

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

NATÁLIA ROSSIGNOLI

A DUPLA INDEPENDÊNCIA:

Uma leitura da voz feminina na poesia de Paula Tavares

RIO DE JANEIRO

2024

NATÁLIA ROSSIGNOLI

A DUPLA INDEPENDÊNCIA:

Uma leitura da voz feminina na poesia de Paula Tavares

Monografia, apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte da exigência para a obtenção do título de Licenciatura em Português e Literaturas.

Orientadora: Vanessa Ribeiro Teixeira.

RIO DE JANEIRO

2024

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, que é tudo, aquele que guia os meus caminhos.

À minha mãe, Maria das Graças, a mulher mais sábia e corajosa que eu conheço. Obrigada por ser o meu exemplo de vida, meu símbolo de amor, cuidado, inteligência e beleza. Agradeço por sempre me impulsionar a buscar os meus sonhos, apesar dos desafios. Sem você eu jamais nutriria tanto afeto pela leitura, você me ensinou a caminhar por entre o mundo das literaturas e, claro, me ajudou enormemente nesse processo de escrita da monografia.

Ao meu pai, Sergio, por sempre me lembrar da importância da disciplina e da atenção aos detalhes.

Ao Icaro, meu irmão, por ser um exemplo de dedicação e inteligência.

Ao Lucas, meu companheiro e melhor amigo. Muito obrigada pelas ajudas tecnológicas e por, tantas vezes, trazer leveza aos meus dias durante esse processo. Você é o amor da minha vida. Te amo.

À Vanessa, minha orientadora, que me ajudou e me acompanhou em cada momento de escrita com muita dedicação profissional, atenção e carinho.

A todos os professores da vida escolar e da Faculdade de Letras que contribuíram para a minha formação. Jamais esquecerei os aprendizados construídos.

ROSSIGNOLI, Natália. A dupla independência: Uma leitura da voz feminina na poesia de Paula Tavares. Orientadora: Vanessa Ribeiro Teixeira. Rio de Janeiro. 2024. Monografia (Licenciatura em Português e Literaturas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este trabalho possui como objetivo a elaboração de uma leitura crítica acerca de alguns elementos da poesia de Paula Tavares. Para tanto, propõe-se, através de uma análise cuidadosa dos poemas da autora, lidar com a sua obra sob a lente metaforizada de uma segunda independência, agora feminina. Assim, lê-se alguns poemas de *Ritos de Passagem* (1985) e um poema de *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), pensando em como a representação da voz feminina dá margem para o questionamento a respeito do olhar, sentir e existir, tanto social quanto político, da mulher, de maneira a romper intensamente com os imaginários que permeiam os cenários políticos e culturais angolanos, em que a mulher ainda busca emancipações sociais.

Palavras-chave: poesia, voz feminina, independência, representação.

ABSTRACT

This work aims to develop a critical reading of some elements in Paula Tavares' poetry. To this end, it proposes, through a careful analysis of the author's poems, to approach her work through the metaphorical lens of a second independence, now feminine. Thus, some poems from *Ritos de Passagem* (1985) and one poem from *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001) are read, considering how the representation of the female voice provides room for questioning the way women look, feel, and exist, both socially and politically. This approach intensely breaks with the imaginaries that permeate Angolan political and cultural scenarios, where women still seek social emancipation.

Keywords: poetry, feminine voice, independence, representation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. Do país à mulher: a segunda independência.....	12
2.1 Entre “Carta de um contratado” e “O Maboque”: diferentes representações do corpo da mulher angolana.....	12
2.2 O salto do cercado em “Desossaste-me”: a imagem da mulher em busca da autonomia sentimental e emancipação social.....	20
2.3 A leitura de sentidos implícitos em “Tecidos”: a centralidade do corpo feminino.....	25
2.4 As tradições de “Cerimônia de Passagem” articuladas em poesia.....	29
2.5 O florescer da maturidade sexual em “A abóbora menina”.....	34
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	39

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho possui como objetivo a elaboração de uma leitura crítica acerca de alguns elementos da obra poética de Paula Tavares, focalizando especialmente os poemas inseridos em seu primeiro livro, *Ritos de Passagem* (1985). Por se tratar de um livro publicado dez anos após a independência de Angola, propõe-se, através de uma análise cuidadosa dos poemas da autora, lidar com a sua obra sob a lente metaforizada de uma segunda independência, agora feminina. Esta é sentida e exposta a partir de uma poética que dá margem para o questionamento a respeito do olhar, sentir e existir, tanto social quanto político, da mulher angolana. Além disso, tal leitura crítica também recairá sobre um poema de seu terceiro livro de poesia: *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001).

A produção literária de Paula Tavares tem, assumidamente, como inspiração a sua experiência, vivida e sentida na província da Huíla, sul de Angola, onde, em 1952, ela nasceu e foi criada. Então, sua escrita percorre um universo angolano, mapeado pelos costumes de sua terra, que são, nos poemas, liricamente contornados pela voz de um corpo e de uma identidade feminina. Tais elementos são capazes de criar e influenciar olhares, possíveis de serem lidos sensivelmente dentro deste universo e de serem ampliados para fora deste, uma vez que os sentidos incorporados pela autora extrapolam barreiras territoriais e tocam em percepções, em representações e em questões que são, de forma essencial, próprias de uma dicção feminina.

O fato de nascer no sítio onde eu nasci, crescer com os sons com que eu cresci, naquele universo que era o universo que me fez desde muito pequena ficar atenta ao detalhe e, ao mesmo tempo, ao essencial, [...] quando eu trabalho a palavra, eu procuro essa palavra, essa, e não outra. Tudo isso não é mérito meu, tudo isso vem de um aprendizado muito antigo com as mulheres da minha terra, com as histórias que eu fui ouvindo contar. (transcrição da fala de Paula Tavares, proferida no 10º encontro do Clube de Leitura CCBB no dia 6 de dezembro de 2023, quando a poeta foi perguntada sobre como sua formação influenciou sua escrita).

Por meio do fragmento acima, é significativo fazer uma reflexão sobre a poesia de Paula Tavares em seus espaços de tradição da oralidade, pensando em como, em sua obra, o sujeito feminino enuncia seus sentimentos, desejos, dores e lutas, mediante o delinear destas relações por recursos de (re)escrita poética. Estes recursos evidenciam a mulher em um cenário social que, em muitos sentidos, a apaga ou a acomoda em determinadas funções coletivas. Nessa mesma entrevista, proferida no Clube de Leitura CCBB, a autora discorre

sobre como ela observava, durante a produção de *Ritos de Passagem* e ao longo da sua experiência, um papel social forçosamente ou convenientemente incutido às mulheres angolanas. Assim, é expressa a sua preocupação em deixar de olhar para a mulher como um corpo distante, apenas dotado de funções, observando-a e evidenciando-a por dentre suas subjetividades, sem afastar as marcas da sua realidade socio-existencial.

Dessa maneira, este trabalho é motivado pelo perscrutar das articulações femininas, tencionadas na poética da escritora e historiadora Paula Tavares, levando-se em consideração a importância da publicação do livro *Ritos de Passagem*, em 1985, como uma obra que configura um diferencial em relação às produções angolanas da mesma época e principalmente em relação às produções anteriores, marcadas por outros momentos literários. Este lugar histórico de pós-independência é, neste estudo, visualizado como uma *segunda independência* que não assume uma voz política plenamente coletiva, como se fez nas gerações anteriores em Angola, mas reclama uma emancipação feminina.

Paula Tavares, ainda em entrevista, destaca que o seu lugar enquanto mulher é um fator de demarcação do seu olhar sobre o outro, sobre o mundo e suas organizações. O gênero tangencia não só o lugar de ocupar, como também a perspectiva de interpretar as representações do mundo como sujeito feminino. Segundo Ribeiro (2010), as vozes presentes na poesia de Paula Tavares trazem ocupações enquanto sujeitos históricos e etnoculturais, “mostrando, assim, outras formas de estar e de sentir o mundo, de viver a vida e de organizar a cultura, a memória e a história, como mulheres que amassam o pão, como os homens dos bois, senhores da transumância do planalto da Huíla” (p. 143). (ARAÚJO, 2022, p.72).

Este fragmento demonstra como a “demarcação” de um olhar feminino na obra da autora angolana dialoga com um recorte de gênero mediante o tratamento com as questões “transversais à sociedade” (MATA, 2007, p. 425), os problemas, os desejos e as vontades femininas não resolvidos que precisam ser confrontados através de uma *segunda independência*, tomada por intermédio da literatura angolana. Pois, mesmo que a produção de Paula Tavares ocorra em um decisivo contexto histórico de pós-independência de Angola, fomentado e inflamado pelas literaturas angolanas, ainda se torna necessário lidar com diversos assuntos e problemáticas concernentes à mulher nesse cenário, refletindo sobre as questões de gênero que não foram particularmente interpeladas nessa independência política.

A poética suscitada por Paula Tavares é distinta, posto que desponta e atravessa a individualidade simbólica feminina, apreendendo o espaço para a sexualidade e a sensualidade, captando o erotismo na linguagem, concebendo os rituais e os detalhes de culturas angolanas ancestrais. Relê-se, assim, todos os elementos apontados com um olhar

outro, diferente de uma literatura marcada pelo processo de libertação do colonialismo português em Angola, construída, muitas vezes, sob uma perspectiva unificada/coletivizada, presente nas produções e nas lutas de poetas, majoritariamente homens, deste período. Mesmo que a obra da autora dialogue indiretamente com uma visão anticolonial, presente ao longo do século XX, o foco dos seus poemas é inovador, já que “os escritos como os de Paula [...] unem-se pela estrutura do olhar ao trazer a memória e o deslocamento de enunciação para o feminino como uma forma do saber, como uma, também, fundação epistemológica de si.” (ARAÚJO, 2022, p.72).

Nota-se, como colocado por Inocência Mata no “Prefácio à edição portuguesa: passagem para a diferença” que também aparece em *Amargos como os frutos* (2011), antologia de poemas de Paula Tavares, publicados no Brasil, que:

[se] 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 sociocultura angolanas) e formais (os recursos da 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. [...] *Ritos de Passagem* anuncia uma busca individual, mais íntima e sonhadora, mesmo quando a sua preocupação íntima é colectiva. (TAVARES, 2011, p. 8-9).

À vista da referida análise de Inocência Mata, percebe-se como a obra de Paula Tavares não se mostra descomprometida com as questões políticas e sociais, trabalhadas por outros escritores angolanos, muito pelo contrário, ela é politicamente comprometida. Entretanto, sua produção é particularmente diferencial ao ressignificar o que era próprio da poesia africana, pois a autora retrata e faz uso de elementos repletos de angolanidade, desde os elementos da natureza (a terra africana, os frutos, as árvores angolanas) até às tradições socioculturais e ancestrais, redirecionando-os para uma perspectiva em que o feminino se enuncia como corpo com sentidos próprios. Desse modo, concentra-se em um *eu individual*, sem, no entanto, desvincular-se de um projeto coletivo.

