antes mesmo da chegada da expedição de Rodrigues Graça nas terras de Noéji[69]. Na carta, de maneira pomposa e bastante respeitosa, a importante comerciante luandense refere-se ao contentamento com as condições que o soberano da Lunda oferece para facilitar os negócios, explorar terras e realizar feiras:

> Alegra-me saber que os meus pombeiros e libertos percorreram, desta vez, os caminhos pequenos cumprindo os preceitos dos vossos subordinados. Fiquei ciente, pela vossa estimada carta, de que as portas de todas as fronteiras foram abertas com presentes, que os acampamentos se fizeram nos locais indicados e que todas as pontes foram bebidas com o vinho certo na hora prevista. Também fiquei sabendo que os negócios maiores, por indicação de vossos embaixadores, só tiveram lugar no mercado grande de vossa mussumba. Que se cumpram os preceitos para contentamento de todos, é o meu desejo e penso ser também o vosso (TAVARES, 2004, p. 51-52).

Diz também apreciar os presentes recebidos, sobretudo uma caraça de madeira e resina que, segundo interpretação de Dona Ana Joaquina, representaria a especial estima dedicada a

importância para a Coroa de Portugal, pois dali procediam todos os escravos que abasteciam o tráfico transatlântico" (VALADÃO, 2014, p. 19).

[69] A chegada de Graça às terras de Noéji se dá em 1846. A carta de Dona Ana Joaquina, ficcionalizada no livro *A cabeça de Salomé,* é datada de novembro de 1945.

ela pelo senhor das Lundas. Além disso, informa que os parentes de Muaitiânvua, como pedido por este, estão bem acomodados no palacete de Luanda e lhe fazem companhia:

> O mais-velho, Na-Palavra, vosso irmão de criação e muito dedicado, ajuda-me a passar as noites e os dias em que, no intervalo dos negócios, desce sobre mim a impossibilidade do sono, aumentada pelos sons incompreensíveis dos milhares de escravos que se agitam nos meus pátios (TAVARES, 2004, p.52).

Contudo, o interesse principal expresso pela carta aparece como um pedido de ajuda. A remetente precisa do adivinho dos Lundas (o tahi) e dos serviços do arquiteto dos *mwata yanvo*. Ela diz que seu palácio, embora feito para sobrevivê-la, parece frágil e que seus sonhos lhe mostram tristeza e esterilidade que todo seu dinheiro, barcos e escravos não são capazes de conter:

> Senhor, mandai-me, com urgência, o vosso tahi, e os vossos remédios, para me curar desta doença que me avisa de um futuro que não devia saber, onde o céu se abre e anjos quase meninos estendem sobre a terra esteiras de estrelas enlouquecidas. Senhor, apiedai-vos de quem se sente mal por adivinhar um chão que treme e um palácio que já não existe. Em vossa sabedoria, em em vossos remédios, deponho humildemente a minha esperança (TAVARES, 2004, p. 54).

Para Dona Ana Joaquina, o médico de Muene Puto (do reino português) não foi capaz de oferecer alívio ou conforto que ao menos pudesse ser expresso em palavras. A rica senhora termina sua carta dizendo que envia presentes ao Muatiânvua e o saúda com respeito e humildade de quem "já não é mais que a sua própria sombra" (TAVARES, 2004, p. 55).

É interessante notar que Dona Ana Joaquina era conhecida como a mais rica comerciante da capital angolana. Bastante destemida e confiante em seus negócios, possuía grande espírito empreendedor e enfrentava com firmeza um mundo hostil, maioritariamente masculino, à frente de grandes empresas comerciais transatlânticas (VALADÃO, 2014). Contudo, na crônica de Ana Paula Tavares, são representados seus medos, sua fragilidade, uma espécie de consciência pesada, mas pouco esclarecida dessa senhora poderosa e cruel com os escravos – que provavelmente não percebe que aquilo que a assombra é a fragilidade sobre a qual assenta a memória de seus feitos, de seu império e o peso do acúmulo de dores, mortes e protestos de tantos escravizados.

Por seu turno, a representação do Muatiânvua, na carta que escreve em resposta, é de alguém que expressa compreensão sobre as dores, feridas, doenças e memórias dos sofrimentos que marcaram o escravo liberto enviado com a carta e os presentes de Dona Ana Joaquina:

> Aqui, o seu liberto conhece verdadeiramente o interior da vida. Mãos pacientes ajudam-no a esquecer a única cura para quem começa a deixar de ser pessoa e se transforma devagarinho em memória. Só agora ele consegue deixar de sonhar seus complexos sonhos de barcos, de quem conhece as duas margens do mar, o avesso do mundo. Quando meus especialistas de Malala lhe davam banho, descobriram estranhas escarificações nos braços: um número, duas letras num dos lados e, no outro, a palavra liberto na língua de Muene Puto (TAVARES, 2004, p. 58).

São marcas feias, difíceis para Muatiânvua entender, mas que remetem ao histórico de exploração desse homem que chega às suas terras com as marcas da escravidão. Outras marcas, também difíceis de serem decifradas, são as palavras da Senhora Dona Ana Joaquina. São como labirintos ou morros de salalé, com tantos rodeios e hesitações que dificilmente se fazem entender por alguém que exige clareza e objetividade.

O que realmente assombra essa grande comerciante e senhora de negócios angolana? Quais elementos a fazem temerosa do futuro e das marcas que seguirão registradas ou serão apagadas? Quais suas responsabilidades sobre o curso da história e das negociações que transformam homens em mercadoria?

Por meio das duas cartas, acabamos por perceber que elas tematizam a necessidade de preservar a memória e o registro dos fatos históricos. A rica comerciante de escravos sente que seu palácio, construído com pedras do Brasil e feito para a sobreviver, tem seu futuro comprometido. Em uma nota de rodapé na carta de Muatiânvua somos informados de que, em 1999, o palácio foi destruído. No corpo da carta, fala-se da "doença do futuro" que acomete o povo de Muene Puto, dispersa a voz dos mortos e amaldiçoa os sítios com a seca e a ruína:

> A ser verdade o que falam os meus mestres, os seus medos, senhora, estão certos e o seu lugar e o seu povo estão muito doentes da doença do futuro. Dizem que a senhora será traída pelas suas próprias caravanas e que o sítio onde mora já não tem árvores, não tem água, não tem espírito. Está possuído pelas vozes dos mortos à solta e pela maldição. Disse-me que a senhora o pode habitar. Triste, só, mas ainda sem ser atingida pelo mal que já consome o seu palácio e que só tem remédio na Lunda (TAVARES, 2004, p.60).

A demolição do palacete de Dona Ana Joaquina não diz respeito apenas à memória dessa personagem histórica, mas também a dos escravizados marcados a ferro que percorrem caminhos de Lunda à Luanda, de Angola ao Brasil ou a Cuba. Muatiânvua acaba por nos lembrar disso quando fala da voz dos mortos à solta e do lugar árido, sem árvores ou espírito onde enterrar-se-á a história da rica senhora, dos seus negócios e de sua influência política no

comércio transatlântico.

A troca de cartas fictícias entre as duas importantes personagens da história de Angola, com os anacronismos que conferem ao discurso de Muatiânvua a previsão da destruição do palácio em Luanda, revela, como nota de fundo, a crítica de Ana Paula Tavares à demolição desse prédio histórico e sua observação de que a manutenção desse monumento comportaria tanto a lembrança dessa rica dona, quanto das relações de comércio, das composições políticas de negociações envolvendo o tráfico de escravos, assim como a lembrança das histórias de algumas das mulheres e homens subjugados por esses processos. Essas lembranças têm uma importância crucial para uma compreensão crítica, resistente e socialmente engajada, que marca um lugar e uma imagem de autoria inscrita nos textos.

Nesse sentido, a estratégia das cartas é bastante significativa e, como enunciado exógeno incorporado no ambiente ficcional, é capaz de refratar intenções que excedem aquelas que seriam originalmente definidas para elas, como o indicia Bakhtin: "Os enunciados extraliterários e suas fronteiras (réplicas, cartas, diários, discurso interior, etc.) transferidos para a obra literária (por exemplo, para o romance). Aqui se modifica o seu sentido total. Sobre eles recaem os reflexos de outras vozes e neles entra a voz do próprio autor" (BAKHTIN, 2018, p. 320).

No caso das duas cartas, são registradas intenções que ultrapassam as efetivamente expressas por suas personagens e imprimem um excedente de visão que permite ressignificar as palavras, as dúvidas, os medos, as previsões, os propósitos e os gestos de Dona Ana Joaquina e de Muatiânvua Noéji. Para além dos sentidos que as personagens lhes imprimem, estas expressões, sentimentos e ideias registradas nas missivas são impregnadas das intenções críticas da autora, interessada em registrar a importância histórica de preservar a memória dessa rica senhora de escravos e de proteger o palacete como importante patrimônio nacional. Nesse sentido, como o indica Bakhtin, não há um discurso disseminado direto e puro, mas insinuações que atravessam um meio linguístico alheio e a partir do qual as intenções da autora são refratadas.

Dessa forma, nas cartas registradas como se tivessem sido escritas em 1845, são as palavras das personagens que anunciam um futuro e um lugar em que o palácio não mais existirá, soterrando os indícios de sua presença e da sua função em determinado período da história angolana. Contudo, o alerta dessa perda e o tom de desagrado remetem a uma consciência e a ponderações sensivelmente significativas para um historiador ou historiadora modernos, cujos horizontes de percepção são envolvidos por distintas intenções, expectativas e experiências históricas que não se solidarizam integralmente com aquelas de Dona Ana

Joaquina e de Muatiânvua.

A crônica de Ana Paula Tavares *A casa do Bungo,* publicada no jornal independente *Rede Angola* (TAVARES, 2014), também versa sobre o palácio de Dona Ana Joaquina demolido em 1999 e reconstruído como uma réplica quase idêntica poucos anos depois. Contudo, neste registro sobre a história de Angola, a cronista expressa diretamente suas impressões registradas em primeira pessoa. Aparentemente apaziguada com o novo destino da casa transformada em centro cultural, a autora avalia que nela se encontram novos fantasmas, que se expressam por meio do canto, da dança e do teatro que têm o espaço como palco:

> É bom esclarecer que o Palácio Ana Joaquina, antiga casa grande de Luanda, residência de senhora de escravos, seus cavalos e servos, não é uma casa assombrada. Já foi entre cruz e sombra com lamentos de almas vendidas à peça, escravos já sem terra, doentes de saudade e medo. Agora a nova casa que fizeram por cima das pedras do Brasil é só espaço de reunião de fantasmas cúmplices e que habitam o silêncio da noite sem prazo e sem fronteira na eterna busca de um pensamento tornado dança(...). Vindos de moradas incertas, ali se reuniam para a curva do verso, o equilíbrio da voz e o balouçar dos corpos com a dança. Por vezes viam filmes e discutiam tão acesamente as incongruências, os aspectos éticos da linguagem, a filosofia que nada era possível senão parar o filme e deixar o mundo rodar. Importam-se com a cidade e com os seres dilacerados que a habitavam, com os exílios entre ser e substância, com o despachar a vida entre esquema e ilusão. Os queridos fantasmas mantinham o seu e o nosso mundo sempre organizado entre a afinação da memória de contar e o despojamento de todo o poder (TAVARES, 2014).

Em sua reflexão, Ana Paula Tavares não deixa de referir os túneis, o subterrâneo e os espectros por vezes dissimulados entre as paredes e janelas reconstituídas no mesmo terreno onde havia o velho sobrado:

> É no edifício que já foi conhecido por palácio de Dona Ana Joaquina que preferem encontrar-se. Isto porque velhos túneis com saída directa para o mar ainda existem e possibilitam uma escapada rápida em caso de aparecimento de um fantasma ou um não fantasma de família desconhecida, não iniciado e incapaz de compreender o ideal da comunidade: a arte suprema do não-poder, o método e a fala. A celebração da inocência é feita aos sábados com peças de teatro e dança escrupulosamente ensaiadas e por vezes copiadas da arte de alguns viventes que andam sem sítios para a poder mostrar. Histórias de marinheiros e corvos, longas viagens de tradições do ferro e outros misoso de filhos de reis que viraram pobres, de amor, escravatura e outros assuntos que celebram a memória de quem partiu, ou estando vivo não consegue parar para ser ouvido (TAVARES, 2014).

Revela-se, dessa forma, uma comunicação entre o passado ainda inscrito nas docas (o qual precisa ser rememorado, avaliado, revisto), e as peças de teatro e dança realizadas no

palácio reconstruído. Mesmo que essa relação seja furtiva, tente imprimir o esquecimento ou ironicamente escape dos fantasmas justamente pelos túneis que estes ainda habitam, essa composição da memória está ali, latente e necessariamente incômoda.

Essa percepção da profundidade e da sedimentação de um passado guardado nos subterrâneos, nas docas e nas camadas sobrepostas da história é elaborada enquanto comentário nesta última crônica. Em paralelo, é interessante notar que as cartas trocadas entre Dona Ana Joaquina e Muatiânvua Noéji tematizam as mesmas condições e preocupações referentes à história de Angola, mas, nestas, a sobreposição de tempos, espaços e percepções que faz cruzar o horizonte das personagens e da autora é estruturada de forma indireta, através da incorporação do enunciado dos outros em um ambiente ficcionado. Nas palavras de Bakhtin, "estamos diante de um 'falar não direto', não na linguagem, mas através da linguagem, através de um meio linguístico alheio e, por conseguinte, da refração das intenções do autor" (BAKHTIN, 2002, p. 98).

As múltiplas camadas de composição das vozes, tempos, espaços, referências culturais, valores, perspectivas e especificidades de gênero, idade, etnia, dentre outras, são compiladas de diferentes formas na produção literária de Ana Paula Tavares. De todo modo, conseguem constituir uma composição densa, em cuja espessura acumulam-se e reordenam-se vários tempos, muitas memórias, assim como faces diversas do sentido e do condicionamento histórico-social da criação artística.

