

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

*Pela poesia de Ana Paula Tavares:
vozes e ecos de Angola em África*

Mara Regina Avila de Avila

Rio Grande, outubro de 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

Pela poesia de Ana Paula Tavares: vozes e ecos de Angola em África

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na
área de História da Literatura.

Mara Regina Avila de Avila

Prof. Dr. Artur Emílio Alarcon Vaz
Orientador

Data de defesa: 15 de outubro de 2010

Instituição depositária:
NID- Núcleo de informação e Documentação da
Universidade Federal do Rio Grande- FURG

Rio Grande, outubro de 2010

Mara Regina Avila de Avila

Pela poesia de Ana Paula Tavares: vozes e ecos de Angola em África

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras da Universidade Federal do Rio Grande. A banca avaliadora esteve constituída pelos seguintes professores.

Prof. Dr. Artur Emílio Alarcon Vaz
(FURG)

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio
(USP)

Prof. Dr. José Luis Giovanoni Fornos
(FURG)

“existem três verdades: a minha, a tua e a verdade que está no meio e não pertence a ninguém”.

Amadou, Hampatê Ba, de Mali

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação àqueles possíveis leitores que minha imaginação alcança; àqueles que de forma explícita ou implícita, intelectual ou empírica moveram-se, e influenciaram meu pensamento lógico e imaginário; àqueles, por fim, que contribuíram para efeito de sentido desta escrita.

AGRADECIMENTOS

“Sou uma autoprocuro infinita de mim mesmo”

José Luis Mendonça
(escritor angolano)

Agradeço a realização desta dissertação:

ao meu amado companheiro Sidnei Barres de Avila pelo seu amor, carinho, apoio e à minha querida filha Gisele pela palavra amiga de incentivo nas horas difíceis.

aos meus familiares e amigos pessoais pelo apoio.

ao amigo e orientador prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz, extraordinária figura intelectual, com o qual tive o privilégio de compartilhar estudos importantes. Pela dedicação exemplar a literatura portuguesa e africana e, principalmente, pela orientação motivadora.

ao amigo prof. Dr. José Luis Giovanoni Fornos pela sua dedicação singular aos estudos africanos, e por proporcionar-me o acesso a poesia africana , principalmente por me apresentar a obra da poeta angolana Paula Tavares.

ao amigo prof. Dr. Mauro Nicolas Póvoas pelo apoio e coordenação do projeto Santa Luzia. Pela gentileza de adquirir em Portugal as obras de Paula Tavares.

ao intelectual prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgartem pelo qual cultivo grande admiração pelo seu amor e dedicação à Literatura.

ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras Mestrado em História da Literatura e aos meus colegas, por possibilitarem leituras e discussões importantes para meus estudos científicos.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado, intitulada “Pela poesia de Ana Paula Tavares: vozes e ecos de Angola em África”, focaliza na literatura angolana pós-independência a poesia de Paula Tavares, voz inovadora da geração 80 que traz estampada em sua poética o passado (da tradição), buscando reescrever uma nova história, ou melhor, uma anti-história de enfoque pós-colonial opositiva às estruturas imaginárias imperialistas (e/ ou colonialistas), inscritas em um novo presente histórico (da modernidade). A memória (coletiva), então, insere-se convocando os sujeitos da diferença cultural a inscrever e (re) inscrever suas próprias histórias. O trabalho objetiva apreender, analisar e compreender de que forma o processo identitário cultural interage com a criação poética da escritora no contexto cultural contemporâneo. Com este propósito, será examinado um conjunto de poemas retirados de *Ritos de passagem* (1985), *O lago da lua* (1999) e *Ex-votos* (2003). Essa leitura, acerca da poética tavarense, está embasada em categorias analíticas, articuladas entre si e vinculadas além da perspectiva do gênero, em torno da sua relação com a antropologia, sociologia, a história e a literatura.

Palavras chave: poesia angolana, identidade cultural, tradição, modernidade

RESUMEN

Esta disertación de maestría, denominada “Pela poesía de Ana Paula Tavares: vozes e ecos de Angola em África”, centra en la literatura angolana pos independencia, la poesía de Paula Tavares, voz innovadora de la generación 80 que retrata en su poética el pasado (de la tradición), buscando reescribir una nueva historia, es decir, una anti historia de enfoque poscolonial opuesta a las estructuras imaginarias imperialistas (y/o colonialistas), inscriptas en un nuevo presente histórico (de la modernidad). La memoria (colectiva), entonces, se inserta convocando a los sujetos de la diferencia cultural a inscribir y reinscribir sus propias historias. El trabajo tiene como objetivo aprehender, analizar y comprender de qué manera el proceso identitario cultural interactúa con la creación poética de la escritora en el contexto cultural contemporáneo. Con este propósito, se examinará un conjunto de poemas extraídos de *Ritos de passagem* (1985), *O lago da lua* (1999) e *Ex - votos* (2003). Esa lectura, sobre de la poética tavaresense, se basa en categorías analíticas, articuladas entre sí y vinculadas más allá de la perspectiva del género, en torno a su relación con la antropología, la sociología, la historia y la literatura.

Palabras clave: Poesía angoleña, identidad cultural, tradición, modernidad

Sumário

RESUMO	7
RESUMEN	8
INTRODUÇÃO	
Antecedentes	10
Fortuna crítica de Paula Tavares	12
Aspectos estruturais	27
1. Tensões no espaço multifacetado da lírica	
1.1 Lírica moderna	31
1.2 Lírica pós-colonial	48
1.3 Entre a voz do símbolo e o eco do imaginário, a voz poética de Paula Tavares..	58
1.4 Passado, história e memória em movimento	73
1.5 Hibridismo cultural, globalização e unidade angolana (e africana)	85
2. Pela poesia de Ana Paula Tavares: vozes e ecos de Angola em África	
2.1 A importância de Paula Tavares na História da Literatura de Angola	92
2.2 Identidade cultural: vozes no entre-lugar da diferença	107
2.3 Identidade: história, memória, cultura e geografia	118
2.4 Identidade cultural: no amanhecer de uma consciência nacional	126
2.5 Identidade: o híbrido	132
CONCLUSÃO.....	135
REFERÊNCIAS.....	142
ANEXOS	
1. "A escrita feminina no panorama literário africano em língua portuguesa: Alda Lara, Noémia de Souza, Ana Paula Tavares, Vera Duarte e Paulina Chiziane", de Jurema José	148
2. "Alphabeto", da União dos Escritores Angolanos	156
3. "Corpo e voz em poemas brasileiros e africanos escrito por mulheres", de Maria Nazareth Soares Fonseca	159
4. "Ruminações do tempo e memória na poesia de Paula Tavares", de Carmem Lucia Tindó Ribeiro Secco	171
5. Entrevista a Cláudia Pastore (31 out e 01 nov. 2000)	186
6. Entrevista a Susanna Ventura (17 ago. 2000)	193

INTRODUÇÃO

Antecedentes

A realização desta dissertação de mestrado está relacionada ao interesse de me envolver com as literaturas africanas de expressão de língua portuguesa (especificamente a angolana). Meu interesse, direcionando-me para este estudo, concentra-se em duas questões dadas a conhecer: buscar reconhecer o que identifica Angola no cenário internacional das nações e o gosto de conhecer melhor, e mais de perto, um dos elementos formadores da nossa “gente brasileira”, ou seja, da nação brasileira: o negro. Assim, como que parafraseando Stuart Hall: “Que “negro” é esse na cultura negra?”¹ Pergunto: Que “Angola” é essa na África negra? De que Angola está se falando? Da tradicional ou da moderna?

Em 2007, ingressei - durante a graduação de Letras - na disciplina optativa “Literatura Africana de Expressão Portuguesa”, ministrada pelo prof. Dr. José Luis Giovanoni Fornos, que despertou meu profundo interesse pelos estudos africanos. Assim, tive a oportunidade de ter contato com a poesia da angolana Paula Tavares e pude sentir que aquela poesia se fazia ouvir tanto em saberes sincrônicos quanto

¹ O discurso de Stuart Hall sobre a questão da cultura negra popular gira em torno de três eixos: deslocamentos dos modelos europeus de alta cultura da Europa; o surgimento dos EUA com potência mundial, como centro de produção e circulação global da cultura; descolonização do Terceiro Mundo marcado culturalmente pela emergência das sensibilidades descolonizadas (HALL, 2003, p. 335-336).

em saberes diacrônicos despertando meu encantamento. Naquela altura ainda não me dispusera enquadrá-la teoricamente. Assim, a leitura de *O lago da lua* (1999) – minha primeira leitura de Paula Tavares – adquiriu uma dimensão de fruição, levando-me como num ritual de passagem de um estado de deslumbramento, prazer para o de decifrar seus enigmas encobertos pelo eu-lírico feminino.

E, em 2008, quando ingressei na disciplina “História da Imprensa”, ministrada pelo prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz, já como aluna do mestrado, confirmou-se meu transparente interesse pelos estudos africanos. Sob essa perspectiva, realizei o levantamento da fortuna crítica da poeta em fontes de revistas literárias, entrevistas concedidas pela poeta a jornais, entre outros artigos e fontes de acesso virtual. Nessa época, divulguei na VII Mostra de Produção Universitária da FURG, em 2008, pela primeira vez, sua poesia. Atuando na pesquisa, fui me interessando em aprofundar os estudos indo às camadas subterrâneas da linguagem poética de Paula Tavares e da História de Angola, guiando assim meus primeiros passos em direção à escrita desta dissertação.

A pesquisa inicial reuniu duas fontes de pesquisa básica: a análise das obras e o levantamento da fortuna crítica. Buscou-se investigar de que forma as poesias reunidas em sua obra poética *Ritos de passagem* (1985), *O lago da lua* (1999), *Ex-votos* (2003) focalizaram o processo de identidade cultural presente na criação literária da escritora. A metodologia utilizada procurou ampliar os dados colhidos sobre as obras, priorizando um diálogo profundo com alguns teóricos do campo da Literatura, da História, da Sociologia, da Crítica Pós-colonial, alargando as fronteiras da poesia, no sistema literário angolano contemporâneo.

Pude constatar uma riqueza em diversos aspectos da vida: do uso da palavra e do gesto a um mundo variado e diverso, de uma diversidade inerente ao mundo africano. Nesse sentido, pude constatar que as sociedades africanas têm cada qual sua individualidade cultural nitidamente demarcada, agregando elementos que fixa um foco de identificação no qual podemos nos identificar, ao construir identidades, perpassando pela angolanidade – sentimento que exalta a afirmação do patriotismo decorrente de uma identidade coletiva. É recorrente, na poética tavarense, o resgate

da tradição oral que, (re)significada, tornou-se matéria-prima na poesia da angolana Paula Tavares.

Fortuna crítica de Paula Tavares

Ana Paula Ribeiro Tavares, nascida em Lubango, província da Huíla, ao sul de Angola em 30 de outubro de 1952, reside atualmente em Lisboa. Poeta, cronista, historiadora, é, sobretudo pela reflexão literária, que participa ativamente do processo de reconstrução cultural de Angola na pós-independência. Em poesia, publicou *Ritos de Passagem* (1985), *O lago da lua* (1999), *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), e *Ex-votos* (2003). Lançou dois livros de crônica, *O sangue da bungavíllia* (1998) e *A cabeça de Salomé* (2004), e o romance *Os olhos do homem que chorava no rio* (2005), em parceria com Manuel Jorge Marmelo. Tem participação com poesia e prosa em várias antologias em Portugal, Brasil, França, Alemanha, Espanha, além de publicar alguns ensaios sobre História de Angola.

Paula Tavares, poeta angolana representativa da geração 80, é apontada pela revista *Vozes da África*² “como a primeira voz feminina de impacto na cena poética angolana que traz no seu belíssimo *Ritos de Passagem* (1985), já no título sugestivas indicações de sua concepção de poesia” (2007, p. 56). Segundo esta revista literária, a poesia contemporânea nos países africanos de língua portuguesa mantém forte diálogo com sistemas literários do período colonial, de sociedades ágrafas de tradição oral e também por um comprometimento de criar uma nova consciência de pátria e nação, aspectos recorrentes na (e de vários poetas) escrita poética de Paula Tavares.

² Conforme seus editores, o leitor desta revista encontrará textos- que servem de ponto de partida para que se conheçam vários aspectos da cultura africana. Ou melhor, das culturas africanas, no plural. Resultado da desinformação costuma-se usar a expressão no singular. Há, ainda análises, resenhas de autores que se debruçaram sobre livros a respeito do continente africano. Acesso a revista também pelo site revistaentrelivros.com.br

Inocência Mata, no Prefácio de *Ritos de passagem* (2007) intitulado “Passagem para a diferença”, tece as primeiras diretrizes para essa leitura. A crítica e também professora de literaturas africanas propõe ler Paula Tavares a partir de um desvio, tendo por princípio a escrita dos poetas “consagrados”. Inocência ressalta a inovação na poesia angolana e confessa “deslumbramento” diante da obra “porque 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” (MATA, 2007, p. 9). É a partir destes sinais de inflexão que Inocência Mata pensa o “local da cultura” de *Ritos de passagem*:

é que não descurando a dimensão comunitária, *Ritos de passagem* anuncia uma busca individual, mais íntima e sonhadora, mesmo quando a sua preocupação íntima é coletiva, como se percebe no último poema da coletânea, que reúne poemas escritos entre 1983 e 1985, na circunavegação espaço-temporal da própria autora: Luanda, Benguela, Cabinda, Havana... (MATA, 2007, p. 9).

Assim, quando fala da nação angolana, a poeta recorre ao olhar da mulher (sejam rurais ou urbanas) para reportar momentos poéticos de percepção sensoriais “ritualísticos” de contextos subjetivos, para impor outro ritmo. Exterioriza as convicções da alma feminina angolana, conferindo-lhe a liberdade na sua condição de mulher e ser humano.

Para Inocência Mata, é a forma de expressão do significante mulher que se diferencia e que parece explicar o subjetivismo da poesia de Paula Tavares. Ao buscar exprimir a consciência do “eu” feminino, a poeta confere-lhe um estado de plena liberdade. Inocência apresenta *Ritos de passagem* como um entre-lugar de utopia e inovação poética, em que “a figuração do feminino gera uma iluminação existencialista” (MATA, 2007, p. 13). Além disso, ressalta o desdobramento da escrita movido pela utopia e na tentativa de preencher o vazio inexplicável (semeado pelo colonialismo) nas vivências das mulheres angolanas.

Carmem Lucia Tindó Ribeiro Secco, no artigo “Ruminações do tempo e da memória na poesia de Paula Tavares”, aponta como um dos eixos da trajetória poética tavarense – além da “consciente opção por romper o silêncio que, em

grande parte, envolve as mulheres angolanas, em particular as originárias das etnias do sul de Angola” (SECCO, 2002, s/p) – a tentativa de construção nacional e cultural. É por esta máxima que a escrita desta dissertação caminha.

Carmem Tindó Secco ressalta que Paula Tavares, ao dar voz às mulheres angolanas – em particular às originárias ao sul de Angola –, “funda em Angola uma nova dicção poética que repensa a questão da sexualidade reprimida das mulheres” (SECCO, 2002, s/p), pondo em cena uma voz poética feminina de autonomia, rompendo com o silêncio amargo dos constantes sofrimentos psicológicos, além do pesar da sociedade patriarcal. Segundo Secco, Paula Tavares, cuja descendência mescla as origens portuguesas da mãe e as cunhamas³ advindas de sua avó paterna, apesar de tido uma educação portuguesa, pôde observar durante a infância e a adolescência, a certa distância, o universo das etnias locais à sua volta. Os registros nos desvãos da memória destas etnias refletiram estética e criticamente em sua *poiesis*. Por isso, Secco destaca que “ao enveredar pelos caminhos literários, Paula optou por trabalhar com essas formas da oralidade, retualizando-as em seus poemas caracterizados pela economia e síntese verbal” (SECCO, 2002, s/p). Ressalta, ainda, a crítica e professora que Paula Tavares ao reinventar, desse modo, provérbios cuanhamas e ensinamentos da tradição dos povos da Huíla está “efetuando um ritual de reencenação das vozes dos antigos “griots⁴” que se valiam da narratividade oral como meio de organizar o caos” (SECCO, 2002, s/p).

³ Etnia do sul de Angola que habita uma zona vizinha á Huíla, província localizada no sudoeste angolano, região dos povos Muílas.

⁴ Numa cultura oral como a africana, o griot conserva a memória coletiva. Por isso, é costume dizer-se que «quando na África morre um ancião é uma biblioteca que desaparece». A figura do griot tem uma enorme importância na conservação da palavra, da narração, do mito. Na prática, eles funcionam como escritores sem papel nem pena. Ortografam na oralidade aquilo que deve permanecer embutido na memória e no coração dos seus familiares e conterrâneos, no sentido de manter incrustada a identidade do seu ser e das suas raízes, fundamentada, em grande parte, no seu passado e nos seus predecessores. Os griots são os guardiões, intérpretes e cantores da História oral de muitos povos africanos. Na língua mandinga são conhecidos como jali e na África Central como mbomvet. Todos eles possuem uma função social bastante semelhante e de grande relevância. Disponível em www.ruadireita.com/musical/info/griots-os-interpretres-musicais-da-história-africana. Acesso em 24 mar. 2010.

Carmem Tindó Secco comenta que, no poema “O olho de vaca fotografa a morte” de *Ritos de passagem*,

a distância temporal desfoca as coisas observadas e, como num “zoom” cinematográfico, fragmentos e ruínas do passado ganham uma dimensão de proximidade, sendo revistos à luz de um presente, cuja transparência deixa entrever camadas antigas da história inscritas nas crostas da memória (SECCO, 2002, s/p).

Na análise, a crítica demonstra que a poeta reconstrói um presente a partir de um passado adormecido na memória. O poema “inverte, aumenta, diminui” (TAVARES, 2007, p. 42) as lentes na distância evocando através delas a terra. Angola é o elemento que se deixa fotografar pelas lentes líricas “para lá do cercado”. Entre tradição e modernidade, o resgate, que paralisa o presente indefinidamente.

Para Secco, é a opção de trabalhar com as fórmulas da oralidade, embora sempre criticamente recriadas, que torna sua poesia guardiã da palavra e da memória dos ancestrais. Isso fica claro quando analisa “Rapariga”, em *Ritos de passagem*, pois reconhece, no verso “Sou do clã do boi”, uma máxima de sentido que se produz em torno da identidade e da terra. E percebe esta inspiração estética fluir, a partir de *O lago da lua*, nas sandálias de couro associado ao amado falecido.

Este estudo mais abrangente sobre a poesia tavarense marca para essa leitura, pois reconhece que a produção literária de Paula Tavares, a partir dos anos 90 com *O lago da lua*, constrói um caminho estético de resistência, diferenciando-se de *Ritos de Passagem* guiado pela utopia de uma Angola recém-independente. Sem, contudo, deixar de ressaltar que “há fios condutores de sua *poiesis*, a qual opera com certas invariantes: o trabalho com a voz e a recuperação da memória ancestral através da reinvenção estética de mitos, provérbios” (SECCO, 2002, s/p). Sobre *Ritos de passagem*, observa ainda Secco que embora “haja uma rebeldia maior do sujeito lírico feminino que se redescobre e se afirma, transgredindo padrões e linguagens, a arquitetura deste livro é muito mais elaborada, condensada e fechada do que as obras seguintes” (SECCO, 2002, s/p). A percepção de Secco dá conta do rito de passagem, no âmbito da obra de Paula Tavares, da utopia pelas transformações

sociais gerado pelas lutas pela independência nas mentalidades do país, das descobertas do amor, da rebeldia feminina de transgredir as tradições e a linguagem para um abrir-se à modernidade, buscando reintegrar o homem a terra, e ao novo espaço internacional. A nova filosofia de Paula Tavares, principalmente a partir de *O lago da lua*, consiste em olhar profundo, de perto, para dentro do Eu imaginário da nação angolana.

Paula Tavares, ao escrever “Cinqüenta anos de literatura angolana”, aponta que a crítica e a História literárias justificam o longo silêncio referente ao período da literatura angolana e de Angola diante à implantação do regime colonial⁵. Além disso, ressalta que Angola assistiu todo processo de transformação aparentemente em silêncio, em que “as fronteiras de dentro e de fora do país cumprem-se diante da maior ou menor resistência dos africanos, enquanto a grelha administrativa, econômica e social se aperta” (TAVARES, 1999, p. 125).

Tavares, ao eleger um cânone literário buscando delinear um perfil nacional, autentifica para a literatura angolana personalidades poéticas, vários olhares e várias vozes que permitem inferir o não-silenciamento de Angola ao processo colonial. Destaca-se dentre estas vozes: Tomás Vieira da Cruz, Costa Andrade, Mário Antonio Fernandes de Oliveira, Antonio Jacinto, Filinto Elísio de Menezes, Luandino Vieira, Antonio de Assis Junior, Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Vasco Cabral, Mário de Andrade, Viriato da Cruz.

Jurema José, ao escrever “A escrita feminina no panorama literário africano em língua portuguesa: Alda Lara, Noêmia de Souza, Ana Paula Tavares, Vera Duarte e

⁵ O contato com a nova cultura e a nova civilização chegou pela primeira vez através da frota portuguesa a Angola em 1482, comandada por Diogo Cão (navegador português). A partir deste momento muitas mudanças significativas ocorreram na estrutura social e econômica daquelas sociedades, até então, em estado de comunidades primitivas, onde a agricultura e a criação de gado e a pesca eram essenciais, sendo a permuta uma característica desses povos. As transações comerciais efetivadas pelo sistema de trocas eram proveitosas para ambos, nos primeiros tempos de influência portuguesa. Mais tarde (1576-1605) os interesses lusitanos recaíram sobre o grande potencial minério (minas de prata). Depois de 1605 os interesses dos portugueses se voltaram para a liderança política do território. Portanto no século XVI, Angola torna-se colônia de Portugal, agora no papel de escravo, submetida a uma elite européia, que na posição de classe dominante se organizavam para a defesa de seus interesses, sustentando-se na exploração do trabalho daqueles que não eram proprietários, nem possuidores dos meios de produção, no caso, o povo angolano.

Paulina Chiazine”, ressalta que Paula Tavares ao recriar o passado, a partir de seleção e interpretação do patrimônio cultural angolano, “converte as inúmeras vozes femininas presentes em seu texto numa poética do “grito” libertário “(JOSÉ, 2002, s/p), subjacente a uma voz lírica que trilha a tradição. Abstrai Jurema José, da raiz de sua poética, um desejo de reencontrar o sentido da humanidade que aponta para o retorno às origens, como uma possível abertura de organização do mundo a partir do som, do grito, da palavra poética. Jurema José resgata, no olhar da ensaísta Laura Cavalcante Padilha, no artigo intitulado “Paula Tavares e a sementeira das palavras”, que a presença da “palavra grito” assinala nos textos da poetisa como forma de “tentar quebrar o silêncio, pois o sujeito histórico reconhece a necessidade de preencher tal silêncio. De qualquer modo e com muita urgência” (JOSÉ apud PADILHA, 2000, p. 288). Além disso, ressalta em *O sangue da buganvília*, livro de crônicas de Paula Tavares, que

faz falta a palavra grito a crescer por cima desse silêncio todo, construída livremente com o respeito antigo pelo lugar, mas trazendo as novas do tempo, dos participantes e das promessas. É preciso que a palavra acolha esta mais-valia de tantos anos de espera e silêncio e se solte e proteste e renasça na plantação das consciências (TAVARES apud JOSÉ, 2002, s/p).

Ao mencionar a falta da palavra grito, a poeta refere-se à necessidade de mudança na consciência da coletividade. Grito revestido de mais-valia, isto é, de valor de protesto conferindo-lhe um sabor de liberdade.

Jurema José marca pela sua percepção, pois reconhece que “sob o signo da letra, a obra de Ana Paula Tavares pode ser definida pelo acúmulo de experiências da vida diária, transformando sua terra e sua gente em matriz de sentidos” (JOSÉ, 2002, s/p). Além disso, destaca uma especial face angolana delineada em seus poemas por meio dos signos da terra: fogueiras, gado, lua, terra, frutos...

Finalizando, José ressalta, em seu artigo, que entre os temas propostos pelas escritoras – no caso Paula Tavares em análise – está o repensar da condição feminina, num cenário de poder masculino, marcado pela opressão, pela submissão feminina e pelas guerras coloniais que silenciaram o ritual do contar estórias em volta das fogueiras. Mas que também há um lugar para o amor revivificado na

intersecção dos tempos, ponto de convergência entre tradição e modernidade. E que a poética e a prosa femininas nas comunidades africanas de língua portuguesa colocam o leitor diante de “cenas e sinais de mulheres em espera e ação, em silêncio e canto, em cansaço e renovação, marcada por vozes orais que aproximam os sentidos na reescrita literária, reinventando o papel das mulheres nessas comunidades” (JOSÉ, 2002, s/p).

Maria Nazareth Soares Fonseca, ao escrever “Corpo e voz em poemas brasileiros e africanos escrito por mulher”, retoma algumas considerações apresentadas num seminário que discutiu em Lisboa, em 1998, sobre a produção de escritoras latino-americanas e africanas de língua portuguesa e refletiu sobre o espaço ocupado pela mulher escritora em culturas, cuja produção literária mostra-se predominantemente masculina. Maria Nazareth procura compreender a obra de um dos nomes mais expressivos da poesia angolana de hoje, a partir de suas ligações com o passado de Angola; uma presença marcante no imaginário poético de Angola. Nazareth referencia Paula Tavares “como o grande nome entre as poetisas, cujos textos revelam a produção pós-independência” (FONSECA, 2002, s/p). Assim, desde *Ritos de passagem* (1985), registra Maria Nazareth que

os poemas de Paula Tavares se mostram como uma diferença com relação aos produzidos pela geração da “poesia de combate”, particularmente por aqueles poetas que acompanharam o processo de libertação de Angola do colonialismo português. Atenta às manifestações de sua cultura, Paula Tavares não se sente, no entanto, porta-voz dela. Seu olhar observa os rituais, apreende os costumes, destaca detalhes e impressões, com rara sensibilidade, mas mostra-se já atravessado por outros saberes (FONSECA, 2002, s/p).

Nesta reflexão, a crítica ressalta que a escrita poética de Paula Tavares, além de tornar visível a intenção de povoar seus poemas com dados concretos de uma realidade (vivenciada no passado), mostra que ao trazer para a poesia essas tradições, reverencia-as, numa outra dimensão, num tempo-espaço já afastado dos cultos e costumes, recuperando-as esteticamente para a nova geração contemporânea, o que implica numa forma de fortalecer uma identidade para Angola. Ao mencionar “outros saberes”, Maria Nazareth Fonseca quis referir-se à

inovação, do traçado de novos caminhos na poesia twareense, ainda quando os versos se produzem e se voltam para a celebração das tradições ancestrais.

Em entrevista a Michael Laban, Paula Tavares fala sobre sua terra natal e sua influência 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).

Observa-se o olhar híbrido da poeta resultante desta experiência de vida e que por consequência reflete na sua escrita. Por isso a Huíla constitui-se em matéria poética viva e a cores. Esta província ao sul de Angola adquire, na poesia twareense, uma conotação ímpar e dual, pois tanto reflete a sociedade europeia, quanto a sociedade africana. Disparidade que a singulariza do ponto de vista social, histórico, geográfico. Ser ignorada pela sociedade europeia tornou-se um estigma devido ao fato de serem reconhecidas como meros fornecedores de matéria prima⁶.

Cláudia Pastore, em entrevista realizada em 2000, questiona a Paula Tavares como a poesia angolana pode ser abordada como uma poesia de gênero, no que a autora responde que “até muito pouco tempo, isto não era preciso, porque a voz da mulher realmente não tinha uma identidade, embora houvesse vozes femininas escrevendo poesia sobre a terra”, incluindo dentre elas Alda Lara, pois é muito recente “o fenômeno de haver uma consciência das particularidades do “eu

⁶ O reino de Angola no século XVI marcada pelo colonialismo português passou a se constituir além de uma porta de saída para o tráfico, uma nova força produtiva dotada de possibilidades gigantescas de transformação nas relações sociais. O povo angolano era desprovido de tecnologia, habilidades e conhecimentos utilizados na produção. Possuíam a matéria-prima em estado bruto, no entanto, sem tecnologia para transformá-la.

feminino” e a tentativa de reivindicar este espaço que ele comporta”. Assim, torna-se essencial distinguir sem precedentes a geração que ela indicou nesta entrevista: “Algumas mulheres, sobretudo, a partir dos anos 80 começaram a deslocar do centro onde o sujeito poético estava muito fincado. Então, há uma poesia que surge falando da problemática de ser mulher numa sociedade africana”. No entanto, isto não se pode interpretar, deixa claro a poeta, “como poesia de gênero”.