É importante dizer, também, que, sobre a poesia de Paula Tavares, recai especial atenção para o que há de sensorial, palpável, sensível do universo feminino, intrínseco à subjetividade, tendo como propósito compreender também, por intermédio de um movimento poético, as violências, dores, apagamentos e abusos que nomeiam o desejo de libertação da mulher no cenário político instaurado. Daí, portanto, a motivação em ler uma *segunda*

independência, protagonizada pela voz feminina e tecida nos versos, nas temáticas, na significação e na forma dos poemas de Paula Tavares.

Mediante isto, para melhor fundamentar e entender o ponto de rompimento de *Ritos de Passagem* (1985) em relação às outras produções da mesma época, vale apontar um quadro no tocante ao cenário de publicações das obras poéticas durante a década de 80, em Angola. Toma-se como base para a análise do cenário literário angolano, o *Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa*, estudo de Maria Nazareth Soares e Terezinha Taborda Moreira (2007). As autoras destacam três grandes períodos da produção poética angolana: o primeiro, **das décadas de 1950 e 1960**, “marcado pela conscientização [...] da problemática angolana, sobretudo em três grandes vertentes – a terra, a gente e as suas origens” (FONSECA, 2007, p. 33), com as revistas *Mensagem* e *Cultura* que visavam um protesto anticolonial enquanto tratam de temas da identidade africana; o segundo, com **a década de 1970**, “responsável por uma mudança profunda na estética e na temática angolanas” (FONSECA, 2007, p. 35) e o terceiro, com a **geração de 1980**, “cujo ecletismo é a característica mais marcante”. (FONSECA, 2007, p. 37).

Vê-se com mais aprofundamento a geração de 1980, uma vez que o intuito deste trabalho é adentrar na poética de Paula Tavares, e esta autora publica o seu primeiro livro durante esse período. Porém o presente estudo também adentrará e explorará temáticas anteriores a essa fase literária, uma vez que interessa ao presente trabalho tecer algumas comparações entre a poética anticolonial antecedente e a de 1985. Logo, observa-se brevemente o panorama poético em Angola ao longo da década de 1980, a fim de examinar a obra da autora por entre as principais temáticas das produções proeminentes nesta época, contextualizando a publicação de *Ritos de Passagem* e sublinhando o diferencial de sua obra em comparação às tendências literárias atuantes.

Segundo o estudo supracitado de Fonseca e Moreira (2007), as vozes da geração de 80 aparecem em um cenário literário que consolidou “uma luta travada nos primórdios das guerras pela descolonização nos países africanos de língua portuguesa.” (FONSECA, 2007 p. 38), assim, uma das propostas dos escritores desse período era desvincular a língua portuguesa da tradição europeia. Para tal, tentou-se formar um novo lirismo; logo, os escritores inseriram em suas produções poéticas aspectos representativos dos falares populares, olhando-se para a africanidade como maneira de viabilizar um sentido ampliado da língua portuguesa, presente em outros territórios e distinta, de diversas formas, da língua matriz da antiga metrópole. Por esse ângulo, configura-se uma literatura que rompe com os padrões dos modelos europeus, a fim de se afirmar originalmente africana. Além disso,

significados poéticos foram buscados pela circulação de saberes, muitas das vezes, pessoais e individuais, que são reordenados sob óticas pouco padronizadas pela tradição europeia e mais abertas à experimentação de um lugar literário que discursa com vozes marginalizadas socialmente. Dialogando, desse modo, “com o dentro e o fora, com o interior e o exterior da linguagem literária”. (FONSECA, 2007, p. 38).

Após a poética engajada socialmente que, em Angola, cantou a certeza da liberdade nas décadas de 60 e meados de 70, surgiu, paralelamente, nos anos 70 e 80, uma poesia que já não tinha como foco principal questões referentes à coletividade social, mas, sim, indagações existenciais, inerentes ao “eu / individual”. (COSTA, 2014, p. 14).

Percebe-se, então, de acordo com Fonseca e Moreira (2007), um ritmo poético e um discurso crítico que, após a independência de Angola, se distancia da exaltação à luta de libertação — algo reafirmado por Costa (2014) na citação acima — e procura ler e reler sentidos poéticos na memória anterior aos tempos de opressão colonial. É notório, nas produções desta época, imagens metaforizadas que remetem “às suas origens linguísticas e, concomitantemente, às características nacionais e regionais angolanas”. (FONSECA, 2007, p. 40). Ao delinear o panorama angolano da **geração de 1980**, Fonseca e Moreira (2007) demonstram como *Ritos de Passagem* (1985) possui diferenças em comparação às produções da chamada “poesia de combate”, pois ao descrever, relê e reconstrói imagens feminilizadas dos frutos típicos de sua região e da Angola, recortando um viés erótico e um tanto individualizado enquanto declama o lugar da mulher. Em muitos poemas, o enfoque está em uma iniciação, de uma idade para outra, como marca de maturidade, mas também como momento em que são cantadas suas tarefas “sociais”, seus prazeres sexuais, vontades e dores.

Nos anos 1980, Paula foi uma das responsáveis pela fundação, em Angola, de uma nova dicção poética que repensava a questão da sexualidade reprimida das mulheres e não se eximia de refletir sobre as desilusões sociais, mostrando-se contrária à opressão e à dor. [...] É uma poesia que carrega dentro de si contradições inúmeras, complexidades enormes, fazendo interagirem, em tensão, os sentidos telúricos e o espólio advindo de culturas que, através dos séculos, habitaram Angola. (SECCO, 2011, p. 262-263).

Com base nessas palavras de Carmen Lucia Tindó Secco, presentes no posfácio da edição brasileira de *Amargos como os frutos*, reforça-se o poder da poética de Paula Tavares em criar uma outra forma de se fazer poesia sob “uma nova dicção”, revolucionária a partir do momento que aponta a história angolana sentida pelas mulheres, seja durante as guerras seja em suas vivências sociais diariamente reprimidas. Porém não é apenas pela dor que a poética

de Paula Tavares comunica o que há nas expressões femininas; esta escritura perpassa as tradições da cultura angolana, as percepções femininas sentidas nos elementos cotidianos, a consciência experimentada nos dias, a vida em suas felicidades, maturidades, momentos e ruminâncias, englobando também uma sexualidade que ressoa em seus versos ao lidar de modo tão íntimo com o universo feminino, posto em elevação mediante a opressão corrente.

O encontro desses elementos da existência feminina que são constantes nos poemas de Paula Tavares é articulado através de um processo de (re)escritura de imagens e (re)imaginação das complexidades, símbolos e sentidos imbuídos em cada um desses aspectos citados anteriormente. Por isso, a disposição deste trabalho em ler as contradições e as reconstruções femininas que compõem a obra de Paula Tavares, reconhecendo-as como parte de uma *segunda independência* que ocorre por vias poéticas, mas que é capaz de suscitar transformações sociais, uma vez que esta “nova dicção” (SECCO, 2011, p. 262) rompe intensamente com os imaginários que permeiam os cenários políticos e culturais angolanos, em que a mulher ainda busca emancipações sociais.

Portanto, o presente estudo pretende dar conta de ler esse tratamento feminino nos poemas, mostrando como ele é proferido sob o olhar da poeta na expressão de seus versos e sob a construção poética dos corpos de mulheres diversas. Estas são postas em evidência pela caracterização de imagens com um peso crítico intenso que se, por um lado, são reveladoras das violências sofridas, por outro, são atuantes na emersão da força feminina, em muitos momentos, íntima à busca poética no que há de individual, dado que a escritora angolana capta o sensorial pelo erotismo construído, isto “contracena com o olhar e [com] os afetos do sujeito lírico.” (SECCO, 2011, p. 263).

Então, pela leitura e pela análise dos poemas procura-se ressaltar como são (re)escritos os lugares femininos de estruturação de uma *segunda independência* política, buscada poeticamente, e como se empreende a representação das inquietações, das obrigações sociais, dos sofrimentos, dos prazeres e dos dilemas femininos, encontrados em diferentes momentos da obra de Paula Tavares, além de serem abrangentes em seus espaços, permitindo a leitura global de seus textos, posto que eles “põe[m] em cena uma voz lírica feminina reveladora de abusos de poder sofridos tanto pelas mulheres do contexto rural do sudoeste angolano como pelas de vivência urbana.” (SECCO, 2011, p. 263). Logo, é evidente o alcance cultural da poesia de Paula Tavares, visto que mesmo que seus poemas remontem e ressignifiquem as tradições de uma vida pastoril, experimentada pela autora no sul de Angola, há um alcance de identificação que ultrapassa os contextos culturais, sendo capaz de representar múltiplos imaginários femininos.

2. Do país à mulher: a segunda independência

2.1 Entre “Carta de um contratado” e “O Maboque”: diferentes representações do corpo da mulher angolana

Após a presente contextualização da obra de Paula Tavares, pretende-se ler e analisar o seu poema “O Maboque”, contido no livro *Ritos de Passagem*, de forma a observar o corpo da poesia e a significação dos versos, apontando assim as relações construídas e os sentidos explorados. Além dessa leitura propriamente, busca-se investigar, sob a mesma lógica, o poema “Carta de um contratado” do escritor angolano António Jacinto. Com isso, a proposta é fazer uma análise comparativa entre os dois textos, tendo como intuito demonstrar a maneira pela qual os dois poemas leem o corpo feminino através de um fruto, sendo este o maboque — elemento que aparecerá em ambas as produções. Não obstante, são evidenciadas, entre esses poemas, as distinções relativas à perspectiva poética adotada e também aos diferentes efeitos obtidos, suscitados seja pelas preocupações literárias da época de cada um, seja pelo foco temático. “Carta de um contratado” será o primeiro poema abordado, tendo em vista o período de sua escrita e publicação:

Carta de um contratado

Eu queria escrever-te uma carta
 amor
 uma carta que dissesse
 deste anseio
 de te ver
 deste receio de te perder
 deste mais que bem querer que sinto
 deste mal indefinido que me persegue
 desta saudade a que vivo todo entregue...

Eu queria escrever-te uma carta
 amor
 uma carta de confidências íntimas
 uma carta de lembranças de ti
 de ti
 dos teus lábios vermelhos como tacula
 dos teus cabelos negros como dilôa
 dos teus olhos doces como macongue
 dos teus seios duros como maboque
 do teu andar de onça
 e dos teus carinhos
 que maiores não encontrei por aí...

Eu queria escrever-te uma carta
 amor
 que recordasse nossos dias na câpopa
 nossas noites perdidas no capim
 que recordasse a sombra que nos caía dos jambos
 o luar que se coava das palmeiras sem fim
 que recordasse a loucura
 da nossa paixão
 e a amargura da nossa separação...

Eu queria escrever-te uma carta
 amor
 que a não lesses sem suspirar
 que a escondesses de papai Bombo
 que a sonegasses a mamãe Kieza
 que a relesses sem a frieza
 do esquecimento
 uma carta que em todo Kilombo
 outra a ela não tivesse merecimento...