6.4.Tradições e possíveis diálogos

Assim como em sua poesia, na composição das crônicas da autora angolana, parte dessa espessura que imprime profundidade histórico-social em sua produção literária procede da conjugação de experiências, palavras e memórias dos povos do sul e do norte[70]. Esta articulação revela um olhar e um processo de aproximação das vozes e das referências critica e esteticamente sempre recriadas no diálogo criativo entre os signos de uma lógica cultural europeia e de distintas populações agropastoris de Angola.

[70] Entendidos aqui na concepção definida por Boaventura de Sousa Santos, para o qual Sul não é uma referência geográfica, mas geopolítica, representando o conjunto de países, grupos sociais ou nações que têm estado sujeitos aos sistemas de opressão e de exclusão causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado. Por seu turno, o Norte se refere aos centros que dominam as relações coloniais-capitalistas-patriarcais, podendo ser considerada a sua contraposição a um Sul definido dentro de um mesmo continente, país, Estado ou bairro, dependendo das tensões, opressões e exclusões que se estabelecem nesses espaços (SANTOS, 2018, p. 24-25).

É nesse mesmo sentido que Ana Paula Tavares expressa a conexão que a poesia de Edith Södergran, em crônica homônima, estabelece entre as mulheres do país africano e da distante Finlândia. Como o expressa Schmidth:

> A narradora constrói uma comunidade imaginada, não aquela cartografada pela fraternidade masculina que tem seu perfil definido na guerra e na violência, reivindicando os contornos da nação em devir, mas uma outra comunidade, feita pelas mãos e imaginação das mulheres, que experimentam, de forma distante, mas comum, as dores do exílio e das perdas (SCHIMIDTH, 2010).

Dessa forma, os pontos da costura dessa comunidade são compostos pela cronista a partir das experiências e resistências experimentadas pelas mulheres angolanas em contextos de guerra, a partir dos quais podem ser captados fios que as conectam às representações produzidas pela poetisa finlandesa.

O livro de poemas *A terra que não existe* chegou à Angola traduzido do sueco para o espanhol e promoveu extraordinária inquietação na cronista angolana. Envolvida pela poesia de Södergran, ela foi construindo a memória da guerra e entretecendo diversas vozes femininas. As perturbações das cidades, os intervalos das fugas, o acender da esperança, a recolha dos frutos para alimentar a sobrevivência, a preparação dos alimentos, o cuidado com os feridos e a tristeza das perdas sofridas são contadas pela narradora que incorpora, em primeira pessoa, cada um dos eventos passados:

> Encontrei os muros brancos e a terra ocupada. Cheguei aos mitos de fundação da "terra que ainda não era". Perdi o pé. Fugi mil vezes, agora já de mim mesma e com o coração nas mãos. Morri e renasci das doze cabaças da sorte. Bebi até ao fim o cálice amargo da derrota. À força de preparar e colocar a voz pelos caminhos, comecei a contar memórias. Agora sou o griot, contador de histórias que não começam e não terminam nunca. Conheço de cor os jogos dos deuses (TAVARES, 2004, p. 43).

A voz da poetisa finlandesa ajuda, então, a guiar os passos e a narrativa dessa "griot"[71] tão envolvida pelas lutas das mulheres e por sua capacidade de resiliência:

> Quando respiro, reponho vozes de mulheres de corpos maltratados e mãos prontas para começar o país e plantar, de novo, as árvores do pão, entretanto desfeitas. De longe, chega a voz de Edith, guiando-nos os passos para a "terra

[71] Ao falar das tradições da Savana ao sul do Saara, Amadou Hampaté Bâ refere os griots como os responsáveis em disseminar a música, a poesia lírica e os cantos que animam as recreações populares. São espécies de trovadores ou menestréis que percorrem um país ou estão ligados a uma família (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 193).

que já não é" (TAVARES, 2004, p. 43).

A força de sugestão dos versos de Södergran permite encontrar palavras, compor imagens e imaginar histórias para dizer da realidade angolana. Nessa altura, a autora se coloca e registra suas impressões enquanto leitora, enquanto espectadora e enquanto mulher sensível às lutas e esperançosa nas possibilidades para ampliar a atuação, desbloquear espaços interditos, oferecer resistência à violência e construir uma nova visão de mundo, baseada na autonomia e na liberdade das mulheres. No percurso dessa escrita orientada por uma sensibilidade que cruza referências, as aflições, tormentos e expectativas das mulheres angolanas se encontram com aquelas avivadas pela poetisa nórdica.

A crônica *A cabeça de Salomé* também elabora esse diálogo entre elementos da tradição ocidental e as referências culturais locais, especificamente dos cokwes. A crônica reinventa o mito de Salomé, que, segundo McKenzie (1984), era uma jovem, filha de Henedes Felipe e de Herodíades. Contudo, seu nome não é mencionado nos Evangelhos, de forma que, na Bíblia, tanto em Mateus como em Marcos, há referência à sua história apenas indicando a existência de uma dançarina, filha de Herodíades e enteada de Herodes, a quem é atribuída a morte de João Batista, preso por ter censurado o casamento de Herodes com a mulher de seu irmão ainda vivo.

Ocorre que, ao dançar na festa de aniversário de Herodes, Salomé encantou o homenageado que jurou conceder a ela o presente que desejasse. Tendo perguntado à mãe o que deveria pedir, Salomé é instigada a exigir a cabeça de João Batista em uma bandeja de prata, de modo a vingar a afronta de este ter criticado o casamento de Herodíades com o cunhado.

Nos evangelhos, é possível perceber que a enteada de Herodes e filha de Herodíades é pouco descrita, de modo que não tem revelados nome, idade, motivações ou reações diante da decaptação[72], assim como não há subsídios bíblicos que permitam atribuir a ela características de mulher fatal, sedutora, astuciosa, maliciosa ou cruel. De toda forma, a imagem dessa mulher é retomada e ampliada pelas narrativas que foram sendo tecidas e exploraram a potência narrativa do mito[73].

[72] Bíblia Sagrada (Matheus 14, 6-11)

[73] No mito de Salomé, tal qual descrito na bíblia, não há explicações e seu poder de sugestão permite aproximações com a abordagem que Walter Benjamin faz da narrativa de Heródoto sobre o rei egípicio Psamético. Essa narrativa foi interpretada e reinterpretada de modos diferentes ao longo do tempo. Conforme o conta Heródoto, Psamético foi derrotado e feito cativo pelo rei persa Cambises, o qual resolveu humilhá-lo. Posto em um lugar público onde passaria o desfile triunfal dos persas, o rei egípicio permaneceu impássivel quando viu a filha reduzida à condição de criada e o filho sendo conduzido para execução. Contudo, ao ver um dos seus servos na fila dos cativos,

Explorando essa potência de sugestão da narrativa mítica, mas transgredindo a referência ocidental, na crônica de Ana Paula Tavares, o dançarino chokwe é que seduz pela dança, e as mulheres e homens da comunidade é que exigem a cabeça de Salomé no cesto da adivinhação. Nessa outra configuração da narrativa, os signos das matrizes culturais do ocidente são reposicionados e cedem às identidades angolanas referidas pelos mitos da cultura autóctone:

> Dizia a história que, estando os mais velhos, o rei e a família, em paz na Mussumba grande, por duas vezes ouviram o som do tambor de duas faces. Diz também a tradição que este tambor pode tocar sozinho quando anuncia a desgraça e descobre os lados, normalmente velados por borracha virgem e cera de abelhas. Cada som se tornou palavra a entrar no coração dos mais velhos, atentos e de peito aberto, que olharam, então, o chão em busca de outros sinais e cobriram as faces crispadas com a mais pura pemba do cesto dos adivinhos (TAVARES, 2004, p.14)

Ana Paula Tavares se refere, então, ao som que se torna palavra e promove encantamento ou iluminação. Assim como os textos da cultura ocidental e da bíblia são transformados em narrativa, história e referência, a trama e as tensões amorosas entre a bela filha do grande muata das terras de Lunda e o dançarino cokwe também costuram fascinantes impressões e tem seus elementos míticos, históricos e plásticos transformados em narrativa de grande intensidade poética:

> Todos olharam a-mais-nova, a filha de muata, tão linda que a máscara Mwana Pwo se recusara a sair diante dela e a acabar de vestir o corpo do bailarino. Por isso, ele dançou só, sem proteção, com o despeito da máscara, a do espelho. E tão bonita foi a sua dança, tantas vezes seu corpo se torceu em música, que a terra se abriu de desejo, e a cólera dos deuses pôs a vibrar todos os tambores. Era precisa uma cabeça (TAVARES, 2004, p. 15).

Dessa relação entre o dançarino e a filha do muata nasceu uma menina que ficou sob os cuidados e a proteção de um adivinho, o tahi Na-Palavra. A criança, fruto desse encontro que faz esquecer o sacrifício de sangue, cresce segura sob a tutela do adivinho, o qual abandonara seu lugar e sua posição para encarregar-se dos cuidados e proteção necessários à mais nova integrante da família do muata.

---

desesperou-se e demonstrou seu imenso pesar quando começou a chorar e a golpear a cabeça com os punhos (BENJAMIN, 2012, p.220).

Walter Benjamin reconhece nesta descrição apresentada por Heródoto a verdadeira narrativa, pois ela não se esgota e é capaz de produzir, passado muito tempo, diversos desdobramentos. "Herodoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela assemelha-se às sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides, conservando até hoje suas forças germinativas" (BENJAMIN, 2012, p.220).

Na-Palavra, deve, então, guiar o percurso dessa menina e mantê-la "longe dos homens, dos deuses e das centopeias", estas que, como o diz o ditado de Huíla, têm cem patas, mas só traçam um caminho. Assim, ele é responsável por multiplicar as possibilidades de roteiros e trajetórias dessa criança que "ia-se tornando mulher" (TAVARES, 2004, p. 14) e dessa narrativa que, exigindo o cumprimento da tradição e de um novo sacrifício, pode ser trilhada em um mapanzu, ou seja, um labirinto, muito mais complexo e cheio de nuances do que o representado por um único caminho, como aquele feito e refeito pelas centopeias. Nele, o sacrifício e a doação da mulher são transformados em palavra poética, a qual cria imagens, sons, vozes, cores e histórias e, de certo modo, assegura vida à Salomé.

A fome, o medo e a seca exigem a imolação:

> Os homens e as mulheres, muito assustados, lembraram o tempo da grande fome antiga, quando a desgraça foi tanta que o ar se tornou sólido, à força de abrirem as bocas para beber. Dizia-se, muito baixo, que o sangue de uma mulher virgem era esperado pelos deuses e que só assim a cólera regressaria de novo às bainhas e haveria descanso para os ferreiros (TAVARES, 2004, p. 15)

Contudo, o enfrentamento se configura a partir da palavra, de sua capacidade de mediação e de sua vocação política, que, pela contemplação, reconduz o poder de significar. No sentido de expressar essa força e vocação política da palavra articulada por Ana Paula Tavares, as considerações de Giorgio Agamben são bastante esclarecedoras:

> O que é, aliás, um poema[74], senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desativar as suas funções comunicativas e informativas, para a abrir a um novo possível uso? Ou seja, a poesia é, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que a traz de volta para o seu poder de dizer. (...) E o sujeito poético é não o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível. Se isto for verdade, então temos de mudar radicalmente o modo como estamos habituados a olhar para o problema da relação entre arte e política. A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso (AGAMBEN, 2008, p. 48-49).

Ao abordar a história dessas mulheres que fogem ao sacrifício, Ana Paula Tavares acaba

[74] Embora sejam escritas como prosa, as crônicas são elaboradas a partir de linguagem altamente concentrada, rítmica e imagética, muito próxima à da poesia.

por articular essa resistência que se realiza pela força da palavra poética, que desloca as imposições e as perspectivas pré-definidas e abre um novo possível uso dos sentidos ofertados à compreensão do lugar, poder e rupturas possíveis à mulher.

Essa compreensão se configura não somente a partir da abordagem temática, mas por meio do processo inerente à escrita literária. Como o refere Alfredo Bosi, no processo de tensão e resistência da linguagem poética é possível superar o comum cotidiano e potencializar uma compreensão mais abrangente e, por que não, transformadora. Nas palavras de Bosi: "a narrativa lírica, quando atinge certo grau de intensidade e profundidade, supera a rotina da percepção cotidiana e liberta a voz de tudo quanto esta abafou ou apartou da conversa, até mesmo do diálogo entre amantes, amigos, pais e filhos" (BOSI, 2000, p. 27).

Ana Paula Tavares, reconhecida principalmente pelo valor estético de sua poesia, dedica-se também no exercício das crônicas a uma sensibilidade e a um registro poético bastante aprimorados. O jogo de imagens e palavras, assim como a procura pela voz das mulheres em diálogo com o desejo, a tradição e a resistência se configuram nas linhas de sua prosa. Nesse sentido, é possível notar que as situações, as reflexões e os debates propostos pelas crônicas e prosas curtas de Ana Paula Tavares não apresentam uma linguagem discursiva ou descritiva, mas exploram a potência da palavra poética, muito mais mediada, como o explica Alfredo Bosi:

> Há entre o poeta e o campo da experiência não só a mediação imagística como também as várias mediações do discurso: o tempo, o modo, a pessoa, o aspecto, faces todas que a predicação verbal configura. Qual é o papel de cada uma dessas mediações? A mediação imagística é responsável pelo tipo de apreensão da realidade que se faz, por exemplo, ao dizer um substantivo concreto. O nome rio é nome e é imagem recortada de um momento da experiência humana. E a mediação do discurso é responsável pelo modo propriamente verbal com que o poeta trabalha as suas imagens em um código articulado em sequências (fonema após fonema), que, por sua vez, vão produzindo relações (tempo, espaço, causa...) no interior da frase. O discurso situa o nome e o modaliza (2000, p. 115).

Situando os nomes e modalizando a carga significativa que carregam, a escrita de Ana Paula Tavares articula, dispõe e media sons, palavras, imagens e gestos das mulheres angolanas, os quais captam de maneira intensa as experiências posicionadas no tempo, no espaço e na história do país africano. Para realizar esse registro, a autora aposta no trabalho com a palavra poética e investe na conotação que dilata a capacidade que as palavras têm de significar e de traduzir vivências. Elabora, pois, a tradução intensa da experiência das mulheres envolvidas pelos contextos, pelos signos culturais de diferentes populações (cokwes, nhaneca, cuanhama,

handa), pelo lugar social, pelas guerras e pelas estruturas de poder que, embora ocultem a história de tantas mulheres, não as impede de resistir.