Abordada sobre a existência de algum tipo de preconceito com relação à poesia escrita por mulheres em Angola, a poeta responde que “há preconceito em relação à poesia em geral”. No entanto, é essencial distinguir entre dois pólos, o da generalidade e o particular. Assim, Paula Tavares pronunciou-se: “por outro lado, a poesia quanto à escrita ainda funcionam como um argumento poderoso, contestatório”. Esse valor específico conduz o escritor, a um “estatuto muito particular naquela sociedade”. Trata-se de uma declaração cujo fim é mover, como forma de resistência, as literaturas africanas de língua portuguesa, sobre o abismo entre o colonialismo imposto no passado e o capitalismo globalizado no presente.

Esse deslocamento no tempo está relacionado ao envolvimento da poeta com a história e arte moderna, à transcendência pela revolução que impulsiona a literatura a uma voz particularizada. Assim, questionada sobre qual a importância do conceito “revolução” para a formação literária angolana, Paula Tavares responde distinguindo sua importância entre dois momentos: uma literatura, que em determinadas alturas foi profética, e uma literatura de manifesto, uma literatura panfletária em torno da angolanidade, a partir de 1948.

Devido ao fato de ela ser uma historiadora e, portanto, conhecedora da História de Angola⁷, e a julgar pelas suas declarações sobre as relações sobre “revolução” e

⁷ Angola, localizado na costa ocidental africana, tem raiz no termo *Ngola* que era título de um dos potentes Ambundos que existia no Antigo Reino do Ndongo, entre o Anzale, Ambaca e Pungo Andongo, no tempo do início da expansão da influência dos portugueses sobre o Antigo reino de Ndongo, na segunda metade do século XVI. Aos chefes Ngola os portugueses chamavam *Ngola* e a região as *Terras do Ngola*. Desde então, as terras vizinhas ao longo dos rios Lucala e Cuanza sob a tutela dos Ngola, conquistada mais tarde pelos lusitanos, passaram a ser chamadas e reconhecidas nos mapas e documentos oficiais da época como *Terras do Ngola*, depois como *Terras d'Angola*, e desde então a colônia portuguesa passou a chamar-se simplesmente Angola.

“literatura” é possível inferir que Paula Tavares refere-se a dois momentos históricos importantes para a formação literária angolana: proclamação da República em Portugal (5 de outubro de 1910) e o pós-guerra (ou pós-1945). Assim, em contexto colonial diante de uma política de assimilação e de desestruturação social da gente negro-africana – a literatura emergente de uma imprensa feita por nativos da terra (Cordeiro da Matta, Tadeu Bastos, Silvério Ferreira, entre outros) que lançam base para uma literatura de personalidade angolana que vai se delineando e se inspirando nos jornais locais do início do século em Luanda. A forte e profícua ligação entre História e Literatura e as influentes correntes neo-realistas da literatura triunfantes no pós-1945 contribuíram para a construção de uma nova consciência nacional que vai dar os tons para o movimento cultural “Vamos descobrir Angola”.

Questionada sobre os pensadores e poetas que tiveram influência em sua formação como escritora, a poeta cita três poetas angolanos de muita importância em seu trabalho: Davi Mestre, Arlindo Barbeitos e Rui Duarte de Carvalho, além dos poetas brasileiros Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, como referências diretas, Murilo Mendes, Clarice Lispector.

Na continuidade, Claudia Pastore pergunta se existe alguma influência dos escritores modernos brasileiros do Movimento Antropofágico, na literatura angolana, no que Paula Tavares responde que talvez não haja uma relação direta e aberta como aconteceu em Cabo Verde, “mas toda geração que escreve em Angola depois dos anos 40, a partir de 1945, talvez, é uma geração que inclui todos os escritores brasileiros. De Mário e Oswald de Andrade, Drummond, Bandeira, Graciliano Ramos; toda gente de várias gerações...” (PASTORE, 2000, s/p). No entanto, a geração mais nova que surge (nos anos 80) já não leu tanto Manuel Bandeira, leu Carlos Drummond de Andrade.

Retomando a poesia em seu contexto literário, Cláudia Pastore questiona a Paula Tavares se a citação de provérbios, presente em sua obra, recupera uma dimensão africana na literatura, em que a poeta positivamente responde que tenta, em seguida complementando:

Mas não podemos esquecer que literatura é literatura, tudo isso é artifício... Aquela forma da tradição oral surgiu para cumprir um determinado papel e o que a poesia faz é retirá-la de seu próprio contexto e refazer essa mesma poesia. Eu trabalho com isso e me debato com esse problema entre desrespeitar a fórmula da tradição oral, para trazê-la até nós, e chegar nela para retrabalhá-la. É um desafio... (PASTORE, 2000, s/p).

A reflexão de Paula Tavares, antes de tudo, acolhe um conceito de poesia em que “literatura é literatura, tudo isso é artifício”. Aqui se instaura um processo de deslocamento, dos acontecimentos reais (tradição oral) para a dimensão estética literária (da poesia). O passado (re)encenado como tradição acomoda-se na órbita poética restaurando uma visão de pensar, sentir e imaginar relacionando a poesia com o mundo dos fatos, que sintetiza um processo dinâmico e elástico que aproxima (e desloca) passado (tradição) e presente (modernidade). Essa é a idéia de poesia dialógica que busca recuperar um eco de angolanidade (e africanidade) diante de um presente “que afetou as estruturas estatais, as condições de trabalho, as relações entre os Estados, a subjetividade coletiva, a produção cultural, a vida quotidiana e as relações entre o eu e o outro” (BAUMAN, 2005, p. 11). Bebendo nesta fonte da tradição oral, Paula Tavares lança na poesia um olhar de dentro para fora indo às camadas ocultas subjetivas da memória coletiva onde se pode ouvir o ecoar dos tambores; vozes silenciadas constituídas de história, memória e cultura popular.

Susanna Ventura, em entrevista realizada no Brasil em 2000 pela *Revista Crítério*, principia falando sobre o livro *Ritos de passagem*, questionando Paula Tavares sobre o que é que mudou desta obra para *O lago da lua*, em que a poeta de forma consciente aponta para certa continuidade na sua trajetória literária: “Agora eu penso que os caminhos que estão, alguns dos caminhos que estão indicados no *Rito de passagem* continuaram a ser seguidos em *O lago da lua*”. Se *Rito de passagem* deixa um seguimento de idéias em vez de certezas, estas terão de ser postas em seu lugar num período posterior.

Ler Paula Tavares pós-1985, de fato, implica reconhecer no seu fazer poético certo amadurecimento. Na verdade, o que se afirma em *O lago da lua* é a busca de

uma verdade que põe em ênfase a terra, a pátria e a nação; é o caminhar pelas orlas sagradas, sociais e culturais que evoca a pátria amada angolana. Prova disto é a epígrafe à obra “... lá onde és amado constrói a tua casa”. Este provérbio de origem Kuanyama (ou oshikwanyama) mostra-se carregado de afetividades que se sustenta na pós-lógica da noção profunda de identidade. No que se refere à poesia, há uma tentativa de reconciliar o velho e o novo. A meu ver, Paula Tavares consegue isso ao articular imagens das terras nativas da Huíla, que funcionam como ligação entre o rural e o urbano, tradição e modernidade; ao combinar uma dose de lirismo a sua subjetividade.

Susanna Ventura prossegue a entrevista retomando *Ritos de passagem*, a partir de uma idéia de mapeamento, no que a poeta responde que “nesse livro há mesmo essa idéia de mapa, essa procura de pôr tudo aí, as falas todas” (VENTURA, 2000, s/p). É o mapeamento do ponto de vista de Paula Tavares sobre o que constitui a nação que lhe permite forjar uma escrita que projeta um olhar de dentro para fora, pela qual analisa os elementos da terra, buscando apreender no consciente e no inconsciente os conflitos vividos por Angola.

Esteticamente, *Ritos de passagem* mostra-se assinalado por um experimentalismo de linguagem simbólica na direção de recriação estética, combinado a novos recursos estilísticos. Isso se aplica a nova maneira, por exemplo, de ver a geografia de Angola; que é essencial a força do tema lírico que ficcionalmente traduz um sentido de dizer e sentir essencialmente angolano. Prosseguindo, observa Susanna Ventura, que em *O lago da lua* vê-se tudo isto incorporado, inclusive os aspectos culturais, e retrabalhado de uma outra maneira, no que Paula Tavares responde claramente que “aí foi outro tempo, foi um descer ao fundo das coisas, foi já a possibilidade de fazer escolhas”. Essa compreensão implica como disse a poeta, num “intimismo maior”.

Consciente de que *O Lago da lua* foi um ampliar das lentes em direção as profundas condições de Angola no pós-Independência, Paula Tavares recria o universo das tradições e da cultura angolana (africana). A crise pós-1975 e a ausência de uma identidade angolana – temas intrínsecos à poética de *O lago da lua*

– fortalece o imaginário, aumentando a espessura e a curvatura das lentes que configura uma dupla trajetória: o do presente e do passado, o do plano existencial e do histórico-social, o do enunciado (o espaço gráfico da palavra criadora) e o da enunciação (pela reencenação poética da memória mais profunda da comunidade).

Em outros aspectos, como em relação aos grandes movimentos poéticos internacionais, Paula Tavares declara que “Angola não ficou longe dos movimentos internacionais” (VENTURA, 2000, s/p). E aponta a geração que começa a publicar nos anos 70, como fundamental para Angola. Isto se deve ao fato dos membros dessa geração, por meio de itinerâncias, viagens, ou por opções de vida, andarem pelo mundo e entrarem em contato com outras culturas, trazendo para Angola notícias, experiências, poesia, e daquilo que se fazia pelo mundo. Assim, o conhecimento que passa a circular em Angola – principalmente sobre alguns poetas brasileiros como Manuel Bandeira – atua em benefício das gerações seguintes. Abordada sobre as relações Brasil-Angola que começam aparecer em teses universitárias, que revê a época do tráfico⁸, a historiadora responde que “tudo isso constitui a nossa memória – começa a ser sistematizado e tratado de uma forma cientificamente muito correta” (VENTURA, 2000, s/p). E que o Brasil repõe o famosíssimo triângulo que faltava.

Susanna Ventura recupera o conto de Mia Couto, “O embondeiro que sonhava pássaros”, em que o garoto começa andar com meninos negros e a seguir um vendedor de pássaros maravilhosos, um ente meio mitológico. Os adultos ficam revoltados com aquilo. Como aquele menino estava se “misturando”? Um menino de bairro... Paula Tavares responde que as “famílias de classe média, independentemente de serem negras, brancas ou mestiças” (VENTURA, 2000, s/p) permitiam que seus filhos brincassem com outros da mesma classe social. Prosseguindo, Paula Tavares diz que era “completamente interdito aprender as

⁸ Durante o século XVI, o reino de Angola, constituiu-se como porta de saída para o tráfico. Pela ação destas duas extremidades- o reino do Congo e o reino de Angola- vieram grande parte dos africanos escravizados para o Brasil durante os séculos XVI, XVII e XVIII.

línguas bantu⁹ (VENTURA, 2000, s/p). O português era a língua oficial e deveria seguir as normas padrão e nem mesmo o sotaque das ruas era permitido dentro de casa. Tavares registra que esta experiência, entre dois mundos¹⁰, marcou muito sua infância e adolescência, mesmo vivendo em uma cidade pouca misturada, diferentemente de outras cidades de Angola, como Benguela e Luanda, onde as misturas eram mais antigas e se fizeram de maneiras diferenciadas. A cidade de origem da escritora, Huíla, é uma cidade branca pobre, muito pobre de colonização madeirense, de oriundos da Ilha da Madeira e que não se misturava. O sul de Angola, muito próxima da África do Sul, o modelo é sul-africano. As pessoas viviam segundo as normas do apartheid. Este viver entre duas culturas distintas caracterizado como um espaço híbrido registra-se na memória da escritora e se reproduz em sua poesia num emaranhado de cores, sons, beleza e ritmo.

Prosseguindo, Susanna Ventura questiona se a autora considera viver em Portugal estar no exílio e Tavares de antemão afirma:

Sim, eu considero um exílio, embora eu tenha que esclarecer que ninguém me obrigou a sair de Angola. Eu não saí de Angola obrigada por ninguém, eu não sou vítima de nenhum posicionamento político. Eu não sou refugiada, ninguém me perseguiu. Foi uma opção minha. Opção que tem a ver com razões pessoais. Mas eu considero um exílio, porque quando não se está na nossa terra é sempre um exílio. É sempre uma errância, é sempre estar fora de uma terra e correm-se muitos riscos, especialmente quando se

⁹ Os sucessivos movimentos migratórios de povos mais desenvolvidos os Bantu, vindos do norte, provavelmente da região dos Camarões, constituíram um grande evento de deslocamento até aproximadamente o século X. Resultou deste acontecimento o surgimento das primeiras comunidades agrícolas, a formação de grupos étnicos e posteriormente a formação de reinos, como o Reino do Congo, poderoso núcleo da região, governado pelo rei do Congo intitulado Manicongo (título usado tanto por rei quanto por autoridades do reino, fossem políticas ou administrativas) e o Reino de Ndongo, habitado pela etnia Kimbundo cujo rei tinha o título de Ngola. Portanto a sociedade angolana se originou de várias etnias do grupo bantu caracterizado por mais de vinte línguas nacionais. Atualmente a língua oficial é o português juntamente com o umbundo, língua materna com mais falantes e outras representativas de grupos menores.

¹⁰ Angola enquanto nação se constitui num espaço híbrido, pois da sua formação complexa, resultou um espaço de livre trânsito entre várias culturas, se condensando em um espaço de fronteira simbólico e imaginário compondo desta forma a identidade complexa deste povo.

escreve. Neste momento eu tenho uma urgência de voltar, porque eu sinto que estou a perder o pé (VENTURA, 2000, s/p).

Assim, quando fala do exílio, a poeta carrega um sentimento de exilada, conforme sua aceção para o termo (estar fora da sua terra), embora de livre e espontânea vontade, pois “o exílio tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro” (SAID, 2001, p. 54). Na verdade, Paula Tavares vivencia uma situação de expatriada, termo referente àqueles que “moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais (...). Eles podem sentir a mesma solidão e alienação do exilado, mas não sofrem com suas rígidas interdições” (SAID, 2001, p. 54). Partindo deste “estar fora da sua terra”, Susanna retoma a arte literária abordando Paula Tavares de como viver em Portugal afeta sua escritura, no que a poeta responde que “por enquanto não afeta”, embora vivencie um cotidiano igual a todos os portugueses.

Estes estudos aqui organizados, por seus valores específicos, servirão de aportes teóricos, desenvolvidos com maior intensidade no mapeamento desta dissertação, visto que a identidade cultural de Angola na poesia da angolana Paula Tavares é o foco de investigação.

Aspectos estruturais

Pensar as tensões no espaço multifacetado da lírica moderna e pós-colonial corresponde às questões que norteiam o capítulo primeiro. A utilização inicial da teoria da poesia do alemão Michael Hamburger dá-se no âmbito da observação alargada sobre a verdade da poesia e dos mecanismos utilizados pelos poetas desde Baudelaire até a modernidade. A proposta de Hamburger para finalizar o subcapítulo “Lírica moderna” vêm do encontro de uma reflexão acerca do gênero poesia que impõe sua manifestação, no curso da história sob múltiplas facetas mergulhadas nas complexas relações humanas. O teórico pensa a poesia numa dimensão subjetiva, como um processo complexo extraído da verdade contida nas tensões de teor contraditório. Dessa forma, o subjetivismo é uma parte considerável para a construção da identidade, seja coletiva ou de quem escreve.

Na seqüência serão considerados outros olhares amalgamados a uma compreensão para a poesia moderna contemporânea. Em meio a uma enorme ausência e vazio de valores e uma abundância de possibilidades, vive a moderna humanidade. É nesse entremeio que o teórico Marshall Berman associa esse conflito, ou essa noção de crise a inúmeras fontes desencadeada a partir das grandes descobertas nas ciências físicas e que, por conseqüência, repercutiram nos domínios literários. Deslocando-se entre dois pólos – o mágico e o revolucionário – eis a observação feita por Octávio Paz no tocante à poesia moderna. O teórico mostra que a poesia flui entre o desejo de retorno à natureza, dissolvendo-se nela, e a conquista do mundo histórico e natural.

No tocante ao subcapítulo “Lírica pós-colonial”, será estudada a postura da lírica moderna africana de língua portuguesa em projeção no novo espaço internacional. Para isso, será utilizada a teoria do crítico pós-colonial Homi Bhabha, que propõe a possibilidade de construção da identidade cultural no entre-lugar da diferença cultural. O crítico propõe um novo presente histórico— que não rompe e

nem se vincula com o passado e o futuro – como constituinte do discurso pós-colonial. É, portanto, a partir deste presente, que visualizo a possibilidade de ler a *poiesis* de Paula Tavares como vozes e ecos de Angola em África. Vozes (da modernidade) e ecos (da tradição).

Na seqüência “Entre a voz do símbolo e o eco do imaginário, a voz poética de Paula Tavares”, será percorrida um caminho que parte da definição clássica de símbolo proposta por Jean Chevalier. Será observado o vínculo afetivo com o símbolo. Em seguida, será examinada a proposta de Gilbert Durand sobre o imaginário entrelaçado ao olhar de Gaston Bachelard, para quem a subjetividade – contida na nossa sensibilidade – serve de mediadora entre o real (mundo dos objetos) e o imaginário (sonho).

O capítulo “Passado, história e memória em movimento” remete a questão norteadora de qual é a relação do passado na construção de uma identidade cultural na poesia de Paula Tavares. Nesse capítulo, será trabalhado o passado nas suas relações diretas com a memória e a história. A fundamentação teórica a ser utilizada é a redefinição de Homi Bhabha de um passado interativo capaz de reinscrever um novo presente histórico e as relações entre história e memória, tendo em conta na proposta de Jacques Le Goff, o tempo como elemento de ligação. A análise e interpretação dos poemas ressaltarão a interação destes elementos. Assim, os poemas que serão analisados apresentam um passado histórico, social e cultural mediado pela memória num entre-tempo numa perspectiva de construção identitária.

O último capítulo no conjunto do *corpus* teórico “Hibridismo cultural, globalização e unidade angolana (e africana)” refere-se à identidade social e cultural no mundo contemporâneo. A base teórica que sustenta este capítulo é a do crítico cultural Stuart Hall. O teórico pensa o hibridismo numa dimensão cultural pós-moderna como um processo de fragmentação ou pluralização de identidades. Dessa forma, a identidade cultural traz a essência do hibridismo constituindo-se em forte tentativa de reconstrução identitária em meio à diversidade cultural. Também será relevante a teoria relacional de espaço-tempo no que diz respeito à identidade na

proposta do crítico pós-colonial Homi Bhabha. O teórico pensa a identidade pós-colonial a partir do entre-lugar da diferença cultural, ou terceiro espaço de experiência no imaginário do coletivo social.

A segunda parte desta dissertação está assentada, sob o ponto de vista analítico, na análise estrutural, estratégica e poética de *Ritos de passagem*, *O lago da lua* e *Ex-votos* de Paula Tavares com ênfase na sua cosmovisão estético modernista-simbolista, que se mostra mediada pelo seu pensamento imaginário-simbólico, reconciliando ficção e realidade. Para isso, traço inicialmente um perfil, destacando alguns pontos relevantes de significado histórico-literário da poeta no contexto literário angolano. A partir daí o tema identidade cultural, na poesia tavaresense, será abordado por uma soma de elementos amalgamados num mesmo nó tenso: “Identidade cultural: vozes no entre-lugar da diferença”, “Identidade: história, memória, cultura e geografia”, “Identidade: no amanhecer de uma consciência nacional” e “Identidade: o híbrido”. Dentre os teóricos já citados, soma-se a visão do sociólogo polonês Zygmunt Bauman para quem a identidade está associada à libertação social.

Passamos à poesia; passamos à vida. E a vida, tenho certeza, é feita de poesia. A poesia não é alheia – a poesia, como veremos, está logo ali, à espreita. Pode saltar sobre nós a qualquer instante.

Jorge Luis Borges

colonizámos a vida
plantando
cada um no mar do outro

Paula Tavares

Contemporaneamente existe uma colossal distância entre a lírica moderna, e aquela poesia lírica ligada a modelos convencionados, oriundos das fontes gregas e romanas. Apesar das diferentes tradições e das peculiaridades nacionais que continuaram a afetar a prática dos poetas, a “modernidade” da “poesia moderna” é um fenómeno internacional.

1. Tensões no espaço multifacetado da lírica

para conhecer o homem dispomos apenas da leitura, da maravilhosa leitura que julga o homem de acordo com o que ele escreve. Do homem, o que amamos acima de tudo é o que dele se pode escrever.

Gaston Bachelard

1.1 Lírica moderna

Michael Hamburger, através de uma investigação da trajetória poética no tempo e espaço a partir das tensões na poesia modernista começando pela obra de Charles Baudelaire, verificou, para a poesia lírica, a ausência de uma tendência totalizante ou específica correspondente a uma escola literária ou estilo de época. Para Hamburger, o que perdura no transcorrer da história literária qualifica representações de diversas classes de verdades. Segundo o crítico, a poesia

encarna ou representa a verdade de um tipo ou de outro dificilmente o negaram os próprios poetas, nem mesmo os que foram além de Baudelaire na busca de uma sintaxe liberada do uso da prosa, de um imaginário não sujeito a uma argumentação, ou de um léxico determinado mais por valores acústicos do que por exigências semânticas (HAMBURGER, 2007, p. 35)¹¹.

Entretanto, é um erro afirmar, diz Hamburger, que a poesia desde Baudelaire houvesse se desenvolvido apenas numas dessas direções, pois muitas estradas se descortinaram a partir deste ponto.

Seguem, de maneira ilustrativa, algumas reflexões de alguns poetas modernos comprometidos com a arte de poetar: “a poesia não pode, sob pena de morrer ou decair, integrar-se à ciência nem à moral; a poesia não tem a verdade como objeto, seu fim é ela mesma” e “O ato de ‘escrever poesia’ é uma atividade autônoma e autotélica”, ambas de Baudelaire; “sim na verdade, a Literatura existe, e se você

¹¹ Todas as citações de Michael Hamburger foram feitas a partir desta edição e que no decorrer do capítulo serão indicadas apenas pelo número de página.

quiser só existe Literatura, com a exclusão de tudo mais” e “a arte simplifica o mundo”, ambas de Mallarmé, e “A arte é recriar o mundo pelo poder da imaginação”, de Rimbaud.

Os poetas modernos em questão baseiam-se em argumentos complexos, por vezes contraditórios. E quais conceitos, idéias, características e direções integrariam a poesia moderna segundo estes poetas consagrados da poesia modernista? Surgem dificuldades, neste ponto, pois os poetas partem de pontos de vista diferentes, até opostos, divergindo entre si. Todos, entretanto, parece-me partirem de uma idéia fundamental: uma tentativa de expressar a visão do eu sobre o mundo e sobre si próprio, em que todos contemplam um ponto de vista amalgamado num mesmo nó tenso.

Escolhi estas questões a fim de iniciar uma reflexão acerca do gênero poesia no âmbito do discurso poético, sem a pretensão de dar respostas definitivas, por compreender que a poesia sustenta vários pontos de vista conflitantes que dividem o julgamento dos críticos. Se o assunto é poesia, logo surge uma discussão a mais que amplia o olhar, desviando da noção de que não existe um movimento único e progressivo na poesia mundial.

Afinal, o que torna a poesia moderna? Independente da conceitualização alargada de poesia moderna— deve-se atentar às maneiras de ver e sentir e visões subjetivas apreendidas no tecer poético — que se desdobra a partir da comunicação e do diálogo, que adquirem em tempos contemporâneos peso e urgência especiais.

Retrospectivamente, no âmbito do discurso poético, a metade do século XIX serviu de palco para a poesia ocidental galgar pontos de ruptura com a tradição, enveredando por outros caminhos, artisticamente literários sedentos de inovação e renovação. No entanto, o desenvolvimento da cultura mundial, paralelamente aos diversos tipos de modernismos, alcançou seu ápice no limiar do século XX. Novas possibilidades de interação e reflexão existencial envolvendo o eu e o mundo intensificaram-se neste instante em que a arte e o pensamento desfrutavam de seu apogeu.

Esse momento de desorientação, se assim se pode dizer, causado pela luz do Modernismo, nasceu da oposição entre uma interpretação lógica e um espírito irracional que se lançou em experiências cada vez mais avançadas tanto na arte quanto na literatura. Assim, ocupando seu espaço, a geração modernista constituiu-se num divisor de águas, em confronto àquelas atitudes românticos-simbolistas¹², possibilitando que a literatura conquistasse certa liberdade ao conduzir a imaginação a certo primitivismo¹³ como instrumento de reação contra as complexidades e o pluralismo cultural na qual não podem assimilar.

O momento, sem dúvida, gerou certa tensão entre um ceticismo positivista e um perfeccionismo moral moderno que irrompeu, em nossa época, em duas direções: um rumo à arte e a filosofia e a outra rumo à política; uma voltada ao extremo individualismo e a outra, ao contrário, para o totalitarismo. Importa grafar que o denominador comum perceptível desta tensão encontra-se entre a politização da arte e a estetização da política.

Mergulhada nesse contexto, a poesia moderna, como tal, mostra-se engajada com a humanidade como um todo, portanto, menos egocêntrica e mais intensa que a poesia romântica. Apresenta-se a poesia, além disso, distinguida por uma nova mentalidade moderna, resultando numa lírica que fala de maneira enigmática e obscura, por vezes, transformando-se em um largo espectro de força de expressão tanto quanto a filosofia, o romance, a pintura e a música. E, mais do que isso, a poesia insere-se numa confluência multidisciplinar. Tal como uma encruzilhada de caminhos, a poesia é um ponto de contato e intercâmbio especialmente com a história, com as ciências sociais e do comportamento. Tome-se aqui como exemplo suficientemente representativo – exatamente pelo que tem de expressivo – a *arte poética* formulada pela angolana Paula Tavares, a primeira voz feminina de impacto na cena poética angolana, nos anos de 1980, no contexto pós-colonial angolano.

No minucioso estudo da questão, o crítico Michael Hamburger analisa as relações arte/natureza pelo viés das tensões na poesia modernista, considerando

¹² A única coisa constante na atitude dos poetas romântico-simbolistas é a rejeição do próprio tecido da civilização moderna.

¹³ Primitivismo entendido como oposição ao industrialismo e à urbanização moderna.

que esta zona fronteira como um lugar privilegiado onde a noção de crise, signo da modernidade, concentra-se nas tensões e conflitos visíveis na obra ou por trás dela – expondo ou desnudando as intempéries da vida moderna.

Para este crítico a verdade que encerra uma obra poética

não pode ser extraída dessa ou daquela confissão, nem de tal ou qual verso evidente, mas apenas das tensões, para os quais a chave mais segura são suas contradições, além de possuir o poder de nos transmitir o “*frisson nouveau*”(p. 13).

As tensões¹⁴ contidas na obra poética, consideradas do âmbito subjetivo da experiência humana, é antes um espaço de contato que absorve uma postura hermenêutica que parte de um discurso literário qualitativo de processos individual ou coletivo, descrevendo diferentes tons na verdura da floresta; gerando, por sua vez, uma reflexão sobre a essência humana.

Junto a esses elementos naturais desencadeados pela modernidade, tende a poesia moderna a concentrar seu poder de universalizar o particular, deslocando-se da periferia, convergindo para um centro de experiências contrário a critérios clássicos dos especialistas, pois “a literatura, tem o poder de fazer novas associações entre as coisas que na vida, tendem cada vez mais desintegrar-se” (HAMBURGER, 2007, p. 34). A condição fundamental para a consolidação disto advém da nova postura adotada pelo poeta modernista, na qual busca explorar com maior amplitude determinada experiência ou objeto, marcando a noção moderna de arte literária, em que se verifica que os poemas modernos são guardiões, se assim se pode dizer, de muitos tipos de verdades que os diversos tipos de poemas podem transmitir.

A partir dessas novas associações de natureza (humana ou não), nota-se que a função de integrar apropria-se do ato de comunicação que, como esclarece Hamburger, “é uma função intrínseca à poesia mesmo quando o poeta está consciente de não querer comunicar nada em particular, quando ele escreve para os

¹⁴ As *tensões* acredita Michael Hamburger serem os problemas cruciais da poesia moderna podendo ser rastreadas facilmente antes de Baudelaire e seus sucessores de poetas como Edgar Allan Poe, a quem Baudelaire e seus sucessores indicaram como seus antepassados literários.

mortos ou para ninguém” (p. 31). Assim, torna-se válido acrescentar que as palavras que constituem um poema são “a imagem e o ornamento” do pensamento, e a função fundamental desse poema é “trazê-lo a nossa compreensão” (p. 35). Entretanto, é neste jogo de integração-comunicação e de imagem-ornamento que se constitui as relações interligadas ao pensamento e à compreensão, visando para além do poema.