Eu queria escrever-te uma carta
 amor
 uma carta que te levasse o vento que passa
 uma carta que os cajus e cafeeiros
 que as hienas e palancas
 que os jacarés e bagres
 pudessem entender
 para que se o vento a perdesse no caminho
 os bichos e plantas
 compadecidos de nosso pungente sofrer
 de canto em canto
 de lamento em lamento
 de farfalhar em farfalhar
 te levasse puras e quentes
 as palavras ardentes
 as palavras magoadas da minha carta
 que eu queria escrever-te amor...

Eu queria escrever-te uma carta...
 Mas ah meu amor, eu não sei compreender
 por que é, por que é, por que é, meu bem
 que tu não sabes ler
 e eu – Oh! Desespero – não sei escrever também!

(JACINTO, *Poemas*, 1961).

No início do poema, nota-se um eu-lírico que enuncia o seu desejo de escrever uma carta para a sua amada, destinando o foco de suas palavras somente para ela. Este fato é percebido pelo “escrever-te” e pelo “amor”, sujeito destinatário que tem para si um verso inteiro, dada a sua importância nos sentimentos da voz poética, que a considera o cerne desse querer escrever. Ao expressar um anseio por dizer o que sente pela mulher que ama, o eu-

lírigo também comunica os receios que possui, pois tem medo de perdê-la e ainda é acometido pela distância, pela saudade e por um “mal indefinido” que o persegue. Portanto, através dessa estrofe, é possível dizer que o sujeito poético se encontra fisicamente afastado de sua amada e que ele está impossibilitado de comunicar os seus afetos por ela. Deduz-se, então, que ele seja o contratado que está no título do poema, isto é, um trabalhador que foi obrigado a prestar “serviços” e se afastou do seu local de origem, onde se encontra a mulher amada.

Assim, admitindo estar tomado pela saudade, o sujeito poético continua reforçando o seu desejo por escrever, isso ocorre através de uma anáfora de “Eu queria escrever-te uma carta / amor”, verso que se repete ao longo de todo o poema como forma de expressar um intento, que apesar de conter muita vontade, muito querer, não é suprido. Este sujeito tem, de modo bastante nítido, em seu pensamento, o que pretende comunicar e sabe, inclusive, a maneira pela qual gostaria de o declarar, ele expressa isso por meio de “uma carta de confidências íntimas” e/ou por “uma carta de lembranças”. Para avultar e rememorar a sua mulher, o eu-lírigo desenha as características físicas dela (seus “lábios vermelhos”, “cabelos negros”, “olhos doces” e “seios duros”), delineando tais atributos por uma perspectiva atravessada pelo sentir, também colocado como forma de lembrar, já que ao evocar os trejeitos da amada (“seu andar de onça”, os “carinhos” que esta oferecia), o eu-lírigo pinta uma memória.

Ressalta-se aqui, de forma detalhada, a maneira como esta amada é mostrada. Quando o eu-lírigo fala do vermelho dos lábios dessa mulher, ele os compara com a árvore africana “tacula” que é tipicamente angolana e cuja madeira e a casca são avermelhadas. Algo que também é lido por Fabio Mario da Silva (2014) como uma analogia à cor rubra, associada simbolicamente à paixão e à volúpia, o que marcaria os sentimentos amorosos do eu-lírigo. Além disso, essa tintura é tradicionalmente utilizada em rituais sagrados, pondo assim o corpo da mulher amada em um lugar sacralizado. Os “cabelos negros” são comparados à “dilôa” ou diloua, a depender da edição em que o poema apareça, sendo uma solidez terrosa do fundo das águas, o que se entende como uma alusão aos cabelos castanhos da amada, intensamente marrons como a lama. Os olhos doces como “macongue” ou maconde, como também pode aparecer, são uma referência a um tipo de feijão, usado para fazer doces e colocado, no poema, como uma forma de salientar a doçura do olhar da dita mulher, sendo também explicitado por Silva (2014) como uma equiparação entre o formato do feijão-frade (de cor clara com pontos escuros centralizados) e a pupila dos olhos humanos. Para acabar de falar sobre as características físicas desta mulher, o sujeito poético compara seus “seios duros” ao “maboque”, por ser um fruto com sabor intenso, como o sabor da saudade do peito da amada

e por possuir uma casca rígida, uma caracterização da firmeza de seus seios, sentida pelo eu-lírico quando a tinha junto de si. Dando seguimento à idealização da mulher amada, este enfatiza “seu andar de onça”, uma alegoria revestida de sensualidade feminina, pois é algo que identificaria este lugar “sedutor, felino, excitante e perigoso que lhe causa lembranças dos ‘maiores carinhos’ nunca encontrados”. (SILVA, 2014, p.2).

Por intermédio dessas comparações do corpo da mulher amada com os elementos da natureza, é perceptível uma ligação estabelecida pelo eu-lírico com essa figura feminina a partir dos elementos naturais que o cercavam, sendo as qualidades da mulher, metonimicamente, encaixadas nas propriedades constituintes de sua terra de origem. Para além da recordação apaixonada sobre o corpo feminino, lugar central de saudade, o eu-lírico faz questão de enunciar elementos típicos de Angola, próprios de uma africanidade, algo que esbarra na proposta literária de uma poesia anticolonial, feita por António Jacinto através do movimento intelectual “Vamos descobrir Angola” e da *Revista Mensagem*.

Desse modo, apesar da voz do poema ser extremamente pessoal, ela incorpora uma coletividade africana, seja pelos elementos já supracitados que o eu-lírico compara ao descrever a sua amada, seja pelo próprio ambiente em que ele lembra encontrá-la: “na capôpa”, “no capim”, na “sombra” dos “jambos”, no luar que passava por entre as “palmeiras”. Todo esse ambiente, além de chamar atenção aos costumes africanos, marcam uma certa tranquilidade permeada pela nostalgia de dias passados, anteriores à separação amargurada dos amantes. Há uma distância decretada, no poema, pela ação colonial, responsável por afastar o sujeito poético de sua amada. Não são apenas os sentimentos de saudade, tristeza, solidão e ausência que abarcam esse sujeito, o isolamento social também é um tópico de impossibilidade, uma vez que ele não pode escrever uma carta, porque sua amada não sabe ler e nem ele escrever, algo desesperadamente anunciado na última estrofe do poema.

Logo, lê-se aquele “mal indefinido” do início do poema como o analfabetismo do sujeito e de sua amada, referindo-se também às mazelas que a realidade colonial portuguesa imputou aos povos africanos: “Tendo como pano de fundo o mundo colonial, em que a cultura letrada era valorizada, mas sem acessibilidade a todos, o poema [...] denuncia a cisão prevalecente durante os séculos de ocupação, entre o mundo tradicional africano e o ‘mundo do colonizador’ no espaço africano.” (ADOLFO, 2011, p.237). Esta ambiguidade do intelectual colonizado diante da sua cultura recai inclusive sobre a figura do autor do poema em comparação ao eu-lírico por ele construído, dado que a carta jamais seria redigida pelo sujeito poético, “o contratado”, em virtude do seu analfabetismo, mas é escrita por António

Jacinto que “assume essa *persona* comum no meio social angolano, a de um homem obrigado a trabalhos forçados, dando voz aos socialmente considerados “subalternos”. (SILVA, 2014, p.2).

Também vale observar, com base no estudo de Adolfo (2011), que os versos do poema propiciam uma relação dialética entre “a cosmovisão tradicional e aquela trazida pelo colonizador”, tanto que a voz poética deseja escrever uma carta que seja lida “em todo Kilombo”, ou seja, o fato desse sujeito querer ter o reconhecimento de uma “cultura letrada” dentro do seu povoado e de sua comunidade seria um atravessamento da colonização sofrida que inclusive gera nele um incompreendido desespero (“eu não sei compreender / por que é, por que é, por que é, meu bem / que tu não sabes ler”). No poema, isso é constatado, por um lado, pelo contratado necessitar, para se comunicar com a mulher amada, de um arcabouço de leitura e escrita que lhe é negado e, de outro, por estar apartado de quem ama, justamente por conta da obrigatoriedade do trabalho imposto pelo colonialismo.

Leia-se, agora, o poema de Paula Tavares:

O MABOQUE

Há uma filosofia
do
quem nunca comeu
tem
por resolver
problemas difíceis
da
libido

(TAVARES, 2011, p.21).

O “maboque”, fruto que dá nome ao poema de Paula Tavares, é, como já mencionado na análise anterior, um fruto de sabor e aroma intensos, além de ter uma cor amarelada por fora e marrom por dentro. Tendo uma textura rígida, devido a sua casca, é preciso rompê-la para então comer a carne interior ao fruto, essa carne tem um gosto agridoce e suculento, sendo também repleta de sementes pequenas e castanhas. É colocada a seguinte descrição do fruto, pois se identifica, no poema, uma certa expectativa enigmática sobre este e sobre a sua relação com o conteúdo poético. Logo, lê-se, nessa análise, como cada característica do fruto se assemelha, em algum sentido, com o lugar metaforizado do órgão sexual feminino. Essa dinâmica poética está presente em diversos poemas do livro *Ritos de Passagem* (1985), e

exclusivamente na parte intitulada “De cheiro macio ao tacto”, nomeação que já pressupõe uma atmosfera sinestésica e erótica.

É evidente que a forma de “O Maboque” é completamente desconstruída, já que os versos se distanciam do canto da página, onde tradicionalmente se encontram e se iniciam. As palavras tecidas nos versos são todas ligadas pelo recurso de *enjambement*, de modo que a “filosofia” se constrói por entre pausas, suscitando, pela disposição dos versos, a calma necessária para lidar com os problemas da libido ou para a explorar sexualmente. Além de que a estrutura deste poema lembra muito a de um *haikai*, não só por sua extensão curta como por conter uma “brincadeira” (*hai*) e uma harmonia (*kai*) que está mais para um tom humorístico, sarcástico, implícito a uma provocação. O eu-lírico deste poema, não é tão evidente como o de “Carta de um contratado”, ele existe, mas assume uma voz quase que impessoal, escondendo-se por detrás de um “ser onisciente” que tece e questiona uma filosofia, no caso, o próprio poema. As representações colocadas e repensadas são, em certa medida, mais importantes do que a “voz” que fala. Em vista disso, ressalta-se a forma fragmentada de construção do poema como algo singular e extremamente importante para a leitura dos significados poeticamente arquitetados. Isto é abordado na seguinte citação, mostrando-se como os efeitos tecidos na própria forma do poema compõem o ato de comer o fruto, algo que, por seus processos, propicia a descoberta do maboque, fruto erotizado, e também o possível desvelar dos sentidos do poema:

Os versos são permeados de elipses e construídos através de uma fragmentação, que sugere o próprio ato de romper aos poucos e quebrar a casca da fruta, retirar as sementes (que podem ser vistas como os versos menores) para poder chegar na parte prazerosa da fruta, o seu sumo (que seriam os versos “da/ libido”), ou o clímax do poema, em que são revelados os efeitos de desconhecer, ou não degustar o maboque. (OLIVEIRA, 2017, p. 10).