6.5.Narrativa, mito e sua articulação com a história das mulheres

A elaboração dessas traduções sobre a experiência das mulheres é entrançada pela estrutura e por um campo perceptivo captado em linguagem reflexiva, conotativa, poética e, por vezes, narrativa, como é o caso dessa história sobre a filha do muata (Salomé angolana a reinventar o mito bíblico e suas configurações). Dessa forma, apropriando-se de recursos narrativos, com enredo, personagens e narrador em terceira pessoa, para além de uma linguagem significativamente poética, Ana Paula Tavares tece e estrutura um universo ficcional com linhas as quais cruzam a percepção de lugares mediados pelo gênero e por uma pluralidade de formações de poder, encontros históricos e bloqueios que moldam a experiência das mulheres através do tempo e do espaço (BAKARE-YUSUF, 2003).

Dentre outras, "Branca Clara das Neves" é uma das crônicas a registrar, através das ferramentas narrativas, esse lugar situado cultural, social e historicamente. O texto estabelece uma correlação entre o conto tradicional e a história de sua personagem enlaçada pelo contexto da colonização e pelas configurações de gênero. O título sugere a história bastante conhecida da *Branca de Neve e os sete anões*, contudo esta "Branca das Neves" é uma mulher nhaneca que precisou refugiar-se em Kihita[75] para evitar os confrontos promovidos pela guerra e fugir da exploração das terras de seu povo. Nesse processo, os elementos que adornam seu corpo, como o colar de conchas, perdem seu significado simbólico e já não identificam mais linhagem ou bens. A identidade de oleira e a alcunha de "possuída do barro" também são perdidas durante uma travessia de que não se tem mais memória.

De toda forma, há resistência, marcada, muitas vezes, pela dissimulação de saberes e de costumes que continuam sendo praticados. Assim, era quando ninguém estava olhando que Branca Clara das Neves "arava o barro branco e o silêncio" (TAVARES, 2004, p.92), sendo, pois, dessa forma discreta que a personagem não deixava de aprimorar seus saberes que a conectavam com as mulheres de seu povo. Nesse mesmo processo, ela seguia juntando pequenas pérolas de marfim para o penteado das jovens e, como nenhuma outra, continuava secando a pele das vacas escolhidas para o sacrifício. Não deixava também de saudar o grande senhor do barro: "O que sopra dentro da boca dos homens o hálito fresco das manhãs"

[75] Cidade angolana localizada na província de Huíla.

(TAVARES, 2004, p. 92) e, além de tudo, sabia livrar-se da perseguição que impuseram à sua mãe, "dona dos ventos, oiá, a borboleta" (TAVARES, 2004, p. 92).

Oiá, como a Branca de Neve dos contos de fadas, é perseguida por conta de sua extraordinária beleza. Reginaldo Prandi, em seu livro *Mitologia dos Orixás* (PRANDI, 2001, p. 323-325), conta que, na mitologia iorubá, Oxum, a bela divindade das águas doces, é muito vaidosa e passa os dias em seu quarto, no palácio de Ijimu, olhando-se em seus espelhos de concha polida. Um dia, porém, sai do quarto, deixando a porta aberta. Sua irmã Oiá entra no aposento e deslumbra-se com a própria imagem refletida: descobre-se linda, mais bonita que a própria dona dos espelhos.

Excitada com o fato, Oiá conta a todos sua descoberta, enchendo Oxum de raiva e inveja. Esta decide vingar-se, presenteando a irmã com um espelho que só mostra a imagem da morte e do que é feio. Ao olhar o espelho, Oiá se desespera e, tentando escapar da imagem tenebrosa da feiura à qual foi exposta, enlouquece e fere-se de morte. Após sua morte, Obatalá, o deus criador do mundo, como castigo à Oxum, impõe que ela se vista com as cores e adornos da irmã assassinada. A memória de Oiá é assim preservada por meio de suas insígnias.

Branca Clara das Neves, "filha de Oiá", com fama de muda, artesão e curandeira, atributos que, diante da comunidade, favorecem-lhe mais que a beleza, é poupada da perseguição e do mal que consumiu sua mãe. Continua, em seu silêncio, gestando espaços de resistência e de memória.

Nessa história criada por Tavares, é interessante notar a referência ao mito. Este permeia a narrativa dos mais diferentes povos e tem força de explicação simbólica que se alinha à configuração histórica, social e cultural de uma determinada comunidade, em um determinado momento. Na narrativa, Ana Paula Tavares explora essa expressão tão significativa da relação entre as pessoas e os mitos como chave para compreender a força de atuação das mulheres e a sua simbolização da cultura.

Diferentemente da Branca de Neve dos contos de fadas, a personagem da crônica não foi salva da maldição do envenenamento e da morte por um príncipe. Depois de engravidar não se sabe de quem, cuidou sozinha dos "gêmeos azuis", protegendo-os das pragas e dos perigos. Durante mais de três anos continuou, muda e só, a cuidar das tarefas que os filhos lhe impunham. Também seguia elaborando sua sobrevivência e a conexão com os elementos de seu universo de referências. Esse exercício de recolha e produção cuidadosamente realizada prepara-lhe o caminho para se aproximar das mulheres iniciadas, "senhoras dos caçadores e das bonecas" (TAVARES, 2004, p. 92).

Assim, ao mesmo tempo que Branca Clara das Neves deixa seus meninos se

aproximarem da cultura do colonizador e aprenderem a língua portuguesa, ela fica com as mulheres de sua aldeia, elaborando penteados, colares, cintos e bonecas que a colocam em contato com sua família e com a linhagem que deve persistir, como é sensivelmente marcado pela seguinte passagem: "Nunca pôde guardar nenhuma para si. Eram as bonecas da família, passadas de tia a sobrinha, continuadoras da linhagem, as que garantiam os filhos, as sementeiras e as colheitas" (TAVARES, 2004, p. 93).

Nessa representação, são, portanto, as mulheres, as responsáveis por cultivar as memórias, os símbolos e os signos que possibilitam continuidade à cultura e à identidade de seu povo. Convergindo com essa imagem, Boubou Hama e Joseph Ki-Zerbo denotam a importância das atividades realizadas pelas mulheres para a manutenção da História e da memória de muitos povos africanos. Dessa forma, explicitam que: "Pela sua participação no trabalho da terra, no artesanato e no comércio, pela sua ascendência sobre os filhos, sejam eles príncipes ou plebeus e por sua vitalidade cultural, as mulheres africanas sempre foram consideradas personagens eminentes da história de seus povos" (2010, p.30). No caso específico das populações nhaneca, Esterman chama atenção para a expressiva produção de artefactos realizada pelas mulheres:

> As mulheres nyaneka-nkhumbi sempre foram e são artistas talentosas, quer no tratamento doméstico dos seus lares no que concerne a enfeites e embelezamento das suas casas, quer a partir das coisas mais simples. Por exemplo os enfeites para o seu próprio corpo, manufaturação de malhas, vasos de barro, cestos, etc. As mulheres nyaneka-nkhumbi fabricam os seus cestos estampando figuras diversas e aplicando conhecimentos herdados das suas matriarcas os quais, por sua vez, vão transmitindo oral e, empiricamente, de geração em geração (ESTERMAN, 1957)

Essa transmissão de geração em geração é elemento importante na cadeia de referências evocadas pela crônica. Assim, quando os gêmeos, já adultos, partem para outras paragens, Branca Clara das Neves segue trabalhando o barro nessa estreita conexão com a memória e a história de outras mulheres que transmitiram seus saberes, talentos e palavras. Encorajada por esse espaço de identificação e reconhecimento de si mesma, a protagonista é finalmente capaz também de elaborar palavras, invocando aqueles que hierarquicamente prevaleceram ou rememorando aquilo que está profundamente arraigado em si mesma: "Pela primeira vez ousou invocar os senhores de cima e das profundezas" (TAVARES, 2004, p. 93).

Nessa invocação, contudo, a cronista costura os versos de Igeborg Bachemann, poetisa austríaca, engajada a uma lírica do pós-guerra:

Coloca uma palavra
No vale da minha nudez
E planta florestas de ambos os lados
Para que a minha boca fique à sombra (In. TAVARES, 2004, p. 93)

São esses os versos que abrem e que fecham a crônica e conectam a potência de voz e liberdade da escritora austríaca e da mulher nhaneca. Como é recorrente no trabalho de Ana Paula Tavares, permeando a fronteira que divide esses dois universos, há aproximações que a poesia promove e possibilitam cruzar diferentes referências, mitos, narrativas, lugares e vozes que ecoam para dizer o que tantas vezes se cala. Dessa forma é que soa o pedido de proteção para que ao corpo, à fala e à palavra das mulheres seja ofertada guarida.

6.6. A configuração de saberes como "domínio" das mulheres

Nas figuras das mulheres apresentadas por suas crônicas, Ana Paula Tavares identifica um lugar marcado pelo feminino e pela poesia. Contudo, se a história dessas mulheres está ligada ao corpo com o qual vieram ao mundo e o qual determina experiências específicas, como a do sangramento e da maternidade, este corpo não determina um destino. A escritora, ao localizar a natureza específica desses corpos e subjetividades, não deixa de confrontá-los com as estruturas sociais e com as construções historicamente marcadas como lugares de a mulher habitar.

O painel heterogêneo de personagens femininas que são construídas por meio das crônicas permite observar que o corpo determina um destino apenas em decorrência das perspectiva histórica e social que o apreende[76]; que as subjetividades são construídas a partir de uma conexão dialética entre psicológico e social[77]; que as configurações de gênero se interseccionam com as de raça e de classe social[78]; que a dimensão material, estrutural, política e econômica também afeta os espaços de interação e fala das mulheres[79].

A crônica "A décima tentação de Palmira Dya Ngola" é exemplo de texto que aborda o espaço de atuação de uma mulher de maneira a emoldurá-lo pelo contexto, sendo também este relacionado à exploração colonialista e à tensão promovida pelos signos dessa exploração. No texto, é feminina a perspectiva escolhida para falar das relações comerciais entre colonizadores e chefes locais, assim como sobre a influência dessas relações na vida e nos destinos de

[76] Beauvoir (2016, p. 80)
[77] Amina Mama (s/d)
[78] Angela Davis (2016)
[79] Heleieth Saffioti (2013)

determinadas populações. É, pois, no corpo, no trabalho e no silêncio de Palmira Dya Ngola que a cronista angolana tenta assinalar e compreender as transformações e as perdas promovidas por esse contato.

A crônica começa com a referência às terras controladas por um chefe lunda, em um tempo impreciso: "Tudo isto aconteceu nas terras de Muene Puto Casongo[80], nas cercanias do Quando" (TAVARES, 2004, p.119). A protagonista é, então, apresentada como a filha de um grande Tahi, adivinho e feiticeiro luba, e de uma princesa, cujo pai era um tratador de camelos. Essa linhagem da qual descende Palmira proporciona a ela um conhecimento partilhado e um destino. Da mãe, herda "uma ciência dos vulcões, uma linguagem de desertos, o sabor das laranjas, a saudade expressa em cantos, a memória e o cheiro do mar" (TAVARES, 2004, p. 120). Herda também as escarificações, que são as marcas riscadas em sua pele para identificá-la com a ascendência materna.

Do pai, apreende a vontade de ler um mundo "para lá das terras de Muene Puto Casongo" (TAVARES, 2004, p. 120). O aprendizado de línguas diversas da sua e a ciência da palavra escrita tornariam possível essa aproximação com um universo de sentidos marcados pela colonização e dariam legibilidade a esse mundo que, como o indica a crônica, era preciso aprender a suportar. Nesse sentido, a intenção do pai era "preparar o corpo de Palmira como a tela perfeita para receber a palavra cultivada e os textos contaminados pela mistura da tradição" (TAVARES, 2004, p. 120). Contudo, diferente daquilo que o pai previa, o que Palmira vivencia é um sufocamento de sua conexão com as próprias origens e com as referências que a conectam

[80] Douglas Wheeler e René Pélissier, em *História de Angola* (2016), indicam que, no Congo, "o nome comum para Portugal ou os europeus era Mueneputo ou Maniputo, uma amálgama africana de Mani, senhor, e Puto, Portugal" (p.64). Em sua tese de doutorado sobre as sociedades Lunda e Cokwe de Angola, Ana Paula Tavares esclarece que Muene Puto Kassongo é um título político lunda (TAVARES, 2009, p. 311). Explicita também a história de formação do Estado de Cassango, o qual seria retalhado posteriormente por diferentes invasores: "Mutombo Mukulo- "Um tronco antigo" (Depoimento de Tanda Sakaúma, Lunda- Sul, 2003), o mesmo que Mutombo Muculo (mutobo mukulo) «árvore velha», último potentado Luba : «O estado da Luba teve sorte igual à dos do Norte, foi retalhado por diferentes invasores, e o seu último potentado Mutombo Mukulo, reconhecendo a sua decadência aconselhou os filhos Cassongo, Canhiuca, e Mai, a que fossem buscar novas terras e melhor fortuna mais para cima, acompanhando os rios, e ahi constituíssem novos estados, protegendo-se mutuamente, pois dele e da terra já nada tinham a esperar. Foi essa a causa que determinou pouco tempo depois a formação dos estados de Cassongo e Canhiuca... Ilunga e Mai continuaram acompanhando o velho Mutombo, servindo o primeiro, no lugar de irmão mais velho, como intermediário do potentado o seu Suana Mulopo» Carvalho, Ethnographia, p.59. Mais tarde seria retalhado por diferentes invasores" (TAVARES, 2009, p. 315). Segundo Harry Johnston, o descendente do chefe lunda que estabeleceu uma espécie de monarquia entre os Bayaka (Yakas, que ocupavam uma área dividida entre o território da atual República Democrática do Congo e de Angola) com o título de "Mwene Puto Kasongo" era conhecido como Kiamvo ou Kiafmu (OLIVEIRA, 2012). Há registro dessa identificação também no arquivo digital fotográfico de Nova York, em uma foto de Pére Butage, de 1906. No retrato aparece a figura do chefe lunda referido como Kiamvo, Mwene Puto Kasongo (arquivo acessado digitalmente pelo endereço https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dd-fc74-a3d9-e040-e00a18064a99. Acesso no dia 21 de março de 2017).

com a sua própria história. Começa, então, a perder as escarificações que marcavam sua genealogia do lado da mãe.