É, portanto, na integração da palavra como gesto de comunicação que “a poesia faz pleno uso da língua como um meio do pensamento, da exploração e da descoberta” (p. 39). Percebo, então, que as palavras de ordem exploração e descoberta acendem ao sabor do ritmo expansivo e elástico as verdades enraizadas “a marcar os intervalos de tempo” nas entrelinhas do poema. E, mais do que isso, compreendo que a apreensão de uma lógica racional ficou para trás, cedendo lugar a um processo dinâmico que aproxima (e muito mais!) o leitor com o gênero poético. Diante deste procedimento exploratório não apenas diante da poesia, mas também na filosofia e na ciência especulativa, temos que a poesia sugere. Tomada neste sentido, infundindo sensações, temos que as possibilidades de expressão poética são levadas aos limites de uma poesia tão viva quanto possível, em que processos de pensar, sentir e imaginar se acham representados numa tensão ficcional, em que se relaciona a poesia com o mundo dos fatos. Nesse sentido, a esteta Suzanne K. Langer restaura uma visão, a caminho de que toda arte é “abstrata” num sentido especial e “simbólica” no sentido de que

a relação da poesia com o mundo dos fatos é a mesma da pintura com o mundo dos objetos; os acontecimentos reais, se eles entram em sua órbita, são motivos da poesia, assim como os objetos reais são motivos da pintura. A poesia, como toda arte, é abstrata e significativa (LANGER apud HAMBURGER, 2007, p. 40).

A referida afirmativa permite-me, aliás, esclarecer o seguinte: o sentido de “abstração artística”¹⁵, adotada por Suzanne Langer para toda a arte, especialmente

¹⁵ Suzanne Langer define “a abstração artística, sendo incidental a um processo simbólico que visa à expressão e ao conhecimento de algo bem concreto [...]. Os processos de abstração na arte provavelmente sempre continuariam a ser inconscientes se não soubéssemos graças à lógica

na poesia, tem que ver com os efeitos conflitantes, seja no interior da obra de um único poeta ou até na estrutura de um único poema, que deve, pois, ser interpretada como um processo de evocação de sentidos: uma vinculando o poeta à história do pensamento da arte; e outra permitindo certo entendimento da expansibilidade deste poeta como “artista”. Conseqüentemente, instaurou-se na poesia lírica uma lógica interna própria, epifânica da consciência do artista “de que todos os objetos podem se tornar literários”, direcionando por sua vez, a poesia moderna a uma arte simbólica que tende a rejeitar uma interpretação literal dos versos, ou de parte deles.

Compreende-se, nessa perspectiva, a razão pela qual o pensamento, o sentimento e a imaginação dos poetas, vazado num novo espaço poético, tenderam cada vez mais a serem interpretados como processo indivisível. No fundo, essa abordagem hermenêutica parece solidificar a assimilação na poesia das realidades experimentadas e observadas, seja no léxico, no imaginário, na estrutura rítmica do verso ou à autonomia essencial da arte, contrariando aparentemente a tendência à abstração do modo como entende Suzanne Langer.

No entanto, sempre que se escreveu poesia de alto nível tanto no século passado, ou em qualquer outro, dois impulsos opostos se encontraram: a imaginação (ou a interioridade) fundiu-se de alguma nova forma com a experiência exterior. É nesse sentido que a reflexão sobre o modo pelo qual se estabelece a relação dos verbos sentir, observar e transformar propiciou, segundo Francis Ponge, “uma tentativa de devolver o homem ao universo natural e relacioná-lo aos fenômenos desse universo” (p. 46).

O fato de que “o homem nunca poderá ser excluído da poesia escrita por seres humanos, por mais impessoal ou abstrato” (p. 46) que seja o poema contraria o pensamento do crítico alemão Hugo Friedrich, que pensa a poesia moderna como um processo de desumanização e despersonalização. É esse duplo processo inerente ao fazer poético moderno, na visão de Friedrich, que corrobora para o

discursiva o que é a abstração [...]. Pois a ciência passa da denotação geral para a abstração precisa; a arte, da abstração precisa à conotação vital, sem a ajuda da generalidade” (p. 40).

desaparecimento do arroubo lírico e, por conseqüência, do sujeito no interior do poema. Essa especificidade, assinalada por ele na poesia moderna, restringe a idéia de lírica moderna a certo transcendentalismo vazio, em que a criação literária iguala-se a certa irrealdade fantasmal, para a qual o homem tende a ser excluído.

No entanto, opondo-se às celebrações líricas de uma possível exclusão do humano do ato poético, Hamburger declara que a poesia moderna não é afetada por tal desvã, porque “a própria linguagem garante que nenhuma poesia seja totalmente ‘desumanizada’, sem a necessidade de o poeta tentar projetar a pura interioridade exteriormente” (p. 48). Mesmo que o poeta projete a sua interioridade nos elementos exteriores (animais, plantas e seres inanimados), a poesia não será tomada como uma unidade desumanizada. Repare-se que estas divergências cultivam infundáveis discussões. Como se vê, a poesia moderna configura certa tensão tão peculiar a um processo dialético da modernização e do modernismo.

Acerca da arte, Michael Hamburger aponta que Francis Ponge não via a arte com existência para si própria, mas que “tudo na arte existe para o homem” (p. 46). Se “tudo na arte existe para o homem” e se a “poesia encarna ou representa a verdade de um tipo ou de outro”, o objetivo dos poetas, pois, é

“dizer verdades”, mas de maneira necessariamente complicadas pelo “paradoxo da palavra humana”; afinal a escrita da poesia é um “feito” – um processo de exploração e descoberta – as verdades ditas são de um tipo especial (p. 56).

Por outras palavras, Hamburger registra que “é o poema que diz ao poeta o que ele pensa, não o contrário” (p. 56); no entanto, é o pensamento que se cristaliza em poemas. Houve um tempo, é verdade, em períodos de homogeneidade cultural – ou de uma exclusividade cultural – em que as verdades não eram especiais, e sim de propriedade comum do escritor e leitor.

A meu ver, a expressão “dizer verdades” (àquelas pressentidas pelo homem) repousa num espaço de subjetividade sujeito a um despertar de consciência que está associado à ação de descobrir que envolve fundamentalmente o leitor, e que (re) coloca o homem em contato consigo mesmo, concomitante às implicações de toda poesia. Sendo assim, “não é preciso ser marxista para reconhecer que toda

poesia tem implicações políticas, sociais e morais, independentemente de a intenção por trás dela ser didática e 'ativista' ou não", afirma Michael Hamburger (p. 58). Aliás, não é à toa que a prática da poesia como uma arte cujo meio é a linguagem tem implicações sociais que receberam ênfase especial neste século.

Tal abordagem comporta conceitos referentes tanto à consciência humana quanto a natureza do homem que indicam por si mesmos porque a poesia nunca pode excluir o homem, enquanto for escrita pelo homem. E o que a poesia pode excluir, especialmente quando as palavras são colhidas ao acaso pelo poeta na hora da colheita, e que são transformadas em padrões visuais ou de som na página, é a individualidade. Essa idéia de que a linguagem nunca pode excluir o homem, embora ainda prevaleça a distância entre a palavra e a coisa devido à autoconsciência dos homens civilizados da sua separação da natureza, faz com que Michael Hamburger acolha o pensamento de Octávio Paz, para quem, "a poesia moderna se desloca entre dois pólos, que ele chama de mágico e revolucionário" (p. 60).

A palavra não é idêntica à realidade, afirma Octávio Paz, porque entre o homem e as coisas se interpõe a autoconsciência, portanto

o mágico consiste num desejo de retornar à natureza, dissolvendo a autoconsciência que nos separa dela, "perder-se para sempre na inocência animal, ou libertar-se da história". A aspiração revolucionária, por outra parte, requer uma "conquista do mundo histórico e da natureza". Ambas as coisas são formas de transpor a mesma lacuna e reconciliar a "consciência alienada" e o mundo exterior (p. 60-61).

Transparece na afirmação de Paz, que ambas as tendências expressam preocupações humanas gerais além de tratarem das tensões e complexidades advindas da inter-relação entre as palavras e as coisas. Assim, busca o poeta moderno transcender pelo atalho mágico (do mundo das palavras), sobretudo um novo caminho de retorno à natureza e à unidade primitiva das palavras e das coisas. Nesse sentido, (re) afirmando o que já foi dito, a verdade da poesia, e da poesia moderna especialmente, não deve ser apreendida somente em suas afirmações diretas, mas principalmente em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões.

Por outro lado, a revitalização poética da palavra remete para domínios que importa aprofundar que a identidade do eu empírico seja facilmente confundido com a identidade do autor. Para, além disso, deve-se ter em conta também que a poesia lírica ligada à experiência interior, sem maior preocupação com o tempo contínuo, histórico ou épico, com cronos, do que com Kairós, migrou noutra direção. Cabe observar, primeiro, algo que distingue radicalmente a poesia confessional da poesia moderna, que reside numa intensa ansiedade de encontrar algo novo (mesmo nas profundezas do abismo), clarificando um desvio de curso. Também se deve observar que o eu empírico confessional tornou-se outro, em que, o eu é um outro. E que, por fim, a nova liberdade de imaginação conduziu o poeta moderno a dissolver o seu eu empírico. Não por acaso, foi este fato que desencadeou uma perda da identidade, possibilitando ao poeta uma mudança de ênfase de uma sensibilidade alienada para o mundo à sua volta.

Assim, partindo deste ponto de vista embebido pela estética romântico-simbolista em que a poesia não deveria ser uma descrição exata (como a página de um romance), mas estar banhada de sonho, afirma Michael Hamburger que

essa ironia poderia servir para mediar entre as realidades “grosseiras” e as fantasias delicadas; mas que essa mesma ironia atestava que o observador e o sonhador devessem continuar tão irreconciliáveis quanto o eu empírico e o poético (p. 77).

Com o eu poético liberto de sua jaula, obteve o poeta moderno maior liberdade em (te) matizar imagens que se valessem livremente de trivialidades e atribulações da vida urbana moderna, em que a melancolia tornou-se um atributo não do poeta, mas do mundo que o cerca. Esta constatação condiz com a revolução na poesia do século XX, em que os poetas subordinaram a confissão e a expressão de si mesmo a uma crítica da vida moderna, ou talvez da vida em qualquer época. Um pequeno giro na roda do tempo e a poesia revelou uma nova face, em que principia a combinar doses de ironia e lirismo, deixando mínimo espaço para a tendência retórica. Entretanto, convém frisar que, por exemplo, o paradoxo e a ironia não são mais a bravata do eu dividido e tornaram-se parte de uma visão existencial totalitária, relegando a personalidade do poeta à mera posição ilustrativa,

ênfatizando preocupações mais amplas como as crueldades do mundo e o caráter fortuito da vida.

Isto significa então que a poesia lírica tende a propiciar certo conhecimento, de raiz puramente intuitiva, além de inspirar toda a criação literária, numa linha de pensamento de remota matriz aristotélica, justamente por surgir adornada por uma subjetividade envolvente e sedutora.

Assim, Paul Valéry, poeta francês praticante e teórico da “poesia pura”¹⁶, anuncia em alto grau de subjetividade de forma envolvente e enigmático que,

nosso eu, estaria ele talvez isolado de seu ambiente, preservado de ser Tudo, ou de ser O que quer que seja, [...] De nada vale apelar a nossa memória; ela nos dá muito mais evidências de nossa variação do que de nossa coerência [...] Em nossos desejos, nossos pesares, nossas buscas, em nossas emoções e paixões, e até nos esforços que fazemos para nos conhecer, somos o brinquedo de coisas ausentes— que nem sequer precisam existir a fim de agir sobre nós (VALÉRY apud HAMBURGER, 2007, p. 85)

Nesse sentido, é pertinente observar que a verdade da poesia tornou-se inseparável do que se chamou de a verdade das máscaras, isto é, da multiplicidade de eus presentes, desde então, na poesia. Assim, mergulhada num labirinto de complexidades, a poesia moderna conduziu os poetas, pelo menos momentaneamente, a deparar-se com as realidades puramente inescapáveis do eu empírico.

É a partir deste tratamento diversificado entre os poetas, devido a uma relação intrínseca com o pensamento subjetivo, que o eu lírico principia a gerar certa “tensão” na escrita poética. Na seqüência, obtêm-se vários olhares que rompem com uma concepção expressiva romântica da criação poética que Hamburger descreve como o universo contemporâneo visto na ótica de uma miragem brutal¹⁷ ao gosto de Mallarmé, na qual se travou uma disputa entre o eu

¹⁶ O ceticismo de Paul Valéry, o de um pensador do século XX familiarizado com as tendências científicas e políticas da época — deixou-o consciente dos limites da poesia “pura” ou “absoluta” em que ele se distinguiu: “A poesia pura é, de fato, uma ficção deduzida da observação”, ele escreveu em 1928.

¹⁷ A importância da simplificação de Mallarmé era que o mundo exterior—o qual para Delacroix e Baudelaire já havia sido apenas um “dicionário” um “depósito de imagens” ou uma “floresta de símbolos” a partir dos quais o artista seleciona seu material— se tornou apenas “uma miragem brutal”.

empírico e o antieu, entre o circunstancial e o arquetípico; a recorrência à ironia no trato do eu empírico ou o banimento inteiramente em proveito de uma máscara. De qualquer forma, a questão do duplo ou antieu parece predominar, mas nunca até a total exclusão de seu oposto, porque o antieu ou antitético só é compreendido mediante a realidade. E essa realidade, é claro, é intemporal, absoluta, buscando recursos daqueles que despertaram do sonho comum, a miragem brutal.

Recorrer ao recurso das máscaras objetivou fazer do homem só uma multidão, da identidade negativa, a multiplicidade positiva ou a universalidade do ser. Sendo assim, a própria forma poética pode atuar intrinsecamente como máscara. Muitas vezes as máscaras como a tradição ou a novidade. Para os poetas extremamente modernistas são, com efeito, um alibi perfeito para mascarar a figura do eu empírico, mas para o poeta Mallarmé, conforme exemplifica Michael Hamburger, a obra de arte, em sua pureza completa, implica o desaparecimento da presença oratória do poeta. E que, na proximidade com poetas líricos antes de Baudelaire, pode ser igualmente observada o uso de máscaras, nas quais sobressaem as máscaras do estilo, da forma e do decoro.

Ao lado da figura do eu empírico, outro importante ponto a ser verificado é o da simbiose versada entre estética e política, imposta à imaginação poética, que refletiu na consciência social dos poetas. Estigmatizada, a arte passou a atender, a partir deste momento, a um tipo de especialização, não de ofício, mas de visão, condição imprescindível para a criação poética. Com base neste ponto de vista, poetas aderiram a certa tendência de

confundirem a autonomia da arte com a autonomia do artista, uma confusão que chegou facilmente a uma época em que o artista era cultuado como um herói e um “homem representativo”(p. 133).

E que, paradoxalmente, esse “homem representativo”

insistiu em seu caráter único, na verdade, em tudo o que o separava e isolava da humanidade como um todo. Daí o mal-estar difuso dos poetas quanto a seu “eu empírico” e o culto das máscaras ou da impessoalidade, que converteram esse mal-estar numa nova liberdade imaginativa e moral. Sem essa liberdade, usada numa grande variedade de formas por um sem-número de poetas em toda a Europa e América, não teria havido nenhuma poesia moderna do tipo que floresceu internacionalmente na primeira metade do século XX (p. 133).

Verifica-se, contudo, que de toda essa movimentação torna-se necessário dar ênfase, sobretudo, ao conflito experimentado pelo poeta quanto a seu eu empírico e o culto das máscaras, ou até mesmo da sua impessoalidade, pois, essencialmente, é este mal-estar que rompeu com as barreiras do individualismo, movendo-se rumo ao totalitarismo moderno. Essa foi uma reação que brotou na metade do século passado, embebido pelo avanço científico e tecnológico da modernidade, que concedeu a poesia moderna um status de fenômeno internacional, equiparando-a com um desabrochar de uma nova liberdade imaginativa e moral, seguida igualmente por uma nova liberdade de criação.

A essa nova liberdade, sobrepuja visível interdependência da imaginação e da realidade tidas como equivalentes, permitindo ao discurso poético encarnar uma parte estrutural da realidade. No entanto, as diversidades da poesia moderna parecem ter sido conseguidas pela perda de ímpeto de inúmeros poetas autonomistas imaginativos, pois, na mesma instância em que estes poetas tornaram-se alvos de desconfiança “de todos os recursos com os quais a poesia lírica mantivera sua autonomia” (p. 307), criaram uma nova poesia.

A essa nova poesia, somou-se um experimentalismo poético que obedecesse a uma forma de comunicação direta, tanto quanto a prosa, sem recorrer a uma linguagem especial, que se distinguisse, sobretudo, por seu caráter metafórico. Entenda-se, por outras palavras, que a poesia aspirava a uma comunicação tão rápida quanto o momento exigia devido ao rápido crescimento da sociedade industrial. É, a partir deste momento, que uma moderna sensibilidade politizada aflora na poesia, levando em conta, que as preocupações políticas e sociais estavam na raiz da nova austeridade. Sendo assim, essa nova tendência equivalente a um novo tipo de antipoesia renunciou à exploração em favor de uma linguagem inteiramente purgada de idiossincrasia, que por sua vez impôs limites estritos à imaginação. É claro que essa nova austeridade não se restringiu a poetas tão somente, pois preocupados com o marxismo e a politização da arte prosperou e cresceu para além da geração de 1945.

Por outro lado, a drástica mudança de estilo, exigida pela mudança de sensibilidade, rompeu com a tradição da poesia pura e obscura, moldado pela consciência social e política, adiantando um passo rumo a uma poesia deliberadamente impura (diga-se uma poesia dessacralizada), semelhante à prosa em relação a sua subordinação do ritmo e da imagem ao argumento. Sobressai desta forma, uma aproximação maior do poeta com o mundo natural, humano e histórico, mas para isso precisou, no entanto, que o eu empírico do poeta despojasse de todo excesso de individualismo. Essa tarefa parece-me um tanto complexa, pois, como se sabe ao longo da história, a preferência de falar de si mesmo dominou intensamente.

A nova antipoesia reitera-se, rumou a uma nova austeridade que culminou na poesia social e política escrita após 1945, assim definida por Hamburger:

Essa austeridade, em particular, é um dos traços mais característicos da poesia social e política escrita em diversas línguas após 1945 e, na verdade, da poesia cujo tema não é totalmente social e político, mas moldado pela consciência social e política (p. 322).

As observações de Hamburger ajustam-se à reflexão de que as alusões à tropologia e à metáfora foram reduzidas e relegadas ao repositório dos usos da prosa. Tanto o sentimento quanto a metáfora estavam subordinados a uma função objetiva, a apresentações de realidades sociais relevantes, visto que a antipoesia, engajada com uma ideologia política, não cedia espaço a sensibilidade e a imaginação dos poetas. Dito isto, não posso deixar de registrar a afirmação feita ainda por Hamburger de que “certa tendência à antipoesia é inseparável de quase toda variedade do modernismo no século XX” (p. 325). Frente a esta afirmativa, ocorre-me reafirmar que essa tendência atingiu igualmente obras de modernistas sem afiliações marxistas.

Não restam dúvidas que a antipoesia implicou na desintegração do lirismo em prol de uma poesia engajada politicamente e que se tornou, por alguns anos, um divisor de águas entre a velha poesia e a nova vanguarda. Por isso, é preciso reconhecer que a antipoesia foi uma reação de forma enérgica e deliberada contra uma produção poética acusada de produzir uma lírica sintética em que acentuava o

verbalismo, o subjetivismo e o individualismo burgueses e, conseqüentemente, a incapacidade de expressar uma nova realidade gerada pela industrialização e um mercado capitalista moderno. Por conta disso, os novos intelectuais visaram a uma poética ideológico-artística cosmopolita, assim como haviam feito os modernistas de 1922. Nesse sentido, não deixa de ser interessante notar que “o impulso dialético da modernidade se voltou ironicamente contra seus primitivos agentes, a burguesia” (BERMAN, 2007, p. 31). Como bem expressa Marshall Berman, a moderna humanidade vê-se em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades. Desta forma, o antipoema subordinou de forma rigorosa a música e o sentimento ao argumento, permitindo a arte e a perícia entrarem na escrita juntamente com a métrica exata e as rimas cuidadosamente colocadas, com um propósito essencialmente não-lírico.

Retomando, as fontes referidas por Marshall Berman têm que o século XX experimentou processos sociais de impacto que parecem terem repercutido nos domínios literários. Prova disso encontra-se no rompimento com a razão e o intelectual em detrimento ao sentimento e à percepção, que ecoa na arte e no pensamento modernista do nosso tempo. Dito isto, é possível perceber que a poesia molda-se num tráfego perpétuo entre experiência e imaginação. E que o homem do amanhã percebe, afinal, que o mundo não pode ser explicável pela razão, pelo fato de compreender que não consegue chegar à essência das coisas, à medida que um contingente moderno multiplica-se em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuráveis e que seguem inúmeros caminhos. Conseqüentemente, a era moderna perde contato, de forma um tanto irônica, com a raiz de sua própria modernidade, vista pelo ângulo de Marshall Berman.

No entanto, o fato básico da poesia, conforme a vê Hamburger, é que escrever grande poesia é o que basta a um homem realizar “neste mundo desvinculado de nós mesmos” (p. 149), mesmo que as verdades de algum tipo de poesia sejam verdades parciais ou provisórias. De fato, não há nenhum consenso geral quanto ao que a imaginação dos diversos poetas queria conservar; embora todos focalizem o

passado, valorizando a tradição como algo vivo, mais vivo que a parafernália da civilização contemporânea, como esclarece Michael Hamburger. Além disso, o fato de que nenhum homem é verdadeiramente alguém sem raízes, justifica, por si só, seu retrocesso ao tempo pretérito.

Retornar à natureza reverte para a poesia não só a inexistência de egocentrismo, como também uma tensão entre os particulares e as generalidades, entre a imagem fenotípica e a arquetípica. E essa tensão irá variar de poeta a poeta, de caso a caso; e nenhuma teoria ou técnica de grupo é capaz de regulá-la. Além do mais, a natureza também pode ser tratada de forma arquetípica, com inúmeros graus de realismo e simbolismo. No entanto, boa parte dos poetas modernos concorda que a preocupação com a natureza não revela uma fuga e o progresso da urbanização e da industrialização deu origem a um novo sentimento, de pesar pela terra. Por isso, a insistência dos poetas modernistas em considerar a poesia, entre outras coisas, como forma de conhecimento, representando verdades de algum tipo, embora essas possam ser subjetivas, paradoxais, esotéricas ou fantásticas, exemplifica Michael Hamburger.

Em outro sentido, entenda-se que a poesia

versa sempre sobre a mesma coisa; eis por que retornou aos arquétipos depois de toda sorte de envolvimento com o mundo fenomenal, depois de todos os modos de apreendê-lo e representá-lo em palavras. Enquanto a poesia for escrita— escrita, não ajuntada por máquinas nem tirada da cartola de um mágico para deleitar a platéia— ela continuará a apresentar essa verdade da maneira que puder ou tiver de apresentar (p. 438).

Segundo este estudioso, é preciso investigar todos os fenômenos da existência para além da superfície plana das aparências, pois o material do poeta sempre foi a natureza (humana ou não), todos os objetos e aspectos do ambiente exterior, bem como a atmosfera da alma e o teatro de emoções. Diante desta complexa interação, a poesia continuou a relacionar o mundo interior com o exterior e esse é um modo pelo qual ela pode ajudar o homem a ser humano.

Hamburger afirma que o perigo de desumanização na poesia no início do modernismo pareceu mais teórico do que real. A arte, no século XX, desenvolveu-se sem preocupação com um limite entre poesia e prosa, avançando esporadicamente

aos domínios em que todo ato artístico depara-se com a fronteira de qualquer outro e a linguagem tornou-se autônoma. Dessa forma, os poetas linguisticamente experimentais excluem a subjetividade da poesia lírica, suas projeções de sentimentos e de estados de espírito.

E, nessa perspectiva, compreende Michael Hamburger que

de todos os poetas que escreveram cem anos depois de Baudelaire, só os da escola concretista, ou alguns deles, se pode dizer produziram uma obra que “marcha fraternalmente entre ciência e filosofia” (p. 435).

A ciência e a filosofia tornaram-se o terreno dos especialistas e esses poetas também são especialistas em seu material: as palavras. O importante em torno da poesia experimental é a relação mútua e necessária entre beleza e verdade, que, no entender de Hamburger,

na poesia continua a ser paradoxal de um modo fascinante, quando não misterioso; pois os “literalistas da imaginação” se depararam com o conhecimento de que a verdade peculiar da poesia talvez tenha de ser expressa por meio de ficções, ou pelo que, literalmente, equivale a mentiras; e os absolutistas da imaginação se depararam com o conhecimento de que ela “precisa ser humana”. Só o paradoxo é constante e perene (p. 438).

Convém tornar transparente que a afirmativa “Só o paradoxo é constante e perene” sintetiza as tensões que atuam como pano de fundo na poesia moderna contemporânea, restituindo ao leitor um papel ativo, concreto, que traduz um perfil hermenêutico frente ao discurso poético.

Todas estas concepções são admissíveis, no entanto, isoladas são insuficientes; unidas, expressam tamanha complexidade de ordem estética que realmente diferencia a partir de três princípios: como a arte e a natureza relacionam-se; como o homem interage com a arte e, por fim, qual a função desta arte. Aliás, essas observações não obstante compartilham com a reflexão de Michael Hamburger que verificou a ausência de homogeneização e linearidade para a poesia lírica.

Neste hiperespaço multifacetado da lírica, perde-se inteiramente o senso de direção. Entretanto, há controvérsias, Octávio Paz coloca a poesia do lado oposto à

tradição da ruptura, mediante interrogação: “não há um ponto em que o princípio da mudança se confunde com o da permanência?...” (PAZ, 1993, p. 56):

Os poetas da Idade Moderna buscaram o princípio da mudança; os poetas da idade que começa buscamos esse princípio invariável que é o fundamento das mudanças. Nos perguntamos se existe algo em comum entre a *Odisséia* e *Em busca do tempo perdido*. A estética da mudança acentuou a natureza histórica do poema; agora nos perguntamos; não há um ponto em que o princípio da mudança se confunde com a permanência?...

Logo após, Octávio Paz continua

A poesia que começa neste fim de século— não começa realmente nem tampouco volta ao ponto de partida: é um perpétuo recomeço e um contínuo regresso. A poesia que começa agora, busca a intersecção dos tempos, o ponto de convergência. Diz que entre o passado esmaecido e o futuro desabitado, a poesia é o presente (PAZ, 1993, p. 56-57).

Note-se que as expressões “perpétuo recomeço” e “contínuo regresso” aludido à poesia neste fim de século cultiva a diversidade de suas “aparições”¹⁸ em todas as direções, resgatando em si um manancial inesgotável de significado, percepção e expressão humana. Por isso, segundo Octávio Paz, a poesia “reconcilia as duas metades da esfera” e revela, portanto, uma presença plural.

¹⁸ Muitas vezes, no curso da história, a poesia, mudou de rosto e de nome; contudo, através de todas essas mudanças, é uma. Não se anula na diversidade de suas aparições; e quando se identifica com a vacuidade, como ocorre na tradição budista e em alguns poetas modernos do Ocidente, se manifesta — insigne paradoxo— como presença (PAZ, 1993, p. 56).

1.2 Lírica pós-colonial

Ser poeta significa unir
Arlindo Barbeitos

Prosseguindo pelo viés apontado até aqui, que privilegia o estudo da poesia moderna nas suas tensões que guarda em si *flashes* de verdades, adentro o novo espaço internacional que se faz ouvir no apagar das luzes do século XX e que contempla as literaturas africanas de língua portuguesa, especialmente. Portanto, interessa-me agora, a partir de novos estudos críticos culturais pós-colonial contemporânea, em torno da questão identidade cultural, percorrer a poesia twareense, em que esta prática está representada, em maior ou menor grau, na dimensão ficcional, articulando-se com momentos históricos de Angola, com a memória ancestral, com a tradição e com a oralidade.

É visível que a arte poética foi projetada para um novo espaço internacional marcado por uma confluência relacional temporal que abriga passado, presente e futuro no mesmo nó. Nesse sentido, portanto, pode-se dizer que este nó amalgamado ao espaço é gerador de um novo ponto de tensão. Analogicamente, equipara-se ao olho do furacão, provocado nas palavras de Marshall Berman (2007), pelo “turbilhão da vida moderna”, que é alimentado por muitas “fontes”.

Sobre o novo espaço internacional, *lato sensu*, é preciso ter em mente os estudos do indo-britânico Homi K. Bhabha, para quem:

o presente não pode ser mais encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas discontinuidades, suas desigualdades, suas minorias (BHABHA, 1998, p. 23).

Esta realidade, não obstante, reflete as experiências compartilhadas por numerosos grupos étnicos de minorias, ressaltando “as relações ‘neocoloniais’ remanescentes no interior da ‘nova’ ordem mundial e da divisão de trabalho

multinacional” (BHABHA, 1998, p. 26). De fato, é fácil verificar que esta realidade sedimenta o direito¹⁹ de se expressar a partir da periferia do poder materializado nos embates fronteiriços intercultural, em que dimensão espacial e temporal afirma seu cruzamento. É, por conseguinte, neste espaço incomensurável e intraduzível que a diferença cultural firma-se tendo tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos.