Ao anunciar a filosofia “do / quem nunca comeu”, supõe-se que se trata do fruto que está no título, porém “o maboque” é assumido como representação do corpo feminino. Algo pensado através da aproximação dos aspectos do fruto com as particularidades dos sentidos corporais da mulher: o sabor intenso como o gosto característico da vulva, a diferença de coloração por fora e por dentro como distinção da própria cor da pele nesses dois lugares, o fato de ser suculento pode suscitar à lubrificação feminina e as sementes pequenas e castanhas parecem se referir aos pelos da região. Percebe-se também como a linha tênue pertencente e divisora à/da carne interior do fruto do maboque lembra o formato vaginal, separado por uma fenda.

Entretanto, para além de uma aproximação e uma metáfora do órgão feminino, é significativo inferir a importância dessa representação para o interpretar da poesia, dos caminhos produzidos pela linguagem poética. Dessa forma, vê-se que o verso “quem nunca comeu” enuncia um outro que é aludido, que estaria, portanto, relacionado ao que é particular à mulher. Este outro, podendo ser tanto um sujeito masculino quanto feminino, “tem”, verbo que é isolado e automaticamente lido como um destaque sobre aquele que possui e apresenta, no poema, “problemas difíceis” e não qualquer problema, mas aqueles concernentes à “libido”. São colocadas em ênfase as questões “da libido” que precisam ser resolvidas, pois estão em um estado transitório (assumido pela expressão “por resolver”).

Postulam-se algumas possíveis interpretações do poema com a centralidade do “maboque” e com a caracterização de sua casca que, como já dito, precisa ser retirada para se chegar à carne do fruto. Havendo este obstáculo para a degustação do fruto suculento, pode se inferir não só um paralelo com o órgão da mulher, colocado como algo simbolicamente difícil de ser alcançado, mas ao prazer feminino em si, suscitado pelo orgasmo e socialmente posto como “difícil” de ser atingido. É possível ler, através do lugar sexual que incute o prazer feminino, uma analogia para o que é próprio da mulher ou de sua feminilidade e que é dificilmente acessado por outros, dado um intimismo que não é lido, conversado ou até mesmo expressado.

Essa imagem de prazer que a fruta proporciona dá margem ao duplo sentido em tom quase ingênuo, em que “quem nunca comeu” pode se referir à fruta (maboque) ou ao ato sexual (ou mesmo o maboque ser um eufemismo para os órgãos sexuais), já que as ausências (representadas pela forma e pela ênfase “nunca comeu”) constituintes do poema evocam o mistério da sexualidade, sendo o maboque uma espécie de caixa de pandora da cultura oral angolana, prestes a ser aberto e saboreado. (OLIVEIRA, 2017, p.10)

Sendo o fruto “maboque” tipicamente angolano, atesta-se uma reflexão a respeito da experiência sexual feminina neste país, podendo indicar, por meio do tom irônico do poema, uma filosofia que se direciona tanto para as mulheres, personificadas no fruto, quanto para os homens que o provam, isto é, experimentam o corpo feminino, adentram em seu universo. “O uso do verbo ‘comeu’ neste contexto tem nuances literais e mais abstratas. É possível comer o fruto, e também experimentar, saborear o desejo. Comer, no contexto sexual, remete à penetração de orifícios do corpo com intenção de satisfazer a uma pessoa.” (ARAÚJO, 2022, p. 76).

Nota-se, à vista disso, que o poema é uma provocação para os sujeitos envolvidos sexualmente pensarem o prazer feminino que foi e continua sendo reprimido, estando em muitos momentos associado a uma cultura patriarcal, difundida inclusive pela conotação de “comer”, “uma palavra extraída do discurso oral e por vezes usada de maneira chula e tida como vulgar” (ARAÚJO, 2022, p. 76), sendo esta proferida, tantas vezes, pelo homem ao falar da mulher, atribuindo-lhe assim uma condição subordinada. Porém, nesses versos, o erótico é colocado como forma de reconstrução cultural, isto é, destina-se o olhar para desestruturação do que está posto, repensando o prazer feminino, seja por aquela que o detém, seja por aquele que tem “libido”, assim como a mulher, mas ainda precisa aprender a comer o fruto, resolvendo seus “problemas difíceis”, que atravessam os dois seres envolvidos na relação.

Por fim, fazendo um comparativo entre os dois poemas, “Carta de um contratado” e “O Maboque”, percebe-se como, mesmo que ambos tratem do fruto angolano de maneira a ressaltar as suas características, eles apresentam significativas diferenças no modo como fazem isto, na voz poética enunciativa e nos propósitos literários. Uma das principais distinções seria a própria estrutura do poema, o primeiro se utiliza, de maneira bastante ousada para sua época, de versos livres que colaboram para a construção de um tom narrativo no poema enquanto o segundo utiliza, como recurso literário, a desconstrução dos versos e um desmembramento do seu conteúdo. Os dois empregam o *enjambement*, porém o primeiro se vale da ruptura da unidade sintática para continuar a enunciação iniciada, de maneira envolvente, ao passo que o segundo quebra os versos com um intuito incomodativo, como elemento a ser lido com cautela.

Ademais, em “Carta de um contratado”, o eu-lírico expõe os seus sentimentos de uma forma narrativa-descritiva, tanto que o pesquisador Sérgio Paulo Adolfo (2011) se refere a ele como um “poema-narrativo”. Em “O Maboque”, desintegra-se a constituição de um sujeito poético que expõe os seus sentimentos, a partir do momento em que se configura um eu-lírico quase onisciente, dotado de uma voz que leva, em versos fragmentários, uma “filosofia” que é, em si, o poema.

Outro ponto importante a se analisar é a perspectiva projetada nos poemas. Na produção de António Jacinto, o poeta assume uma voz coletivizada, a de um contratado analfabeto, que representaria, em perspectiva, os trabalhadores africanos destituídos de uma cultura letrada, que lhes foi negada pelo projeto colonial português. Este poema seria, portanto, um marco de uma literatura anticolonial, pois, ao denunciar os problemas da realidade colonizadora sofrida em Angola, ele ainda tem como intento o destaque e a

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).

Em “Desossaste-me”, outro poema de Paula Tavares publicado em *Ritos de Passagem* (1985) e integrante da seção “Cerimônias de Passagem”, percebe-se a presença de um eu-lírico que anuncia, no primeiro verso do poema, sob a voz feminina, a sua fragmentação corporal e sentimental feita por outrem. Este “outro” age, marcando o lugar do eu-lírico, inscrevendo-o, construindo uma imagem desse sujeito à sua maneira. É nítido esse processo consciente de fragmentação, feito “cuidadosamente” por este outro e sentido dolorosamente pela voz feminina que manifesta sua reação. Nos primeiros versos, o poema parece ser intencionalmente disposto no papel de forma a colocar na margem esquerda a voz de uma mulher que comunica o processo de fragmentação de si - reconhecido por Inocência Mata, no prefácio da edição brasileira de *Amargos como os frutos* (2011), de “processo de desossamento”, expressão usada para demonstrar o foco e a centralidade do próprio corpo feminino, nas suas feridas e sensações. Enquanto a margem direita parece pertencer ao universo do outro, às suas ações interferentes. Portanto, ao proclamar a inclusão feita por outro alguém, o eu-lírico descreve sua realidade “como uma ferida”, revelando uma relação abusiva que perpassa o seu corpo, sendo sentida pela mulher, mas que é proveniente da existência do outro que a provoca.

A ferida exposta no poema é levada, ao longo dos versos, para um lugar metaforizado pelo artificial, isto é, o corpo feminino é colocado como “uma prótese perfeita”, convertendo os seus ossos naturais em estruturas artificiais, usadas na ausência dos ossos. Lê-se, então, a retirada da autonomia corporal de uma mulher, que se desfaz de si mesma no ápice da corporeidade; ela passa a conviver com uma existência que conscientemente não lhe pertence e que é “maldita” por essa realidade ser um sofrimento, embora seja, entretanto, “necessária” para a continuidade de um relacionamento com esse outro alguém que a impõe. É importante ressaltar que no verso “maldita necessária”, a pausa entre as duas palavras parece comunicar uma tristeza pela situação vivida. Mostra-se não apenas as qualificações dessa prótese, tomada pela voz feminina, como também se retrata o sentimento de existência forçosa nesse lugar restritivo e sufocante, traçado pelo outro.

Ao dizer “conduziste todas as minhas veias” / “para que desaguassem nas tuas” / “sem remédio”, o sujeito poético faz com que, mais uma vez, os campos semânticos que tomam conta do poema sejam relativos ao corpo físico, desde os ossos desfeitos, a ferida, a prótese nos primeiros versos, até as veias, os pulmões, a respiração. Termos presentes ao longo do poema que são responsáveis por construir e elucidar esse lugar corporal voltado para o outro, simbolizando uma abdicação de si até mesmo nas condições essenciais para a vida. Metaforiza-se a condução da vida dessa mulher no território do outro, no verso “nas tuas” — subtendendo-se “nas veias”, — dizendo-se “a sua vida em detrimento da minha”. Sendo assim, o “sem remédio” soa quase como uma respiração sufocante por parte dessa voz poética que comunica seus sentimentos. Para ela, parece não existir mais cura, não haver caminhos para sair dessa dependência corporal e emocional do outro. Os versos voltados à margem esquerda parecem continuar sendo de domínio desse outro, responsável pelo desossamento da mulher no poema. O fato de não existir “um remédio”, uma solução para o problema é algo que afasta a voz feminina de si, daí, a disposição do que pertence a este outro de maneira distanciada do que essa mulher verdadeiramente é e deixou de ser pelo outro.

A voz do poema continua enfatizando, por meio dos versos “meio pulmão respira em ti” / “o outro que me lembre” / “mal existe”, uma confusão, uma hesitação em relação ao que ela se propõe a ser. Esses versos mantêm a enunciação de uma falta de autonomia sobre o seu corpo, uma vez que o “pulmão”, o corpo que persiste, respira, sobrevive para o outro, no outro, como se a mulher se fundisse em alteridade, esquecendo de si. Porém, mesmo que o outro pulmão, isto é, a outra parte existente dentro dessa mulher anunciada se diga esquecida, largada em uma condição quebrada que “mal existe”, essa estrofe desconstruída parece marcar um momento de transição do poema, em que as palavras, mesmo ainda sendo de evidenciação da subordinação feita pelo outro, são também palavras de latência sentimental dessa voz feminina cansada do lugar de dor, de fragmentação e de esquecimento de si. Ressurgem os versos mais voltados à margem esquerda, mais ligados ao emocional disposto pelo sujeito poético.