É importante lembrar que essas marcas, que identificam a linhagem materna, já se suavizavam antes mesmo do projeto de aprendizado das línguas e das referências do colonizador, quando a mãe de Palmira atravessou o rio Lucala, empreendendo outra trajetória de vida, diferente daquela que teria se não tivesse fugido e se casado com o Tahi da nação Luba: "A face de Palmira alisou-se, como se a superfície da terra tomasse conta do seu corpo, o que já tinha acontecido no tempo dos camelos, na passagem do rio Lucala, no dia do seu primeiro nascimento, entre a primeira e a décima curva do rio" (TAVARES, 2004, p.119).

Ocorre que esse afastamento das referências da cultura materna foi elaborado e entrelaçado de maneira orgânica ao tecido da vida de Palmira:

> A vida dos dois, pai e mãe, afinal a vida de muitos mundos e camelos, foi rigorosamente inscrita em sinais para dizer da separação definitiva da água e da terra, das viagens e seus círculos, da longa travessia das origens, do regresso à terra protegida pelas palavras de deus e dos homens, vestida de mitos, coberta de orações tecidas (TAVARES, 2004, p. 120).

São, portanto, referências que costuram a relação entre pai e mãe e que referem uma história revestida de palavras, mitos e orações que se constituem como sinais cultivados e desenvolvidos no intercâmbio culturalmente enraizado com os outros povos. Essa é uma compreensão que permite pensar essas referências como centradas em visões e em valores intercambiáveis entre sujeitos autodeterminados e não apenas pacientes de alguma intervenção exógena (KARENGA, 2014, p. 353; MAZAMA, 2014, p. 113).

Por outro lado, essa é uma elaboração que não é feita em relação à cultura do dominador português e transtorna as bases da conexão com as tradições de seu povo:

> Os miúdos perceberam que Palmira havia mudado quando, depois de perder as marcas, foi deixando de organizar os sonhos e fazer os outros trabalhos de avó: leite doce, papa de milho, alargar o colo para as lágrimas, untar as mãos com tacula, óleo de palma e ervas santas para sarar as feridas das batalhas do dia (TAVARES, 2004, p. 121).

Palmira deixa de conduzir as ações que a conectam com a própria experiência e com os elementos de sua cultura. As perdas desse processo se registram em sua indiferença aos elementos que vivem e pulsam nas ações mais simples e significativas, como as de "organizar os sonhos" e "sarar as feridas das batalhas do dia".

A partir do momento em que se conectou com uma leitura ocidentalizada do mundo e

de seus significados, Palmira passa a confiar em uma lógica cartesiana, limitada a explicações segmentadas, inadequadas à compreensão mais profunda e holística da realidade, como é possível notar no fragmento:

> Foi arrumando os tempos todos em ladrilho: referências, datas, lugares carregados de tempo (Tenerife, Cassai, Lucala, mãe dos rios, centro das pedras). Deixou-se estilhaçar de presente, perdendo devagar a dupla condição de mulher e adivinha. O maior trabalho consistiu em dar um destino a todas as histórias que ao longo da vida, tinha inventado para sobreviver os dias e as noites. Achou-lhes um fio e fundou a biblioteca. (TAVARES, 2004, p. 121).

Os parâmetros de organização dos dados assim listados em uma biblioteca, os processos de validação do conhecimento e a catalogação das referências de tempo e espaços que compunham a vida e a história de si mesma e de seu povo não expressam nenhuma coesão ou organicidade. Assim, a segmentação dos saberes se apresenta na própria apresentação dos dados que compõem a vida e a história de Palmira, enumerados e dispostos como ladrilhos na parede ou como livros expostos nas prateleiras das bibliotecas.

Os princípios da ciência, da palavra escrita e da razão ocidentais colonizam a experiência de Palmira e fazem com que ela perca sua conexão com o passado, deixando-se "estilhaçar de presente". Este presente vivenciado pela personagem é um tempo mecânico, homogêneo e vazio o qual não permite que ela exerça sua condição de adivinha, afinal, o que proporcionava à Palmira o "dom" da previsão era uma dimensão mais profunda e significativa do tempo e uma relação mais dialética entre o passado, o presente e a projeção do futuro.

Para os sábios, "Palmira Dya Ngola ficou doente do tempo, sofria e perdia as marcas, confundia os cheiros e trocava os panos" (TAVARES, 2004, p.121). Para os miúdos, a responsabilidade pela doença só poderia ser a carta amarela, com veneno de mar. Isto que a prendia ao presente e à língua do outro, que a expunha à ameaça da indiferença, só poderia ser um documento que trazia veneno vindo de fora (talvez de Portugal e do colonialismo?).

As crianças foram as primeiras a perceber as mudanças: "perceberam, antes de todos, o voo rasante do milhafre e a indiferença de Palmira" (TAVARES, 2004, p. 121). Essa percepção, mais rápida que a dos sábios, pode levar a pensar o modo como as crianças apreendem o mundo e a realidade que as cerca. Diferentemente dos adultos, cuja identificação e compreensão da realidade seria conduzida pelas mediações lógicas que são capazes de fazer ou que já introjetaram, as crianças ainda estão construindo essas relações e descobrindo um universo de abstrações que as levam a fazer associações muitas vezes inusitadas, mas que podem ser reveladoras.

Wallon identifica que as crianças percebem e representam a realidade de forma indiferenciada, ou seja, que em seu pensamento encontram-se misturadas as ideias de sujeito e objeto pensado, os objetos em si e os vários planos do conhecimento, sendo que essas são características daquilo que se entende como sincretismo do pensamento infantil: "No sincretismo, tudo pode se ligar a tudo, as representações do real (ideias, imagens) se combinam das formas mais variadas e inusitadas, numa dinâmica que mais se aproxima das associações livres da poesia do que da lógica formal" (GALVÃO, 1995, p.81).

A aproximação que estabelecem entre a indiferença de Palmira, o voo rasante do milhafre e a carta amarela com veneno do mar indica essa "vocação poética das crianças" ao associar planos e imagens aparentemente díspares, mas que, mais do que foi possível aos sábios alcançar, compreendem as inquietações e transformações as quais a filha do tahi vivencia.

Configuradas na composição de uma crônica narrativa e nas observações realizadas por suas personagens, essas associações inscrevem no texto uma notação metalinguística sugerida pela lógica inusitada que emana do jogo poético o qual não somente plasma a percepção das crianças, mas também refere a própria elaboração da história narrada, remetendo a um discurso que atua dentro do próprio texto. Nesse sentido, as sugestões de marcas, memórias, cheiros, paisagens, impressões e gestos atribuídos à vida de Palmira são entrançadas por uma lógica poética[81] recorrentemente referenciada e imbuída de tentar evitar a redução dos discursos a um universo de juízos convencionais, de concepções cristalizadas e de saberes acabados (como aqueles dispostos e catalogados nos documentos formais).

É por meio da imprecisão, da opacidade e do estranhamento que a cronista tece poeticamente a malha das palavras e apresenta o tempo que Palmira não conseguia mais governar, seu rosto "pouco organizado debaixo das cem tranças multiplicadas pela cabeça perfeita" (TAVARES, 2004, p. 120) e sua ascendência que lhe pôs em contato com uma "linguagem de desertos", com "o sabor das laranjas", com "cantos, memórias e o cheiro do mar", assim como com "a ciência dos vulcões" e com o cesto de adivinhar[82]. Cada um desses

[81] Na concepção de Alfredo Bosi há uma distinção entre o discurso prosaico, condicionado pela exposição de conceitos ou ideias, e o discurso poético, que utiliza de uma outra lógica de organização das palavras, sons e imagens. Em suas palavras: "O discurso prosaico e, em especial, os textos científicos, descartam-se por princípio das semelhanças sonoras e desconfiam das virtudes 'simpáticas' do signo: a sua moral é a da nua e sóbria exposição dos conceitos. O discurso poético, embora não consiga reimergir-se de todo nas águas do imaginário (pois seria tarefa de Sísifo livrar os signos do peso dos significados com que os grava continuamente a vida em sociedade), joga, quanto pode, com os processos da "lógica poética", isto é, com as figuras sonoras e semânticas, sobrevivendo como algo obscuro, objeto surpreendente e estranho nos céus sempre mais aclarados pelas luzes de uma cultura científica e tecnológica" (BOSI, 2000, p. 245)

[82] O cesto de adivinhação *(ngombo ya, tshisuka)* é utilizado pelo tahi como método de adivinhação. Em seu interior encontram-se diversos símbolos feitos com ossos, madeira e couro enfeitado com búzios, dentre outros elementos que são consultados, lidos e interpretados pelo adivinho (AREIA, M. L. Rodrigues de. **Contribuições para o**

signos e sentidos são costurados pela autora em uma linguagem cifrada de poesia.

De poesia e descobertas é também composta a história de velha Felícia. A personagem aparece referenciada em ao menos três crônicas da autora. Em *A cabeça de Salomé* (2004), em uma de suas crônicas do jornal independente Rede Angola e no livro *Verbetes para um dicionário afetivo* (2016), escrito com Ondjaki, Manuel Jorge Marmelo e Paulinho Assunção. É uma mais-velha, benzedeira e sábia, bastante respeitada por sua comunidade, como descrito na crônica "Partir":

> Sabia dos casos de todos e cada um dos membros do grupo, e era a única mulher tolerada junto ao jango, a casa da palavra, o lugar dos homens, onde se decidia do sonho e da realidade, do antigo (manter a tradição) e do novo (o encontro da palavra com a matriz), as orientações da vida (quantas linhas fechadas poderiam ser traçadas para ser cumpridas por cada um) e o ponto decisivo da morte (TAVARES, 2014).

Ocorre que, com o poder e o reconhecimento que os seus saberes lhe conferem, Felícia é também observada, por vezes, como bruxa e feiticeira. Nos *Verbetes para um dicionário afetivo*, Ana Paula Tavares registra que, embora atendesse a todos que a ela recorriam em busca de balsamos, cura ou alento, havia boatos de que a velha prendia, enfeitiçava, cozinhava e mordia crianças.

A perseguição pública a mulheres que cultivam saberes e poderes de cura é histórica, e remonta diversas culturas. Assim, mulheres enfermeiras, erveiras, parteiras e sábias foram recorrentemente acusadas de bruxaria como estratégia de perseguição aos seus saberes. A figura da bruxa como uma construção social e histórica, emerge na Idade Média, incluindo a perseguição da Inquisição Católica. Segundo Zordan (2005, p.332), "[...]Certo tipo de conhecimento de origem camponesa, com suas práticas e crenças que delineavam modos de tratar doenças e lidar com as situações-limite da existência (nascimento, acasalamento, geração, morte), é tido como criminoso dentro do contexto histórico da Contra Reforma". Dessa forma, as mulheres de origem camponesa que desenvolviam práticas e crenças sobre modos de tratar doenças e de cuidar do corpo eram tidas como criminosas naquele contexto.

Tem-se registro de que a perseguição às bruxas se deu em maior escala na Europa, contudo, há referências também a perseguições na América em países como Estados Unidos, México, Peru e Brasil (FEDERICI, 2017). No caso das colônias portuguesas em África,

---

estudo da antropologia portuguesa: figuras antropomórficas dos cestos de adivinhação dos quiocos. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1973).

segundo Figueiredo (2015), essa perseguição se dava, em muito, aliada à religiosidade e imposições das forças coloniais.

Em qualquer desses contextos, essa é, sem dúvida, uma violência de gênero, como outras tantas perseguições impostas às mulheres. Ana Paula Tavares acaba por ironizar essa impertinência, pois a casinha da velha Felícia, como a da história de João e Maria[83], parecia feita de chocolate, a atrair os passantes. Contudo, diferente da bruxa da história infantil, a senhora era pessoa de grande presteza e bondade.

No livro *A cabeça de Salomé*, esta mesma senhora adota o nome secreto de "Tecedora de Sonhos" e é representada como sábia anciã, em cujo quintal se constrói um círculo sagrado, "o leste das origens". É ela capaz de elaborar diálogos com outras terras e outras culturas enquanto benze, tece, borda e lida com o barro.

Essas referências não são, contudo, fruto de uma elaboração mágica, idealista. As histórias e as referências culturais, das quais Felícia se lembra, conectam-na a histórias antigas, das quais não se têm muitos registros, mas constituem referências das relações entre Angola e o reino do Congo, além das possíveis rotas de escravos ligadas a transações de Tippu-Tib, conhecido mercador da Tanzânia (ZELEZA, 1993). Também conectam Angola, Egito e Zanzibar, em uma aproximação que vem de tempos mais remotos, mas que não deixam de se fundar em fios da história possíveis de serem seguidos, pois, como o refere Zeleza, moedas egípcias dos tempos de Alexandre foram encontradas em Zanzibar, sugerindo ter havido comércio entre o Egito e a costa leste da África nos tempos antigos (ZELEZA, 1993, p. 311).

Essa conexão pode dar pistas das referências as quais, de alguma forma, chegaram à Felícia:

> Nunca explicou a ninguém as suas certezas sobre os Egípcios, nem seus conhecimentos sobre a arte de manejar o tear vertical e as descrições das caravanas, com a repetição frequente do nome de Tipu-Tib e a língua de comércio fundada por ele. Na rosa-dos-ventos, bordada no canto superior esquerdo dos seus trabalhos, deixava sempre um lugar para o Suão, muitas vezes acompanhado de uma versão particular da esfinge associada a Féti e às cheias do Nilo (TAVARES, 2004, p. 82).