Sem dúvida, as tensões da modernidade é o tropo comum dos nossos tempos, em que a questão da cultura coloca-se na esfera do além²⁰, confessa Homi Bhabha. Para o teórico, essas tensões marcam atualmente nossa existência, encoberta por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do “presente”, pois, no seu entender,

encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no “além”: um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem— aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para a frente e para trás (BHABHA, 1998, p. 19).

De fato, é essa sensação de desorientação, perfeitamente explorada por Bhabha, que confronta forças antagônicas, conflituosas que agregam valores outros – geralmente no que diz respeito à raça, classe, gênero – formando sujeitos nos entre-lugares devido aos deslocamentos de domínios da diferença.

Também é certo que a virada do século propiciou o descortinar da “demografia do novo internacionalismo” (BHABHA, 1998, p. 24), em que é possível compreender a concepção de “entre-lugar”²¹ articulado por Homi Bhabha. Nessa visão, como já afirmei baseada em Hamburger, a zona de fronteira ou entre-lugar constitui-se num

¹⁹ Esse *direito* dá voz aos povos em deslocamentos, diáspora, exílio, iletrados, marginalizados e as diversas minorias, operários, negros, mulheres.

²⁰ “Além” para o estudioso Homi Bhabha significam distância espacial, marca um progresso, promete o futuro— o “além” não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado... O jargão dos nossos tempos— pós-modernidade, pós-colonialidade, pós-feminismo apontam insistentemente para o além. Walter Benjamin descreve o “além”, estabelecendo uma concepção do presente como o “tempo do agora”, como verifica Bhabha (BHABHA, 1998, p. 19-23).

²¹ O crítico pós-colonial Homi Bhabha propõe o local da cultura como o entre-lugar estereotipado de marginal e estranho, em que se confrontam dois ou mais sistemas culturais que dialogam agonisticamente.

espaço polifônico de polaridade a-histórico e gerador de tensões e ambivalências, “para as quais a chave mais segura são suas contradições”.

Assim, pois, avançando para estes novos tempos, proponho um diálogo poético intercultural contemporâneo advindo de países de literaturas pós-coloniais de representação eurocêntrica, que contemplam uma história de hibridação cultural e que busca no cenário globalizante reconstituírem um eu pós-colonial discordante da história que, como reconhece Bhabha, “foram usurpadas pelos críticos ocidentais”, colocando em questão o foco de análise desta dissertação: o fazer poético pós-colonial - especificamente na poesia da angolana Paula Tavares na pós-independência - à emergência de novos sujeitos históricos em África lusófona, o novo espaço internacional.

Em contraste, a escritura poética pós-colonial afro-lusófona move-se da orla periférica para o novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas. No entanto, esclarece Bhabha, o que deve ser mapeado neste novo espaço é:

o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no “entre-lugar”, na dissolução temporal que tece o texto “global”. É, ironicamente, o momento, ou mesmo o movimento, desintegrador, da enunciação— aquela disjunção do alcance global da cultura. E, paradoxalmente, é apenas através de uma estrutura de cisão e deslocamento [...] que a arquitetura do novo sujeito histórico emerge nos próprios limites da representação (BHABHA, 1998, p. 298).

Dentro da abordagem de Bhabha, destaco o processo de emergência de um *novo* sujeito histórico que, sob as luzes das teorias pós-coloniais, privilegia o espaço sobre o tempo, tendo em vista sua dissolução no tecido global. É verdadeiro que o terreno da literatura mundial reflete o novo espaço internacional, em que transmissões de tradições nacionais dão a vez a uma pretensa literatura transnacional²² que centraliza como foco aqueles “deslocamentos sociais e culturais anômalos” (BHABHA, 1998, p. 33). Essa discursividade pós-colonial que desintegra, desloca, descentraliza ou dissolve as fronteiras genéricas tradicionais abre, por sua vez, um cânone, privilegiando no texto pós-moderno aquelas formas culturais marginalizadas de estatuto colonial.

²² Entendam-se como literatura transnacional as histórias de migrantes, colonizados, refugiados políticos, etc.

Por isso, ao examinar literaturas pós-coloniais, verifica-se um transporte do monocêntrico para o polifônico, da ancestralidade pura para o híbrido, concomitantemente a um “desacordo com a modernidade, resistindo suas opressivas tecnologias assimilacionistas”, como esclarece Bhabha.

Assim, embarcando na “poesia que começa agora, buscar a intersecção dos tempos, o ponto de convergência” (PAZ, 1993, p. 56-57), é minha intenção evidenciar a poesia da escritora e crítica angolana Paula Tavares. O contato epistemológico com a poesia angolana e demais poéticas africanas de expressão de língua portuguesa no espaço afro-lusófono implica uma pluralidade de olhares que contemplam: memória ancestral, tradição, cultura, nacionalismo, hibridismo, história, raça, etnia, ancestralidade, língua, corporalidade, geografia, política, literatura, inerente ao processo cognitivo.

“Entretanto e no que à poesia diz respeito, é de um silêncio povoado de vozes, de estatura e estrutura muito diferentes, aquele que se pode escutar no caso de Angola” (TAVARES, 1999, p. 125). Esse silêncio povoado de vozes²³ introduz um ângulo muito especial na poesia angolana, pois se trata do reflexo da realidade cotidiana da vida angolana. É nessa medida que

a poesia constitui-se como a voz particular que organiza e dá sentido a um cotidiano perturbado[...] que assume o estatuto de uma fala outra perdida nos misseke²⁴, recuperada no grande movimento de descoberta da terra (TAVARES, 1999, p. 129).

Em outras palavras,

é a fala de uma geração “mais consciente de si própria e da diferença que tem que assumir para o futuro”. O momento de que fala é um momento onde se forjou e se inscreveu uma atividade literária e cultural com fortes

²³ Significa reconhecer que as literaturas africanas de língua portuguesa consolidaram-se em meio as lutas pela independência, como forma de resistência as pressões do colonialismo. Isso explica a predominância de verdadeiros cantos armados de combate e afirmação da nacionalidade e, sobretudo no repertório produzido a partir dos anos 50. Desde os anos 40, os angolanos reconheciam a importância da vida literária como contraponto ao quadro opressivo em que viviam. Portanto o aparente silêncio era falso, pois, as vozes nunca calaram. Esta multiplicidade de vozes se mostra disseminado por toda produção literária angolana contrapondo as imagens disseminadas pelo discurso colonial.

²⁴ Musseque- bairro de lata periférico de Luanda, geralmente em terrenos arenosos (um, onde; seke, areia). Misseque é o plural da palavra misseque em Kimbundu, uma das línguas nacionais de Angola.

implicações ideológicas: trata-se dos primeiros sinais de reconhecimento de uma identidade que se queria nacional e libertadora (TAVARES, 1999, p. 129).

Na perspectiva da poeta, é entre “tradição e ruptura” que “se faz a afirmação deste momento novo”. Portanto, abordar este momento, em que a moderna literatura angolana principia a viver de forma mais intensa sua angolanidade, significa reinscrever o imaginário social, tanto da tradição, como da modernidade. Tal perspectiva autentica uma literatura emergente no pós-1945 engajada numa consciência ligada à terra. Ligação esta que acentua na dimensão estética, forte ligação entre atividade literária e processo histórico, não só em Angola, como em Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe.

Três anos depois, em 1948²⁵, ano referencial e fecundo para a poesia angolana, porque em torno da *Revista Mensagem* – que tem como membros Antonio Jacinto, Viriato da Cruz, Agostinho Neto, entre outros – vai formar-se a Geração dos Novos Intelectuais que traz estampado como lema “Vamos Descobrir Angola”, que, nas palavras de Mário de Andrade, “incitava os jovens a descobrir Angola em todos seus aspectos”. Surgem, portanto, com essa geração, uma poesia “moldada nos mesmos quadros estéticos da poesia portuguesa, acompanhando esta na sua evolução e sendo quase sempre poesia de compromisso”. O poema angolano quase sempre toma uma posição perante a realidade social.

“Vamos Descobrir Angola” tornou-se o farol “para uma geração que, se ainda não tem respostas, assumiu por inteiro, o direito de se interrogar” (TAVARES, 1999, p. 128). Nas origens desta experiência – numa perspectiva emancipadora de sua própria história reprimida e, portanto, de redescoberta de identidade – há um resgate e (re) significação da história da gente negra africana. Contudo, é na passagem do século XIX ao século XX que a palavra descobrir ganha total força no imaginário angolano, estabilizando uma consciência criadora nacional.

Retirar o véu para adentrar mais profundamente a poética angolense implica em um processo retroativo extremamente complexo – por isso, manipular com este

²⁵ Segundo Paula Tavares, há quem considere o ano de 1950 com referência de origem destes movimentos.

silêncio colonial requer uma noção do novo que sintoniza com a estética híbrida, marcado na literatura que se faz em Angola na pós-independência²⁶. É desse silêncio colonial de ambivalência – pele negra, máscaras brancas – ²⁷ expressão utilizada por Fanon que transpira uma verdade colonial, pois, bem como elucida Bhabha “no intervalo entre o corpo negro e o corpo branco, há uma tensão de ser e sentido” (1998, p. 100). É nesse espaço intervalar subjetivo, no entre, que a imagem do negro, nativo, colonizado (que ao mesmo tempo outro) limita-se com a imagem do colonizador. A oposição colonizador/colonizado não é desconstruída e sim ampliada de forma problematizada.

Isto leva a uma meditação acerca dos limites de máscara e imagem, onde se constrói a fina tensão entre o melancólico e aquela palavra que permanece não-dita. Precisamente nas escrituras pós-coloniais do discurso poético pós-moderno que se situa o ato de emergência no entre – imagem e máscara. A partir da noção de que essas escrituras abrangem um espaço da vida humana levada até seu extremo incomensurável, esse tipo de discurso reinscreve o homem afro-lusófono dentro do mundo ficcional, a fim de centrar uma identidade cultural híbrida. É esse discurso pluralista, intertextualizado, polifônico – advindos de sociedades e culturas marginalizadas – que cristaliza a voz da literatura angolana no mundo pós-moderno, confinado ao prefixo “pós” – pós-modernidade e pós-colonialidade – que “apontam insistentemente para o além” (BHABHA, 1998, p. 19). E a contemporaneidade expõe como um fato complicador, causando certo estranhamento.

Assim, buscando o elo global entre colônia e metrópole, Angola entra no Terceiro Mundo globalizado em 11 de novembro de 1975, data oficial da independência de Angola, marcando o nascimento da República Popular de Angola. A ex-colônia principia, nesse momento, afirmar-se no novo espaço-

²⁶ Pós-Independência foi um período bastante conturbado em Angola. O país atravessou quarenta anos submersos numa guerra civil, com início na Guerra colonial em 1961 de ações armadas contra o colonialismo português, continuado após a independência firmada em 1975, quando sofreu um golpe de Estado deflagrando um conflito civil que só veio cessar em 2002.

²⁷ Expressão utilizada por Homi Bhabha para expressar a posição do homem afro-lusófono, na qual, segundo ele, “ocupa dois lugares ao mesmo tempo” (BHABHA, 1998, p. 100).

temporal. Em conseqüência, a poesia angolana, explicitamente intertextual, passa a articular no discurso poético pós-colonial a certeza dessa liberdade buscando a recuperação da nacionalidade, procurando reconstruir a pátria dilacerada. Trata-se de uma nova consciência de pátria, de nação e de literatura muito presente na poesia contemporânea.

E dessa certeza – tanto de liberdade quanto de nacionalidade – nasce um novo projeto poético de ascensão estética que traz enraizado uma urdidura histórica povoado de vozes que tecem o universo cultural angolano. Os fios da teia resgatam a língua literária comprometida eticamente com as marcas lingüísticas locais, que caracterizaram a poesia dos anos 50-60, reconhecida como a primeira voz da literatura colonial.

Com firmes compromissos com a terra, a voz representativa da Geração Contemporânea (anos 80 em diante) torna pública a poesia – incluída a de Paula Tavares –, aprofundando uma mistura de uma atualização estética delimitado pelos modernismos e as poéticas experimentais. Emancipada das ideologias eurocêntricas, enuncia-se uma poética distanciada daquele discurso emblemático do exaltar da luta de libertação, buscando novos inventivos poéticos, liberdades lingüísticas, renovações temáticas, que disseminam, pela poética angolana, o constante tema da angústia diante da situação da amada pátria angolana, buscando a afirmação de um Eu-Nação frente ao mundo globalizado e capitalista contemporâneo.

Permanece, no entanto, um discurso crítico que busca na memória um tempo longínquo – anterior aquele à chegada dos europeus ao continente africano – permitindo, por sua vez, aos poetas da contemporaneidade lançar mão de imagens que serão metaforizadas lingüisticamente, conduzindo-as em suas origens lingüísticas nacionais e regionais angolanas. Para somente então, compor um cenário poético capaz de expressar *a priori* uma visão de mundo e uma forma de estar nele.

Nesse discurso pós-colonial, espreita uma verdade colonial. Uma verdade do povo genuinamente angolano, desenraizada pelo colonialismo europeu. Assim, a

poesia pós-colonial contempla um olhar inteiramente introspectivo duplo, que corresponde ao sujeito colonial despersonalizado, deslocado e o outro, como sujeito da diferença. Trata-se da estampa da cultura negra frente à cultura branca, imposta pelo colonizador europeu. Uma fronteira de olhar híbrida que “salienta a ambivalência e a hibridez entre ambos já que não são independentes um do outro nem são pensáveis um sem o outro” (SANTOS, 2006, p. 235).

Os invisíveis muros erguidos pelo colonialismo lusitano – e o mais drástico está o afastamento entre o colonizado e sua língua materna – constituíram-se em fontes de angústia, que gerou um universo tensionado, perdurando no pós-independência. É deste espaço invisível, subjetivo e vibrante que emana uma verdade colonial possível de ser abstraída no subtexto poético do não-dito. Por meio de linhas imaginárias, o poeta traça uma ponte entre o invisível e o visível, entre a abstração e o objeto. A ponte é o limite de uma poesia viva representada numa tensão ficcional a caminho de uma arte “abstrata” e “simbólica”, como compreende Suzanne K. Langer.

No âmbito pós-colonial, assegura-nos Bhabha, “há um deslocamento da verdade, que fica ao mesmo tempo entre e além do hibridismo” (1998, p. 192). O teórico enfatiza ainda que esse deslocamento é

um deslocamento da verdade na própria identificação da cultura ou uma incerteza na estrutura da “cultura” como identificação de uma certa verdade discursiva humana. Uma verdade do humano que é a morada da cultura; uma verdade que “diferencia” culturas, que afirma sua significância humana, a autoridade de sua interpelação (BHABHA, 1998, p. 192).

Como já afirmei no início desta escrita, a poesia “encarna ou representa a verdade de um tipo ou de outro dificilmente negaram os próprios poetas” (HAMBURGER, 2007, p. 35) embora essas possam ser subjetivas, paradoxais, esotéricas ou fantásticas.

Importante deixar transparente é que se verificam muitos tipos de verdades em diversos tipos de poemas. Na poesia pós-colonial, entretanto, essa verdade é uma verdade que “diferencia” culturas (BHABHA, 1998), contudo não deixa de ser imprescindível “aquele embate crucial entre máscara e identidade, imagem e

identificação, do qual vem a tensão duradoura de nossa liberdade e a impressão duradoura de nós mesmos como outros” (BHABHA, 1998, p. 102). Bhabha prossegue explicando, bebendo nas fontes de J. Lacan, que, no jogo de combate em forma de intimidação, “o ser dá de si”, ou “recebe do outro”, algo como uma máscara, como um duplo.

Este é o momento de distância estética que dá à poesia pós-colonial uma dupla face, visto que o seu cantar ecoa a voz do sujeito sul-africano negro, híbrido, heterogêneo, nativo, colonial, afro-lusófono, moderno, pós-colonial. É neste duplo que se cria uma zona fronteira habitada por uma estranheza que cria a imagem discursiva na encruzilhada entre história e literatura.

Nesse sentido, o discurso poético pós-colonial partilha de uma escrita ambivalente dupla que utiliza a língua do outro – o colonizador – para expressar a realidade da gente negra africana. O angolano necessitava, de alguma forma, conquistar sua voz para trilhar um caminho que o conduzisse à reconquista de sua mãe-terra e, conseqüentemente, de sua liberdade. E foi o que fez. Isso explica porque praticamente toda a literatura angolana é escrita em língua portuguesa. O ímpeto em direção da reconquista e da liberdade fez com que o poeta angolano buscasse “angolanizar a literatura” ²⁸ (CHAVES, 2005, p. 71). Essa expressão suficientemente forte de identidade ganha conotação mais forte na geração dos poetas pós-1975. O despertar de uma consciência criadora nacional angolana afirma, na poesia, uma pátria em que “a identidade costura o sujeito a estrutura” (HALL, 2004, p. 12). A palavra literária passa a integrar o sujeito numa dinâmica cultural, abandonando aquele tom épico de outrora.

A poesia angolana, em geral, tece-se pelo diálogo entre a oratura africana e as heranças deixadas pelos portugueses (SECCO, 2002). Definindo-se por este caráter híbrido, o espaço da escrita reflete um olhar híbrido a partir do confronto de muitas vozes em diferentes níveis de linguagem que dá cor e vida ao cantar poético. Assim, cabe-me exaltar o espaço da escrita – do ponto de vista literário – não como um

²⁸ Angolanizar a literatura, tentativa configurada também como uma tradução local do sentimento de africanidade que percorria todo o continente, passava pela atitude de pensar a própria questão da língua em que iriam expressar as novas verdades.

lugar de terminar, mas como um lugar de iniciar o desenrolar da existência humana, sempre presente no imaginário individual ou coletivo. Isso é “o que se busca, quando se visa o homem, é o elemento interno, nervoso, existencial, que faz com que um homem seja todos os homens” (QUEIROZ, 1998, p. 389). Essa é a verdadeira universalização da literatura, diz ainda Maria José de Queiroz.

De tudo isso, somado, embaralhado, temperado pelas tensões da alma humana, resultou na prática dos poetas que conduziram a lírica moderna e pós-colonial a espaços multifacetados. Espaços estes marcados por tensões no entre-lugar, de onde provém segundo Queiroz, o elemento interno nervoso, existencial, que faz com que um homem seja todos os homens.

Isso me faz pensar na poesia como espaço de desenho da vida. Um desenho da vida que,

Em estado selvagem não morre:

cresce
reproduz-se
transforma-se

Cercada

cristaliza
emudece
perde o brilho

Esvai-se aos poucos, até o fim.

(TAVARES, 2007, p. 56)

É pois, a partir dessas primeiras reflexões literárias, o quão infinitamente rico é a poesia, sobretudo a poesia africana, porque além de nos fazer compreender o continente africano de língua portuguesa – de onde proveio quase a metade de nossos antepassados brasileiros – nos faz conhecer melhor e, mais de perto, um dos elementos formadores da nossa gente brasileira.

Esse caminho de conhecer é, justamente, o trilhado por mim nesta dissertação, particularmente na *poiesis* de Paula Tavares, uma voz poética enunciativa de um lirismo que (re) significa o passado e o próprio presente da nação angolana. Aliás, um tenso presente cansado de esperar. Vozes silenciadas pelo jugo colonialista ecoam em África de língua portuguesa. A poesia tece a alma do homem angolano

“vestindo-os com os panos da origem” (TAVARES, 2003, p. 28), pois, segundo o cantar tavaresense

Quem for enterrado
Vestindo só a sua própria pele
Não descansa
Vagueia pelos caminhos”.

1.3 Entre a voz do símbolo e o eco do imaginário a voz poética de Paula Tavares

Sino
é como começa
este falar das palavras
e o livro de horas da minha avó.
Paula Tavares.

A verdadeira poesia é uma função de despertar.
Gaston Bachelard

Um aspecto importante do discurso poético de Paula Tavares é sua estreita conexão entre símbolo e imaginário. Desse modo, verifico que a relação entre símbolo²⁹ com origem no grego (*sýmbolon*) e imaginário³⁰ é íntimo, entendendo símbolo – como diz Jean Chevalier na introdução do seu *Dicionário de Símbolos* (2007) – a partir do “esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam” e, pensado “na encruzilhada de todo o psiquismo humano, onde se reúnem o afetivo e o desejo, o conhecido e o sonhado, o consciente e o inconsciente” como enfatiza Chevalier, no prefácio a este dicionário. É esse processo antropológico– o vínculo afetivo com o símbolo– que este capítulo explora, quando constrói uma teoria do imaginário simbólico.

²⁹ (Cf.) Dicionário de símbolos, um símbolo escapa a toda e qualquer definição. É próprio de sua natureza romper os limites estabelecidos e reunir os extremos numa só visão. Assemelha-se à flecha que voa e que não voa, imóvel e fugitiva, evidente e inatingível. As palavras serão indispensáveis para sugerir o sentido ou os sentidos de um símbolo; mas, lembremo-nos sempre de que elas são incapazes de expressar-lhe todo o valor.

³⁰ Imaginário na concepção de Gilbert Durand é o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens– aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra (DURAND, 2002, p. 18).

Vista como um problema, a subjetividade, realidade do sujeito pensante conquista espaço nos estudos de Gaston Bachelard e reconhecimento por Gilbert Durand em seus estudos contidos no seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário*. Inicia assim sua reflexão:

Bachelard parece dominar melhor o problema ao aperceber-se imediatamente de que a assimilação subjetiva desempenha um papel importante no encadeamento dos símbolos e suas motivações. Supõe que é a nossa sensibilidade que serve de *médium* entre o mundo dos objetos e dos sonhos (DURAND, 2002, p. 35).

O que está encenado é “o trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (2002, p. 41). Esta é a base da estreita relação entre duas formas de identificação associadas com o imaginário: sujeito e objeto, que Homi Bhabha (1998, p. 119) no discurso colonial vai fixar entre o narcisismo e a agressividade. Formas de estratégia, segundo ele, dominante do poder colonial. É, portanto, esse vínculo com o inconsciente que vincula, na visão de Bachelard, “forças imaginantes” da mente humana ³¹ no cerne de todo psiquismo humano.

Essa lógica do imaginário fundamenta-se, na visão de Gilbert Durand, através da Arquetipologia Antropológica, que na sua acepção é o “primado” material do imaginário: “Complexo e não-linear – da formação e da transformação das imagens, dos mitos, dos símbolos e... da história” (DURAND, 2002, p. 18). Cria, entretanto, o imaginário, tecendo conotações de imagem *versus* homem que imprimem naturalmente no cerne deste pensamento a frágil indizível grandeza do *homo sapiens*. A imaginação, que na percepção bachelardiana não forma imagem, ao contrário, deforma-as³².

Por conseguinte, o âmbito de ação do imaginário amplia-se gradativamente e já não se limita exclusivamente aos domínios da psicologia clássica ou

³¹ Gaston Bachelard declara que essas forças imaginantes desenvolvem-se em duas linhas bastante diferente: uma é guiada pelo impulso apreendida na natureza e outra guiada para o fundo do ser objetivando encontrar o primitivo e o eterno.

³² Têm-se, assim, em Bachelard uma lei: se não há mudanças, por conseguinte, não há imaginação e, tão pouco, ação imaginante.

fenomenológica. Explicações, demasiadamente, racionais e lineares são postas a toda prova. O imaginário desenvolve-se, atualmente, em torno de sua relação com a antropologia, a literatura, a memória (dimensão a ser investigada no capítulo subsequente), etc. No caso da literatura, o imaginário compartilha com o gênero (poético) movido pela imaginação criadora que materializa nas imagens literárias—uma realidade íntima para um além psicológico. Em outras palavras, e recorrendo a Bachelard, são as imagens postas em série que ativam o movimento da imaginação, induzindo o leitor a uma viagem imaginária. Uma viagem que, contida no impulso antropológico, não por acaso, proporcionou no sentido *stricto sensu*, uma definição semântica para poesia contemporânea³³ fundamentada nas estruturas antropológicas do imaginário que se constrói nas fronteiras do consciente e inconsciente.

Essa definição feita, portanto, a luz do espírito antropológico levou em conta a grande civilização tecnológica em efervescência. Não se trata de descartar impressões, até já registradas, sobre poesia, mas de propiciar a ela, conforme suas palavras, um sentido senão mais puro mais autêntico. Creio que esse prelúdio da antropologia, vertida certamente de idiossincrasias, sem dúvidas, marca o estreitamento da relação entre primitivo e eterno, justificando em si, uma busca existencial. Propósito construído no trajeto do antropológico para o poético. Assim, mediante representação, a imaginação (faculdade das intuições *a priori*) tornou-se objeto de uma realidade poética enunciada pelos textos literários, ampliando no cronótopo de uma metalinguagem simbólica, simultaneamente forças mitológico-poéticas. No entanto, materializar este imaginário, ou esta realidade poética, só é possível mediante aplicação da lei das quatro imaginações materiais (ar, água, terra, fogo), afirma Bachelard (2002, p. 8).

³³A poesia contemporânea define-se como uma re-evocação pelo verbo de um “sentido” senão mais puro é pelo menos mais autêntico. É como se o poeta contemporâneo, imerso na civilização tecnicista das grandes cidades, reanimasse subitamente, pelo jogo da sua linguagem, os arcanos dos grandes mitos (DURAND, 1996, p. 50).

Sobre o imaginário e o simbólico muito pode ser dito, mas, para meu propósito, interessa-me, concentrar naquilo que não deve ser tratado apenas à luz de uma ciência. E sim por um somatório cultural que deságua num conhecimento das línguas, dos povos, da história, das civilizações, etc.

Porque, como nos alerta Durand “não nos podemos fiar nas exigüidades ou nos caprichos da nossa própria imaginação” (2002, p. 18). Entretanto, o que parecia desacreditado adquiriu fôlego. E o imaginário, até então desvalorizado, principia a respirar novos ares. Decorre daí os índices (de distância) entre uma psicologia clássica reducionista e sua ascensão concreta entre as ciências modernas. E, por que afinal, a imaginação, aparentemente tão desprezada no passado atinge atualmente seu apogeu em diversas áreas de estudos? Considerando-se esta ascensão diante do mundo pós-moderno, percebe-se, sob os movimentos galopantes da globalização, tratar-se de um espaço outro promovido, não só, pela dominação atual da imagem, bem como às interpretações dos mitos antigos (e modernos) e aos estudos da psicanálise. Trata-se, portanto, de um ambiente propício (e de êxito) que responde a uma aspiração antropológica.

Marshall Berman já detectara essa virada global ao citar as “fontes” mencionadas no primeiro capítulo e que, no seu entender, conseqüentemente, “mudou nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele” (2007, p. 25). Esse momento crucial que desarmoniza humanidade e Cosmos desencadeia em si um processo de retorno vinculado a terra e a natureza (como pluralidade empírica), essência material fundamentalmente aliada às almas poéticas. Através desse regresso, emerge uma busca pela restauração do equilíbrio que para Durand (1996, p. 51) é o “antídoto vital da nossa civilização trepidante”. Trata-se oportunamente de uma retomada de consciência valorativa imprescindível para nossas sociedades—onde reina a especialização e a divisão do trabalho. Por isso, em tempos contemporâneos, a poesia retornou aos princípios das cosmogonias intuitivas. Esse dinamismo provocado pelo retorno resultou para os poetas contemporâneos, na visão de Gaston Bachelard, um “caráter dinâmico da imaginação seguindo a ligação entre os complexos originais e os complexos de cultura” (1989, p. 20),

permanecendo, desta forma fiel a realidades oníricas elementares. É nesse contexto que quero mencionar a estreita ligação entre complexos de cultura e tradição³⁴.

Ao falar de símbolo, não há como desvinculá-lo da imaginação, seja psicológica, seja literária, seja cultural. Ao nível do plano locutório³⁵, diante de alguns povos, culturas e crenças, o símbolo particulariza-se. Por isso, torna-se pertinente esclarecer a partir dos estudos de Humberto Eco (2003, p. 133), que o vocábulo símbolo não deve ser utilizado com sentido expandido, ao contrário, intensifica seu uso com “parcimônia, sublinhando-o nos contextos em que o encontram para decidirem o significado que aí, e não alhures, assumem”. Logo, o símbolo como estratégia textual particularizada faz “diferença no processo da linguagem, crucial para a produção de sentido que nunca é simplesmente mimética e transparente” (BHABHA, 1998, p. 65).

Essa adesão ao símbolo é feita na poesia da angolana Paula Tavares, literatura autenticamente negra, que desperta amiúde uma polifonia interligado no universo cultural angolano (incrustado de inúmeras línguas, etnias e práticas tradicionais) ao (re) significar o trajeto do sujeito angolano (africano). A ação de poetar se plasma assim sinestesticamente, entremeada por símbolos que expressam emoções, ecos, cheiros, sons. Símbolos que adquirem força e que alicerçam uma linguagem essencialmente aberta e evasiva, buscando fortalecer o compromisso da literatura com seu fazer. Uma metalinguagem simbólica que permite ao símbolo revestir-se de caráter multidimensional apto a decodificar um caminho hermenêutico subjetivo em que imagens como: o boi, os frutos da terra, o altar de pedra, a máscara Mwana Pwo, o significante mulher, a terra, entre outros, que agregam uma valoração expandida de sua auréola imaginária.