O lugar de emancipação emocional desse sujeito poético se estabelece pela utilização do verbo “pintei”, em primeira pessoa, mapeado por uma voz feminina que age, transformando-se em um “corpo aceso” ou, quem sabe, regressando para um corpo, que é em sua essência, ativo, autônomo de si. A “tacula”, uma massa de barro vermelho e óleo de rícino para untar a cabeça em ritos, é posta no poema como elemento vital para o reacender da mulher representada no poema; esse elemento marca uma retomada para um lugar natural, anterior à fragmentação sofrida. Visto que o sujeito poético se pinta, metaforicamente, com

outra cor, querendo viver de outra maneira. A tacula advém de uma árvore nativa da Angola, possuindo madeira vermelha e é “a descrição de ritos agora individuais, marcados pelo pertencimento angolano posto pela imagem avermelhada da tacula” (ARAÚJO, p. 79). Logo, o encontro dessa mulher consigo mesma, em busca de uma outra maneira de viver sem ser através desse outro que a fragmentou e em busca de uma *independência* em sua vida é representado pelo conseqüente reencontro e feitura dos ritos individuais, que são marcados no corpo. A “tacula” simbolizaria o contato com a feminilidade intrínseca às práticas, aos rituais angolanos, ou seja, o retorno à própria cultura, aparentemente esquecida por essa voz feminina, que era tomada pelo outro. Junto à tacula está a “água fria”, uma nítida expressão de recomeço, a água que desperta, a fonte natural da vida, que em seu fluxo frutifica, dá condição para o corpo viver.

Pode-se dizer que a ligação do poema com as tradições angolanas está presente desde o início. Na epígrafe “As coisas delicadas tratam-se” / “com cuidado”, a filosofia cabinda prepara a leitura do poema, de maneira que podemos interpretar “As coisas delicadas” como os sentimentos enunciados pela voz feminina. Palavras que também falam sobre o corpo dessa mulher, posto como matéria delicada que é desossada e que precisa de cuidado. O estudo “Ritos de passagem, de Paula Tavares: o lugar da (re)memória na construção de uma dicção poética feminina em Angola” (2022), das autoras Eliza de Souza Silva Araújo e Ana Ximenes Gomes de Oliveira, evidencia a importância da filosofia cabinda associada não só a “angolanidade no texto” como ao próprio processo de “desossamento do corpo”, exposto no poema.

Ao ler esse poema, é importante dedicar atenção à epígrafe, que traz uma frase da filosofia cabinda, uma marcação de angolanidade no texto. As coisas, indefinidas na epígrafe, relacionam-se de maneira empática e, por isso, espelham-se ao serem delicadas e praticarem o cuidado uma com a outra. O texto inicia desenvolvendo esta ideia. O desossamento de um corpo, como uma atividade cuidadosa, vagarosa, atenciosa, aponta para uma desconstrução de processo minucioso, mas também passível de dor e quebra. A voz feminina que fala no poema transforma-se em prótese, ferida, assume formas repartidas, como a imagem do pulmão partido sugere. (ARAÚJO & OLIVEIRA, 2022, p. 79).

Além disso, a voz feminina do poema se recusa a fazer as funções cotidianas, domésticas: “não bato a manteiga / não ponho o cinto”. O “cinto” é colocado como um reforço do lugar de aprisionamento corporal e sentimental sofrido pela mulher, uma condição, posta pelo outro e recusada por ela, sendo também mais uma prova de negação, segundo Inocência Mata, dos “códigos dos deveres” e a libertação de si, “ganhando sua própria

dimensão e sua individualidade”. Vale ressaltar também como esses versos que vão caminhar em um movimento contrário, de emancipação, estão bem distantes da margem esquerda, anteriormente dedicada aos sentimentos dolorosos de dependência, e da margem direita, que pautava as ações do ‘outro’, à sua maneira. Esses versos são, então, a marca de um lugar mental, corporal e emocional próximos a uma feminilidade que, após ter seu corpo desossado e fragmentado em ferida aberta, procura pela reconstrução de si, do seu eu.

A anunciação máxima dessa busca por autonomia feminina está no verso “VOU”, grifado em letra maiúscula e com um tom que soa como um grito, uma forte tomada de atitude, evidenciada em primeira pessoa, de forma afastada dos outros versos, individualizada em sua posição, assim como a voz feminina do poema se apresenta. O último verso do poema (“para o sul saltar o cercado”), ligado sintaticamente ao verso “VOU” por *enjambement* é a representação da fuga da mulher de seu lugar restrito, subalternizado e traçado pelo seu relacionamento com outro alguém. Assim, ir “para o sul” simboliza o distanciamento desse outro, saltando “o cercado” dos limites corporais e emocionais atrelados a ele. Estando esse verso centralizado na página, há, além disso, a representação, na forma do poema, de um “salto” da margem esquerda, onde está o “VOU” e a consciência sentimental da voz feminina, para a margem direita, voltada às ações, que agora não são mais do outro, mas da própria mulher que a anuncia. A voz do poema rompe “um limite externo colocado sobre esse corpo e sua capacidade de movênciã.” (ARAÚJO & OLIVEIRA, 2022, p. 79).

Portanto, esse “salto do cercado” é, no poema, um lugar de reconfiguração da autonomia emocional e política da mulher. Isto é representado pelo rompimento de uma relação abusiva, instituída em um plano simbólico patriarcal em que ela é esquecida e totalmente submetida às vontades de outra pessoa. Assim, ao transpor os limites postos pelo outro no relacionamento, a mulher vai em busca de outros territórios emocionais, escapando daqueles aos quais era subordinada. O ato de “saltar o cercado” caracteriza a procura identitária de si, sendo conjuntamente, pela situação sofrida, a demanda por uma emancipação social feminina e a busca por uma independência em diversas dimensões. Paula Tavares concebe a opressão social vivida pela mulher em sua condição de feminilidade, também retratando simbolicamente uma repressão sexual imposta nos relacionamentos e, por extensão, na cultura. A ruptura dessas estruturas com a autonomia da voz feminina, ativamente recuperada pela sua ação de “ir para o sul”, consiste na recusa da realidade habitualmente vivida e a tomada de direção, a caminho de uma transformação do espaço feminino. A voz em evidência no poema “libertou as palavras do silêncio, convertendo-as em sonho e poesia” (SECCO, 2011, p. 276), algo entendido, neste trabalho, como uma busca por

independência política feminina, através da quebra dos abusos, tantas vezes, silenciados e através da autonomia social das mulheres.

2.3 A leitura de sentidos implícitos em “Tecidos”: a centralidade do corpo feminino

A partir da leitura crítica de “Tecidos”, poema integrante do terceiro livro de poemas de Paula Tavares, *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), este capítulo tem como finalidade demonstrar a importância de uma análise poética cuidadosa para decodificar certas imagens implícitas que, muitas das vezes, aparecem nas obras da autora angolana, visto o “fato de ser a sua poesia caracterizada pela condensação de imagens, pelo minimalismo dos versos e poemas, pela intensa elaboração da linguagem.” (SECCO, 2011, 262). Este poema parece expressar a referida condensação de imagens, pois, pela forma sucinta das estrofes e versos e pela aparente economia de palavras, a autora produz sentidos, representações e imagens intensas capazes de retirar significativas reflexões acerca do empenho pela independência feminina, elevada a patamares de descoberta sexual e por meio de um erotismo vigente.

TECIDOS

Meu corpo
É um tear vertical
Onde deixastes cruzadas
As cores da tua vida: duas faixas um losango
Marcas da peste.

Meu corpo
É uma floresta fechada
Onde escolheste o caminho

Depois de te perderes
Guardaste a chave e o provérbio.

(TAVARES, 2011, p. 124).

O título do poema, “Tecidos”, de início, já apresenta a composição de um espaço poético que está relacionado a um processo de criação, uma vez que o tecido é o material usado para a fabricação de um produto resultante. Constitui-se, então, pelo título, a concepção de algo que vai ser formado, no caso, o poema que é literalmente tecido. Dessa maneira, o poema é por si só envolto metalinguisticamente em um processo de disposição e

entrelaçamento de palavras, sendo elas o material usado para tecer em versos a poesia assim fabricada pelas mãos da poetisa.

Analisando a primeira estrofe, tem-se o verso “Meu corpo”, em que o corpo enunciado ocupa um lugar central. Para além disso, tal corpo é introduzido no poema como pertencente ao eu-lírico. Logo em seguida, o segundo verso (“É um tear vertical”) completa sintaticamente a ideia anunciada pelo primeiro de maneira a compor, mediante a centralidade do corpo do sujeito, uma imagem erótica acerca deste, uma vez que o corpo lírico se materializa em um tear. Por conseguinte, o corpo é acessado e sentido pelo toque, pelos movimentos das mãos que tecem sensações através do tato humano. Por um lado, o corpo é imaginado como um objeto próprio ao toque, adquirindo simultaneamente um lugar sensível e erótico enquanto, de outro lado, obtém-se um lugar reflexivo para a construção de uma metáfora corpórea que compreende a criação pelo manusear do tecido, lido como as partes do corpo que são descobertas por esse mesmo toque e também pela percepção dos sentidos do tato por aquele que possui o corpo, no seu reconhecer dessas sensações, capazes de criar outros horizontes. No lugar do tear como um objeto utilizado na horizontal, cria-se a imagem de um “tear vertical”, verticalizado como um corpo humano através da personificação de tal objeto.

Na mesma estrofe, o verso “Onde deixastes cruzadas” anuncia o lugar espacial de um outro ser, uma segunda pessoa que aparece pelo aspecto pessoal do verbo “deixastes”, indicando um alguém que deixou “cruzadas” “As cores da sua vida” no corpo do eu-lírico. É possível observar uma direção imaginada em que esse outro, pelas suas vivências, pela sua existência ou por suas vontades, ativamente, coloriu com o seu modo de viver tanto os tecidos do tear poético como o próprio corpo do eu-lírico. Este corpo se declara atravessado fisicamente pela vida desse outro sujeito como se este outro o tivesse formado e engendrado à sua maneira. Apesar da utilização do verbo “deixastes”, que inscreve uma ação que aconteceu no passado pelo tempo verbal usado no pretérito perfeito, o eu-lírico ainda parece sensivelmente afetado por esse outro ser. É como se, no tempo poético, as ações passadas permanecessem imaculadas pela forma que foram expressas, dado que o poema é direcionado para essa segunda pessoa a qual o eu-lírico se refere, como se este fosse o falante e aquele o interlocutor que ouve pela palavra escrita sob o lirismo entoado.

O corpo do eu-lírico é marcado por “duas faixas um losango”, postas como “Marcas da peste”, este é o vestígio da presença do outro. Constrói-se, segundo a leitura de Costa (2014), a imagem, simbolicamente desenhada, de uma bandeira, como se tal corpo representasse um território habitado, porque há uma delimitação de um lugar descoberto. Mas

mais importante, há um território corporal assumidamente marcado como habitado. Ao retomar o manusear do tear como o sentido do tato utilizado para percepção e para o reconhecimento do corpo lírico, o toque carnal desdobra-se em erotismo, uma vez que “o espaço corporal” atinge “a descoberta do território do prazer, embora assinalado também pelas “marcas da peste”.”. (COSTA, 2014, p. 30).