Douglas Wheeler e René Pélissier, em sua *História de Angola* (2016)*,* referem-se à possível conexão entre Angola e zonas distantes como o Zimbabué ou o vale do Nilo. Eles atribuem esse contato entre as culturas à história de migração dos povos bantu e ao fato de seus

[83] Na história tradicional, a bruxa possuía uma casa feita de chocolate e repleta de doces para atrair as crianças ao cárcere e à morte certa, depois de nutridas para serem devoradas.

estados serem dinâmicos e estarem em constante mutação. Outra questão apontada pelos historiadores é a possível conexão entre os descendentes egípcios e as culturas angolanas. Reconhecem, contudo, que as formas como essas relações se desenvolveram continuam sendo um mistério e que delas não há registro (p. 53).

Com a legitimidade conferida àqueles que muito viveram e, por isso, têm muito o que contar, é que a velha Felícia resgata essas referências e reelabora, em seus trabalhos, a estrada percorrida entre as costas do oceano Índico e as quase margens do Atlântico (TAVARES, 2004, p. 83). É, pois, portadora de saberes ofertados pela percepção dos fatos vividos e das narrativas que permeiam a memória coletiva, cujos elementos revelam a tessitura de referências que perpassam a história daquela comunidade, mesmo que disso não haja registro.

Diferentemente de Palmira Dya Ngola, a velha Felícia compõe sua ciência e seus saberes não como catálogo de informações fragmentadas, mas como dados orgânica e significativamente apreendidos de seu lugar de mulher, sábia e artesã. Enquanto para aquela o conhecimento exógeno se coloca como dominação, para esta, os saberes articulados à sua ciência e às suas práticas cotidianas se colocam como domínio sobre o qual é possível atuar, sendo que esta configuração das condições de vida e dos saberes articulados à experiência aproxima do registro poético feito, o qual não reduz o sensível ao sentido, o conhecimento ao conceito ou o saber à sua verificação.

6.7.A potência da palavra poética

As crônicas de *A cabeça de Salomé* respiram poesia e um cuidado excepcional com a linguagem e com uma dicção bastante ligada a uma escrita que, como o refere Lúcia Castello Branco: "não busca o preenchimento do sentido, a certeza, a resolução do conflito, a comunicação da mensagem, mas a carícia que o som, o ritmo, a modulação da voz e a respiração possam produzir na orelha do leitor" (1991, p.49).

É possível perceber que, para além desta compreensão da escrita como poética de um outro som e de um outro ritmo, a dicção que se apresenta no livro de Ana Paula Tavares e essa atenção à perspectiva do olhar e do sentir das mulheres é capaz de criar uma percepção que não é simplista, na qual a voz das mulheres perscruta uma dimensão bastante elaborada dos contextos e sentidos histórica e socialmente construídos.

A crônica "A cor das vozes", por exemplo, traz questões interessantes para refletir sobre a potência da palavra dialogando com a história, com a cultura e com a vida das mulheres. "A senhora das mãos de seda", protagonista da crônica narrada em terceira pessoa, é apresentada

como aquela que tece histórias e costura palavras utilizando todos os elementos que lhe são acessíveis:

> A senhora das mãos de seda colocou no cesto da tradição, por ordem, as tintas antigas. Amassou com dedos finos, tacula e lápis-lazuli, moídos sem pressa com gestos longos nos dormentes esquecidos das antigas casas da aldeia. O pó dos alfabetos (latim, éfik, desenhos geométricos em carapaças de tartaruga) foi misturado em cuidadas operações com óleos vegetais, minerais e perfumes. A senhora das mãos de seda amarrou o sopro das vozes dentro do cesto de adivinhação e inventou o mundo a partir das relações entre os diferentes sons. Aprendeu a olhar uma por uma e a cobrir de panos as palavras nuas das histórias (TAVARES, 2014, p. 115).

A experimentação dos sons, das palavras, dos gestos e dos sentidos são entremeados pelas referências à tradição, às tintas antigas, assim como aos elementos da natureza e da cultura que cobrem de panos "as palavras nuas das histórias", sendo o pano ou o tecido frequentemente utilizado como metáfora da composição textual e, como o refere Ana Maria Machado, intrinsecamente conectado às experiências das mulheres:

> [...] esse processo reforçou também as comunidades femininas, de mulheres que passavam o dia reunidas, tecendo juntas, separadas dos homens, contando histórias, propondo adivinhas, brincando com a linguagem, narrando e explorando as palavras, com poder sobre sua própria produtividade e autonomia de criação. A carga simbólica de tudo isso era poderosa, associando útero e tecelagem, cordão umbilical e fio da vida, trama e coletividade na produção de excedentes econômicos. E também não podemos esquecer um aspecto importantíssimo do que criavam. Os produtos finais eram roupas – justamente uma das marcas mais antigas e visíveis da civilização, distinguindo os homens dos outros animais. Juntamente com a linguagem narrativa (MACHADO, 2003).

Diferente das mulheres referidas por Ana Maria Machado, a protagonista da crônica não se apresenta como tecelã em oficinas coletivas, mas explora a carga simbólica que a costura propicia para se referir ao texto e à construção de narrativas[84]. A matéria utilizada para a confecção do pano/tecido é elaborada por essa mulher de mãos de seda que utiliza uma diversidade de matérias primas, combina elementos e recria-os ao devolvê-los à realidade.

A recriação é ativa e elabora-se por gestos de amassar, misturar e amarrar as referências

[84] É interessante notar que é frequente a especulação de que às mulheres não é dado criar. Segundo Perrot (2015), Freud reconhece que seriam elas as inventoras da técnica da trançagem e da tecelagem. Não é desimportante, nesse sentido, a abordagem de Ana Paula Tavares ao reelaborar poeticamente essa relação entre costura e escrita, pois inscreve a produção feminina concomitantemente nesses dois campos de produção: da técnica da tecelagem e também da escrita – elementos bastante significativos da cultura humana. O primeiro cobre o corpo e o aquece e a segunda reelabora nossa relação com a palavra, seus significados e também com as histórias que podem vir a ser registradas.

que lhe estão disponíveis. Esses movimentos expressos pelos verbos também remetem a outra ocupação frequentemente atribuída às mulheres: a culinária. Assim, a protagonista elabora sua "receita" misturando o pó dos alfabetos, ou seja, partículas de variadas origens, estruturas e composições. O "pó" do latim apresenta influências significativas as quais ajudaram a elaborar o português. O do efik, uma dentre as 505 línguas faladas na Nigéria, expõe a bagagem dos contatos estabelecidos entre diferentes povos, contato esse responsável pela manutenção da língua e por sua articulação com a linguagem escrita, como explicitado pelas linguistas nigerianas Offiong e Ansa:

> Em comparação com os idiomas vizinhos em torno da costa sudeste da Nigéria, pode-se considerar que a língua Efik foi beneficiada pelo contato com línguas escritas. Cedo, houve influência no desenvolvimento da língua Efik pelo contato com os traficantes de escravos e, depois, com os missionários cristãos. Mesmo que os missionários tenham se encontrado com os indígenas que não eram letrados, quando chegaram a Calabar, eles puderam estudar a língua local e fizeram o melhor que puderam para traduzi-la para a escrita. A linguagem Efik tem muito em comum com Ibibio, Annang, Eket, Oron, entre outras. Os léxicos são semelhantes, os fonemas são muito próximos, as estruturas sintáticas não são diferentes, mas o que fez a língua Efik se destacar foi o contato precoce com as línguas europeias. Os missionários escoceses foram os primeiros a tentar transcrevê-la para a escrita. Usando a ortografia inglesa, o reverendo jamaicano Hope Waddell introduziu o sistema de escrita da língua Efik; isso, por sua vez, possibilitou o registro e despertou interesse por essa língua então escrita (OFFIONG; ANSA, 2013, p. 25. tradução nossa)[85].

Esses fragmentos das línguas e da escrita relacionada a elas são, na crônica, misturados aos elementos da terra, aos óleos vegetais e animais, assim como aos perfumes que podem ser extraídos da natureza pelos homens. A escrita é assim figurada como culinária responsável por misturar sabores, cores e aromas, e, ao mesmo tempo, por alimentar, por nutrir os homens.

A relação entre a palavra e a culinária também se apresenta na crônica "A divisão do mundo" (TAVARES, 2011, p.27). Aqui, essa conexão se estabelece por meio do cultivo dos provérbios. Ana Paula Tavares fala dos provérbios como patrimônio cultural e, para além de

[85] Compared to neighboring languages around the South Eastern coast of Nigeria, the Efik language is blessed with language contact. The early contact with the slave traders and later with Christian missionaries influenced the development of the language. Even though the missionaries met with the indigenes who were illiterate as at when they arrived at Calabar, they were able to study the local language and did the best they could to put it into writing. The Efik language share a lot in common with Ibibio, Annang, Eket, Oron amongst others. The lexicons are similar, the phonemes are very close, the syntactic structures are not different, but what has made the Efik language stand out was the early contact with the European languages. The Scottish missionaries were the first to attempt to reduce the language into writing. Using the English orthography, a Jamaican, Reverend Hope Waddell introduced the writing system of the Efik language; this in turn aroused their interest in written language.

mostrar como essa linguagem é plástica e socialmente relevante, apresenta a contribuição das mulheres em sua criação. Registra como as mulheres cabindas materializavam os provérbios em símbolos que recobriam as tampas das panelas onde desenhavam ideogramas por meio dos quais transmitiam não apenas um sentimento, um estado de alma, mas um conceito concreto que remetia aos provérbios cabindas.

O pesquisador angolano Abreu Paxe, em sua tese de doutoramento *A migração fractal do provérbio: práticas sujeitos e narrativas entrelaçadas* (2016), revela que diferentes grupos sociais angolanos esculpem provérbios nas tampas de panelas em rituais que asseguram uma importante comunicação mediadora das relações familiares e conjugais. "Esses 'testos de panela' de barro ou de madeira são, na verdade, 'cartas', 'bilhetes esculpidos', portadores de mensagens traduzíveis em provérbios de difícil interpretação. O uso desses textos consistia na marcação de fatos que assinalavam as fases da vida como nascimento, puberdade, reprodução e morte" (PAXE, 2016, p. 87). Joaquim Martins, no livro *Sabedoria Cabinda: símbolos e provérbios* (1968), também refere as tampas de panela como um importante elemento de comunicação entre os cabinda, sendo, por vezes, utilizadas pelas esposas para enviar recados sobre o tratamento devido pelos seus maridos.

Colocar a panela à mesa, com a tampa adornada, servia para dar notícias, opiniões e julgamentos, realizando a troca de mensagens da qual a cronista fala:

> As mulheres fazem (faziam) desta arte um amplo recurso, escolhendo formas de enfeitar as tampas de madeira das suas panelas que, uma vez postas em relação especial no espaço fechado que lhes era destinado, serviam para uma troca de mensagens prontas a atingir o alvo, conscientes de que "coração, cabeça e estômago" são sempre associadas por esta ordem ou pela inversa. Assim, depressa descobriram a correspondência entre objeto visualizado e provérbio escrito, fornecendo, com a comida preparada de forma esmerada, o resto da cadeia para a eficácia da mensagem (TAVARES, 2004, p. 28)

A conexão "coração, cabeça e estômago" também aparece em "A cor das vozes", pois a palavra é tratada como alimento, preparado por mãos de mulher. A composição poética, realizada pela senhora das mãos de seda, com suas elipses e densidade, é elaborada nesses espaços entre o corpo, o sentimento e a necessidade de nutrir a ambos.

No texto, a escrita é apresentada ainda como bordado, responsável por colorir e enfeitar o tecido ao qual é aplicado. Depois de experimentar vários suportes para a elaboração da escrita,

tais quais a pedra, a areia, o alfabeto grego ou o alfabeto tifinagh[86], a senhora das mãos de seda aprende a bordar. Dessa forma, transpassa de outras tantas referências, além daquelas já apresentadas, o texto/tecido com o qual trabalha: "Aprendeu a bordar tapetes showa, veludos do Congo, esteiras com provérbios inscritos. Coleccionou as fibras de todas as espécies vegetais, mesmo as aparentemente desaparecidas dos mapas mais à mão" (TAVARES, 2014, p. 116).

Ao produzir beleza com seus bordados e ao ordenar tantas expressões da linguagem e das culturas humanas, não deixa de expressar as dores e as feridas que se instalam nas sociedades por meio das guerras, assassinatos, abusos, opressões. Vale lembrar, como já referido, que o livro *A cabeça de Salomé,* do qual faz parte a crônica "A cor das vozes"*,* foi escrito durante a guerra civil em Angola. De toda forma, a composição desse bordado ressalta as cicatrizes delineadas pelos pontos da costura, criando imagens e sentidos que somente são capazes de ser expressos pelo expediente artístico: "Bordou as cicatrizes em ponto grosso e deixou que a superfície refletisse as curvas de repetição das palavras, dos sons e das vozes" (TAVARES, 2014, p. 117).

Além das referências à culinária, à costura e ao bordado, a crônica associa a produção poética à iluminação produzida pelas chamas e às formas de controlar o fogo permitindo jogos de luz e sombra sobre os objetos e sobre as palavras: "Depois, a senhora acendeu cada palavra à luz que lhe convinha, pálida e tímida como a chama da candeia de óleo de palma, doce e magoada como a fogueira da caça controlada" (TAVARES, 2014, p. 117).

A luminosidade conseguida dessa forma não atua como holofote sobre seus objetos, com um feixe de luz forte e contínuo, mas com nuances, crepitações, várias potências e múltiplos focos. De todo modo, permite reconhecer o simbolismo da luz como conhecimento[87], mesmo que, por vezes, como chama inconstante, produza o efeito de obscurecer para depois fazer ver.

Todos os elementos utilizados pela senhora das mãos de seda para elaborar seus cuidados votados à palavra estabelecem conexão com os processos de vestir, alimentar, curar e iluminar. Há, nessa compreensão da força da palavra escrita uma aposta na literatura como espaço de humanização[88], manutenção da vida, elaboração de cultura e preservação da

[86] O alfabeto tifinague ou tifinagh é um alfabeto usado por alguns povos berberes para escrever línguas berberes. Esse alfabeto não é usado na comunicação ordinária, diária, mas serve para marcar de forma política e simbólica a identidade berbere (Tifinagh, o alfabeto berbere. ***Jornal de Angola***, Luanda, 13 de abril de 2015. Curiosidades).
[87] CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.* 26ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 567-571.
[88] Este, de acordo com Antonio Candido, é: "[…] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento

memória. É também espaço de provocação e faca na potência do corte: "forte e terrível como o punhal sem bainha à procura de leito no peito dos irmãos" (TAVARES, 2014, p. 117).