É particularmente interessante examinar, para os símbolos, uma realidade de partida, a exemplo, expressa pelas imagens citadas. Tomar consciência desta

³⁴ Relação esta que permite reviver e rejuvenescer uma dada tradição. E, que é recuperada, a fim de, dar início a novos signos de identidade, capaz de ser re-historicizados.

³⁵ Segundo Gilbert Durand “é o plano locutório, plano do próprio símbolo, que assegura uma certa universalidade nas intenções da linguagem de uma dada espécie, e que coloca a estruturação simbólica na raiz de qualquer pensamento” DURAND, 2002, p. 31).

realidade implica a certeza de que todo símbolo sustenta-se por uma vocação que colhe indistintamente o particular e o universal, que não deixa de se familiarizar com o olhar preciso de Chevalier sob a afirmação de que “cada símbolo é um microcosmo, um mundo total” (CHEVALIER, 2007, p. XXIV). Diante desta premissa chevaleriana, evidencia-se a poética de Paula Tavares, na medida em que esta resgata imagens dos povos da Huíla no mundo das representações do texto – um espaço em construção –, associada indiscutivelmente ao complexo cultural angolano.

Cria desta forma, Paula Tavares, universos textuais comprometidos com a dimensão cultural nacionalista de seus poemas que, em profundidade estética, codifica vozes e ecos de Angola em África. A Huíla – cidade de planalto – é projetada metonimicamente no cenário angolano (africano), pelo viés literário com intuito de aproximar o Homem aos signos da terra como valores a serem defendidos na afirmação de uma identidade cultural em estado de gérmen, desde os fins da década de 1940. Articulando constelações imaginárias, visto que estas retêm uma força criativa primordial performática para expressar sua alma poética africana, Paula Tavares representa a vida diária de Angola, numa multiplicidade discursiva inseridos no âmbito do simbólico. Ajustando à expressão literária “constelações imaginárias”, temos que nada mais são que motivações simbólicas de que lança mão o poeta, que na visão de Durand encerram “um caráter pluridimensional, portanto espacial, do mundo simbólico” (DURAND, 2002, p. 32), que é essencial.

Indefinidamente sugestivos, os símbolos internalizam um ritmo nervoso que dá conta de expressar emoções, tensões, afetividades, sonhos, que a imaginação poética, seguramente, é capaz de desencadear. Ritmo capaz de materializar um elo entre poesia e experiência explícita. Desse modo, pensar o universo simbólico equivale a investigar as relações que se colocam no plano humano, no plano social, no plano político etc. No que tange ao domínio específico da criação literária angolana (africana), o símbolo em sua intensa fecundidade discursivo ativo um universo ficcional, construindo-se na cultura e na História de Angola. Trata-se do

simbolismo africano designado como um conjunto de símbolos inspirados nas suas religiões³⁶ revelador de uma incomparável riqueza psicológica, que por conseqüência fornecem quadros primordiais para o símbolo, quer a imaginação estreitamente motivada pelo poético, nacionalismo, religião, língua, funções sociais, por genes raciais. Estabelecem-se, por certo, relações históricas entre o símbolo e entre certas interpretações, em que tal produção de sentidos, por meio deste universo ficcional, manifesta-se no ato de poetar que passa amiúde envolver no âmbito discursivo as antigas marcas da oralidade, da tradição que buscarão tecer-se à da letra literária, construindo-se no silêncio do não dito.

E assim, poetando em língua portuguesa, a angolana Paula Tavares obtém um desempenho como um narrador cuja voz, no espaço material e lingüístico do poema, é capaz de absorver e exteriorizar pela linguagem simbólica “o grito libertário para além do silenciado” para usar a expressão de Jurema José (2002, s/p). O silenciado cercado imaginário em que as mulheres (particularmente as angolanas) estiveram culturalmente submetidas.

Paula Tavares, ao lado da eflorescência simbólica, metamorfoseia sob a influência de motivações ancestrais, Angola, a terra, os frutos; sua maior motivação simbólica. Em declaração divulgada pela RTP Notícias Pesquisa, em 2008, por ocasião da (re) edição de *Ritos de passagem*, a poeta declara que

a grande motivação continua a mesma: Angola, a terra, os frutos, mas desde então perdeu-se alguma inocência. Passou muito tempo, havia naquela altura uma certa ingenuidade, um olhar inocente, o mundo deu as suas voltas e nós com ele, afirmou a poetisa”. “Hoje, olho e vejo que há uma inocência perdida. Apesar de os poemas manterem a sua atualidade e terem cumprido naquela altura o seu papel”, acrescentou. (RTP, 2008)

³⁶ Cf. Kabengele Munanga “as formas de arte que se encontram nas diferentes regiões da África negra e entre diferentes etnias não só apresentam muitas vezes semelhanças de estilos, como também possuem em comum certo número de características gerais que sobrepõem às diferenças de estilos. Verifica-se, por exemplo, determinada quantidade de similitudes nas relações entre as formas artísticas e as crenças religiosas, o que leva a atribuir às práticas rituais da maioria das sociedades africanas as mesmas origens. Em geral. As formas de arte africana inscrevem-se num quadro comum, mesmo que esse pano de fundo conceitual venha se exteriorizar de diferentes maneiras (MUNANGA, 2009, p. 32).

As fortes marcas (ou motivações) ideológicas permanecem. No entanto, em uma atmosfera mais sensível do que realista, a poeta explode a inocência perdida, as tensões entre passado-presente, ou ainda, entre tradição e modernidade – fator essencial de unificação e de fixação vinculada à questão de identidade cultural³⁷ – num mundo que, afinal, já é outro. As reflexões de Paula Tavares ajudam-me a melhor compreender sua proposta literária (e a de vários escritores africanos). Permite-me a inferência de uma poética alimentada pelos valores da terra que evidenciam as raízes culturais negro-africanas, crioulas, e popular.

No caso específico, Angola, a terra, os frutos, reconhecidos no processo de criação literária (e poética), são conclamados como motivações simbólicas adjacentes a um contexto de urbanização acelerada e de globalização, que por sua vez dão um colorido primordial à palavra poética compatível com a lírica produzida nos intervalos entre escrita e oralidade (tradição), a partir da década de 1980. Nos poemas de *Ritos de passagem*, que na opinião de Inocência Mata, “apela para imaginação pelo recurso a imagem sinestésica (mistura de imagens sensoriais), principalmente na citação de frutos para simbolizar as características femininas” (MATA, 2001, p. 113), anunciam-se linguagens (de fonte oral e sinestésica) que irão se fortalecer em obras posteriores, ampliada num horizonte mais crítico, que articula o universo simbólico em que os símbolos exprimem relações terra-céu, espaço-tempo, imanente- transcendente (CHEVALIER, 2007, p. XXV). É literariamente por meio dos símbolos – de natureza não lingüística – que Paula Tavares propõe do ponto de vista estético literário um sentido a sua terra (e sua gente). Esta é uma constante do seu universo ficcional: (re)significar e (re)pensar a luz da pós-modernidade, a história do seu país; sendo assim próprias desse universo de expressão simbólica as construções sinestésicas, que enlaçam imagens poéticas dos povos da Huíla adaptadas à matéria que devem ornamentar.

³⁷ Cf. Stuart Hall, IN: *A identidade cultural na pós-modernidade*, “o próprio conceito com o qual estamos lidando, identidade, é demasiadamente complexo muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea... (HALL, 2004, p. 8).

Duas concepções de imaginações se intercambiam, tendo em vista, a relação entre imagem literária³⁸ (ou poéticas) e matéria: uma imagem formal e uma imagem material³⁹. É com base neste pressuposto que Gaston Bachelard (1989, p. 3) fundamenta a idéia de que “as imagens poéticas têm, também elas, uma matéria”, e que estão em permanente interação, como foi dito, com as quatro imaginações materiais. Nesta seqüência de idéias são reanimados os grandes arquétipos que “exprimem-se através de símbolos específicos, carregados de uma grande potência energética” (CHEVALIER, 2007, p. XIX). Visto que o símbolo arquetípico liga o universal e o individual. Essa junção intensifica uma propriedade do símbolo capaz de sintetizar todas as influências do consciente e inconsciente, que, por sua vez, constituem segundo a percepção de Chevalier, “o cerne desta vida imaginativa” (2007 p. XII) e que revela os segredos do inconsciente, conduz às recônditas molas da ação que abrem o espírito para o desconhecido e o infinito.

Prosseguindo pela linha de raciocínio de Jean Chevalier, percebe-se um deslocamento, uma ultrapassagem do conhecido ao desconhecido:

É na ultrapassagem do conhecido em direção ao desconhecido, do expresso em direção ao inefável, que se afirma o valor do símbolo. Se um dia o termo oculto tornar-se conhecido, o símbolo morrerá (CHEVALIER, 2007, p. XXII).

Chevalier reconhece a importância crucial para o símbolo, ao enfatizar sua relação entre o espectador e aquilo que é pressentido, mas não logicamente reconhecido. Num ato de resistência, o símbolo tende a ultrapassar o patamar intelectual, transcendendo as alturas, e por conseqüência alcançando o eterno. O

³⁸ Gaston Bachelard refletiu acerca da imagem literária: “Uma imagem literária basta às vezes para nos transportar de um universo a outro. É nisso que a imagem literária aparece como a função mais inovadora da linguagem. A linguagem evolui muito mais por suas imagens que por seu esforço semântico [...] A imagem literária põe as palavras em movimento, devolve-as á sua função de imaginação. [...] Tomada em sua vontade de trabalhar, a imagem literária é uma realidade física que tem um relevo especial; mais exatamente, é o relevo psíquico, o psiquismo em vários planos Ela grava ou eleva. Sobe ou desce entre céu e terra. É polifônica por ser polissemântica” (2002, p 258-260).

³⁹ Tal como previra Gaston Bachelard (1989), uma imagem de caráter sentimental e a outra essencialmente criadora simbolizante, e poetificante na criação literária.

significado ideológico deste discurso do imaginário simbólico sustenta-se, como mencionado, pelas forças imaginantes da mente humana. Forças que se revelam ao homem por inteiro “tanto a sua inteligência quanto à sua alma” (CHEVALIER, 2007, p. XXIII). A par disto, abstrai-se que a presença do humano é imprescindível, tendo por princípio que a percepção do símbolo é especialmente e radicalmente pessoal, e, sobretudo, intuitiva. A simbiose estreita que dá vitalidade ao símbolo, como diz Chevalier, emana precisamente do esforço do homem para decifrar (e subjugar) um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam.

A experiência de “decifrar” que se dissemina contempla o reflexo da inserção do homem na profundidade da imaginação humana. Trata-se de um espaço do psiquismo imaginante, não-linear, em que se configuram imaginários universais (e intemporais), que por sua vez encontram-se obscuros, enxertados nos temas imaginários (como a lua, o leão, o lago, a terra etc.). Assim, dotado de mobilidade e princípio imaginário, o símbolo permite ativar um movimento da imaginação que se caracteriza primordialmente “em seu movimento, em seu meio cultural” (CHEVALIER, 2007, p. XV). A “terra”, por exemplo, grande símbolo do inconsciente coletivo do imaginário angolano é “identificado com a mãe. É um símbolo de fecundidade e regeneração” (CHEVALIER, 2007, p. 879), carregada de afetividade e de dinamismo. Considerando esse arquétipo no contexto angolano (africano), percebe-se um encadeamento do destino, ao mito⁴⁰ do eterno retorno, sob os movimentos de uma comunidade que foi dividida por conta do colonialismo português e que se pode (re)agrupar, revelando simultaneamente um rompimento e união das partes outrora separadas.

É sob o signo da bipolaridade, que este arquétipo (terra) manifesta constelações imaginárias que dão conta no campo da escrita literária, como diz Chevalier, tomando o sentido freudiano da palavra, em que o símbolo exprime, de modo indireto, figurado e mais ou menos difícil de decodificar, o desejo ou os conflitos. Trata-se de uma espessura folheada de sentidos e de possíveis direções encontrados

⁴⁰ Sobre a relação mito e arquétipo, ver Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, in Dicionário de Símbolos (2007 p. XIX).

nas diversas produções do inconsciente. Por certo, uma via de comunicação rompe o invólucro atualizando e integrando o valor simbólico⁴¹ entre um sentido oculto e a realidade de uma expectativa, pois, o símbolo “existe somente no plano do sujeito, mas com base no plano do objeto” (CHEVALIER, 2007, p. XXIII) é que a compreensão destes depende menos do uso da razão. Essas tensões são consideradas do âmbito subjetivo da experiência humana e não se trata, de maneira alguma, particularizar, visto que, seria fatal para o símbolo, mas sim desintegrar o uno em múltiplo. Esta é a noção de pensamento simbólico em oposição ao cientificismo que procede da relação símbolo e imaginário. Sob este ponto de vista de “desintegração”, importa referir Michael Hamburger (2007), em que descortina uma nova postura adotada pelo poeta modernista, que é a de concentrar, na literatura, o poder de fazer novas associações entre as coisas que tendem na vida a desintegrar-se.

Trata-se, obviamente, de (re) definir a relação de significação diante destas novas associações. A questão que se coloca diz respeito à valorização do psiquismo imaginante, que na visão bachelardiana concentra-se na verticalização (no interior do símbolo) em sintonia com o nível psíquico. Valorizar verticalmente, no ponto de vista de Homi Bhabha (1998, p. 81), a partir da concepção de espaço bilateral da consciência simbólica⁴² proferida por Barthes, é projetar uma luz sobre aquela dimensão de profundidade contida na imagem, e que permite que a consciência possa ser ampliada para trás, até uma ação ou pensamento passado diverso. Seria como diz Bachelard uma “viagem” em declínio (no sentido de retorno) e ascensão. É neste sentido, portanto, que o símbolo enxertado no centro da imaginação poética converge para o desconhecido e o infinito. Eis porque “a imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm

⁴¹ Cf. o estudo de Jean Chevalier & Alain Gheerbrant “Prefácio” in Dicionário de Símbolos, o valor simbólico atualiza-se diferentemente para cada um de nós, sempre que uma relação de tipo tensional e intencional que une o signo que estimula e o sujeito que percebe.

⁴² O espaço bilateral da consciência simbólica escreve Barthes, privilegia massivamente a *semelhança*, constrói uma relação analógica entre significante e significado que ignora a questão da forma e cria uma dimensão vertical dentro do símbolo. Neste esquema, o significante é sempre pré-determinado pelo significado—aquele espaço conceitual ou real que é colocado anteriormente e de fora do ato da significação.

novos tipos de visão” (BACHELARD, 1989, p. 18). Por outro lado, este estudioso adverte: a imaginação não é como sugere a etimologia⁴³ da palavra.

Vibrando nesta mesma sintonia, e tomando como referência a imagem, o crítico cultural Homi Bhabha chama a atenção para o fato de que a imagem não deve nunca ser lida mimeticamente como a aparência da realidade. Assim, tem-se que o poeta – revestido de alma poética – tece no seu imaginário o mundo percebido e vivido, essencialmente no nível do inconsciente. Aí, são articuladas forças poetizantes que tendem a entrarem em ação nas obras literárias, que por sua vez, é materializada e codificada pela linguagem poética no texto literário. Lança-se, desta forma, um enigma, que logo a seguir será decodificado pelo leitor para que ele deixe de ser o que é. Tais considerações convidam a uma reflexão acerca da imagem do enigmático, que por certo, é a que brota de poemas como “Ex-votos”, “Canto de nascimento” “Terracota”, “Boi à vela”, “Rapariga”, “Colheitas”, entre outros, que anunciam um intenso lirismo, e que pela reinvenção poética é capaz de tecer as vozes silenciadas dos povos da Huíla, ou melhor, da alma do homem sul africano. Articula-se, claramente, neste espaço da escrita a “imagem da identidade humana e, certamente a identidade humana como imagem— ambas molduradas ou espelhos familiares do eu [*selfhood*] que fala das profundezas da cultura ocidental” (BHABHA, 1998, p. 83). Com isso, tocamos igualmente na natureza do conhecimento, do saber, que, por sua vez, está estreitamente ligada aos signos da linguagem e do conhecer.

Homi Bhabha, crítico pós-colonial, analisa a luz dos estudos culturais, a partir do “entre-lugar” (proposto como o local da cultura), um espaço de escrita que privilegia uma “energia não-sequencial proveniente da memória histórica vivenciada e da subjetividade” (BHABHA, 1998, p. 201) E, nessa perspectiva discursiva pós-colonial, vislumbra o crítico: “precisamos de um outro tempo de escrita que seja capaz de inscrever as intersecções ambivalentes e quiasmáticas de

⁴³ A faculdade de formar imagens da realidade, que cantam a realidade. E, mais do que isso, afirma que esta conceituação implica um processo natural, em que é preciso seguir estas imagens que nascem em nós mesmos e, que vivem em nós. Como já foi dito, a imaginação corresponde ao imaginário e não a imagem.

tempo e lugar que constituem a problemática experiência moderna da nação ocidental” (BHABHA, 1998, p. 201).

Justifica-se um novo modo de escrita, tendo em vista a apropriação de um novo tempo-espacial performático que “se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal central” (BHABHA, 1998, p. 201). É esse movimento interno entre o cultural e o social que dá consistência a formação de um “Terceiro Espaço⁴⁴”, contemplando, portanto, o sujeito colonial com seu duplo (Eu- Outro), sem, no entanto, fixar o outro como ponto fenomenológico oposto ao eu. O outro – como sugere Bhabha – “deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial – cultural ou psíquica – que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significado como realidade lingüística, simbólica, histórica” (BHABHA, 1998, p. 86). Interessa-me sublinhar aqui que o terceiro espaço – lugar híbrido de elementos antagônicos ou contraditórios – instala uma clivagem na linguagem da cultura sugerindo que “a semelhança do símbolo, ao atravessar os locais culturais, não deve obscurecer o fato de que a repetição do signo é, em cada prática social específica, ao mesmo tempo diferente e diferencial” (BHABHA, 1998, p. 229-230). E que, neste interstício entre símbolo (e signo), cristaliza-se um local da cultura de fronteira, permitindo em si a representação de histórias e identidades – gênero, raça, diáspora pós-guerra, refugiados, divisão internacional do trabalho, e assim por diante.

Aglutinam-se neste espaço simbólico forças imaginárias imanentes e inerentes ao psiquismo humano. Correspondente a um local de resistência, de onde ecoam vozes opositoras de uma cultura de resistência à autoridade colonial, que, por acréscimo, afirma Bhabha: é a significação da minoria, que resiste à totalização diferenciando-se, a toda prova de poder institucional e eurocentrismo ideológico. Essa especificidade (e, não poderia ser diferente) desencadeou uma realidade social emergente de uma profunda luta contrária às relações dominantes, quer seja de poder ou conhecimento.

⁴⁴ É nesse Terceiro Espaço – representante de uma estratégia performática – que ocorre a produção de sentidos que não tem em si consciência. E, é justamente esse inconsciente que introduz uma ambivalência no ato de interpretação.

Dentro deste contexto, tem-se que a linguagem hibridiza-se, visto se apoiar fortemente na noção de diferença cultural e não de diversidade cultural⁴⁵. Tendo por princípio o conceito de diferença cultural⁴⁶, preconizado por Homi Bhabha, torna-se perceptível no cerne do discurso literário pós-colonial mediado pelo cronótopo a configuração do imaginário cultural. Em que “o reconhecimento da diferença como pontos imaginários de identidade e origem – tais como preto e branco – é perturbado pela representação da cisão do discurso” (BHABHA, 1998, p. 124). Imaginário que permite a apreensão de uma mensagem transhistórica e mítico-simbólica, reiterando enunciados: o ascendente da tradição, os arquétipos naturais, mitos culturais, temas literários multisseculares (o amor, o tempo, a morte). No entanto, é por meio deste espaço em si irrepresentável de proveniência colonial ou pós-colonial, não importa que as diferenças culturais (incomensuráveis) garantem que os símbolos da cultura não tenham unidade e fixidez.

Esta é uma razão, denotativamente⁴⁷ falando, pelo qual o símbolo apresenta rica carga semântica. Quando atravessa as fronteiras entre consciente e inconsciente; alia-se ao imaginário projetando-se no desconhecido incitando tanto à introversão quanto à extroversão. Sensações e emoções são reveladas do homem a si próprio além de sua experiência pessoal social. Afora este dinamismo impregnado de uma filosofia existencial, o símbolo, de caráter polissêmico, tem a propriedade de estender pontes, o que significa aproximar elementos separados: matéria e espírito, céu e terra, natureza e cultura, real e sonho, consciente e inconsciente, homem e Cosmos. Assim a potência fundamental do símbolo, como diz Durand é a “de ligarem, para lá das contradições naturais, os elementos inconciliáveis, as compartimentações sociais e as segregações dos períodos da história” (2002, p. 38).

⁴⁵ Diversidade cultural é um objeto epistemológico em que a cultura é tida como objeto do conhecimento empírico (BHABHA, 1998, p. 63)

⁴⁶ É o processo da enunciação da cultura como “conhecível”, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. O conceito de diferença cultural concentra-se no problema da ambivalência da autoridade cultural: a tentativa de dominar em nome de uma supremacia cultural que é ela mesma produzida apenas no momento da diferenciação. A enunciação da diferença cultural problematiza a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima. (BHABHA, 1998, p. 63-64).

⁴⁷ É exatamente o que diz o senso comum, isto é, a linguagem simples, que descreve a vida como um caminho, um deslocamento linear, uma vida organizada por assim dizer.

Remontando, portanto, ao início deste capítulo, que se materializou diante deste discurso, referente à relação íntima entre símbolo e imaginário, sublinhando o fato de que, entre a voz do símbolo e o eco do imaginário, exprime-se a voz poética de Paula Tavares, foco de análise desta dissertação. Este assunto (de fonte inesgotável) conduz a *poiesis* da angolana Paula Tavares, que cristaliza em sua práxis literária uma intimidade na articulação dos símbolos e que explora, além dos arquétipos universais, símbolos do complexo sociocultural angolano (africano) e sua rica etnografia. Harmoniza estes microcosmos, referido por Chevalier, a fim de proporcionar um caminho aberto a uma realidade oculta subjacente (e além) ao imperialismo estrangeiro. Acolhe na simplicidade (e na tradição) a matéria-prima que ilumina sua arte poética que se deixa apreender no delinear das linhas do seu poema. Congela-se uma (re) afirmação dos valores culturais das antigas sociedades tradicionais que remonta ao período pré-colonial de Angola.

Os símbolos intercomunicam-se, esboçando um espaço possível de se interceptar o Homem em comunhão com o Cosmos, com o primitivo, com a tradição e a modernidade. Uma poesia tão dinâmica, intuitiva (e naturalmente sensitiva), como a de Paula Tavares, é, portanto, o germe de uma imaginação criadora literária que se alimenta de imagens conectadas ao cenário da Huíla. Parafraseando Bachelard, são as imagens que ativam “forças imaginantes” no íntimo do psiquismo humano, que na ordem exploratória e de descoberta desencadeia uma função de despertar.

Assim, diante da lei de expressão poética contida no reino da imaginação, é preciso (antes de tudo) para compreender o simbolismo imaginário: enveredar pela via da antropologia. E, para ampliar essa idéia, torna-se recorrente o conceito de Gaston Bachelard, segundo a qual a poesia é uma verdadeira função de despertar. Em tempos de crise, se faz necessário acordar, despertar o íntimo da consciência. A literatura preenche, sem dúvidas, um desejo humano. Representa a emergência da imaginação. É um significar, um fazer sonhar diferentemente.⁴⁸

⁴⁸ Aproprio-me aqui desta expressão utilizada por Gaston Bachelard (2002, p. 257) em *O ar e os sonhos*— no capítulo intitulado “Imagem literária”.

1.4 Passado, história e memória em movimento

“O nosso antepassado
era como o grande rio
Fez nascer os nossos rios pequenos”.
Paula Tavares

A literatura angolana, influenciada pelos ecos significativos dos movimentos mundiais Pan-Africanismo e Negritude, a partir da geração da poesia dos anos 80 em diante, em situação pós-Independência, busca reintegrar o homem angolano às suas raízes. Esfacelado o projeto social coletivo, os poetas da geração contemporânea marcados pelas ideologias e revoluções políticas empreendidas no 1974-1975, repressão de 27 de maio de 1977 e guerra civil, contemplam um novo labor poético.

Regressar às fontes de descolonização, isto é, às competências ancestrais herdadas, torna-se um canto comum entre poetas e ficcionistas, que vislumbram descolonizar a consciência angolana, diga-se, a mais difícil de combater, e que permaneceu colonizada em algumas camadas sociais no pós- 75. Outra vez regressam ao passado em movimento na memória, em busca, cada vez mais, de uma lógica particularizada na angolanidade que desafivele a máscara do inconsciente, entranhada pela assimilação. É mais que construir uma identidade nacional é buscar reencontrar-se nos fragmentos da memória e compreender a nova condição de povo. Destacam-se, imediatamente ao pós Independência, os poetas angolanos Jorge Macedo, Ruy Duarte de Carvalho, Manuel Rui, Arlindo Barbeitos, para citar alguns, já não mais preocupados explicitamente com questões sociais.

Assim, não é de estranhar, portanto, nas significativas palavras de Rita Chaves, em seu livro *Angola e Moçambique*, a experiência colonial e territórios literários que

a idéia de libertação que marca o processo literário angolano seja assim atravessado por esse desejo de resgate de um passado distante. Regressar no tempo seria também um modo de apostar numa identidade tecida na diferença (CHAVES, 2005, p. 48).

A ênfase de Chaves na idéia de liberdade redefinindo-se na literatura angolana contemporânea – instrumento de afirmação da nacionalidade – acentua um espaço profícuo que “será também um meio de reconhecer o país, de mergulhar num mundo de histórias não contadas, ou mal contadas, inclusive pela chamada literatura colonial”⁴⁹ (CHAVES, 2005, p. 54). O “regresso” expressaria a missão de um projeto libertário angolano reacendendo os ideais sob a bandeira do “Vamos descobrir Angola”, frente cultural que se criou no domínio literário, surgido em 1948 em Luanda. Para Chaves, é justamente a marca desta “diferença”, hoje, traduzida e negociada no entre-lugar que pode ser pensado com uma das estratégias possível de firmar uma identidade cultural, “na temporalidade descontínua, intertextual, da diferença cultural” (BHABHA, 1998, p. 68).

Assim, sem perder de vista a geração dos anos 60 a qual se costurou a jovem literatura angolana à profecia de Viriato da Cruz, Agostinho Neto e Antonio Jacinto – precursores que marcaram um ritmo diferente no canto popular angolense, que se definiu com precisão em Angola com a *Revista Mensagem*, publicada em Angola (1951-1953), observa-se a eclosão de novos horizontes projetando a literatura angolana em sua nova e diferente realidade. A situação parece-me clara: embora Angola tenha uma consciência nacional recente, é preciso traduzir esse sentimento de angolanidade (e africanidade), recolocando o homem angolano na cena poética como protagonista da sua própria história.

Exprimindo um novo valor estético às culturas negras, Paula Tavares reconstrói Angola assentada em base cultural, vibrando na frequência lírica sob o impulso de um passado que se tornou um símbolo expresso da literatura angolana. Ao “evocar o passado pela primeira vez como exemplo para reforçar as novas razões de Angola” (TAVARES, 1999, p. 128), a poeta revela uma das facetas de sua práxis

⁴⁹ Literatura colonial – vinculada ao enunciado do homem europeu, numa perspectiva eurocêntrica, em que o negro aparece acidentalmente como marginalizado ou coisificado.

literária: a vibração de um canto de resistência e exaltação patriótica imbricada na desconstrução dos discursos colonialistas político-ideológico. Sua alma-artística pulsa numa cadência afinada com uma geração que ouve o ecoar dos tambores clamando por algo que os diferencie dos outros. O verbo “ecoar” configura uma voz forte dos filhos de Angola num canto de exaltação à Mãe-África.

Nesse processo de “reconstrução” literária, a oralidade manifesta-se pelos processos subjetivos da memória, procurando tecer Angola aos passados não-ditos, não-representados dos discursos colonialistas, reescrevendo-a num novo presente histórico. O perfil da pátria angolana no amanhecer pós-Independência – confrontada com uma economia capitalista globalizada, e marginalizante a estas sociedades – espelha no terreno da literatura mundial uma identidade em desconstrução, mas em simultânea reconstituição. Angola é reconstruída por um discurso crítico africano a partir de minorias flutuantes da margem, aglutinado sem dúvidas, a idéia-força⁵⁰ das “renascenças” como necessárias à fortificação de uma identidade cultural.