Analisando isoladamente as formas dessa “bandeira” poética, toma-se o losango como o símbolo feminino em diversas culturas desde os primórdios da humanidade. Muitas das vezes, esse símbolo é atribuído a um sentido erótico na poesia. O losango é a vulva, a feminilidade influente, ao mesmo tempo interpretada como a matriz da vida, o lugar do nascimento, a passagem iniciática para o ventre do mundo. Assim, pode-se interpretar o losango como o lugar emblemático feminino que é descoberto pelo outro, através do prazer carnal que constitui, no poema, uma maturidade sexual ou uma consciência, um (re)nascido de si pela carne. O losango também pode ser visto como o intercâmbio entre duas instâncias opostas que se unem, a união de dois sexos. Ademais, tal território corporal ainda é marcado por duas faixas, como algo que delimita, que restringe, no sentido de demarcação. As faixas são marcas relativas à peste, como se a presença do outro fosse algo funesto, um castigo marcado em seu corpo.

Tendo em vista a movimentação dos tecidos e o movimento humano que os tece, é possível perceber um sentido inerente ao ato de tecer, que se concretiza pela ação humana. Desse modo, metalinguisticamente, o processo de criação do poema perpassa uma outra existência simbólica que é recriada por meio da poesia. Fernanda Antunes Gomes da Costa nota, em sua tese intitulada *Paula Tavares e a Poética dos Sentidos* (2014), a presença de uma musicalidade no poema que é recriada, não pelo ritmo dos versos, que são livres, mas pelo “próprio cantar da vida”, expresso pela poesia e pelas palavras, pelos sentidos que são incorporados. “Nesse ritual, as palavras poéticas acompanham os gestos de quem é responsável pela criação da existência corporal” (COSTA, 2014, p.29-30), criando, sobretudo, a individualidade corpórea do eu-lírico. Tem-se, no entanto, a presença cruzada de outrem que ainda está sobre o tecido de sua subjetividade, as cores ainda se instalam, impregnadas em sua existência, tais cores foram, portanto, fortemente marcadas. Há a representação do eu que se criou, conhecendo-se a partir do outro. O corpo é tecido pelas mãos que o criam.

Analisando agora a segunda estrofe, constata-se o uso de anáfora para retomar o corpo do eu-lírico, que já pode ser lido por uma voz feminina: o “Meu corpo”, agora, toma um outro lugar poético, uma vez que ele agora “É uma floresta fechada”. O corpo não deixa de ter o seu sentido de “tear vertical”, anteriormente desenvolvido na primeira estrofe. Ao invés disso,

esse “novo” sentido enunciado pela estrofe abre espaço para outra interpretação/ compreensão simbólica da poesia como uma imagem complementar para o espaço lírico. A floresta é culturalmente e simbolicamente entendida na literatura como um lugar possível de desbravamento. A árvore para a tradição xamânica, por exemplo, é o símbolo do universo, o mapa do cosmos, sendo a floresta o lugar de embarque em uma jornada exploratória. Tal imagem pode ser referência para o encontro de si que está sendo construído pelo poema, entendido, nesse trabalho, como o encontro com a feminilidade que se busca. À vista disso, sugere-se uma dualidade em que o encontro de si através da floresta abarcaria o desejo de se descobrir, convivendo, nesse segundo momento, com os perigos que a floresta pode conter, isto é, o desconhecido que ela talvez abrigue. Desse modo, atravessar a trilha da floresta pode ser compreendido, mais uma vez, como o encontrar a si mediante o contato tátil com o corpo, mas, neste caso, o eu-lírico enunciado pela voz feminina poeticamente imagina seu corpo como uma “floresta fechada”, onde o “outro” mantém o seu lugar de escolha, a decisão do caminho trilhado por essa floresta é restrita a ele, não pertencendo à mulher, dona do corpo. Portanto, a complexidade da floresta corpórea que foi aludida, representando um princípio feminino em abundância, em sua vitalidade e desenvolvimento crescente, encontra um lugar restrito, sendo uma “floresta fechada”, sua essência vital se mantém, mas é marcada pela constante mediação do outro.

Por fim, os últimos dois versos do poema (“Depois de te perderes / Guardaste a chave e o provérbio.”) revelam que, após todo o amadurecimento sexual que foi elucidado no poema, aquele outro que deixou cruzadas “as cores da sua vida” em seu corpo, se mantendo em sua existência, aquele outro que escolheu os caminhos que seu corpo trilhou em descobrir-se, esse mesmo “outro”, depois de se perder sexualmente por entre seu corpo, por entre sua floresta interior, também corpórea, guardou para si “a chave e o provérbio”. Tais fragmentos podem ser interpretados como a consciência de um eu-lírico que reconhece esse “outro” que a descobriu como o dono da chave simbólica capaz de adentrar intimamente no seu eu, ser dono do “provérbio” é aqui metaforizado como ser aquele que domina a sabedoria da experiência.

Vale ainda assinalar que esse processo de descoberta também se evidencia pela disposição dos versos. O poema é iniciado com uma estrofe de cinco versos, finalizando o processo de reconhecimento do território poético com apenas dois, remetendo-nos às trilhas de uma “floresta fechada”. (COSTA, 2014, p. 30).

Dessa forma, é através da sensibilidade dos sentidos implícitos que o sujeito poético ressignifica o espaço lírico através de uma nova experiência corporal, marcada pela

maturidade sexual e pela expressão da feminilidade na poesia por serem evidenciados justamente a voz e o corpo feminino. Entretanto são manifestadas as dores propiciadas pelas “marcas da peste” deixadas por um outro alguém, já que a iniciação sexual dessa mulher se deu pelas interferências deste. Logo, lê-se uma ambiguidade de significações presentes nesse poema, dado que, por um ângulo, há um enfoque sobre o erotismo vivenciado através dos sentidos do tato, mas, em contrapartida, coexiste um sofrimento pela relação sentimental decorrida. De maneira que o texto é marcado por um descobrir sexual pungente e a necessidade implícita da mulher se redescobrir pessoalmente, sentimentalmente e sexualmente pela independência daquele que a marcou de modo tão doloroso.

2.4 As tradições de “Cerimônia de Passagem” articuladas em poesia

O diálogo com a tradição é evidente na poesia de Paula Tavares, na qual os costumes de determinados povos tradicionais angolanos e africanos são fortemente abordados e representados. Dentre estes costumes, os da região de Huíla, em Angola, são recorrentes, dada a ligação direta com a história de vida da autora. Dessa forma, lê-se no poema seguinte as tradições que são, sob um tom ritualístico, articuladas em poesia. Destaca-se também como é delineada poeticamente uma experiência de construção cultural, em que, mediante simbolismos e percepções figurativas, são produzidas imagens que recaem sobre o lugar feminino nessas tradições e, mais importante, sobre a incidência do olhar nas próprias relações das mulheres com os *ritos de passagem*, seus vínculos intrínsecos e seu papel central para a continuidade destas.

Assim, levando-se em consideração o foco deste trabalho na representação feminina, em suas múltiplas expressões e releituras como uma *segunda independência*, propõe-se, na análise do poema “Cerimônia de passagem”, direcionar a atenção para os elementos que cercam subjetivamente a fertilidade feminina nas tradições, investigar o viés erótico dos rituais de iniciação e, de maneira geral, interpretar as celebrações e sentidos simbólicos aludidos.

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).

Esse poema é marcado por uma gradação de símbolos; tal dinâmica é cíclica, uma vez que o final do poema retorna para o início através da repetição da estrofe do começo, que se assemelha a um mote proverbial. Além disso, esse movimento circular ocorre pela constante retomada de imagens vistas nas estrofes anteriores que, por associação de signos, estabelecem um elo entre si. O próprio ritmo do poema é regularmente cíclico compondo de modo harmônico a cerimônia poética enunciada, visto que o uso dos significantes remonta tradições que são tecidas poeticamente. Sendo estas atravessadas por um tom alegórico, acaba por existir uma espécie de contação artística que é capaz não apenas de suscitar rituais próprios de uma tradição, mas recriar, na estrutura do poema, uma “cerimônia de passagem”.

Já de início, na primeira estrofe, é nítida a passagem de um elemento ao outro, formando imagens simbólicas, a “zebra” – animal selvagem, naturalmente livre – se fere em uma natureza substancialmente concreta e “imóvel”, a pedra. Esta, a partir do atrito, isto é, da união friccionada com a zebra, produz o “lume”. Assim, mediante o contato da zebra com a pedra nasce uma claridade, que de modo simbólico traz a ideia de conhecimento. A zebra pode ser lida como um elemento feminino antes de sua maturidade sexual, dados os aspectos essencialmente naturais ou até “desordenados” que estão implícitos pela representação do animal que entra em contato com a pedra, objeto que, pela sua rigidez, pode apresentar um potencial masculino. O simbolismo aludido pela produção do “lume” estaria no desenvolver do brilho do fogo, algo que em um espectro cultural pode ser interpretado como a descoberta de algo, neste caso, da maturidade sexual, pela própria conotação erótica do verbo “ferir” que, inclusive, segundo Mafra (2009), remete a “sangue”, substância que, de acordo com a estudiosa, sugere ao leitor a relação da chegada da menstruação como uma nova fase na vida da “moça, transfigurada no poema em zebra” (MAFRA, 2009, p.4). Por meio desse acontecimento, há a compreensão de um significado entre elementos antagônicos em sua

natureza – o feminino visto na zebra e o masculino visualizado na pedra – que coexistem em ritual após e/ou durante a maturidade feminina. A junção dessas partes fomenta uma luz, o brilho consciente de um amadurecimento através da menstruação, algo que “nasce” como símbolo de fertilidade.

Na segunda estrofe, segue-se a construção em pares, dois versos que enunciam em cada um deles dois signos que, ao longo do poema, repetidamente, concorrem para criar uma espécie de fórmula poética, em que dois elementos se associam por diferentes verbos e geram, a partir da repetição do segundo elemento, um novo componente. Por exemplo, observa-se que em: “a rapariga provou o sangue / o sangue deu fruto”, os dois elementos que se associam são “rapariga” e “sangue”, e por meio do foco continuativo do segundo elemento (“sangue”) surge um novo componente: fruto. Em suma, percebe-se que a forma circular do poema também se encontra nessa retomada do segundo elemento no verso seguinte e claro, na presença de uma mesma “fórmula” em todas as estrofes. Além disso, “a rapariga” resgata e reintegra, de maneira metaforizada, o feminino da primeira estrofe que se fez sob a imagem da “zebra” e agora aparece explicitamente como mulher em maturidade, pois “provou o sangue”, menstruou, configurando então um ritual iniciático que coloca a mulher em posição de fertilidade, algo também representado quando esta “deu o fruto”, concebendo um novo ser.