É, além disso, composição em vitral, que emoldura o olhar e permite uma observação mediada pela transparência do vidro e pelo recorte dos estilhaços: "Para algumas vozes foi necessário trabalhar o vidro. Soprou-o de mansinho, controlando o fogo, para que inchasse a sua dimensão mineral. Deixou que arrefecesse em estilhaços de cores que arrumou em vitral" (TAVARES, 2014, p. 117).

A cor das vozes é uma crônica metalinguística cujo tema e cuja forma de composição pautam a potência, o alcance e as possibilidades do fazer literário. Este, não por acaso, representado no texto como produzido por uma mulher, insiste que as mulheres também contam, organizam e elaboram importantes histórias da cultura e da sociedade a qual observam e da qual fazem parte.

Dessa forma, para além de uma linguagem que reflete sobre a sua própria constituição, a construção metalinguística proposta aqui referencia a poesia e a criação inscritas no trabalho e nos movimentos realizados pelas mulheres, de maneira que o texto e sua reflexão sobre o processo de composição estão em franca e declarada conexão com esse universo de referências. Realizada nesses termos, essa metalinguagem representa não um fechamento do texto em si mesmo, mas uma reflexão pautada pela consideração das especificidades constitutivas das situações em que a linguagem e determinadas atividades se interpenetram e se interdefinem, como é o caso da costura, do bordado, da culinária e da manufatura aproximados à escrita realizada pelas mulheres.

Nessa aproximação, são revelados pontos de intersecção entre o trabalho realizado pela poetiza e aquele realizado pela senhora a tecer, cozinhar, bordar e garantir a manutenção de histórias vistas, lembradas ou vividas. Trata-se de uma interação em que a linguagem construída pela autora e a reflexão sobre o próprio ato criativo convidam a pensar sobre a potência de criação poética consubstanciada à vida das mulheres.

Essas referências não são transpostas para a obra de arte literária tal qual se apresentam na vida, mas reelaboradas. Há um processo de recolha, escuta atenta, intervenção e diálogo entre os elementos que compõe a vida e a criação. No campo da literatura, essa criação resulta das operações de seleção e de combinação, das articulações dos enredos e das imagens poéticas,

---

das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante" (1995, p. 117).

das composições de personagens e de cenas, as quais oferecem novas configurações para aquilo que um dia pode ter sido observado ou mesmo "vivido no corpo". A observação dos sons, cheiros e cores ajuda a impulsionar a busca por versos, e os dedos da senhora das mãos de seda traçam sinais que possibilitam registrar suas marcas no mundo, representado como tela esticada:

> De cada vez que uma voz se mexia, ela ficava uns momentos quieta a descobrir-lhes as cores, os silêncios, os cheiros, os vazios, enquanto nas voltas que dava procurava versos na poeira do sol. Deixava a senhora, que os dedos molhados de pólen traçassem sinais e sinais na tela esticada da terra (TAVARES, 2014, p. 116).

O processo de interpretação dos signos e sentidos exige bastante atenção e cuidado e o trabalho de escrita obedece a uma observação bastante acurada dos elementos que se apresentam na natureza e na sociedade. Há, pois, um registro da compreensão de mundo que, como mulher, a senhora das mãos de seda é capaz de realizar e transportar para a linguagem. Tendo a escrita como espaço de combate, de conhecimento e de construção de subjetividade, ao representar o processo de produção de textos escritos por mulheres, Ana Paula Tavares privilegia as perspectivas pelas quais elas observam e se dão a conhecer no mundo.

7. À guisa de conclusão

Perpassando as diferenças e especificidades que marcam o tempo e a escrita de cada um dos livros de Ana Paula Tavares, a expressão das histórias e dos sujeitos representados é conduzida sempre de maneira muito atenta aos modos de vida, aos contextos, às resistências e aos espaços de atuação das mulheres.

É importante notar que essa é uma percepção que se apura não só pelo fato de a escritora representar as mulheres como fonte de interesse e de inspiração do seu trabalho, mas também pela forma como são estruturados seus versos e sua prosa, os eixos de valor e de sentido que constroem, assim como os tons, impressões, imagens, nuances e formas de olhar configurados esteticamente em seu trabalho.

Dessa forma, as questões relacionadas à perspectiva impressa nos textos, à investigação de histórias pouco referenciadas, ao excedente de visão, à atenção como categoria estética e à aproximação empática das vozes das mulheres, principalmente daquelas pertencentes a sociedades agropastoris de Angola, permitem construir essa conexão estreita entre o trabalho da autora, a história das mulheres e expressões de um olhar atento aos mais diversos contextos e quadros políticos, assim como à situação da mulher e à matriz de dominação masculina localizadas histórica, social e culturalmente. Uma articulação difícil, arriscada, mas que, como vimos ao longo das análises, é realizada por meio de uma condução absolutamente mediada pela poesia e pelos nexos bastante significativos entre corpo, gênero, história, lugares e culturas.

Privilegia-se, desse modo, a perspectiva das mulheres não como energia difusa ou confinada apenas no corpo, mas registrada a partir de existências particularizadas, as quais levam em conta uma extensa relação de laços e desafios que configuram a vida, a sexualidade, os medos, as pressões, as resistências, os enfrentamentos, os desvelamentos e os desafios enfrentados pelas mulheres.

Dessa forma, são delineadas relações complexas que comportam um olhar lúcido e uma observação acurada sobre os sentidos, sentires e comportamentos que envolvem a vida dos sujeitos poéticos e das personagens dos poemas e das crônicas de modo que a autora capta momentos, expressões e movimentos que cruzam tensões, intenções e circunstâncias. Estas são capazes de condensar várias determinantes como, por exemplo, a memória das sociedades agropastoris de Angola, a condição sócio-histórica a que estão conformadas, a situação das mulheres dentro desses contextos, as referências e intersecções que ajudam a elaborar as

experiências e perspectivas dessas mesmas mulheres, assim como a própria intervenção criativa que configura esse complexo de relações e dramatiza sua força significativa.

Essas articulações revelam, pois, um olhar atento e reflexivo sobre as condições, os saberes e as intuições enformadas pela realidade. Revelam também a superação de construções essencialistas de referências, ideias e culturas tidas como verdadeira ou tipicamente africanas. Nesse sentido, a mulher e seu corpo, seu prazer, sua terra, sua ancestralidade, seu silêncio ou seu grito contundente são entrançados por múltiplas posicionalidades e configurações que abrangem a necessidade de buscar entender onde, quando e em que circunstâncias as mulheres atuaram ou foram forçadas a "atuar como mulher", quais os impedimentos ou os estímulos para que se realizem no amor ou no sexo, quais as condições de exercício da maternidade ou do casamento, quais as implicações de suas palavras ou de seu silenciamento e quais os gestos que fundam sua resistência.

Qual é também a cartografia dessas tantas posicionalidades que começa não por um continente, por um país ou por uma casa, mas por aquela geografia mais próxima – a do corpo. Em *Ritos de Passagem*, esse é o preciso ponto de localização dentro das coordenadas do mapa poético construído por Ana Paula Tavares. As linhas que então se intersectam para encontrar esse ponto demarcado levam em consideração a relação entre os sujeitos, seus corpos e o universo de suas sensações e desejos, mediados pela cultura, pelas relações de gênero e, em sua representação poética, pelo próprio traço da autora, pelo papel escolhido para os desenhar, assim como pela língua utilizada para aludir a cada uma das indicações de referência.

Em *O Lago da Lua*, a escala desse mapa poético é ampliada, aumentando, em proporção, as intersecções que cruzam a experiência das mulheres, fazendo adensar as contradições, tensões, expectativas e sentidos que se desenham nos poemas. Dessa forma, a interface entre os sujeitos representados, seus corpos, geografias, tempos, idades, culturas e contextos ganham contornos cada vez mais complexos.

Se *Ritos de Passagem* é bastante centrado nos sons, cores, expressões e sentidos vivenciados por sujeitos poéticos marcados por comprovadas referências das sociedades agropastoris de Angola, em *O Lago da Lua*, essas referencialidades são cruzadas com outras que tensionam e complexificam os embates, resistências e configurações impostas às mulheres. O contato com o estrangeiro, as marcas da colonização, a dissolução de esperanças, a crise instaurada nas cidades, os desafios da maternidade em contexto de insegurança social, assim como a dor e a amargura registradas no tom dos poemas são alguns desses elementos que compõem esse novo quadro de referências da autora.

É possível ver, dessa forma, o quanto o contexto e a construção do olhar mais amadurecido convergem para uma poesia cada vez mais densa, intensa e responsiva. Isso se confirma em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, cujos sinais mais próximos dizem respeito à população cuanhama, do sudoeste de Angola. Contudo, para além desses sinais e de todos os elementos de tensão que também circunscrevem as experiências e impressões registradas no livro anterior, neste há marcas que a guerra deixa impressas nos poemas e nas vozes, denunciando ainda outros elementos nesse complexo de desafios que se impõem de maneira muito específica às mulheres.

A sobrecarga sobre seus ombros, a violência sexual, os sequestros e casamentos forçados, a perda dos filhos e dos companheiros, o vazio deixado pelas relações perdidas, o desenraizamento, a falta de perspectiva, as perdas irreparáveis ou as condições inelutáveis a que estão expostas são alguns desses desafios que compõem o quadro de fundo que ressoa junto à voz das mulheres, sujeitos poéticos e personagens desse terceiro livro de poemas publicado por Ana Paula Tavares.

Nesse ambiente matizado de tantas tensões, as marcas de uma autora-criadora são consubstanciadas a aspectos de solidariedade, empatia, responsibilidade, alteridade ou a percepções "alteritárias" que, como vimos, se constituem sempre enquanto elementos formalmente discerníveis. A partir dessas configurações, essa imagem de autora se aproxima cada vez mais de um imaginário social atinente às populações agropastoris de Angola.

Em *Ex-votos*, essa aproximação é enriquecida de uma generosidade e reverência para a qual encontramos tradução na categoria da "atenção", como entendida por Simone Weil. Em sua renúncia por classificar, rotular, seccionar e acomodar certezas, o livro se caracteriza por uma dedicação autêntica e uma afinidade comprometida com as referências, estruturas e representações evocadas em cada um dos poemas. Neles são ressaltados o saber acumulado e o potencial de aprendizado contidos nos provérbios, as raízes que fundam a relação dos sujeitos com seu universo de referências e lhes oferece bases de atuação e resposta, assim como a alusão aos ancestrais que são âncora com o passado e conexão que serve à memória viva e à manutenção de histórias importantes para a identidade coletiva.

A construção dessa trama tão bem elaborada de sentidos, assim como de imagens, impressões, sons e gestos, vai sendo revelada a partir da malha de pontos e nós aninhados pela autora, particularmente atenta às articulações vinculadas à experiência das mulheres. É, portanto, por meio dessa tessitura que se revelam as aproximações, as perspectivas, as vozes, as intenções e os eixos de compreensão extraídos dos vários ritmos, tons, contrastes e sentidos alinhavados pela linguagem poética.

Mesmo em sua prosa, Ana Paula Tavares articula as histórias admiráves de diversas mulheres e uma acurada linguagem poética, a qual investe as palavras de conotação e dilata a capacidade que elas têm de significar e de traduzir vivências. Dessa forma, nas crônicas de *A cabeça de Salomé*, as narrativas e as reflexões em torno das personagens femininas são enriquecidas por um complexo de relações que adensa as palavras e avoluma-as ao aludir de maneira muito sensível os reflexos da colonização, da guerra, das tradições, dos trabalhos, dos silenciamentos e dos enfrentamentos cotidianos na história, memória e psicologia das mulheres.

Nesse arranjo, a presença da autora e seu cuidado de atenção podem ser detectados na importância destinada à palavra e nos elementos que se somam na afirmação de uma composição calcada na síntese, no entrelace entre referências do norte e do sul globais, assim como no privilegiamento da perspectiva feminina com o preciso cuidado para não essencializar essa construção e modo de ser das mulheres.

Para além da experiência de uma localização de gênero, Ana Paula Tavares realiza sua escrita inscrevendo-a em um determinado lugar ligado a um contexto histórico, social e cultural que pode ser abordado a partir dos indícios dessas marcações, sendo que estas necessariamente precisam levar em consideração as imbricações entre o campo de interesses da autora, a sua compreensão de um universo predominantemente feminino e a perspectiva ou a abordagem que faz das vozes ressaltadas em seus textos.

Há um vivo movimento nessa visão integrada da história, da sociedade e da atmosfera angolana que, atravessada por um olhar sensível à vivência das mulheres, aos seus impulsos de transformação e à força da palavra, traduz-se em grande literatura, significativamente poética e exponencialmente contundente.

8. Referências

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I.** Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. Arte, inoperatividade, política. Trad. Simoneta Neto. In: AGAMBEN, G.; MARRAMAO, G.; RANCIÈRE, J.; SLOTERDIJK, P. **Política: Crítica do contemporâneo**. Lisboa: Fundação Serralves, 2008. (Conferências Internacionais Serralves)

ALBUQUERQUE, Carlos. Angola. **A cultura do medo**. Lisboa: Editora Livros do Brasil, 2002.

AIELLO-VAISBERG. Tânia Maria José. Estilo Clínico ser e fazer: propositiva à despersonalização e sofrimento social. **Boletim academia paulista de psicologia.** vol. 37, n. 92, p. 41-62, 2017.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

AMAUDIME. Ifi. African Women: Voicing feminisms and democratice futures. **Macalester Internetional**: Vol. 10, n. 9, p. 47-68. Disponível em: https://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol10/iss1/9/ . Acesso em: 20 fev. 2018.