Para dimensionar a complexidade do passado na memória em movimento, recorro mais uma vez às lições esclarecedoras de Homi Bhabha. Em conclusão à obra *O local da cultura*, o crítico cultural indiano sintetiza:

O desafio à modernidade está em redefinir a relação de significação com um “presente” disjuntivo: encenando o passado como símbolo, mito, memória, história, o ancestral – mas um passado cujo valor iterativo como signo reinscreve as “lições do passado” na própria textualidade do presente, que determina tanto a identificação com a modernidade quanto o questionamento desta (BHABHA, 2007, p. 341).

⁵⁰ Conforme Jacques Le Goff, se as sociedades ditas tradicionais, especialmente as camponesas, não são tão estáticas como se julga. Se a ligação com o passado pode admitir novidades e transformações, na maior parte dos casos o sentido da evolução é percebido como decadência ou declínio. A inovação aparece em uma sociedade sob a forma de um regresso ao passado: é a idéia força das “renascenças” (LE GOFF, 2003, p. 217).

Compreender o passado por essas múltiplas facetas implica maximizar o africaníssimo trajeto de regresso ao passado, empunhando a “bandeira literária: a africanidade”⁵¹ para utilizar a expressão de Jorge Macedo.

Ao escritor, e não só a ele, preocupa, pois se vive numa era plural de realidades distintas que na visão de Homi Bhabha torna-se necessário construir um novo presente histórico capaz de abarcar um passado que se sucede em articular “momentos diferentes no tempo histórico que... pulam para trás e para frente” (BHABHA, 2007, p. 300). De certo modo, um passado onipresente encenado pela modernidade presente.

Reforçando a noção de Bhabha, Rita Chaves (2005, p. 53) aponta que após a Independência

a essa noção de passado instaurado no período pré-colonial, junta-se outra. A euforia da vitória converte em passado o próprio tempo colonial. É o momento então de centrar-se nesse período como forma de engrandecer o presente. A celebração eleva as antinomias: aos heróis do passado remoto se vão aliar os heróis que participaram na construção desse presente em contraposição àqueles que o discurso colonialista apresentava como vencedores do mal.

Isso se deve ao fato dos diversos movimentos de descolonização pós-1945 terem levado algumas ex-colônias, especialmente africanas, ligadas ao Império português a construção de uma nova história de resistência, que emerge, sublinhe-se, da tradição e da cultura.

Em confronto muito direto com a ruptura imposto por esse complicado processo histórico, conhecendo e formando-se numa sociedade em que a fragmentação é um dado do cotidiano, o gesto de refletir incisivamente sobre a formação da realidade que o rodeia e as formas que ela vai ganhando é um ato de resistência quase natural ao escritor angolano. Vivendo a experiência de um presente hostil, experimentando o breve alívio de uma conquista a ser celebrada, ou vivenciando um tempo de futuro tão incerto, o escritor de Angola tem o seu imaginário povoado por dimensões do passado e, quase sempre, o regresso a esse tempo anterior conduz o seu exercício de pensar a sua contemporaneidade e vislumbrar hipóteses para um mundo que, por razões diversas e em variados níveis, lhe surge como um universo à revelia (CHAVES, 2005, p. 61-62).

⁵¹ Ver o artigo “Compromisso com a língua literária angolana na escrita de Boaventura Cardoso” de Jorge Macedo no livro *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*.

Portanto, bem antes do termo “nova história” constituir-se numa construção histórica relativamente recente de projeção, talvez inconsciente de preocupações ideológicas contemporâneas, uma “anti-história”⁵² de enfoque pós-colonial opositiva às estruturas imaginárias imperialistas (e/ou colonialistas) havia se imposto. E é nesta luta contra quase dois séculos de violência colonial que a memória coletiva insere-se convocando sujeitos da diferença cultural a inscrever e (re)inscrever suas próprias histórias.

Reescrever a história de Angola nas rasuras do palimpsesto pós-colonial em diálogo com a história, literatura, memória e cultura é necessário converter o tempo em matéria poética e protagonista como elemento interativo, conforme o historiador Peter Burke (1997) de explicar o “ser” (homens) e “tempo” (ação) inserido num discurso de matriz antropológica. Tal aproximação dá-se na captura das manifestações sócio-histórico-cultural reprimidas na memória coletiva histórica⁵³ — inscrita na dimensionalidade cultural — dotada de historicidade⁵⁴. Pelos ecos do passado na memória em movimento, sinaliza-se um universo de experiências deslocado na diversidade em que a atividade humana interligada à temporalidade constitui uma fonte por cujas brechas podem-se capturar as ambigüidades do espectro “colonialista”.

No entanto, é preciso deixar claro que não se trata aqui de agrupar testemunhos como fonte da história, mas de (re)construir, segundo Beatriz Sarlo, “a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência” (2007, p. 18), vivida à sombra da subjetividade.

Ao buscar afirmar uma angolanidade literária — objetivo fervoroso perseguido desde meados do século passado — os poetas áfricos (ou, em diáspora) movem do

⁵² A expressão utilizada por LE GOFF (2003, p. 70) refere-se à construção de uma história encontrada na cultura “popular” que se opõe à história ostentatória e animada dos dominadores.

⁵³ Jacques Le Goff aponta que, “nas sociedades sem escrita, a memória coletiva parece ordenar-se em torno de três grandes interesses: a idade coletiva do grupo, que se funda em certos mitos, mais precisamente nos mitos de origem; o prestígio das famílias dominantes, que se exprime pelas genealogias; e o saber técnico, que se transmite por fórmulas práticas fortemente ligadas à magia religiosa” (LE GOFF, 2003, p. 427).

⁵⁴ Historicidade que permite no campo da ciência histórica incluir novos objetos de estudos à história.

campo de visão oral, para o cenário poético contemporâneo àquelas experiências esquecidas vividas por tribos, clãs, reinos, e até impérios como forma de recriá-las e torná-las historicamente significantes diante de um presente desmembrado e deslocado por força dos movimentos de descolonização política na África Negra.

Jacques Le Goff reconhece na memória coletiva imanente aos povos ágrafos um “fundamento aparentemente histórico – à existência das etnias ou das famílias, isto é, dos mitos de origem” (2003, p. 424) àquelas histórias orais de raiz culturais subjacentes à memória coletiva; trata-se de perpetuar as reminiscências dos antepassados, porque fixados na história pré-colonial implica especificidade desta memória. E finalmente porque a memória, diferentemente da reprodução *mnemônica*, expressaria o resgate dos valores culturais africanos com intuito de remover a máscara imposta pela colonização.

O autor de *História e Memória* enuncia, em sua obra, a correlação entre história e memória a ter em conta, o tempo como “a matéria fundamental da história” (LE GOFF, 2003, p. 12). Por essa perspectiva, pode-se ler que a história interliga-se à temporalidade com intuito de delimitar uma noção de duração, de tempo vivido, múltiplos (e relativos), subjetivos ou simbólicos. Essa consciência codificada no tempo mediado pelo tempo histórico⁵⁵ decodifica o velho tempo da memória que atravessa a história e a alimenta. Entretanto, assinala-se que na consciência histórica, o tempo deve ser avaliado, sobretudo, sob que perspectivas⁵⁶ o passado/presente, em maior ou menor grau, se articula.

Tais perspectivas amalgamadas à consciência história manifestam-se na proposição de Le Goff, em que postula que a consciência de tempo, não inscreve mais os sujeitos históricos na idéia “de história como história dos homens, e (sim) história como história dos homens em sociedade” (2003, p. 8). Além disso, segundo

⁵⁵ Tempo histórico é um passado de seqüência de acontecimentos significantes para uma tribo (inundações, epidemias, fomes, guerras) (LE GOFF, p. 215 apud Evans-Pritchard, 1940).

⁵⁶ Conforme Jacques Le Goff (2003, p. 208) na consciência história o passado pode apresentar-se como modelo (cf. *clássico*); como idade mítica (cf. *idades míticas*); como decadência ou palingênese (cf. *escatologia*); como Antiguidade em relação à Modernidade (cf. *antigo/moderno*); como retorno, renascimento, recorrência (cf. *recursividade, ciclo*). Finalmente, relações entre passado/presente ou presente/futuro aparentemente progressistas têm uma substância reacionária e vice-versa (cf. *progresso/reação*).

a consciência filosófica deste historiador, retomando Karl Marx na citação, a tese fundamental condizente “não é a consciência dos homens que determina sua existência, mas, ao contrário, é seu ser social que determina sua consciência” (2003, p. 95), frutificando novas histórias no que ficou conhecido como “história das representações”⁵⁷ que por muito tempo foi negligenciado pelos historiadores sociais e da cultura. Sem dúvidas, os historiadores modernos ampliam suas lentes.

As reflexões de Le Goff ajudam melhor compreender as propostas literárias dessas novas histórias – que permanece co-extensiva em relação ao homem – e que têm por princípio “esclarecer certos fenômenos da história das sociedades humanas (modificação das culturas, do habitat, etc.)” (2003, p. 16). A história mostra-se, assim, como terreno propício às experiências empíricas do coletivo e às interações produzidas pelo tempo vivido e naturalmente registrado dos indivíduos e das sociedades. Le Goff reconhece ainda ser este tempo que possibilita “hoje os historiadores se interessarem cada vez mais pelas relações história e memória” (2003, p. 7).

Tem-se, assim, que a ação da memória em sociedades pós-coloniais africanas desestrutura os discursos colonialistas, na medida em que destrói e recria àquelas relações estereotipadas entre colonizador *versus* colonizado estampado pela historiografia colonial no imaginário coletivo contemporâneo. Diante das rupturas e descontinuidades engendradas por este sistema antagonico colonial, “recriar” tornou-se símbolo de afirmação sociocultural, possibilitando sociedades históricas recentemente descolonizadas subverterem àquelas imagens⁵⁸ criadas pela cultura européia na continuidade do processo de colonização. Aliás, imagens que na percepção de Kabengele Munanga permanecem na pós-descolonização “diante de Estados falidos e de uma economia globalizada que marginaliza cada vez mais os

⁵⁷ Refere-se à história das ideologias; das mentalidades, do imaginário; do simbólico. Ver em Jacques Le Goff *História e Memória* (2003, p. 11).

⁵⁸ Kabengele Munanga, nota que “até hoje, na maioria das imagens atuais sobre a África, raramente são mostrados os vestígios de um palácio real, de um império, as imagens dos reis e ainda menos as de uma cidade moderna africana construída pelo próprio ex-colonizador. As imagens geralmente exibidas mostram uma África dividida e reduzida, enfocando sempre os aspectos negativos, como atraso, selva, fome, calamidades naturais, doenças endêmicas, AIDS, guerras, miséria e pobreza” (2005, p. 11).

habitantes do continente africano” (MUNANGA, 2009, p. 40). Um exemplo é Angola pós-1975⁵⁹ que com o advento da Independência caiu num vazio do despreparo sociopolítico, econômico e tecnológico diante dos sérios problemas vigentes no pós-colonialismo.

Em contrapartida, com Beatriz Sarlo (2007), percebo uma visão mais crítica sobre questões típicas da época atual: a disseminação de ultrapassar-se, efetivamente, a filosofia de “viver-se na era da memória” e a sensação de ser privado de ter, e que se transforma de forma empírica em algo incomensurável, e, portanto ameaçadores, desestruturam ainda mais as sociedades fragilizadas por guerras ou outras catástrofes. Daí sua argumentação:

Muitas vezes se disse: vivemos na era da memória e o temor ou a ameaça de uma “perda de memória” corresponde, mais que á supressão efetiva de algo que deveria ser lembrado, a um tema cultural que, em países onde houve violência, guerra ou ditaduras militares, se entrelaça com a política (SARLO, 2007, p. 21).

Sobreviver a “era da memória”, parece-me a questão. Compreendê-la como uma das “mais complexas da atividade *mnemônica* do cérebro e do sistema nervoso” (LE GOFF, 2003, p. 420) é distendê-la ao sujeito histórico, “graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2003, p. 419). Recria, entretanto, o passado reinventado com aquilo que o presente oferece tecendo elos que imprimem um intenso lirismo entre povos descolonizados afro, e sua experiência ancestral.

Representar um saber e sentir-se arraigado na velha história oral pré-colonial significa encenar nas fronteiras entre tradição e modernidade a continuidade da história e da tradição, vista por Homi Bhabha como “tentativa de interromper os discursos ocidentais da modernidade através dessas narrativas deslocadoras interrogativas do subalterno da pós-escravidão e das perspectivas crítico-teórico que elas engendram” (1998, p. 333). Fecundante ou destrutivo, esse passado possibilita representar a memória do homem sociocultural africano, as recordações

⁵⁹ Angola pós-75 sofre uma profunda ruptura histórica, porque exprime o advento da consciência de mudança. No entanto, a deficiente ruptura com o passado que implicava o fim do regime colonial não trouxera grandes novidades.

familiares, as histórias locais, de clã, de famílias, de aldeias, as recordações pessoais, e todo um vasto conhecimento complexo não-oficial: acolhido como história na ação de (re)significar um passado milenar para servir ao presente e ao futuro da humanidade⁶⁰. Essa simbiose profícua entre tradição e modernidade mediada pela memória recupera no entre-tempo aquele passado histórico social e cultural firmado nas bases da oralidade e de coletividade.

Consciente da equação matemática “perda total versus resistência total ou manutenção total versus mudança total,”⁶¹ Kabengele Munanga aponta para uma relação dialógica e uma convivência pacífica entre tradição e modernidade, ou entre campo e cidade devido ao sentimento de solidariedade recíproco entre cidades e aldeias africanas “onde ainda vive a maioria das populações mais arraigadas às tradições que não foram industrializadas” (2009, p. 38).

Tal leitura da equação híbrida pós-colonial desloca o resgate das gentes africanas e suas linguagens descoladas de uma identidade colonial híbrida para o espaço do entre- tempo da lógica contraditória do discurso colonial/pós-colonial. É uma lógica reconhecível em regresso pelo viés da memória, àquelas experiências vivenciadas pelos ancestrais, e, logicamente, repassado de geração em geração vinculado à memória oral pré-colonial. Por fim, o impulso ao regresso corporifica imagens associadas à natureza e à tradição, assumindo analogicamente uma voz dos antigos *griots*.

A hibridez que aproxima (e desloca) tradição e modernidade, e conseqüentemente história e memória é estranhamente articulada pela perda de visibilidade histórica e poder de capturar o presente inegavelmente imprevisível e

⁶⁰ Conforme o historiador Jacques Le Goff a evolução das sociedades, na segunda metade do século XX, elucida a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Exorbitando a história como ciência e como culto público, ao mesmo tempo a montante, enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico. Segundo ele, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando, todas, pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção.

⁶¹ Esta equação matemática implica na compreensão: “Ou o negro abandona seus mitos, seus deuses voltados ao passado, para adotar pensamentos compatíveis com a racionalidade instrumental, ou persiste com seu mundo pré-lógico e cai fora do desenvolvimento, do progresso e do circuito histórico” (MUNANGA, 2009, p. 38).

fragmentado: “Aí os deslocamentos da memória e as (in) direções da arte nos oferecem a imagem de nossa sobrevivência psíquica” (BHABHA, 1998, p. 42).

Nessa performance do sujeito colonizado pelo sentimento de viver nas “fronteiras do presente” preso à indeterminação da modernidade, constrói-se um novo momento histórico que passa a enfrentar um espetáculo não mais acalentado pelas idéias de progresso ou verdade, de “um distanciamento entre acontecimento e deslocamentos entre o acontecimento e seus espectadores” (BHABHA, 1998, p. 335), ou seja, o Homem passa a não ter mais a consciência imediata dos acontecimentos. É nesse sentido que as relações intersubjetivas marcadas no entre-espaço interpessoal da experiência humana adquire um estatuto de signo histórico transcrito pela memória projetando-se como forma de identificação social e psíquica.

A memória é finalmente exposta por completo na passagem de estado empírico para a categoria de memória histórica. Por outro lado, faz sentido a afirmação de que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade* individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 2003, p. 469), instigado pelo presente híbrido. No entanto, reconhece as sociedades de memória social, sobretudo, dentre aquelas de essência oral, às que permitem melhor compreender esta luta pela dominação de recordação e da tradição, em outras palavras, esta manifestação da memória.

Como já foi dito, a poesia pós-colonial angolana em ascensão – em realce a poesia de Paula Tavares – ajusta um passado de matriz oral africana como pilar de sustentação que, por conseqüência, vem destruir o espelho de representação de poder colonial. No entanto, o deslocamento de uma identidade histórica da cultura⁶² de segregações visionárias e perceptíveis tradicionais⁶³, para o entre-lugar

⁶² Homi Bhabha em *O local da cultura* explica que a intervenção do terceiro espaço vai desafiar de forma bem adequada àquela noção de identidade histórica da cultura compreendida como “força homogeneizante, unificadora, autenticada pelo passado originário mantido vivo na tradição nacional do povo” (BHABHA, 1998, p. 67).

⁶³ Segundo Homi Bhabha, “o conhecimento cultural é em geral revelado como um código integrado, aberto, em expansão (1998, p. 67).

estreito da diferença cultural que acolhe o sujeito da diferença racial e cultural/histórica tem-se na visão de Homi Bhabha um efetivo deslocamento de paisagem “da produtividade do poder colonial”⁶⁴ que desestabiliza àquela noção de cultura tradicional, vista como homogeneizante e unificadora.

O cenário pós-colonial sobressaindo-se à divisão geográfica de países emergentes de Terceiro Mundo e discursos das minorias fixados às margens da periferia, ou seja, àquelas “histórias transnacionais de migrantes colonizados ou refugiados políticos” (BHABHA, 1998, p. 33) desvelam assim novas realidades históricas, a partir dos deslocamentos sociais e culturais advindas do processo de descolonização, que traz, à tona a causa imediata de um profundo “mal estar” correspondente ao que Stuart Hall chamou de “crise”, vincada,

como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2004, p. 7).

Este modo de enunciação sustentado pela mudança é ouvido por uma geração literária engajada em romper o silêncio da violência colonial a partir das relações entre o velho (tradição) e o novo (modernidade). Ao dar expressão ao velho, os escritores pós-coloniais procuram subverter os discursos que sustentaram a expansão colonial marcado no fato histórico que “é freqüentemente associado à chegada do colonizador, quando entram em vigor as leis de silêncio, cuja quebra vai requerer o recurso da memória” (CHAVES, 2005, p. 64).

Essa possível desleitura do mapa colonial, pela intervenção da memória – em regresso às civilizações africanas pré-coloniais –, traz à tona marcas inteligíveis da história oral, restituindo ao povo angolano, na sua forma peculiar de ser, o ecoar dos tambores silenciados outrora pela agressividade colonialista, pois “resgata-se a crença na utopia e vislumbra-se a chance de ultrapassar a barbárie colonial” (CHAVES, 2005, p. 64). Mais espaço é dado, sob o ponto de vista humano, social-

⁶⁴ Diz respeito ao conceito de hibridismo. “O hibridismo é o signo da produtividade do poder colonial, sua forças e fixações deslizantes; é o nome de reversão estratégica do processo de dominação pela recusa (ou seja, a produção de identidades discriminatórias que asseguram a identidade “pura” e original da autoridade)” (BHABHA, 1998, p. 162).

político e até mesmo filosófico a justa maneira africana de sentir e de pensar a realidade, entoada num verdadeiro “Canto de nascimento”⁶⁵.

A invocação e a exaltação do passado como símbolo de reconstrução e inovação tornou-se lema do sentimento de angolanidade. Na poesia angolana, o passado colhido na memória coletiva é representado numa perspectiva nacionalista, que deixa aflorar o sentimento de ser angolano, que agora busca reinscrever-se nessa nova história.

⁶⁵ Refere-se ao poema de Paula Tavares (1999, p. 15-17), em que uma voz com um olhar de dentro rompe a muralha de silêncio imposto aos africanos angolanos que, por fim, “solta os pássaros que lhe povoam a garganta” (idem, p. 17).

1.5 Hibridismo cultural, globalização e unidade angolana (e africana)

“Estamos todos acostumados a escutar e a ler, até nos textos eruditos, os conceitos de cultura, civilização e africanidade⁶⁶ no singular. Cultura africana, civilização africana e africanidade no seu emprego singular, remetem sem dúvida a uma certa unidade, a uma África única. Mas diante da extraordinária diversidade e complexidade cultural africana, como é possível conceber certa unidade?”

Kabengele Munanga

Qual a idéia de “híbrido” que pode ser aplicada, de maneira desproblematizada, à realidade híbrida angolana (e africana)? Stuart Hall (2004), através de um estudo sobre identidade cultural na pós-modernidade⁶⁷, problematiza a questão do hibridismo pelo viés de dois argumentos. Argumentos estes díspares que asseguram que:

o hibridismo— a fusão entre diferentes tradições culturais— são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado.[...] o hibridismo, com a indeterminação, a “dupla consciência” e o relativismo que implica, também tem seus custos e perigos (HALL, 2004, p. 91).

Identidade social e cultural no mundo contemporâneo, extensamente discutida hoje em dia nos estudos culturais, traz consigo a essência do hibridismo. Essência que, segundo Stuart Hall (2004, p. 92), constitui-se em “fortes tentativas para se reconstruírem identidades purificadas, para se restaurar a coesão, o “fechamento” e

⁶⁶ Segundo o antropólogo Kabengele Munanga, autores africanos em torno da revista *Présence Africaine* chamam de africanidade uma fisionomia cultural comum às culturas e civilizações africanas (MUNANGA, 2009, p. 30).

⁶⁷ Segundo Stuart Hall o termo pós-modernidade refere-se a um tipo diferente de mudança estrutural que está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. O sujeito pós-moderno sofre a perda de um “sentido de si” estável sendo chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.

a Tradição, frente ao hibridismo e à diversidade”. Neste ponto, as divergências sobrepõem-se, isto é, desdobram-se sobre a face da identidade, justificando-se que as formas híbridas são o constante misturar do sempre já misturado. O hibridismo é inevitavelmente parte integrante de todas as formações culturais sendo capaz, até mesmo, de derrubar formações culturais hegemônicas purificadas articulando-se, obviamente, nas fronteiras dos diferentes. Portanto, absorver o híbrido, a impureza, a mistura, a transformação advindas de novas combinações humanas, de culturas, de idéias, em se tratando de identidades africanas é um tanto, por assim dizer, demais complicado.

A idéia de hibridismo cultural decorrente de processos coloniais, principalmente em se tratando de países africanos de língua portuguesa recentemente descolonizada, parece-me que a situação é um tanto complexa. Assim, a partir desta complexidade e dos movimentos de independência africanos, restabelece-se a idéia de nacionalismo e de cultura nacional, por mais que a hibridização neste domínio apresente-se consolidado evoluindo no tempo e no espaço. O ressurgimento do nacionalismo e de outras formas de particularização no final do século XX ao lado da globalização⁶⁸, segundo o crítico cultural Stuart Hall, constitui uma “reversão notável, uma virada bastante inesperada dos acontecimentos” (HALL, 2004, p. 96). O crítico dá ainda conta que nem o iluminismo e o liberalismo e tão pouco o marxismo (oposto ao liberalismo) que viram o capitalismo como agente involuntário da “modernidade” previu tal resultado. Por conseguinte, como esclarece Stuart Hall (2004), cresceu no interior de minorias nacionais até então marginalizadas sob o impacto do pós-moderno global, em oposição à globalização e a homogeneização global

⁶⁸ Nos estudos sobre a identidade cultural na pós-modernidade, Stuart Hall aponta a globalização como poderoso mecanismo de deslocamento das identidades culturais nacionais, agora, no fim do século XX. Segundo o crítico cultural o termo “globalização” refere-se a um “complexo de processos e forças de mudanças, que tem efeito de contestar e deslocar identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional” (HALL, 2004, p. 67, 87).

a reafirmação de “raízes” culturais e o retorno à ortodoxia têm sido, desde há muito tempo, uma das mais poderosas fontes de contra-identificação em muitas sociedades e regiões pós-coloniais e do Terceiro Mundo (HALL, 2004, p. 95).

Reafirmar as “raízes” culturais em tempos pós-modernos sinaliza uma reversão “à tradição e às raízes, aos mitos nacionais e às comunidades imaginadas, que seriam gradualmente substituídos por identidades mais racionais e universalistas” (HALL, 2004, p. 97) no cenário universal globalizado. Entretanto, não é o que parece estar acontecendo. A substituição não ocorreu e, ao contrário, a modernidade não dissolveu as formas arcaicas ditas “de apego” que sintetiza o nacionalismo e a etnia. Estas são conseqüências possíveis da globalização que implica no fortalecimento de identidades ou produção de novas identidades.

Tendo em vista a consolidação do hibridismo, como já foi dito, no tempo-espaço colonial, importa aqui ressaltar no minucioso estudo da questão a relação temporal-espacial explorada por Homi K. Bhabha (1998), que, ao analisar estas dimensões, preconiza que “encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 19). E, que essa relação marca um lugar da diferença onde distintas culturas entrecruzam-se, desconstruindo uma unidade homogênea cultural. Por esta noção entende Bhabha, que este lugar da diferença seria um terceiro espaço de experiência no imaginário do coletivo social. Espaço este que expressa “num viver nas fronteiras do presente, marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência” (BHABHA, 1998, p. 19). É, portanto, este cenário que dá margem para se adentrar em tempos contemporâneos – na qual, este sentimento de sobrevivência torna-se a mola impulsionadora para a fixação de novas identidades nacionais e novas identidades locais⁶⁹.

Em retrospectiva ao colonialismo lusitano, temos que sua interrupção alcançada pela vitória das lutas de libertação não amenizou as difíceis condições de vida em

⁶⁹ Cf. Stuart Hall “este local não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez, disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações “globais”, simultaneamente, novas identificações locais” (HALL, 2004, p. 78).

Angola ou Moçambique (também Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe), porque mesmo “dominando perfeitamente o código identificado com a civilização, os moçambicanos, negros e mestiços, permanecem situados na margem, impossibilitados de conquistar os lugares a que, em princípio, teriam direito” (CHAVES, 2001, p. 12). Sendo assim, frente à hibridização e à diversidade, sociedades outrora marcadas pelo estigma colonial buscam reconciliar o velho com o novo ou, em outras palavras, a tradição e a modernidade. Neste caso, a recuperação e a valorização de certos elementos criaram um espaço ambivalente de afirmação e de negação dessa globalização e de homogeneização do mundo que parece estar se construindo por algumas correntes de pensamento. Situado na África Negra, Angola vive uma pluralidade étnica. Segundo Kabengele Munanga “a unidade geográfica do continente africano abriga diversidades biológicas, lingüística e étnica ou cultural” e que

como raras exceções, os atuais Estados africanos são multiétnicos, ou seja, são compostos por certo número, por vezes centenas, de sociedades que falam línguas diferentes e possuem escalas de valores, crenças religiosas e instituições políticas e familiares distintas (MUNANGA, 2009, p. 21).

Essa multietnicidade, identificável nos países africanos de língua portuguesa, descolonizados ao longo do século XX, trazem do ponto de vista cultural – em qualquer dos dois argumentos utilizados por Stuart Hall em seus estudos sobre identidade cultural, já mencionados – “uma fragmentação ou “pluralização” de identidades” (HALL, 2004, p. 18). As observações de Munanga ajustam-se a reflexão de que “não há como reconciliar os mapas antropológicos e geopolíticos com os mapas lingüísticos na África” (MUNANGA, 2009, p. 27). Frente a esta afirmativa, ocorre-me salientar, ou melhor, reafirmar que a tomada de consciência de uma mestiçagem que não é apenas racial, mas uma mestiçagem de culturas coloca em questão uma tentativa de fixar uma identidade (no caso a angolana) sempre lá, no passado, nas raízes, há séculos. Naquilo que diz respeito às identidades, Stuart Hall afirma que “as culturas híbridas constituem um dos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia” (HALL, 2004, p. 89).

No caso das culturas em África portuguesa, trata-se da estampa da cultura negra frente à cultura branca imposta pelo colonizador europeu. Uma fronteira de olhar híbrida que “salienta a ambivalência e a hibridez entre ambos já que não são independentes um do outro nem são pensáveis um sem o outro” (SANTOS, 2006, p. 235). Um espaço, embora não se pode negar, de uma identidade em desassossego, buscando encontrar no terreno da subjetividade uma unidade angolana (e africana) articulável numa convivência pacífica entre tradição e modernidade.

Pela poesia de Ana Paula Tavares: vozes e ecos de Angola em África

“... lá onde és amado constrói tua casa”

provérbio Kuanyama

Somente agora que a libertação chegou para todos esses povos, os seus escritores vão encontrar as condições essenciais para a revelação do seu mundo total. É uma literatura, notadamente a poesia, que lança com frequência seu apelo à Mãe - África, à Mãe-Negra, À Mãe-Terra (Cabo Verde) e também a exortação do homem negro, numa identificação coletiva, havendo nela, permanente, o protesto, a fraternidade racial, a acusação. É uma literatura localizada mas ecumênica, embora por várias razões nem sempre tivesse podido furtar-se ao círculo das zonas urbanas (os seus autores são quase todos homens urbanizados) e ir beber lá onde as estruturas sociais africanas mantêm a raiz de uma tradição milenar. Só quando tal acontecer Angola e Moçambique ou a Guiné Bissau nos darão uma visão mais larga de sua própria dimensão humana.