Nota-se como, na terceira estrofe, a “rapariga” está para “mulher”, anunciando não mais a fase de transição para a maturidade, mas o amadurecimento definitivo, visto que ela fertilizou a terra, “semeou o campo”. A mulher é posta como o ser central nesse processo de continuidade da vida, apresentado no poema, desde suas cerimônias de passagem individuais pelo sangramento de início da puberdade até a fecundação ocorrida mediante a fertilidade que também possui um sentido de passagem, pois esta fertilidade é indicada, no poema, como o que afigura o ciclo da vida. No mais, a fertilidade da mulher é equiparada à da terra (“o campo”), como se as duas, simbolicamente, pertencessem a um mesmo plano, tanto que “o campo” amadurece “o vinho”, bebida feita através da uva, do fruto modificado. Esta mudança está sendo aludida e atravessada na fertilidade da mulher, em seu corpo.

Já na quarta estrofe, há a aparição explícita do masculino, o “homem” que usufrui do “vinho” maturado pelo campo e indiretamente produzido, fertilizado pela mulher. Ao beber o vinho, cresce o canto, o que pode significar o próprio cantar do poema ou a alegria, a festa, em que ele é, tradicionalmente, colocado como uma marca de oralidade na cerimônia de passagem de sabedorias e tradições. A partir da leitura de Mafra (2009) sobre a terceira e quarta estrofe do poema tem-se que:

O significante “sangue”, em virtude da sua cor vermelha, alude a “fogo”, que, por sua vez, transporta a carga semântica para a ideia de lascívia e “sexo” e, por conseguinte, figura o sentido de família, prole, progênie, vocábulos que são evocados no verso póstumo: “o sangue deu fruto”. Neste trecho, o eu-lírico propõe ao leitor que o ato sexual foi consumado e culminou numa gravidez. O fruto já é o resultado do desenvolvimento do ovário, é o embrião em si, o filho. [...] surge, então, o homem que provará desse vinho/sexo. Mas “o vinho cresceu o canto”, empolgou-se e prosseguiu em repetidas cópulas, cantando, divulgando o ato e, quiçá, originando outros filhos. (MAFRA, 2009, p. 5).

Logo, à vista desta leitura, o “sangue” é situado sob a significação de sua cor que, para a estudiosa, faz uma alusão a sentidos ligados ao erotismo presente no poema e à própria continuidade de um sangue familiar pelo nascimento de “um fruto”, outro ser. Ainda, vê-se que, por meio da leitura de Mafra (2009), quando “o homem prova do vinho”, ele estaria metaforicamente experimentando o sexo e o crescimento evocado pelo verso “o vinho cresceu o canto” é entendido como um aumento da repetição deste ato. Vale ressaltar que tanto a mulher quanto o homem provam “o sangue”, ou seja, no poema, os dois passam por um ritual de iniciação. Entretanto, essa experiência iniciática é vivenciada pela mulher através do seu próprio corpo, levado a ciclos, por meio do sangramento, da maturidade e da fertilidade ao caber a ela a possibilidade de dar frutos. Ao passo que o homem para ser iniciado bebe “o vinho”, o sangue transformado, ele passa pela iniciação de modo exteriorizado, por assim dizer, por outras vias que não os ciclos do corpo, mesmo que este seja o lugar de experimentação, onde são sentidas as mudanças do ritual.

Em seguida, na quinta estrofe, o “velho” seria a representação de uma certa maturidade estendida do referido “homem”, posto que o envelhecimento também configura uma transformação, mesmo que isso não seja um ponto central do poema. A velhice é aqui colocada como outra fase da vida, estruturada pelos ciclos, pelo próprio “círculo”, iniciado pelo cantar/contar das sabedorias, passadas pela tradição da oralidade e continuadas pelo desenvolvimento de uma “passagem”. O “velho” assume o lugar daquele que estaria no fim da vida, mas é responsável, dada a sua experiência tamanha, pelo “começo” do círculo, pela contação de suas vivências e dos aprendizados necessários para a continuidade das tradições que fecham “o princípio”, pois são transmitidas e comunicadas para os mais novos, para aqueles que ainda estão amadurecendo, como a rapariga do início do poema. O princípio é, em retrospectiva, o essencial renovado.

Por isso, a última estrofe repete a primeira em conteúdo, como se acontecesse a concretização do supracitado ciclo que continua se repetindo, na estrutura do poema, em uma composição que reproduz todo o processo. Por fim, chama-se a atenção para os verbos que

ligam todos os elementos simbólicos do poema, eles são verbos colocados no passado (“provou”; “deu”; “semeou”, “amadureceu”...), o que suscita um imaginário de um círculo, onde as tradições passadas são cantadas e contadas; e o poema seria, em articulação, o canto recriado das tradições, postas em uma cerimônia de passagem encenada e, ainda, celebrada.

Ademais, percebe-se que os usos verbais também configuram a continuidade das tradições vividas no “círculo”, pois sugerem, em ordem, a iniciação, presente no primeiro verso do par de cada estrofe e, em seguida, a maturidade/continuação, no segundo verso. Por exemplo, na segunda estrofe, o verbo “provou” contém um sentido de experimentação, iniciação enquanto o verbo “deu” revela um sentido de continuação do que foi originado. Observa-se essa mesma lógica na terceira estrofe, com o verbo “semeou” que enuncia simbolicamente nascimento, iniciação e, por conseguinte, “amadureceu” possui em seu sentido um desenvolvimento, a continuidade ensejada. Como já dito, essa dinâmica se dá em todos os versos do poema, podendo ilustrá-la, como conclusão, com os verbos da penúltima estrofe que são: “começou”, marcando o início do ciclo, a iniciação pela cerimônia e o “fechou”, o fim que por ser, paradoxalmente, próprio do “princípio” não tem o final como significação, mas sim a continuidade.

Dessa forma, a existência feminina é, no poema, situada e recortada a partir de um ritual de passagem, sendo construída mediante o “resgate das tradições e dos valores africanos”. (MAFRA, 2009, p.3). O feminino em contato com a angolanidade no texto se inscreve, segundo Laysa Cavalcante da Costa (2014), na representação da mulher exaltada e identificada com a Mãe-Terra, com o continente africano; isso estaria constatado inclusive pela presença da “zebra”, “animal típico do continente africano e que é expresso no poema acima citado”. (COSTA, L. C., 2014, p. 7).

No mais, é possível ler um erotismo na linguagem que está permeado nas representações e nos simbolismos figurados no poema, sendo ainda traçada uma relação feminina com as tradições que se converge em sacralidade pelo tom ritualístico utilizado. Porém, a escrita e as imagens poéticas não deixam de conter “uma descrição de um percurso do universo sensorial” (MAFRA, 2009, p.2) pelo caráter experimental das iniciações apresentadas que são, sobretudo, contornadas por um “processo de desenvolvimento da vida ontológica, com enfoque na transformação cíclica.” (MAFRA, 2009, p.2). Tal processo ontológico se mostra presente na proximidade da poeta com as tradições, havendo também um querer exploratório, estendido ao leitor, na medida em que se identifica uma busca poética em expressar as percepções femininas intrincadas nos rituais, as quais Paula Tavares comunica através “de sua relação quase corpórea com as coisas do mundo, de sua necessidade

de encontrar um caminho poético para exprimir essa relação com as coisas, com aquilo que está à volta, e de se colocar como uma voz que expresse os anseios femininos.”. (MAFRA, 2009, p.2).

2.5 O florescer da maturidade sexual em “A abóbora menina”

Este capítulo tem o intuito de fazer uma leitura detalhada do poema “A abóbora menina”, integrante da seção “De cheiro macio ao tacto” do livro *Ritos de passagem* (1985), pensando-o como uma representação poética da experiência feminina durante o seu processo de maturidade sexual. Tal temática, diversas vezes elucidada por Paula Tavares, é esclarecedora para este estudo a partir do momento que configura um espaço simbólico de *independência* feminina, visto que, através dessa literatura, se faz ouvir sentimentos e entendimentos da perspectiva feminina a respeito de seus desenvolvimentos e vivências sexuais, tantas vezes, reprimidos culturalmente.

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 desaguam todos os rapazes.

(TAVARES, 2011, p.19).

O poema apresenta, no título, uma associação entre a abóbora e o corpo feminino em maturidade, pertencente à “menina” do poema. Dessa forma, a menina, que é aqui elemento central, se aproxima da abóbora por uma caracterização subentendida, em que o natural desenvolvimento do fruto que emerge da terra a partir de uma semente, cresce e produz outras várias sementes se assemelharia, por uma analogia, ao corpo feminino que naturalmente cresce e passa por um processo de amadurecimento físico/sexual, tornando-se capaz de gerar

outros seres pela reprodução. Assim, a representação da fertilidade se aplica, em perspectiva, à abóbora e à menina.

Na primeira estrofe, há a construção da menina desde suas características comportamentais (“tão gentil de distante, tão macia aos olhos”) até suas características físicas (“vacuda, gordinha”). Nota-se que ao descrever a personalidade da menina no verso “Tão gentil de distante”, visualiza-se um lugar feminino entendido a partir do distanciamento, de modo um tanto íntimo e enigmático. Tanto que essa menina possui “segredos bem escondidos”, o que poderiam ser sentimentos, pensamentos e até desejos sexuais que são interiormente cultivados de maneira particular. Ao mesmo tempo, a gentileza acompanha esse processo de amadurecimento, recheando-o de graciosidade.

Vale observar a forma desconstruída dos versos que está aplicada em toda a estrutura do poema, sendo algo que contribui para a leitura de sentidos em sua própria composição. Por exemplo, o verso “de segredos bem escondidos” se encontra deslocado, longe da margem onde o poema se inicia, o que pode indicar uma dimensão pertencente à individualidade feminina, ao que há de pessoal e particular da mulher em processo de amadurecimento e que está justamente sendo evidenciado através do distanciamento, como também um espaço poético da menina que “agasalha em seu recôndito a sua virgindade, até então encoberta.” (MAFRA, 2009, p. 9). Há toda uma atmosfera misteriosa que cerca a figura feminina do poema.

Diante disso, a descrição “tão macia aos olhos” parece se referir a um outro plano imagético, em que a menina é sensivelmente vista por sua delicadeza, por conta da presença de seu corpo. Ademais, também é possível ler a descrição desse corpo por atributos que remetem à fertilidade: “vacuda” sugere a abundância, diz respeito à fartura de gordura corporal, por isso, ela é “gordinha”. O adjetivo, ao ser colocado no diminutivo, contribui para uma atmosfera gentil e carinhosa acerca dessa menina, sendo nítida a semelhança de seu corpo com a abóbora, redonda e grande, constituída de bastante carne.