AMPOFO, Adomako Akosua; BEOKU-BETTS, Josephine; OSIRIM, J. Mary. *Researching African Woman and Gender Studies: New Social Science Perspectives*. **African and Asian Studies**, vol.7, n.4, p. 327-341, October 2008. Disposível em: https://www.researchgate.net/publication/233683419_Researching_African_Women_and_Gender_Studies_New_Social_Science_Perspectives. Acesso em: 20 jan. 2017.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas.** Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, COSTA. Mãe Terra. In **Antologia temática de poesia Africana.** Lisboa: Editora Sa da Costa, 1977, p. 135.

APA, Lívia (*et al*). **Poesia Africana de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

ARRIGUCCI JR, Davi. **Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

AZEVEDO, Cristiane. A procura do conceito de religio: entre o relegere e o religare. **Revista Religare.** vol 7, n. 1, p. 90-96, março de 2010. Disponível em www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/religare/article/view/9773/5351 Acessado em 09 de julho de 2018.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In **Enciclopédia Einaudi.** Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985. p. 297-309.

BAKARE-YUSUF, Bibi. **Além do determinismo: A fenomenologia da existência feminina Africana**. Tradução de Aline Matos da Rocha e Emival Ramos para uso didático. BAKARE-YUSUF, Bibi. Beyond Determinism: The Phenomenology of African Female Existence. Feminist Africa, Issue 2, 2003.

BAKARE-YUSUF, Bibi. Yorubas Don't Do Gender': A Critical Review of Oyeronke Oyewumi's The Invention of Women: Making An African Sense of Western Gender. In BAKARE-YUSUF, Bibi; ARNFRED, Signe (orgs.). **African Gender Scholarship: concepts, methodologies and paradigms**. Dankar: Condesria, 2004.

BAKARE-YUSUF, Bibi. **Visceral Development: toward a genealogy of habit, gender, and transformation.** Paper presented at CODESRIA, 2005. Symposium Gender Alternatives in African Develpment: Theories, methods and evidence. p. 27-29. Caio, Egypt. October, 2005.

BAKARE-YUSUF, Bibi. Rethinking diasporicity: embodiment, emotion and displacede origin. **African and black diaspora: an international jornal.** Vol. 1, 2008, p. 147-158.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato.** Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística.** Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas.** Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal.** Introdução e tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BARBOSA, Muryatan Santana. **África: revista do Centro de Estudos Africanos**. USP: São Paulo. v. 1, n. 31-32, p. 135-155, 2011/2012.

BATLIWALA, Srilatha; DHANRAJ, Deepa. Os mitos de gênero que instrumentalizam as mulheres: uma visão da "linha de frente" indiana. **Revista Feminismos.** V. 1. n. 1, 2013.

BAZIN, André. Morte todas as tardes. In. XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. São Paulo: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 129-134.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos/experiências**. Tradução Sérgio Milliet. – 3 e.d. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2012.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri/SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BITTENCOURT, Marcelo. **As linhas que formam o EME. Um estudo sobre a criação do Movimento Popular de Libertação de Angola.** 1996. dissertação (mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BITTENCOURT, Marcelo. **Estamos juntos. O MPLA e a Luta Anticolonial (1961-1974)**. 2002. Tese (Doutorado em História Social). Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

BITTENCOURT, Marcelo. As eleições angolanas de 1992. **Revista TEL.** Irati, v. 7, n. 2. p. 170-192. Julh/dez 2016. ISSN 2177-6644.

BLOCH, Ernest. **O princípio esperança.** Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 2005.

BORIS, Wartiau. Style and ethnicity: reflections on methods for the study of arts in the Zambezi and Kasai headwaters. In. **A antropologia dos Tshokwe e povos aparentados.** Colóquio em homenagem a Marie Louise Bastin. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 2000.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia.** São Paulo: Ática, 2010.

BOSI, Ecléia. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIER, Pierr. **O poder simbólico.** Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIER, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kuhner. 2ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário Mítico-etmológico da mitologia grega.** Petrópolis, RJ : Vozes, 1991.

BRANCO, Lúcia Castello Branco. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Ciência e cultura**. São Paulo. USP, 1972.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In CANDIDO, Antonio [et al.] **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

CARVALHO, Henrique Augusto Dias de. **A lunda ou os estados de Muatiânvua: domínios da soberania de Portugal.** Lisboa: Adolpho, Modesto & Cia, 1890.

CARVALHO FILHO, Silvio de Almeida. Angola: vivências femininas de uma guerra sem fim. In: **I Simpósio Internacional: O Desafio da Diferença**. Salvador: UFBA, GT-3, 2000.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Ana a manda. Os filhos da Rede.** Lisboa: Instituto de Investigações Científica e tropical, 1989.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Angola: o passado vivido e o presente em presença (hipótese

para uma análise antropológica da crise em curso). **Africa: Revista do Centro de Estudos Africanos.** Vol. 1, n. 16-17, p. 125-133. São Paulo: USP, 1994.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Vou lá visitar pastores.** Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras.** Lisboa: Livros Cotovia, 2008.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Em quem pensa quem "responde" pelos Kuvale? **Cadernos de Estudos Africanos.** n. 5/6, p. 192-208, 2004. Disponível em: http://cea.revues.org/1060. Acesso em: 4 out. 2016.

CASTILLO, Rosalva Aída Hernández. Confrontando la Utopía Desarrollista: El Buen Vivir y La Comunalidad en las luchas de las Mujeres Indígenas In: VAREA, Soledad; ZARAGOCIN, Sofía. **Feminismo y buen vivir: utopías decoloniales**. Cuenca: Pydlos, 2017, p. 26-43.

CAVACAS, Fernanda; GOMES, Aldónio. **Dicionário de autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Lisboa, Caminho, 1997

Cd-Africa. **Nyaneka-Humbi**. Bilbao: Ikuska Libros, 8. ed., 2009. Disponível em: <http://www.ikuska.com/Africa/Etnologia/Pueblos/Nyaneka/index.htm>. Acesso em 04 mar. 2017.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 26ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHIZIANE, Paulina; KASSEMBE, Dya. **O livro da paz da mulher angolana:** heroínas sem nome. Luanda: Nzila, 2008.

COLLINS, Patrícia Hill. **Black Feminist Thought*:* Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. New York: Routledge, 2000.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. V. 1. Rio de Janeiro- RJ: José Olympio; Niterói-RJ: EDUFF, 3a. ed., 1986.

DALOMBA, Amélia. **Uma mulher ao relento.** Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, cultura e política.** Tradução Heci Regina Candiani, São Paulo: Boitempo, 2017.

DOPCKE, Wolfgang. Uma nova política depois do apartheid? Reflexões sobre as relações regionais da África do Sul, 1974-1998. **Revista Brasileira de Política Internacional.** Vol. 41, n. 1, p. 133-161. Brasília, jan./jun. 1998.

DUCADOS, Henda. A mulher angolana após o final do conflito. In **Accord: da paz militar à justiça social?** Londres: Conciliation Resources, 2004, p. 58-61.

DUCADOS, Henda. **Women in War-torn Societies: A Study of Households in Luanda's Peri-urban Areas**. (PhD). London: London School of Economics and Political Science, 2007.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ESTERMAN, Pe. Carlos. **Etnografia do sudoeste de Angola.** Vol. 2: Grupo étnico Nhaneca-Humbe. Lisboa : Junta de Investigações do Ultramar, 1957.

ESTERMAN, Pe. Carlos. **Etnografia do sudoeste de Angola: o grupo herero.** Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1961.

EVERDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana.** Luanda: UEA, s/d.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscara branca.** Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Revista Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011

FERNANDES, Maria Celestina. **Os panos brancos.** Luanda: UEA, 2004.

FERREIRA, Aurora Fonseca; TAVARES, Ana Paula. A problemática da pesquisa sobre história de Angola. **Revista África.** - nº 9 (1986), ISSN 01000-8153, p. 80/90.

FERREIRA, Isabel. **Fernando D`Aqui:** a picante doçura do feitiço angolano. Saão Paulo: Komedi, 2005.

FERREIRA, Isabel. **O guardador de memórias.** Luanda: Edições KujikaKuami, 2008.

FIBL & DEMETER. **Why cows have horns.** Switzerland: Research Institute of Organic Agriculture, 2016.

FIGUEIREDO, João de Castro Maia Veiga de. **Política, Escravatura e Feitiçaria em Angola (séc. XVII e XIX)**. 2015. Tese (doutorado) Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

FODOR, István. **Introduction to the history of Umbundu. L. Magyar`s records (1859) and the later sources.** Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 1983.

FONSECA, Danilo Ferreira da. **Etnicidade e luta de classes na África contemporânea: Ruanda (1959 – 1994) e África do Sul (1948 - 1994)**. 2013. Tese (doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

FONSECA. Maria Nazareth Soares. O corpo feminino da nação. **Revista Scripta.** Belo Horizonte. v. 4, n. 6, 225-235, 1º sem. 2000.

FONSECA. Maria Nazareth Soares. Corpo e Voz em poemas brasileiros e africanos escritos por mulher. In. DUARTE, Constância Lima; SARPELLI, Marli Fantini (orgs.). **Gênero e representações nas literaturas e Portugal e África.** Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 36-47.

FONSECA. Maria Nazareth Soares. Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas. **Revista Scripta**. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 283-296, 2º sem. 2004.

FONSECA. Maria Nazareth Soares. O corpo feminino da nação. **Revista SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 225-236. 2007.

Fonseca. Maria Nazareth Soares. Vozes femininas em antologias poéticas. In **Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos.** Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008, p. 93-129.

FONSECA. Maria Nazareth Soares. Poemas de autoria feminina na antologia angolana Todos os sonhos. **VIA ATLÂNTICA**, SÃO PAULO, N. 27, p. 195-212, Jun/2015.

FRANCISQUETTI, Paula Patricia Serra Nabas. **"Eu fica fora de mim " : algumas questões relativas à despersonalização**. Estados Gerais da Psicanálise: Segundo Encontro Mundial, Rio de Janeiro, 2003.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017

FREIXO, Adriano. **As pressões internacionais e a crise do último império: a política colonial portuguesa nas décadas de 1950 e 1960.** Anais do XXIV Simpósio Nacional de História: ANPUH, 2017.

FREUD, Sigmond. Um distúrbio de memória na Acrópole. In. FREUD, Sigmond. Obras

Completas, vol.18. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos: a bíblia e a literatura**. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALEANO, Eduardo. Encontrarte. **Boletim informativo.** n. 54. 13 de março de 2005. Congresso bolivariano dos povos.

GALVÃO, Isabel. **Henri Wallon: uma concepção dialética do desenvolvimento infantil**. Petrópolis: Vozes, 1995.

GARCÍA, Xosé Lois. **Antologia da poesia feminina dos PALOP (Países africanos de língua oficial portuguesa).** Galiza: Edicíons Loiovento, 1998.

GONÇALVES, Jonuel. Dinâmicas sociais na estruturação geoeconómica do baixo Kunene (novas e velhas transumâncias). In FLORÊNCIO, Fernando (org.). **Vozes do universo rural. Reescrevendo o Estado em África.** Lisboa: Centro de Estudos Internacionais, 2017, p. 242-255.

HAMA, Boubou; KI-ZERBO, Joseph. Lugar da história na sociedade africana. In **História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África.** Brasília: Unesco, 2010.

HAMILTON, Russel G. **Literatura africana: literatura necessária.** Vol. 1 Angola. Lisboa: Edições 70, 1975.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A Tradição Viva. In Ki-Zerbo, J (Org). **História Geral da África; Metodologia e pré-história da África**. São Paulo: UNESCO, 2010.

KARENGA, Maulana. A função e o futuro dos estudos Africana: reflexões criticas sobre sua missão, seu significado e sua metodologia. In NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.) **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora.** São Paulo: Selo Negro, 2014.

KASRILS, Ronnie. **Historic Turning Point at Cuito Cuanavale.** Rhodes University, Grahamstown, 2008. Disponível em http://www.pmpsa.gov.za/FILES/pdfs/Kasrils.pdf Acessado em 20 jun. 2018.

KASEMBE, Dya. **As mulheres honradas e insubmissas de Angola**. Luanda: Editora Mayamba, 2010.

KASEMBE, Dya. **Os amores das Sanzalas**. Luanda: Nzila, 2006.

KASEMBE, Dya. **Cartas para maridos temerários**. Luanda: Nzila, 2007.

KASSEMBE, Dia. **Cartas, recados e desabafos**. *Luanda: Editora Mayamba, 2014.*

LABAN, Michel. **Angola: encontro com escritores**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

LARA, Alda. **Poemas.** 4.ed. Porto: Vertente, 1984.

LASREG, Marnia. **The eloquence of silence: Algerian women in question**. London: Routledge, 1994.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Trad. Bernardo Leitão... [et. al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEWIS, Desiree. "Gendered Spectacle: New Terrains of Struggle in South Africa" in Body Politics and Women Citizens – African Experiences, ed. Ann Schlyter, Stockholm: SIDA Studies. 2009

LIMA, Mesquita. **Os Kiaka de Angola: história, parentesco, organização política e territorial.** Lisboa: Távora Redonda, 1988.

LOPES, Filomeno Vieira. Os desafios da democratização. **Accord: da paz militar à justiça social?** Londres: Conciliation Resources, 2004, p. 54-57.

LORDE, Audre. Uses of the Erotic: The Erotic as Power. In. **Sister Outsider:** Essays and Speeches by Audre Lorde, 53-59. Berkeley, CA: Crossing Press, 1984.

LOWY, Michel. **Aviso de Incêndio: uma leitura das teses "sobre o conceito de história".** Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS. George. **Introdução a uma estética marxista.** Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

MACEDO, Tânia. **Contatos e Ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa.** *LEÃO, Angela Vaz. (org.) Contatos e ressonâncias. Literaturas africanas de Língua Portuguesa. Belo Horizonte, PUCMINAS, 2003.*

MACFADDEN, Patricia. *Tornamo-nos Feministas Africanas Contemporâneas: Histórias femininas, legados e os novos imperativos.* **Série Diálogos Feministas.** Disponível em: http://www.fes.de/cgi-bin/gbv.cgi?id=13084&ty=pdf. Acesso 20 jan. 2017.

MACHADO, Ana Maria. O tao da teia: sobre textos e têxteis. **Revista de Estudos Avançados.** Vol 17, n. 49, p. 173-197. São Paulo: Usp, 2003.

MACHEL. Samora. **A libertação da mulher.** São Paulo: Global Editora, 1979.