Manuel Ferreira

2.1 A importância de Paula Tavares na História da literatura de Angola

“Conciliar o imaginário poético com uma práxis é caminho que começa a apresentar-se profícuo, para uma geração que, se ainda não tem respostas, assumiu, por inteiro, o direito de se interrogar”.

Paula Tavares

O que identifica a literatura angolana? E no que a poesia diz respeito? Que fatores determinantes relacionam-se à História de Angola? E o que faz da poesia de Paula Tavares valioso contributo para a História da Literatura de Angola? Perguntas fáceis de propor, mas de não tão fácil e imediata resposta.

Acolher o passado de forma a pensar-se o presente e o futuro, é sem dúvida um dos tópicos fundamentais que se propõe a fundar a moderna poesia angolana. No entanto, na visão de Beatriz Sarlo (2007, p. 9), o passado é sempre conflituoso e que

a ele se referem em concorrência a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança(direitos da vida, de justiça, de subjetividade), (SARLO, 2007, p. 9).

Tal abordagem implica uma compreensão de que regressar ao passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. Sem poder ser eliminado, o tempo passado pode ser entendido como um perseguidor que escraviza ou liberta. Assim, numa concepção construtiva, retornar as origens tornou-se uma tentativa de fixar uma identidade, em todo o chamado mundo contemporâneo negro-africano, nas ex-colônias de colonização portuguesa, em que há um projeto de resgate das tradições. É o velho reinscrito no novo. Trata-

se da luta de afirmação político-cultural frente ao império do capitalismo tomado de um avassalador progresso da globalização. Esta relação presente/passado também é ressaltada pelo historiador Jacques Le Goff (2003, p. 24), para quem a idéia da história dominada pelo presente baseia-se numa célebre frase de Benedetto Croce que sugere que “toda a história” é “história contemporânea” e que “por mais afastados no tempo que pareçam os acontecimentos de que trata, na realidade, a história liga-se às necessidades e as situações presentes nas quais esses acontecimentos têm ressonância” (CROCE apud Le Goff, 2003, p. 24).

Por essas razões, o passado não é nem glorificado, nem rejeitado, transformou-se em objeto de reflexão. Localizado na história pré-colonial em um tempo anterior à chegada dos europeus ao continente africano, o passado torna-se uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história. É a partir dessa trajetória do resgatar para (re) significar, que nasce uma literatura afinada com uma geração engajada com o projeto de libertação, reivindicando a terra angolana ocupada pelo português colonizador.

Essa estrutura, tão importante para a história da gente negra africana, foi um rasgar caminhos para uma literatura de vozes silenciadas alinhada com a afirmação de uma identidade nacional angolana. Destituído de tantos valores culturais⁷⁰, o povo africano busca uma afirmação identitária num mundo que já é outro, no qual precisa conquistar seu espaço frente às demais nações. Precisamente neste fato reside a aproximação entre o mundo de raiz africano e os bens adquiridos do contato com o mundo exterior, que a literatura angolana originária no século XIX conduziu os poetas a refletirem sobre o lugar social do africano e sua identidade cultural. Trata-se da afirmação de uma nacionalidade, de uma identidade angolana (angolanidade) e africana (africanidade) no contexto da História Universal.

⁷⁰ Entre as mais drásticas rupturas agenciadas pelo colonizador, destaca-se o afastamento entre o colonizado e sua língua de origem. Impedido de falar a sua língua, o dominado também não tem acesso à língua do colonizador. Essa situação provocou um risco de incomunicabilidade, que levaria a morte de toda e qualquer forma cultural. Para fugir a esta situação, o dominado valeu-se de um dos instrumentos de dominação, a língua do outro. Por isso, toda literatura angolana é escrita em português.

Assim, numa rápida retrospectiva histórica, é importante ressaltar que mergulhar na história dos povos africanos, na História da África e, mais especialmente, na história de sua resistência, conduz a uma reflexão sobre a relação do continente com as heranças impostas ao longo dos séculos pelos colonizadores. Por isso, discursar sobre Angola - última colônia portuguesa a libertar-se, ou a primeira, se considerarmos que é quem articula a resistência anti-colonial - implica, de forma pontuada, observar um conjunto de relações correlacionadas na História do mundo. Não se pode pensar a História de Angola fechada em si ou num vácuo, pois ela não se limita o que aconteceu em Angola somente. É preciso relacionar a ex-colônia lusófona com o resto do mundo. Relacionar sua história com a história dos povos Bantos (ou Bantu) que cedo se estabeleceram em Angola, com a História de Portugal (como metrópole colonial de cinco séculos), com a História do Brasil (parceira do tráfico de escravos), com a História geral da África e com a história atlântica com todos seus povos ribeirinhos. É, portanto, na linha de cruzamento destes discursos que leio o discurso lírico do poeta e historiadora Paula Tavares como valoroso contributo para a historiografia literária angolana.

Em busca de uma maneira singular de ser angolana, Paula Tavares privilegia questões do feminino, alicerçada na memória dos elementos da terra. Estabelece-se um pacto com a história local dos povos da Huíla que reforça a autenticidade (feminina) de sua poesia fixada na angolanidade. Referida pela crítica sem pretensões feministas, ela (es)inscreve-se como poeta, exaltando a imagem da mulher com forte identificação com a Mãe-Terra e, porque não dizer, com o próprio continente africano. A figura da mãe é identificada em oposição à do pai, ou seja, a Mãtria (Mamãe África, profanada pelo colonialismo) em oposição ao poder paterno colonial. Mulher e Terra (Angola) são significantes em perfeita simbiose. Neste sentido, a mãe negra biológica é metáfora da nação angolana (Mãe-Terra) ceifada em tudo pelo sistema colonial⁷¹.

⁷¹ O contato com a nova cultura e a nova civilização chegou pela primeira vez através da frota portuguesa a Angola em 1482, comandada por Diogo Cão (navegador português). A partir deste momento muitas mudanças significativas ocorreram na estrutura social e econômica daquelas sociedades, até então, em estado de comunidades primitivas, onde a agricultura e a criação de gado

Sobre a mulher, Rita Chaves (2002) observa que Paula Tavares não fala pelas mulheres de sua terra ou de outras, fala com elas, abre-lhes o lugar que elas já ocupam. Entretanto, e ao mesmo tempo, não se exime de refletir sobre as desilusões sociais que se abateu sobre a nação angolana, opondo-se desta forma a opressão e a dor sofridas pelos filhos da terra. Nesse ínterim, mais uma vez a literatura torna-se palco essencial para a efetivação desse projeto que busca afirmar Angola no cenário internacional.

Assim, com firmes compromissos com a terra, a voz representativa da Geração Contemporânea (anos 80 em diante) torna pública a poesia — incluída a de Paula Tavares —, sobretudo a partir de 1985, aprofundando uma mistura de uma atualização estética delimitada pelos modernismos e pelas poéticas experimentais. Emancipada das ideologias eurocêntricas, enuncia-se uma poética distanciada daquele discurso emblemático do exaltar da luta de libertação, buscando novos inventivos poéticos, liberdades lingüísticas, renovações temáticas que disseminam pela poética angolana, o constante tema da angústia diante da situação da amada pátria angolana, buscando a afirmação de um Eu - Nação frente a um mundo globalizado e capitalista contemporâneo.

É, portanto, em um contexto de reestruturação social e política que Paula Tavares canta Angola em versos. Para enfrentar o clima de desassossego e decepção pessoal e social, o eu-lírico de *O lago da lua* regressa pela palavra recriada ao lago primeiro, à “reserva de sonhos” para beber o “mel”, ou melhor, o bálsamo “dos dias claros” cuja simbologia aponta para a calma, a doçura e renovação necessárias à reconstrução de um país desestruturado pelas conseqüências naturais de guerras. O eu-lírico reacende a chama milenar de liberdade, numa evocação intertextual com

e a pesca eram essenciais, sendo a permuta uma característica desses povos. As transações comerciais efetivadas pelo sistema de trocas eram proveitosas para ambos, nos primeiros tempos de influência portuguesa. Mais tarde (1576-1605) os interesses lusitanos recaíram sobre o grande potencial minério (minas de prata). Depois de 1605 os interesses dos portugueses se voltaram para a liderança política do território. Portanto no século XVI, Angola torna-se colônia de Portugal, agora no papel de escravo, submetida a uma elite européia, que na posição de classe dominante se organizavam para a defesa de seus interesses, sustentando-se na exploração do trabalho daqueles que não eram proprietários, nem possuidores dos meios de produção, no caso, o povo angolano.

Ritos de passagem, de “construir a mar” (TAVARES, 1985, p. 62) seu tempo. O livro centraliza o sul da África negra, articulando uma natureza africana dos povos da Huíla, ao sul de Angola. E, sobretudo, uma Angola plurissignificativa de que reflete grandes dilemas visíveis na pós-independência. Produzido e publicado em solo português (Lisboa, 1999), *O lago da lua* – segundo livro de poesias no conjunto da obra – evoca a eternidade, o simbolismo do regresso, a denúncia do silenciamento da mulher e a tentativa de construção nacional.

O lago, o lago da lua, metáfora de essência noturna ligada ao inconsciente e ao sonho encontra-se no poema “O lago da lua” (1999).

“O lago da lua”

1. No lago branco da lua
2. lavei meu primeiro sangue
3. Ao lago branco da lua
4. voltaria cada mês
5. para lavar
6. meu sangue eterno
7. a cada lua

8. No lago branco da lua
9. misturei meu sangue e barro branco
10. e fiz a caneca
11. onde bebo
12. a água amarga da minha sede sem fim
13. o mel dos dias claros.
14. Neste lago deposito
15. minha reserva de sonhos
16. para tomar.

(TAVARES, 1999, p. 11)

Paula Tavares faz uso das cores “branco” e “vermelho” (sangue) para falar do rito de passagem do estar fora da sociedade à reintegração nesta sociedade. Lua, terra, água e corpo constituem, portanto, o tom do poema, ligados à morte e renascimento.

O lago da lua é um começar a “trocar a pele” (TAVARES, 1999, p. 15) e abrir-se à modernidade. Saliente-se, no entanto, que subjaz a malha textual uma releitura da

língua materna e a (re) encenação dos aspectos do sagrado angolano marcado nos rituais que traduzem uma cosmovisão africana de existência. Aliás, o lugar do sagrado é questão essencial, em especial nas literaturas africanas de língua portuguesa. É o sagrado em comunhão com o híbrido. Assim, poder-se-ia inferir que, do ponto de vista africano, a poesia é uma prática ritualística, isto é, projeta (no caso da poesia twareense) uma escritura “etnográfica ritualística” – conforme denominação de Inocência da Mata (2001, p. 113) – de confissão de morte e renascimento. Paula Tavares reflete a realidade da crise e desencanto que se abateu sobre a nação angolana. A ex-colônia liberta do jugo português principia a beber “a água amarga” (TAVARES, 1999, p. 11) da sua sede sem fim resultante das experiências catastróficas advindas com a histórica guerra civil prolongada em Angola nos anos pós-75, ou pós- independência. Fato que desencadeou na poesia de então o cantar pela reconstrução da Mãe-Pátria em regresso às tradições, pois segundo o eu-lírico feminino twareense “a tribo renascerá de si própria” (TAVARES, 1999, p. 35).

Retomando a simbologia de “O lago da lua” – poema de abertura e homônimo à obra – têm-se imagens envolventes dos arquétipos naturais (água, ar, terra, fogo) que põe o poema em movimento e ativa a imaginação do leitor. Imagens que, na percepção de Michael Hamburger, é o material do poeta desde sempre. E que ativam uma complexa interação que modela nossa sensibilidade profunda entre interioridade e exterioridade. O que o poema focaliza (v. 1-2) junto às águas do lago constitui-se num rito de iniciação feminino materializado no ciclo menstrual, pois ao “lago branco da lua” (v. 3) o eu-lírico “voltaria a cada mês” (v.4). O lago é branco. Metáfora ligada aos fenômenos iniciáticos evocando o ritual, pois “o branco é a cor da passagem em que se operam as mutações do ser que evoca em toda a iniciação a morte e renascimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 141-142). O lago é da lua. Metáfora que evoca periodicidade, fecundação, renovação e o eterno retorno às suas formas iniciais e cíclicas, tendo por conta que “a lua é para o homem o símbolo desta passagem da vida à morte e da morte à vida; e por excelência o astro dos ritmos da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 561).

Assim, o rito completa-se quando o eu-lírico purificado mistura seu sangue (cor de fogo) ao “barro branco” (v. 9), à pureza da terra fazendo com que os sonhos do eu-lírico (de menina) alcem vôo de passagem a uma nova fase da vida.

Adentrando a profundidade do lago da lua afastando-se do sentido geral visível do poema e aproximando ao contexto histórico-social em que foi produzido, temos que o poema “O lago da lua” é permeado pela idéia de regresso (v. 4) e comunhão com a terra, com o povo (v. 9) e com seus sonhos (v. 15) que nutriram a alma angolana (e, africana) cansada de esperar.

Nessa dupla metáfora do lago, a poesia de Paula Tavares é sensibilidade íntima entregue a uma consciência nacional, ao sonho lunar refugiado no paraíso natural da tradição voltado sobre si mesmo, encolhido no inconsciente coletivo. Esses movimentos do poema que penetram o subconsciente do leitor definem-se em três partes distintas: (1) a transição de Angola colonial à independência política (v. 1-7); (2) a comunhão do homem com a terra-mãe-pátria (v. 8-13); (3) aproximação com o sonho (v. 14-16). Não é difícil perceber que o ápice do poema encontra-se encoberto no centro entre a realidade e o sonho, sob o enigmático reflexo noturno (da lua). No entanto, esta atmosfera de reflexo perceptível nas tonalidades noturnas diretas como amarga, sonhos, eterno, infinito dispõe-se em contraste com as tonalidades diurnas (do lago branco) como o branco, dias, claros e mel.

Por outro lado, todos esses núcleos autônomos e dinâmicos misturam-se à nível do discurso oculto, favorecendo a construção do todo, de uma unidade de expressão (no caso, de Angola na pós-descolonização). Esse jogo de contraste constitui princípios estruturantes do poema, propiciando ao “lago branco da lua” (v. 1) ser visto pelo eu-lírico feminino como lago de “reserva de sonhos” (v. 15). A lua cumpre seu papel refletor (no lago), não de luz solar, mas de amarguras, sofrimentos, sonhos eternos e infinitos. Desta forma, beber do “mel dos dias claros” (v. 13), por outras palavras significa dar continuidade ao sonho de liberdade (social, étnica, racial, etc.), pois segundo o eu-lírico tavaresense em *Ex-votos*, “o trabalho ainda não acabou” (TAVARES, 2003, p. 29). Essas reflexões, sem sombra de dúvidas, mostram porque o lago deste poema adquire conotação um tanto diferente; pelo

fato de internalizar emoções, tensões, afetividades, sonhos que materializa um elo entre a criação poética e a experiência empírica.

Assim, na mistura do sangue (cor de fogo) e o barro (de cor branca) está contido a máxima expressiva deste poema ligado ao sonho e ao inconsciente do eu-lírico. Por ela pôde-se ler a comunhão do eu (corpóreo) com a terra (mãe-pátria) e que apesar dos sofrimentos e desencantos da “história deste tempo/em carne viva” (TAVARES, 1999, p. 24) não esquece “a reserva de sonhos” (v. 15) “para tomar” (v. 16) no tempo futuro.

A leitura que propus consiste em abstrair na camada oculta do poema a essência particularizada nos domínios do imaginário simbólico que dão forma a estrutura aparente e profunda do poema. O sujeito do enunciado ao evocar o ritual de passagem de menina/mulher estaria, por certo, descrevendo em estado profundo o contínuo regresso ao passado (pelo sonho) corporificado no lago que guarda a utopia das transformações sociais que as lutas pela independência provocaram no imaginário angolano.

Ao longo deste poema, Paula Tavares estava realmente apresentando não apenas seu pensamento simbólico, mas muito da situação (de Angola) no mundo moderno no momento decisivo que ela compreendeu de forma particularmente notável a “sede sem fim” (v. 12), eterna de liberdade social que habita no inconsciente coletivo da geração moderna angolana. A sede de algo que os identifique essencialmente como povo capaz de potenciar a voz da nação no contexto internacional. Enfim, a sede infinita de encontrar seu lugar no espaço-temporal definitivamente moderno, fragmentado na multiplicidade de eus presentes.

Esses ideais pan-africanistas disseminados pelos movimentos culturais negros na metade dos anos 40 são reforçados por outro poema de Paula Tavares:

“Canto do Nascimento”

1. Aceso está o fogo
2. prontas as mãos

3. o dia parou a sua lenta marcha

4. de mergulhar na noite.

5. As mãos criam na água
6. uma pele nova

7. panos brancos
8. uma panela a ferver
9. mais a faca de cortar

10. Uma dor fina
11. a marcar os intervalos de tempo
12. vinte cabaças de leite
13. que o vento trabalha manteiga

14. a lua pousada na pedra de afiar

15. Uma mulher oferece à noite
16. o silêncio aberto
17. de um grito
18. sem som nem gesto
19. apenas o silêncio aberto assim ao grito
20. solto ao intervalo das lágrimas

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

24. Uma mulher arde
25. no fogo de uma dor fria
26. igual a todas as dores
27. maior que todas as dores.
28. Esta mulher arde
29. no meio da noite perdida
30. colhendo o rio
31. enquanto as crianças dormem
32. seus pequenos sonhos de leite.

33. Aquela mulher que rasga a noite
34. com o seu canto de espera
35. não canta
36. Abre a boca
37. e solta os pássaros
38. que lhe povoam a garganta

(TAVARES, 1999, p.15-17)

O poema “Canto do nascimento” resgata a idéia de origem, de criação enunciando pelo ritual do nascimento um novo tempo para Angola, em que conforme o fragmento

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

O terceto resgata o ato de contar histórias ao redor das fogueiras. Uma prática milenar atribuída às mulheres mais velhas do clã (ou tribo). Mulheres com domínio da palavra, guardiã das tradições, pois segundo o sujeito lírico são elas que acendem as fogueiras e as mantêm. É valorizado, neste ritual, o patrimônio cultural das sociedades rurais angolanas (e africanas) na sua maioria ágrafa, onde os modos de transmissão e conhecimentos ainda transitam pelos caminhos da oralidade. A memória coletiva é invocada para subverter as afirmações da história ortodoxa.

Por essa perspectiva, o fragmento do poema de Paula Tavares, ao estampar a memória como fio condutor das heranças culturais africanas, caracteriza uma segunda história autenticamente negra unindo as comunidades imaginadas. Torna-se pertinente lembrar aqui a observação feita por Jacques Le Goff (2003, p. 29) sobre memória coletiva como essencialmente mítica, deformada e anacrônica, mas que constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado.

Para o historiador Jacques Le Goff, a memória

é um fenômeno individual e psicológico (cf. soma/psiche) memória liga-se também à vida social, no entanto, variando em função da presença ou da ausência da escrita e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (passado/presente) (...). A apreensão da memória depende (...) do ambiente social e político: trata-se da aquisição (...) de imagens e textos (cf. imaginação social, imagem, texto) que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo (cf. ciclo, gerações, tempo/temporalidade) (LE GOFF, 2003, p. 419).

Falar das relações entre memória e história implica, desde o começo, reconhecer que o passado depende parcialmente do presente, ou que o passado é simultaneamente passado e presente. Deste ângulo é possível observar-se a dupla forma do passado, pelo qual Le Goff preconiza que “toda história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, a seus interesses, o que não só é inevitável como legítimo” (LE GOFF, 2003, p. 51).

O retornar ao passado, no poema “Canto do Nascimento”, no qual um “grito” de mulher oprimida no meio da noite perdida que, segundo Chevalier; Gheerbrant (2007, p. 418), tem valor de protesto, engloba uma denúncia referente tanto às práticas autoritárias de valores morais lusitanos herdados, quanto de regras de proceder ditados pela tradição angolana. Como exemplo, temos a tábua corretora que obrigavam, na etnia do sul de Angola, as meninas e moças a uma postura ereta, perfeita.

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

(TAVARES, 1999, p. 16)

Dessa forma, o trinômio tempo-passado, memória e história circundam a poesia de Paula Tavares, constituindo-se em elementos composicionais fundamentais, articulados pela poetisa, pois ressignificar o passado é uma constante na poética tavarense. Segundo Secco (2002, s/p), o passado não é tratado com saudosismo, tão pouco como nostálgico, conforme registra na escritura de seu artigo:

Também a preocupação em ressignificar o passado, outra constante da poética de Paula, não apresenta nenhum traço de saudosismo ou nostalgia. O outrora é repensado em seus cacos e ruínas, segundo uma perspectiva benjaminiana da história que desvela as “vozes dos vencidos” (BENJAMIN, 1984, p.253), cujas tradições foram olvidadas por séculos de

colonização opressora e por anos de guerras dilaceradoras do território angolano.

A poesia de Paula Tavares, por fim, em *O lago da lua* envereda pelos caminhos da oralidade, (re) atualizando-os em seus poemas. Entrelaça a história, a ficção e a memória ancestral, na medida em que sua poesia cristaliza formas fixas da tradição oral. Trata-se da marcha da literatura angolana reveladora de seus costumes, tradições, modo de pensar, de agir, de sua história nacional e literária. Sem dúvidas, a poetisa coloca na arte literária a própria natureza humana na sua relação umbilical com a terra. Uma interação com a natureza convertida em lirismo. Seus versos exprimem o próprio “eu” como expressão de subjetividade feminina repleta de imagens que corporificam a confraternização com a mulher. O fazer poético desta angolana encontra na força da mulher uma fonte inspiradora na qual beberia a cada verso. Tornou-se seu viés discursivo para contestar não só a colonização em Angola, mas principalmente as condições de viver num sistema social de valorização de ações e feito masculinos. O sujeito lírico ultrapassa a busca de um “eu” individualizado. Seu cantar poético acende a substância autêntica da mulher negra angolana (e africana) para além do silêncio e a exclusão a qual estiveram culturalmente submetidas. Destaco ainda o protesto contra a situação vivida pelas crianças da sua pátria marcada no poema “November without water” pela expressão “crianças de vidro” (1999, p. 36) pertencente à obra *O lago da lua*.

Produzida num espaço híbrido afro-lusófono, a poesia angolana marca um exemplo de nacionalismo triunfante, que percorre as obras literárias de expressão angolana e, tecendo fortes elos com a Mãe-Terra, resgatando no e para o presente o cotidiano, delineia-se uma literatura nacional fortificada pelo cantar da terra e traduz um olhar africano sobre as realidades africanas. Contextualiza na poesia — gênero poético que vai estar à frente dos grandes movimentos que vão dar os principais nacionalismos — a vida literária subtraídas nas suas raízes pelo colonialismo, fazendo-se num primeiro momento diferente da portuguesa e, num segundo momento, das demais histórias da literatura.

Voltando à História, percebe-se que a poesia foi muito importante na tomada de consciência, na formação de movimentos de independência. Segundo Carlos Serrano (1995, p. 59), “a produção literária de protesto e denúncia realizada no início deste século, por intelectuais autóctones – principalmente em jornais nativistas, tanto em Angola, como em Moçambique” foi instrumento de luta contra o colonialismo lusitano. Aliás, a história da libertação dos povos africanos das ex-colônias portuguesas tem raízes mais profundas do que na fase de luta armada (1961-1975). Raízes que se manifestam em diversas formas de resistência desde o século XVI, por conta da presença dos portugueses em Angola (e África).

Pensar os caminhos da formação da literatura angolana é refletir sobre os valores ideológicos e políticos que constituíram o país em determinada época. Trata-se de um caminho evolutivo de uma literatura colonial⁷² à Literatura Angolana. Por conseguinte, interessa pensar e falar Angola inserida na literatura angolana no momento em que adquire consciência de sua realidade –, da circunstância de ser algo diverso da portuguesa— anterior a Independência; isto decorreu de uma oposição heroicamente ao colonialismo português, ainda que de que de forma dispersa frente à diversidade étnica e cultural dos povos africanos. No entanto, este fato, todavia não impediu novas formas de luta para forjar a unidade destes povos— uma delas pode-se salientar sob a forma de movimentos culturais como pan-africanismo e negritude⁷³ — dentro das fronteiras impostas pelo

⁷² À semelhança do que se verifica em outros espaços africanos de colonização europeia, também em Angola emerge um romance colonial de pendor exótico e assente na mistificação racialista. Forma-se um conjunto de textos centralmente motivados por uma certa “missão civilizadora” atribuída a personagens brancas, sendo as personagens de raça negra secundárias e vítimas na urdidura da história. É a chamada literatura ultramarina, designação que na década de 60 é substituída pela de literatura colonial. Em Angola, ela desenvolve-se a partir dos anos 20 deste século, com os concursos de literatura colonial portuguesa, promovidos pela Agência Geral do Ultramar e de estudos sobre Angola numa perspectiva etnográfica, cobrindo as línguas e o folclore. Disponível em http://.nexus.ao/Kandjimbo/breve_história.htm. Acesso em 18 de janeiro de 2010.

⁷³ O **pan-africanismo** é uma ideologia que propõe a união de África como forma de potenciar a voz do continente no contexto internacional. Relativamente popular entre as elites africanas ao longo das lutas pela independência da segunda metade do século XX. É um movimento político, filosófico e social que promove a defesa dos direitos do povo africano no âmbito de um único Estado soberano, para todos os africanos, tanto na África como em diáspora. Eles propunham a união política de toda a África e o reagrupamento das diferentes etnias, divididas pelas imposições dos colonizadores. Valorizavam a realização de cultos aos ancestrais e defendiam a ampliação do uso das línguas e

imperialismo português. É perceber também que a prática literária enraíza-se no meio sociocultural e geográfico, revelando influências do meio, bem como sinais de um sentimento nacional. Prova disto são as imagens disseminadas da Huíla (província de Angola) na poesia de Paula Tavares, correlacionando produção literária e estrutura social, além de marcar uma proximidade entre realidade histórica e social. Por outro lado, como povos coloniais, tomam para si o direito de controlar o seu próprio destino libertando-se do imperialismo, seja ele político ou econômico. Logo, Angola tem uma literatura própria, diferente da de Portugal mostrando que possui uma organização política e uma percepção de mundo diferente do imperialismo estrangeiro.

Essa literatura autenticamente negro-africana atesta que o Homem angolano conquistou seu papel de sujeito na literatura angolana, a partir do despertar para uma consciência nacional. Por isso o “cantar a terra” aparece como timbre supremo de angolanidade e, desde logo, para sua busca retrospectiva, procurando explorar o passado para nele localizar as verdades predecessores, e romper a carapaça da convenção portuguesa. Por certo, o angolano assume-se como sujeito histórico, social e cultural desta literatura na relação colonial entre colono e o colonizado. Desta forma, a Literatura Angolana emerge vislumbrando o direito à diferença, uma identidade literária distinta do imperialismo colonial. Exercitada majoritariamente em Português, a literatura angolana traz no seu substrato a cultura genuinamente angolana. Não é uma literatura resultante da cultura portuguesa, assenta-se nas línguas maternas angolanas de origem bantu (ou banto),

dialetos africanos, proibidos ou limitados pelos europeus. In: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pan-africanismo>—acesso em 4 de setembro 2010. O movimento **negritude** tem a sua origem nos movimentos culturais protagonizados por negros, brancos, mestiços que, desde as décadas de 10, 20,30 (século XIX), vinham lutando por renascimento negro (busca a revalorização das raízes culturais africanas, crioulas e populares) principalmente em três países das Américas, Haiti, Cuba e Estados Unidos da América, mas também um pouco por todo o lado. Publicado na revista Alternativas Nº 1- Ano I- Jun-Jul. 2000. Última modificação:terça-feira, 6 de setembro de 2010. Ver mais em: <http://www.prof2000.pt/users/hjco/alternativas01/Pag00009.htm>- acesso em 09 de agosto de 2010.

cujas ocorrências sobressaem nos provérbios, fábulas, contos, ditos populares, distinguindo-se do vernáculo falado em Portugal. Nesses termos a literatura angolana é representada simbolicamente pela cultura angolana, cuja matriz é africana e bantu. Literariamente, são desfeitas as amarras coloniais a que está submetido o sujeito angolano (e africano).