Em seguida, na segunda estrofe, é manifestada uma busca por parte da menina que “estende-se à distância”, o que pode indicar que ela está nesse processo de se desenvolver sexualmente, mas também que está crescendo, em seu íntimo, a sua sensibilidade para procurar ou interesses, antes desconhecidos. Tal ação, “estender-se”, sugere uma certa ampliação em relação ao que se conhece, ao que se é. Mediante isto, a menina vai “procurando ser terra”, ela vai tentando se encontrar em sua feminilidade, buscando compreender o seu amadurecimento. O fato desse verso ter sido disposto em um outro lugar pode significar, mais uma vez, a elaboração de um plano poético, suscitado pela forma, em

que um verso literalmente se afasta da margem, exigindo atenção diferenciada. A menina do poema, em seu crescimento, se *distancia* do que tem sido para individualmente buscar se encontrar nessa condição que parece desconhecer, já que ainda está a descobrindo através de si mesma. A sua procura “por ser terra” anuncia esse lugar de transição, onde a menina está se conhecendo, se entendendo, por meio inclusive de possibilidades sensoriais, táteis; o erotismo construído no poema provoca tais horizontes. Ainda é novamente possível fazer a aproximação com a abóbora pelo “ser terra”, sabe-se que a abóbora cresce justamente na terra, logo, a menina estaria em busca de um território para florescer sua sexualidade.

Essa possibilidade de florescer, crescendo em maturidade, é atravessada pelo signo do “milagre”, sendo cabível lê-lo como o explorar da sexualidade feminina por essa abóbora menina que vivencia, no poema, outras experiências íntimas. O milagre também pode estar ligado ao ato de conceber uma outra vida, como algo que propicia o florescimento, a continuidade de um ciclo pelo corpo da mulher. Por conseguinte, elucida-se o “acontecer [d]o milagre” pelo movimento do verso que acompanha esse outro caminho na vida da abóbora menina. Paralelamente, pela composição do poema, pode-se dizer que o verso “procurando ser terra” e “acontecer o milagre” estão, de certa maneira, relacionados, pois eles fazem parte de um processo que começaria pela busca da sexualidade, entendendo-a e experimentando-a para, então, “quem sabe”, haver a possibilidade de um milagre: o amadurecimento ou a reprodução.

Tal milagre é explicitado em um outro espaço do papel, bem mais voltado à margem direita, onde os versos curtos em gradação vão demonstrando o processo de amadurecimento da menina. Ele é metaforizado através de elementos do próprio amadurecimento da abóbora, pelas suas “folhinhas verdes” que crescem quando a semente germina, pela “flor amarela” que acompanha a abóbora ao desabrochar da terra, e o “ventre redondo”, pelo formato do fruto maduro, sendo também a formato do próprio ventre da mulher.

O final do poema é marcado pelo signo da espera (“depois é só esperar”), usado com o sentido de algo que é previsto e aguardado, isto é, após o amadurecimento feminino decorrido seria natural que os “rapazes” se atraíssem pela abóbora menina, sendo circunstâncias esperadas, experiências naturais que fazem parte desse momento. Dizer que “nela desaguam todos os rapazes” configura o momento em que a fertilidade da “abóbora menina” encontra-se em seu ápice. O deslocamento desse último verso aparece como um rompimento da espera que se concretiza pelo alcance da experiência sexual, o fim do poema marca o final de um ciclo, em que a mulher “se modela aos apelos da sexualidade” (FONSECA, 2004, p. 292).

Logo, é importante ressaltar como o poema de Paula Tavares representa a experiência do amadurecimento sexual da mulher, sob uma perspectiva íntima e intrigante. Desde o mistério que cerca a presença dessa “abóbora menina” que nutre os seus segredos, buscando se conhecer, estando “de distante”, atenta aos seus processos, como também pelo potencializar de uma independência feminina, imersa nesse entendimento e conhecimento de si. A força da individualidade e subjetividade da mulher em processo de amadurecimento é poeticamente sentida e desenvolvida pela figura feminina no poema, o que revela um desprendimento com o que se espera culturalmente de uma “menina”, rompe-se com o modo como o corpo feminino é comumente representado.

Através da poética de Paula Tavares, a delicadeza, a gentileza e a feminilidade não aparecem como símbolos de fragilidade, mas como força, possibilidade e independência feminina, já que são ressaltadas e ampliadas as dimensões íntimas envoltas nos processos de descoberta e experimentação sexual. O aflorar dessa sexualidade é esboçado em versos sensíveis que captam o erotismo por entre as palavras, dando margem para o acesso a sentidos e compreensões que além de representarem a mulher, buscam entender atentamente os seus momentos, mistérios, anseios e desejos, captando a importância de se conhecer em sua feminilidade.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

No decorrer deste estudo sobre alguns elementos da obra poética da autora angolana Paula Tavares, buscou-se lidar com determinados poemas do livro *Ritos de Passagem* (1985) e um poema do livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001). Pensou-se em uma análise crítica sob a lente metaforizada de uma *segunda independência*, agora feminina. Dessa maneira, houve uma preocupação em demonstrar a importância da representação de uma voz feminina na literatura pela forma íntima que a escrita da autora é liricamente impulsionada, dando margem ao corpo e à identidade da mulher.

No primeiro capítulo, investigou-se, através da leitura e da análise dos poemas “Carta de um contratado” e “O maboque”, as diferentes representações do corpo da mulher angolana. Dessa forma, mostrou-se comparativamente as distintas perspectivas adotadas e os efeitos obtidos em cada escrita, a partir das preocupações literárias de cada época de produção, de modo a evidenciar o diferencial presente na poética de Paula Tavares em relação à poesia anticolonial vista anteriormente em Angola.

No segundo capítulo, com o destrinchamento e estudo de “Desossaste-me”, percebeu-se a presença de uma voz feminina que vivencia uma relação abusiva, sendo submetida às vontades de outra pessoa, e busca a reconfiguração de sua autonomia emocional e política. Pela análise desse poema, foi possível ver como a procura por emancipação social e independência feminina aparecem em diversas dimensões.

No terceiro capítulo, houve a leitura de sentidos implícitos em “Tecidos”, de maneira a demonstrar a centralidade do corpo feminino e a forma como o sujeito poético ressignifica o espaço lírico por meio da representação de uma nova experiência corporal, em que a maturidade sexual e a expressão da feminilidade são manifestadas de maneira a suscitar, pela independência daquele que dolorosamente deixou as “marcas da peste”, uma redescoberta pessoal, sentimental e sexual de si.

No quarto capítulo, deu-se enfoque para o diálogo com as tradições e com os costumes de determinados povos tradicionais angolanos e africanos na poesia de Paula Tavares por meio do poema “Cerimônia de Passagem”. Levando em consideração as tradições que, em tom ritualístico, foram articuladas em poesia, direcionou-se o olhar para o lugar feminino nesse espaço, pensando em seu papel central para a continuidade destas, os vínculos intrínsecos das imagens representadas e as múltiplas expressões que foram construídas.

No quinto capítulo, examinou-se em “A abóbora menina” a representação poética da experiência feminina durante o seu processo de maturidade sexual. Configurou-se, dessa maneira, um espaço simbólico de independência a partir do momento que se fazem ouvir compreensões da perspectiva feminina a respeito de seus desenvolvimentos e vivências sexuais, tantas vezes, reprimidos culturalmente.

Nesse sentido, chama atenção na produção de Paula Tavares o rompimento cultural com um cenário social que, de muitas formas, acomoda ou apaga a existência feminina em suas funções sociais, aprisionando-a. Notou-se, portanto, como tal poética dá margem para a ampliação desse universo, evidenciando as subjetividades femininas, em seus desejos, momentos, dores e olhares, sem jamais esquecer das marcas de um realidade sócio-existencial. Logo, leu-se, na tessitura dos poemas, a metáfora de uma *segunda independência* que toma por intermédio a literatura e lida com importantes questões concernentes à mulher, atravessando simbolicamente a sua individualidade, visto que a “produção de Paula Tavares [...] acompanha a reconstrução nacional de seu país, após a independência política, numa época em que a mulher reivindica uma nova configuração social.” (SOUZA, 2009, p. 193).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADOLFO, Sérgio Paulo. **António Jacinto e o poema “Carta de um (sic) contratado”**: diálogos no espaço da língua portuguesa, *Via Atlântica*, n.º 16, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50476>>.

ARAÚJO, Eliza de Souza Silva. OLIVEIRA, Ana Ximenes Gomes de. **Ritos de passagem, de Paula Tavares**: o lugar da (re)memória na construção de uma dicção poética feminina em Angola *Vértices (Campos dos Goitacazes)*, vol. 24, núm. 1, 2022. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense.

BANDO DO BRASIL. Clube de Leitura CCBB 2023 - 10º Encontro – Paula Tavares - Manual Para Amantes Desesperados | BB. YouTube, 13 de dezembro de 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ppj3OkJhWB4>. Acesso em 26 de março de 2024.

COSTA, Fernanda Antunes Gomes da. **Paula Tavares e a Poética dos Sentidos**. Tese (Doutorado em Letras (Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, p.184. 2014.

COSTA, L. C. ; ALVES, José Hélder Pinheiro. **A condição feminina evidenciada na poesia de Paula Tavares**. 2014.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas*. Scripta. Belo Horizonte, v.8, n.15, 2.º sem. 2004.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. MOREIRA, Terezinha Taborda. **Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa**. Caderno CESPUC de Pesquisa. 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14767>.

JACINTO, Antonio. **Poemas**, Casa dos Estudantes do Império. Lisboa: 1961.

MAFRA, Betânia Siqueira. **A voz de um corpo de mulher: O erotismo em Paula Tavares**. In: Revista Gatilho. Rio de Janeiro. 2009.

MATA, Inocência. *Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença*. In: MATA, I.; PADILHA, L. C. (org.). **A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MATA, Inocência. **Prefácio à edição portuguesa: passagem para a diferença.** In: TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos, poesia reunida.* Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

OLIVEIRA, Juliana Goldfarb de. **O Erotismo Como Resistência Na Poesia Em Língua Portuguesa De Autoria Feminina.** Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women 's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X.

Disponível

em:

http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1500251935_ARQUIVO

[Oerotismocomoresistencianapoesiaemlinguaportuguesadeautoriafeminina.pdf.](#)

RIBEIRO, M. C. Poder e conhecimento na poesia de Ana Paula Tavares. *In: SECCO, C. T.; SALGADO, M. T.; JORGE, S. R. (org.). África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Angola: UEA, 2010.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **As veias pulsantes da terra e da poesia.** In: TAVARES, Ana Paula. *Amargo como os frutos.* Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SILVA, F. M. da. **O sentimento amoroso na poética de António Jacinto.** Signótica.

Disponível em: <https://doi.org/10.5216/sig.v26i1.28599>. 2014.

SOUZA, M.R.T. **Do corpo ao texto: a mulher inscrita/escrita na poesia de Hilda Hilst e Ana Paula Tavares.** Tese (Doutorado) Universidade De São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2009.

TAVARES, Ana Paula. **Dizes-me coisas amargas como os frutos.** Poemas. Lisboa: Caminho, 2001.

TAVARES, Ana Paula. **Ritos de Passagem.** Poemas. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos.** Rio de Janeiro: Pallas, 2011.