MAMA, Amina. **Beyond the Masks**. Race, Gender and *Subjectivity*. London: Routledge (s/d).

MAMA, Amina. Challeging subjects: gender and power in African contexts. In. **African Sociological Review**, 5 (2) 2001, p. 63-73.

MAMA, Amina. Seria ético estudar a África: considerações preliminares sobre pesquisa acadêmica e liberdade. In. Santos, Boaventura de Souza & Meneses, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, 2013.

MARQUES, Ana Clara Guerra. As máscaras de dança cokwe na perspectiva de uma estética africana. **Revista Via Atlântica.** São Paulo. Vol. 1, n. 10, dez. 2006, p. 151-166.

MARSCIANI. F. Subjetividade e intersubjetividade entre semiótica e fenomenologia. **Revista Galaxia.** São Paulo. n. 28. dez. 2014, p. 10-19.

MARTINS, Pe. Joaquim. **Sabedoria Cabinda: Símbolos e provérbios.** Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1968.

MARTINS, Pe. Joaquim. **Cabinda: história, crença, usos e costumes cabinda.** Santa Maria de Lamas: Rios & Irmão, 1972.

MATA, INOCENCIA. Literatura Angolana. Dizes-me coisas amargas como frutos: da dicção no feminino à ciência dos lugares e dos tempos. **Revista Ecos.** p. 24 a 27. n. 003 - Junho 2005.

MATA, Inocência. **Laços de Memória e outros ensaios sobre literatura angolana.** Luanda: UEA, 2006.

MATA, Inocência & PADILHA, Laura (org.). **A Mulher em África – Vozes de uma Margem Sempre Presente**. Lisboa: Colibri, 2007

MATA, Inocência. Ritos de Passagem: inscrições de uma enunciação no feminino. **Revista Navegações.** Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 76-77. Jan/jun 2009.

MAZAMA, Ama. A afrocentricidade como um novo paradigma. In NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.) **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora.** São Paulo: Selo Negro, 2014.

McFadden, Patrícia. The Challenges and Prospects for the African Women's Movement in the 21st Century, **Women in Action**. Disponível em: http://www.hartford-hwp.com/archives/30/152.html. Acesso em: 12 abr. 2018.

McFADDEN, Patrícia. The Challenges and Prospects for the African Women's Movement in the 21st Century. **Women in Action**. Disponível em: http://www.hartford-hwp.com/archives/30/152.html. Acesso em: 13 jun. 2017

McKENZIE. John L. **Dicionário bíblico.** São Paulo: Paulinas, 1984.

MELO, Rosa. Nyaneka-Nkhumbi: uma carapuça que não serve aos Handa, nem aos Nyaneka, nem aos Nkhumbi. **Cadernos de Estudos Africanos** n. 7-8, 2005, p. 157-178.

MELO, Rosa. **Identidade e Género entre os Handa no Sul de Angola.** Luanda: Nzila, 2007.

MELO, Rosa. Mulher é aquela que "comeu o boi". **Revista Lusotopie** [Online], vol. XII(1-2), p. 139-160, 2005. Disponível em: http://journals.openedition.org/lusotopie/1218. Acesso em 10 jan. 2017.

MELO NETO, João Cabral de. **Melhores Poemas João Cabral de Melo Neto**. Seleção e prefácio de Antônio Carlos Secchin. São Paulo: Global, 2010.

MENEZES, Solival. **Mamma Angola: sociedade e economia de um país nascente.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2000.

MESSIANT, Christine. As causas do fracasso de Bicesse e Lusaka. Uma análise crítica. In **Accord: da paz militar à justiça social?** Londres: Conciliation Resources, 2004, p. 16-23.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. **Seminário Nacional de Relações raciais e educação – PNESB.** Rio de Janeiro, 2003. Anais. Disponível em http://www.acaoeducativa.org.br/downloads/09abordagem.pdf . Acessado em 21 de abril de 2017.

NAHOWN-GRAPPE, Véronique. Estupros: arma de guerra. In OCKRENT, Christine. **O livro negro da condição das mulheres.** Trad. Nícia Bonatti. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

NAUGLE, David K. **Worldview.** Michigan: Eerdmans, 2002.

NETO, Agostinho. **Sagrada Esperança**. São Paulo: Ática, 1985.

NIANE, Dijibril Tamzir. **História Geral da África. Vol. IV. África do século XII ao XVI.** Brasília: Unesco, 2010.

OFFIONG, Ani Offiong; ANSA, Stella. The Efik Language: A Historical Profile. **Revista Research on Humanities and Social Sciences**. Calabar/Nigéria: Universidade de Calabar. Vol. 3, n. 21, 2013, p. 23-32.

OGUNDIPE-LESLIE, Molara. **Re-Creating Ourselves: African Women & Critical Transformations**. New Jersey: Africa World Press, Inc, 1994.

OLIVEIRA, José Carlos de. Laços Etno-históricos dos kongo e dos pigmeus. **Portal da Damba e da História do Congo**. 15 nov. 2012. Disponível em http://www.mundamba.com/article-lacos-etno-historicos-dos-kongo-e-dos-pigmeus-4-111971852.html Acessado em 23 de março de 2017.

PADILHA, Laura Cavalcante . 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: FALE/UFMG, 2002, v. 1.

PADILHA, Laura Cavalcante. Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças). **Revista SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 253-266, 2o sem. 2004.

PADILHA, Laura C.; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs). **Lendo Angola**. Porto: Edições Afrontamento, 2008

PAREDES, Margarida. **Combater duas vezes: mulheres na luta armada em Angola.** Vila do Conde: Editora Verso da História, 2015.

PAXE, Abreu Castelo Vieira dos. **A migração fractal do provérbio: práticas, sujeitos e narrativas entrelaçadas.** 2016. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

PEARCE, Justin. A batalha das mulheres da UNITA. **Jornal o Público.** Publicado em 28/02/2003. Disponível em http://www.publico.pt/2003/02/28/jornal/a-batalha-das-mulheres-da-unita-198662. Acesso em 21 nov. 2017.

PEPETELA. **Lueji, O nascimento de um império**. São Paulo: Leya, 2015.

PARREIRA, Adriano. **Dicionário Glossográfico e Toponímico da documentação sobre Angola, sex. XV-XVII.** Lisboa: Editora Estampa, 1990.

PERROT, Michelle. *Práticas da Memória Feminina.* **Revista brasileira de História**. São Paulo: Anpuh/Marco Zero, vol. 9. n.18, 1988.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** Trad. Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2015.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PUREZA, José Manuel [*et al*]. As novas operações de paz das nações unidas. Os casos de Angola, Timor Leste e Moçambique. **Oficina da CES.** n. 290. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2007.

RIBEIRO, José. As batalhas de bravura no Cunene. **Jornal de Angola.** 23 agosto 2016. Disponível em www.jornaldeangola.sapo.ao/reportagem/as-batalhas-de-bravura-no-cunene Acessado em 16 de janeiro de 2019.

ROLIN, Ariel. **Dissensões do Universal: Itinerários da Imaginação nacional em Angola.** (Tese de doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

ROQUE, Silvia. Violência sexual e segurança internacional: despolitização, descontextualização e colonização de uma agenda. **Revista Crítica de Ciências Sociais** [online]. 2018, n.spe2018, pp.165-188. ISSN 2182-7435. http://dx.doi.org/10.4000/rccs.7811.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Na oficina do sociólogo artesão: aulas de 2011 – 2016.** São Paulo: Cortez, 2018.

SANTOS, Orlando. Mamãs quitandeiras, kínguilas e zungueiras: trajectórias femininas e quotidiano de comerciantes de rua em Luanda. **Revista Angolana de Sociologia**. n. 8, 2011, p. 35-61. Disponível em https://ras.revues.org/510. Acesso em 20 jun. 2017.

SARAIVA, José Hermano. **História concisa de Portugal**. Lisboa: Europa-América, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura.** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SCHIMIDTH, Simone Pereira. Mulheres e Memória da Guerra nas Crônicas de Ana Paula Tavares. **Revista MULEMBA**. n.2 - UFRJ - Rio de Janeiro / Brasil / junho / 2010 . Disponível em http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_2_2.php Acesso em 10 de janeiro de 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**, v. 15, n. 1, p. 83-100, jan./jun. 2015.

SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. **Ruminações do tempo e da memória da poesia de Paula Tavares.** União de Escritores de Angola, 2006. Disponível em http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=120> Acessado em 29 de agosto de 2018.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. A literatura e a arte angolana na pós-independência. **Revista Conexão Letras.** Vol. 8 n. 9, 2003. p. 9-21.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Carlos Drummond de Andrade: "o poeta de Itabira" evocado em África. In CHAVES, Rita; SECCO, Carmen; MACÊDO, Tania (orgs.) **Brasil/África: como se o mar fosse mentira.** São Paulo: Editora Unesp, 2006.

SEVICENKO, Nicolau. **Literatura como missão tensões sociais e criação cultural na Primeira República.** São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

SILVA, Pe. António Joaquim da, **Dicionário Português – Nhaneca**. Porto: Imprensa Portuguesa, 1966.

SIMON, Luís Carlos. **Duas ou três páginas despretensiosas: a crônica, Rubem Braga e outros cronistas.** Londrina: Eduel, 2016.

SOUZA, Luís Augusto de Souza. **Sobre a mulher lunda-quioca** *(Angola)*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1971.

TARRAFAL: Memórias do campo da morte lenta. Direção Diana Adringa. Fundação Amilcar Cabral, 2011, (90min), son./color.

TAVARES, Ana Paula. Comentário ao painel mulheres e modernidade em África. In. **Actas I. O rosto feminino da expansão portuguesa.** Congresso Internacional realizado em Lisboa, Portugal. Cadernos condição feminina n. 43. Lisboa: Comissão para igualdade e para os direitos das mulheres, 1995.

TAVARES, Ana Paula. **O sangue da buganvília** *(crônicas)*. Mindelo: Embaixada de Portugal/Centro Cultural Português Praia-Mindelo, 1998.

TAVARES, Ana Paula. Amina, como a antiga guerreira do país haussa. **Jornal O Público**. 8 de abr. 2002. Disponível em: http://publico.pt/2002/04/08/jornal/a-mi-na-como-a-antiga-guerreira-do-pais-haussa-169250. Acessado em 30 de jul. 2018.

TAVARES, Ana Paula. **A cabeça de Salomé**. Lisboa: Caminho, 2004.

TAVARES, Ana Paula. **História e Memória:** Estudo Sobre As Sociedades Lunda E Cokwe De Angola. 2009. 342 f. Tese (doutorado em História). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2009.

TAVARES, Ana Paula. *Contar histórias.* In. Padilha, Laura Cavalcante; Ribeiro, Margarida Calafate (orgs.). **Lendo Angola**. Porto: Edições Afrontamento, 2008. p. 39 – 50.

TAVARES, Ana Paula; MARMELO, Manuel Jorge; ONDJAKI; ASSUNÇÃO, Paulinho. **Verbetes para um dicionário afetivo**. Alfragide: Caminho, 2016.

TAVARES, Ana Paula. Partir. **Jornal Rede Angola**. Publicado em 21 mar. 2014. Disponível em www.redeangola.info/opiniao/partir/ Acessado em 10 de janeiro de 2019

TAVARES, Ana Paula. A oralidade é meu culto. **Revista AUSTRAL**. Vol. 1. n 78, nov. 2010. Disponível em: http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-oralidade-e-meu-culto-entrevista-a-ana-paula-tavares Acesso em 5 de janeiro 2017. Entrevista Realizada por Revista Austral.

TAVARES, Ana Paula. **Amargos como os frutos** *(poesia reunida).* Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

TAVARES, Ana Paula. Entrevista com Ana Paula Tavares. In. LEITE, Ana Mafalda; KHAN, Sheila; FALCONI, Jessica; KRAKOWSKA, Kamila (orgs.). **Nação e narrativa pós-colonial II. Angola e Moçambique.** Lisboa: Edições Colibri, 2012. Entrevista concedida a Ana Mafalda Leite.

TAVARES, Ana Paula. Lectio Magistralis. Palestra proferida em Florença a 21 de março de 2013 ao receber o 57 prêmio letterario Internazionale Ceppo (Pistoia, 2013). **Revista Navegações**, v. 6, n. 2, p. 244-246, jul./dez. 2013. Disponível em: revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/16797/10947. Acesso em: 20 dez. 2018.

TEIXEIRA, Jorge Fernando Silva. **Projecto de Centro Interpretativo da cultura kwanyama (cuanhama).** (dissertação de mestrado). Porto: Universidade do Porto, 2014.

TEZZA. Cristovão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. São Paulo: Rocco, 2003.

URDANG, Stephanie. Women in national liberation. In HAY, Margaret; STICHIER, Sharon (Ed.). **African women south of the sahara**. New York: Longman, 2012, p. 140-155

VALADÃO, Isabel. **Angola: as ricas-donas**. Lisboa: Bertrand Editora, 2014.

VASCONCELLOS. Adriano Botelho de (org.) **Todos os sonhos**, antologia da moderna poesia angolana. Luanda: UEA, 2005.

VAZ LEÃO, Angela (org.). **Contatos e Ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa.** Belo Horizonte: Editora PUCMinas, 2003.

VERTOV, Dziga. Manifesto. In XAVIER, Ismail. **A experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. p. 245-263.

VIEIRA, José Luandino. **Papéis da Prisão. Apontamentos, Diário, Correspondência (1962-1971).** Porto: Editorial Caminho, 2015.

WHELLER, Douglas; PÉLISSIER, René. **História de Angola.** Trad. Pedro Gaspar Serras Pereira. Lisboa: Tinta da China, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZELEZA, Paul Tiyambe. **A modern economic history of Africa: the nineteenth century.** Nairob/Kampala: East african educational Publisher/CODESRIA, 1993.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto. Bruxas: figuras de poder. **Revista de Estudos Feministas.** Vol. 13, n. 2, 2005, p. 331-341.

WEIL, Simone. **A gravidade e a graça.** São Paulo: Editora ECE, 1986.

WEIL, Simone. **Espera de Deus.** São Paulo: Editora ECE, 1987.