Assim, a luta pela libertação nacional na África de Língua Portuguesa (especialmente em Angola) é cantada e aclamada no panorama literário. Paula Tavares constrói sua poética a partir da ruptura com as formas canônicas do verso (que demarcam limite entre prosa e poesia). Sua *poiesis* critica os costumes e a postura patriarcal da sociedade angolana e critica um sistema social que silencia a voz feminina. Equiparando Tavares a poetisas africanas de referência como Alda do Espírito Santo (S. Tomé e Príncipe) e Noémia de Souza (Moçambique), temos que Paula Tavares reflete a expressão da subjetividade feminina, enquanto mulher e ser humano. E, quando se fala em História da Literatura, há de se privilegiar a produção literária desta poetisa, pois seus versos redescobrem a terra africana para os africanos (angolanos). Os olhares lançados sobre a terra africana, seus costumes e tradições delineiam literariamente conflitos vividos pelos africanos. O poema se faz espaço de denúncia e os versos acolhem a mulher rapariga, anciã, mãe, noivas em rito de espera. A poética de Paula Tavares, produzida na pós-independência, tem grande importância histórica e literária para a historiografia literária angolana.

2.2 Identidade cultural: vozes no entre-lugar da diferença

A política de identidade, portanto, fala a linguagem dos que foram marginalizados pela globalização. Mas muitos dos envolvidos nos estudos pós-coloniais enfatizam que o recurso à identidade deveria ser considerado um processo contínuo de redefinir-se e de inventar e reinventar a sua própria história.

Zygmunt Bauman

Entre as perspectivas de estudo que buscam compreender o fenômeno da identidade nas modernas sociedades ocidentais, a que me parece mais relevante é a de Stuart Hall, para o qual “no mundo moderno as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural” (HALL, 2004, p. 47).

Ao entrar no discurso da cultura, vale lembrar que a identificação com a cultura nacional quebra os paradigmas sociais de modernidade, mostrando a possibilidade de transformar os “efeitos planetários da globalização”, para utilizar a expressão de Zygmunt Bauman, na qual a identidade cultural está associada à libertação social. Assim, há de se considerar o recurso à identidade como um “processo contínuo de redefinir-se e de inventar e reinventar sua própria história” (BAUMAN, 2005, p. 13), tendo em vista que a lógica de “pertencimento e a identidade” não contém a solidez de uma rocha, podendo ser negociáveis e revogáveis, acrescenta o sociólogo polonês.

Significativas são as mudanças difundidas pela literatura angolana no que diz respeito ao tema identitário. É, portanto neste contexto, que analiso a poesia da angolana Paula Tavares.

Sobre esta poesia, Rita Chaves, na sua abrangente visão, atribui:

Nascida em notadamente marcado por fendas de todas as naturezas, a literatura em Angola parece atribuir-se a função de desenhar o rosto de um povo ainda sem ele, de dar voz a uma gente ainda condenada ao silêncio (CHAVES, 2005, p. 70).

Na obra de Paula Tavares há uma tentativa de construção nacional e cultural em busca de uma identificação filial com a grande Mãe-África. A Huíla, lugar onde nasceu, converte-se numa poética do imaginário- simbólica, como metonímia da nação angolana. No entanto, o contexto espaço-temporal da sua obra converge para o entre-lugar da diferença, e da identificação ambivalente: o regresso ao passado (pela memória) conjugado à modernidade.

Esta máxima tornou-se uma porta-voz e a consciência de um povo; nos poemas que se seguem, Paula Tavares a fortalece ao cantar a imagem da terra numa forma mais complexa e simbólica e ao ansiar pela construção de um novo tempo capaz de harmonizar os sujeitos e a nação-povo.

Um dos poemas mais profundos e expressivos de Paula Tavares está no andamento intitulado (De cheiro macio ao tacto) de *Ritos de passagem* (2007):

O Mamão

1. Frágil vagina semeada
2. pronta, útil, semanal
3. Nela se alargam as sedes
4. no meio
5. cresce
6. insondável
7. o vazio...

(TAVARES, 2007, p.30)

Paula Tavares insere-se no seu tempo-espaço entre a voz do símbolo e o eco do imaginário. O tempo passado retorna em sua obra e torna-se objeto de reflexão. No passado longínquo está à origem de suas motivações poéticas, a raiz de sua poesia, com sentido de cantar a terra e (re) integrar o homem angolano às suas raízes.

Este poema foi produzido em solo africano – Luanda (capital de Angola, 1984) – vindo ser publicado em *Ritos de passagem* (1985), primeiro livro de poesias de Paula Tavares, obra em que o eu-lírico assume a rebeldia do grito, denunciando tanto práticas autoritárias exercida pelos lusitanos quanto da tradição angolana. Tavares, no entanto, subverte a tradição da poesia de combate, mostrando-se mais sintonizada às subjetividades que afloram do Eu corpóreo imaginário angolano e desconstruindo, pela subjetividade, a visão estereotipada da mulher angolana.

As emoções, os sonhos e as afetividades como um todo advêm da valorização de Paula Tavares à dimensão subjetiva da experiência humana mediada, segundo Bachelard, pelo encadeamento dos símbolos e suas motivações, ou seja, entre realidade e o imaginário. No entanto, situado de fora, o leitor vê acentuado um estado de fragilidade, dependência e sem vínculos.

Não há nenhum vínculo. O silêncio é completo, não há sinal visível de movimento. Busca-se a individuação de um espaço nas profundidades da dimensão do sonho guiado para o interior do ser objetivando saciar “as sedes” (v. 3), não de beber água ou líquido similar, mas de liberdade. Esta descrição, de sentido geral, é de fácil apreensão; mas há outros de sentido oculto que flutuam nas obscuridades do poema.

Visto o poema por este ângulo, temos no fruto do mamoeiro um símbolo que se materializa em atmosfera feminina, evocando um passado subjacente a uma aura de servidão, acrescentado dos qualificativos “pronta”, “útil”, “semanal” enumerados paralelamente (v. 2) que vai dissipando-se silenciosamente num movimento centrípeto em direção ao vazio.

De modo imaginário, Paula Tavares constrói um trajeto do exterior para o interior, ou seja, o trajeto proposto por Gilbert Durand. A lógica estabelece-se na imagem do mamão quando se deixa pouco a pouco interpenetrar ao nível do imaginário em direção ao “vazio” (v. 7), em busca de algo mais que lhe escapa a vista. Vazio que se distancia do sentido do não contém nada, para afirmar-se como um espaço novo de recomeçar.

Por este viés, o poema justifica em si uma busca existencial que se desenha sobre o espaço imaginário do “insondável” (v. 6), que foge do inexplicável para marcar a reflexão da poeta. A nova concepção de Paula Tavares a respeito do novo como meio que inclui o regresso ao passado cria uma realidade estética construída de espaços oníricos, visionários vinculados à terra e à natureza que se constitui em forte motivação poética na obra da angolana.

A imagem do mamão e do vazio merece ser aprofundada em busca de seus possíveis significados, pois não mostram a primeira vista o que na verdade são. O

sujeito que é cantado em “O Mamão” não é o tempo. O mamão é impessoal e sua identidade não é revelada. Por esta lógica estratégica simbolizada e particularizada que, como diz Bhabha, nunca é mimética e transparente, explica-se o desejo insaciável de suprir o vazio imaginário, tornando-o espaço de reescrita de uma nova história capaz de reintegrar o homem angolano às suas raízes.

A lógica em si alcança um espaço não-linear histórico de Angola, onde a experiência da invasão pelos conquistadores encontra estes estados vividos habitados interiormente por ficções contidas na própria identidade. É, portanto, subjacente às estas imagens literárias implícitas neste complexo não-linear, que se pressupõe uma realidade poética enunciada receptível a alusões históricas e simbólicas que identificam Angola com o Eu corpóreo imaginário que se projeta na imagem do mamão. A hipótese adquire força não apenas na exposição do lugar geográfico, ou da sua época grafados no poema, ou ainda pelos cenários que evoca, mas também pelo imaginário que se fixa entre o consciente e o inconsciente, que no poema vêm materializar-se nos sonhos, ou como enfatiza a poeta, nas “sedes” (v. 3) que se sustenta no olhar de Bachelard pelas “forças imaginantes” da mente humana. É este cenário que a poeta representa sob a máscara do símbolo (ponto de partida objetivo), e que ecoa em Angola materializado lingüisticamente: “Nela se alargam as sedes” (v. 3), talvez sede insaciável, repito, de suprir “o vazio...” (v. 7).

Implicitamente está que Paula Tavares busca pelo recurso da linguagem onírica ou simbólica restituir à Angola sua identidade própria, a fim de que seus desejos, angústias, suas defesas, suas aspirações (e, logicamente suas frustrações) se justifiquem na condição de comunidade imaginada.

Claro está que o nexos que se estabelece entre o enunciado (“O Mamão”) e a lógica particularizada (Angola) caracterizam um simbolismo onírico, alojado, “na intimidade da consciência” que – como compreende Jean Chevalier – veicula pelos sonhos as aspirações mais profundas do imaginário angolano. Sonho que reflete para além do vazio, equivalendo aproximar-se do presente pelo fortalecimento de uma identidade, na busca pela restauração do equilíbrio visto por Gilbert Durand, como antídoto das civilizações modernas.

Ao escrever a respeito das sedes que se alargavam em Angola, Paula Tavares está se referindo a tão sonhada liberdade, não só política quanto social que aqueceu (e aquece) os fragilizados corações angolanos. É nesse jogo estrutural do símbolo em conexão com o imaginário, portanto, que se tece o fazer poético e a sede de construir uma nova história que permita reintegrar o homem angolano rural ou urbano às suas raízes ancestrais.

É a consciência histórica de Paula Tavares, bem como sua sensibilidade peculiar bifurcada entre dois mundos (o angolano e o europeu), que movimentam e aproximam concomitantemente sonho e realidade, e que conferem a esse poema um papel de integração no sentido de exprimir a totalidade do ser, ou de formá-lo.

Mas se, além do sentido claro e oculto de cada vocábulo que se deixa ler no poema, pensar no conjunto poder-se-ia concluir que Paula Tavares constrói um espaço em torno do desejo de pertencimento e identidade, que define três momentos distintos: (1) aproximação com o período colonial (v. 1 e 2); (2) o sonho de liberdade (v. 3); (3) aproximação em seu rumo. O poema concentra, no centro, o ápice de sua significação e, ao final, o ápice de seu enigma. Por isso, não se obtém um efeito de fechamento, devido à notável complexidade do “vazio” imaginário retido na experiência do colonialismo que se transfigura num espaço entre o colonial e o pós-colonial a que vêm assemelhar-se ao entre-lugar proposto por Bhabha como marginal e estranho.

Esse poema, a maneira simbolista, toma outro rumo que reveste a imagem do mamão de um significado mais consciente da situação de seu povo diante de um mundo moderno em crise, alimentado pelas fontes, já enumeradas por Marshall Berman em contraste com uma Angola desterritorializada, despedaçada entre seus desejos e dúvidas sobre o futuro, e que não se compreende a si própria. Aliás, incertezas que se reforçam nas reticências ao final do poema de algo que se devia ou podia, dizer e que não foi dita. Algo que define um universo ficcional e imóvel de sonho, onde o tempo não existe. O que fica implícito nesse trajeto imaginário é a consciência social do eu empírico da poeta que se dissolve ideologicamente na busca de uma identidade genuinamente angolana alimentada pela tensões entre

passado-presente, ou ainda entre tradição e modernidade. Contrastando com isso, temos a poeta de natureza aberta e profunda que extravasa seus sentimentos interiores marcado pela sensibilidade feminina através do vínculo afetivo com o símbolo.

Intuída de percepção sensorial, Paula Tavares busca fortalecer pelo viés da poesia a identidade da nação angolana, temática recorrente na literatura angolana, conferindo-lhe um sentido mais autêntico. Autenticidade que, na percepção de Stuart Hall marca “tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (2004, p. 50). São estes princípios imaginários que fazem a conexão poeta e mãe-pátria angolana. Evocados ou traduzidos, esses princípios escondem certa fragilidade numa tensão retida na memória do passado remoto (colonial) em movimento para funcionar como testemunho perante a impotência diante a servidão dos filhos angolanos, como numa relação mãe-filho, em contrapartida a um presente sedento de liberdade. Poder-se-ia dizer que Angola clama por liberdade social.

Os versos que compõem “O Mamão” comportam tensões e verdades coletivas, refletindo experiências compartilhadas por numerosos grupos étnicos de minorias angolanos, capaz de anular fronteiras raciais, de classe, de religião e etnias. Para além do literal, intensifica-se o processo interativo e dialógico entre o autor e em contrapartida o leitor. O “vazio” constitui a zona de fronteira ou entre-lugar polifônico de hibridação cultural. Lugar no cenário globalizante onde Paula Tavares busca reconstituir o eu pós-colonial da pátria amada, discordante da história sentida e pensada pelo olhar crítico ocidental. E que confronta, segundo Bhabha, dois ou mais sistemas culturais que dialogam agonisticamente.

Nessa leitura simbólica, por outro lado, mostra uma lógica interna própria que funde as realidades experimentadas e observadas de Angola com o pensamento, sentimento e imaginação do poeta. E, ainda em segundo plano (não analisado), uma sensibilidade politizada, cuja lógica aflora subjacente às preocupações políticas e sociais que circundam o poema. O símbolo ao dar forma tanto à estrutura aparente quanto à estrutura profunda pode ser considerado princípio organizador. Assim,

Paula Tavares foi capaz de criar um símbolo que pudesse exprimir as angústias e as perspectivas do povo angolano. Ela o apresenta envolto numa atmosfera feminina, doce e frágil ao contraste vivo da presença do vazio, suscitando um espaço imaginário fixo entre o período pré e pós-colonial. Um entre-lugar em deslocamento subjacente a uma camada estética bela e erótica, onde a poeta busca reconstruir uma nova história cruzando tempo e espaço, passado e presente, diferença e identidade. Assim, sob a máscara da eroticidade, Paula Tavares fala para a alma, e não para os ouvidos.

Paula Tavares, no poema “OLHO DE VACA FOTOGRAFA A MORTE”, incluído no segundo andamento intitulado “Navegação circular”, descreve o encontro com a morte— o fim da colonização. A ênfase dada a este fato histórico demonstra uma maior proximidade da poeta com o mundo natural, humano e histórico.

Escrito também em solo africano (Luanda, 1984), o poema articula movimentos que penetram no subconsciente do leitor através dos *flashs* enquadrados pelo “olho de vaca” que nos puxam para o passado e nos atiram para o futuro, implícito “para lá do cercado” (v.14). A “vaca” é testemunha no contexto histórico-social como protagonista ocular — a dura realidade do estado de quem está só. Essa conseqüência desencadeada pelo colonialismo em Angola projetou, de forma clara, a nação às margens do sistema capitalista globalizado moderno, enunciado pela “solidão” (v. 3).

1. Grande angular
2. 400 asa
3. retém a preto e branco
4. a solidão.

5. Inverte
6. Aumenta
7. Diminui
8. A TERRA

9. Impressiona/subverte
10. em grandes planos simultâneos
11. (24x24)
12. a visão panorâmica
13. do espaço
14. para lá do cercado.

Símbolo da grande mãe, a vaca, em quase todas as mitologias, é “produtora de leite, é o símbolo da Terra nutriz” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2007, p. 926-927), aproxima as fronteiras entre céu e terra, natureza e cultura, homem e Cosmos. Animal sacralizado por povos pastores representa, geralmente, a fertilidade, o divino, a renovação, a esperança de sobrevivência. Ao convocar como lente fotográfica o “olho de vaca” para fotografar a morte, a voz lírica de *Ritos de passagem* firma um espaço novo, paralisando “entre os chifres” (v. 15) – no do animal e no que se faz matéria poética – um entre-lugar de reconstrução e resistência.

Essa realidade contemporânea que marca o perfil da pátria angolana no pós-1975 é vista por um olhar mais íntimo e reflexivo que enquadra num filme sensível a “400 asa” (v. 2) distâncias temporais deslocadas da imagem projetada-Angola. Esse enquadramento pode ser representado em por três segmentos imaginários temporais distintos: (1) retenção da imagem de Angola no passado focalizado na solidão (v. 1-4); (2) imagem desfocada, distorcida, próxima, afastada sobre a TERRA-Angola (v. 5-14); (3) imagem do futuro congelada entre passado e presente (v. 15-18). Essa ilusão fragmentária do tempo constitui-se num quebra-cabeça a espera de ser unido para formarem um todo.

O tempo é simbolizado pelo olho que, dotado de movimento giratório, visa integrar exterior e interior, e de construir pelo trajeto imaginário temporal o perfil da pátria amada angolana no amanhecer pós- Independência. Neste trajeto, o tempo é elemento facilitador de aproximação e deslocamento entre tradição e modernidade que permite a Stuart Hall considerá-lo como fator de unificação vinculada à identidade cultural. No entanto, o poema mostra que a poeta não rompe e nem se vincula ao passado, a que equivaleria sua aproximação com o novo “presente histórico” postulado por Bhabha. Com certeza, abre-se um novo espaço capaz de representar um saber e sentir incrustado na velha história pré-colonial, embora alguns teóricos como Bhabha vejam-no como tentativa, já mencionada, de interromper os discursos ocidentais.

colonialismo. Aqui, as alusões ao contexto histórico-político-social são especialmente significativas, pois dão conta da “grande angular” desse poema que se liga ao tema de reconstrução identitária. Por essa perspectiva, o poema de Paula Tavares, ao produzir num “zoom cinematográfico” para utilizar a expressão de Carmem Lucia Tindó Secco (SECCO, 2002, s/p) caracteriza a busca por uma verdade que, por ser subjetiva, está ligada à nação angolana imaginada nos termos definidos por Benedict Anderson:

Dentro de um espírito antropológico, proponho então, a seguinte definição para nação: ela é uma comunidade política imaginada— e imaginada como implicitamente limitada e soberana.

Ela é imaginada porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão. [...]

Finalmente, a nação é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal (ANDERSON, 1989, p. 14-16).

Vê-se aqui a “imaginação nacional” funcionando no poema como uma verdade sendo construída por uma “visão panorâmica” nativa histórica representada pelo “olho de vaca” que funde a interioridade do poema com a realidade exterior. Portanto, a verdade claramente delimitada é a da nova Angola pós-colonial. Na instância final, “a eternidade” simboliza um futuro (incerto) paralisado entre o passado (projetado) e o presente (hostil), apesar da tensão imaginária invisível que paira na solidão do vazio.

A ancoragem do poema é dada na evocação temporal quando Paula Tavares, numa linha imaginária vertical, centra Angola no entre-lugar fixo entre tradição e modernidade. Assim se um deslocamento de verdade inclui-se neste poema, temos que essa verdade é dita sob a máscara da eternidade que projeta Angola no presente, recriando-a a partir da imaginação motivada pelas relações históricas que deixa entrever no discurso marcas da oralidade e tradição que na poesia vão construir-se no silêncio do não- dito; o que sintetiza na visão de Jacques Le Goff uma “anti-história”.

Nesse caso, o seu último significado seria, por assim dizer, reflexivo, integrando o leitor no silêncio da solidão na qual a poeta subverte ao ultrapassar os limites do cercado, ou já dito, do colonialismo.

Assim, o olho de vaca a “400 asa” fotografa em vários ângulos a “TERRA” angolana. Entre “grandes planos simultâneos” (v. 10) correspondentes a tradição e modernidade paralisa-se de “perfil” (v. 16) a “eternidade” (v. 18). Esta ligação entre cena e o agente mostra que a imagem projetada é complexa e enigmática, tem um sentido humano que acompanha os mistérios da vida; de morte e (re) nascimento. Mostra também na valorização da linguagem simples e da beleza nativa pastoril um pacto que se estabelece com o contexto reforçando a autenticidade de sua poesia vincada na angolanidade. É na ação de fotografar através do olho de vaca que a poeta expressa suas raízes angolanas, e, portanto, suas razões de ser, de estar, de existir também angolanas.

2.3 Identidade: história, memória, cultura e geografia

Propondo um sentido de nacionalidade na contemporaneidade a partir da noção de localidade da cultura, o indobritânico Homi Bhabha diferencia o discurso do nacionalismo assentado em base história e o nacionalismo assentado na localidade, visto que este último “está mais em torno da temporalidade do que sobre a historicidade” (BHABHA, 2007, p. 199). Esse é um favorecimento que contempla entidades políticas como povo e nação, a fim de serem reconhecidos como fontes simbólicas e afetivas de identidade cultural. Assim, partindo da perspectiva pós-colonial, Bhabha identifica nacionalidade com localidade, considerando a temporalidade como representação que se move entre cultura e sociedade. E, mais do que isso, explica que o tempo homogêneo dissolve-se nos movimentos culturais das sociedades, dita, horizontal, isto é, aquelas que se limitam ao campo da observação histórica.

Em *Ritos de passagem*, o poema “Boi à vela” é significativo, pois se vincula a um passado histórico que também permeia “Olho de vaca fotografa a morte”. A descrição do poema dá conta de caracterizar “os bois nascidos na huíla” (v. 1).

1. Os bois nascidos na huíla
2. são altos, magros
3. navegáveis
4. de cedo lhes nascem
5. cornos
6. leite
7. cobertura

Símbolo de bondade e de força pacífica, o boi evoca a contemplação: “O boi é igualmente um animal sagrado oferecido em sacrifício ligado a todos os ritos de lavoura e de fecundação da terra” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2007, p. 138). Tem-se, assim, que a imagem simbólica do boi recupera uma identidade histórica, visto que a criação de gado na África insere-se numa multimilenar perspectiva histórica. Símbolo de riqueza e de prestígio, o gado domina tanto a vida material quanto a social e a religiosa.

“Boi à vela” não marca apenas uma identidade histórica resgatada da oralidade, mas seu transcender histórico:

11. deixando espaço para
12. a semente
13. a palavra
14. a solidão.

Os bois: junção da memória local, passado colonial e presente resignificado implicam boi=barco=carro, ou tecnologia versus tradição. O boi é a marca da colonialidade e do mercantilismo das relações.

Ao final do poema, o eu – lírico ao deixar espaço para as dimensões expressas no último terceto, cristaliza uma viagem em declínio ao “passado”, a “história” com ascensão ao futuro em sintonia com a colheita, pois a semente de um novo tempo será lançada. Alimentada por um ímpeto nacionalista, a imagem do gado, símbolo cultural angolano (e, africano) é transformado em motivação simbólica, como forma de tecer-se à terra natal, no contexto de reconstrução da identidade nacional e cultural. Isto se dá com resgate da “palavra” na coletividade, descartando o individualismo romântico e reforçando os laços culturais em novas “identificações locais” que, “naturalmente, não devem ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem limitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização” (HALL, 2004, p. 78). Portanto, a construção deste poema, e não só deste, se faz dessas relações.

Significativo em *Ritos de passagem* por sua força ancestral é, sem dúvidas, o poema “Rapariga”. Este poema consagra-se como um eco de identidade da tradição angolana, tendo em vista que o enunciado resgata um Eu estereotipado universal da rapariga angolense. Aliás, o poema todo é identidade.

Já nos dois primeiros versos temos a revelação do processo da condição de vida da rapariga seguido de suas atribuições como mulher nos versos 3 e 4. Nos dois versos seguintes, os vestígios do ritual das tribos ao sul de Angola que utilizam “pulseiras” para marcar a quantidade de bois que a mulher possuía, além de adorno. Também as pulseiras referenciam a escravidão que esteve presente no continente africano já em meados da década de 1470.

antigo Reino do Congo. Por outro lado, o poema é permeado por uma dura crítica as práticas angolanas, principalmente a que se refere a tábua corretora que obrigava meninas e moças a uma postura ereta. Com esses dados podemos passar a níveis mais profundos.

Sob este aspecto, “Rapariga” pode ser lido como regresso – o regresso inserido num novo projeto libertário. Tem-se que uma atmosfera de resistência atravessa o poema, é a idéia-força das renascenças proferida por Le Goff e produzidas, segundo Bhabha, “no ato da sobrevivência social” (2007, p. 240). No caso, essas culturas são reencenadas no passado em movimento na memória, por isso, o qualificativo “sobrevivente”. Por outras palavras, “Rapariga” acentua uma história em deslocamento cultural que é significado pela cultura angolana, que se afirma nas palavras de Bhabha como “transnacional” quanta “tradutória”.

“Rapariga”, escrito por Paula Tavares é uma ficcionalização da tradição imposta à mulher angolana, que reacende para a geração contemporânea o apagamento da memória dos antepassados, como forma de manter acesa a voz de uma angolanidade embebida da tradição, das práticas ritualísticas adormecidas nos recônditos da memória oral coletiva. Aqui a poeta exerce primordialmente a função de um *griot* ao manter viva a memória ancestral. Dessa forma, o poema “Rapariga” traz como eixo temático uma identidade homogênea e unificada fixa num passado que hoje é retomada e (re)significada à luz da modernidade no fortalecimento de uma nova identidade cultural pós-colonial que busca inserir-se no mundo capitalista globalizado. Paula Tavares em “Rapariga” faz uma costura interna histórica antropológica, movimentando simultaneamente vozes de sociedades ditas tradicionais sob a forma de regressão ao passado e vozes da modernidade sob a forma de tornar esse passado interativo capaz de reinscrever suas lições no próprio presente. Assim, ritos e tradições, vida e morte, passado e presente, vozes (interação) e ecos (tradição) são alguns diálogos que perpassam o poema “Rapariga”.

O sujeito do enunciado de “No fundo tudo é simples...”, poema pertencente ao terceiro andamento intitulado (Cerimônias de passagem), descreve em

de reforçar um sentimento de angolanidade. Essas reflexões, fielmente delimitadas nos elementos chaves marcadas pela positividade e fé no futuro (“esperança”) e intensidade (“violenta”) refletem traços subjetivos que emanam da interioridade do poema aliado a nova condição de povo.

10. a esperança violenta
11. de construir a mar
12. O nosso tempo.

Movido pela esperança violenta (v. 10) de construir um novo tempo, o eu-lírico deixa transparecer nos versos de “No fundo tudo é simples...” sua mais profunda intimidade e ingenuidade. Os versos escritos do ponto de vista intimista revelam que o eu-lírico sobrevive ao tempo na continuidade do sonho mantido aceso pela memória. Reflete as experiências coletivas outrora vivenciadas pelo povo angolano. Esse tempo histórico tido como retorno, renascimento retém o desejo de construir um novo tempo em contraposição ao isolamento social, político e econômico, sofrido pela nação angolana no período pós- Independência. Regressar ao passado, aos recônditos da memória reacende àqueles ideais pan-africanistas outrora fermentativos da poesia angolana. Com isso, fortalece o eu - lírico o sonho particularizado vivo de buscar uma identidade naquela conexão proposta por Gaston Bachelard entre os complexos originais e os complexos da cultura e que recupera a tradição como forma de identificar o povo angolano com sua terra.

Com recursos primordiais de diferenciação, Paula Tavares defende uma identidade cultural para Angola na integração da palavra literária com o processo contínuo de liberdade. Os cinco poemas analisados anteriormente foram produzidos no espaço geográfico de África (Luanda, 1984). Tomada do sentimento de angolanidade, Paula Tavares faz o caminho em defesa de uma identidade cultural pelo imaginário simbólico, explorando logicamente, a experiência afetiva do homem angolano para com a terra amada.

Assim, os poemas abordados apontam caminhos fundamentados numa lógica do imaginário em direção a uma questão comum que pode ser identificado na imagem da nação imaginada.

2.4 Identidade cultural: no amanhecer de uma consciência nacional

A terra despiu os mantos
de sombra
para curvar ao dia
seus cabelos

Uma mancha clara
tapou os olhos da lua.
Paula Tavares

O que se lê na poesia de Paula Tavares? Uma angolanidade proveniente da tradição e/ou uma angolanidade literária? A tradição da memória coletiva e da atualização literária criadora da dimensão da tradição? Ou seria a poesia de Paula Tavares, apenas uma utopia de uma identidade cultural e nacional para Angola? É preciso compreender que a angolanidade é antes de qualquer coisa um princípio vivido na ficção, antes de existir na prática.

O nacionalismo tem exercido, no mundo moderno, forte influência sobre as nações, inspirando uma legitimidade emocional muito profunda. Com base nessa possibilidade, o crítico estadunidense Benedict Anderson, aponta que

a realidade é muito clara: o “fim dos tempos do nacionalismo”, há tanto tempo profetizado, não está à vista nem de longe. De fato, a nation-ness constitui o valor mais universalmente legítimo na vida política da nossa era (ANDERSON, 1989, p.11).

Esta temática complexa e pouco compreendida pelos cientistas sociais e da cultura é cantada em versos por Paula Tavares no segundo andamento intitulado “Identidade” de *Ex-votos* (2003). Neste livro, Paula Tavares canta o lugar do sagrado no entre-lugar híbrido da escrita pós-colonial. Trata-se de uma poética que canta a realidade pela imaginação criadora materializada nas imagens do boi sagrado, dos antepassados, das máscaras ritualísticas, da tecedeira, etc. Vozes que reencenam um sentido sagrado para a sociedade angolana contemporânea. *Ex-voto* pode ser lido e compreendido como voz da tradição, da ancestralidade.

Por trás desse poema, também estão os ideais de pertencimento de um sujeito as culturas étnicas, raciais, lingüísticas, e principalmente nacionais. Ouvem-se os ecos indefinidos de uma crise existencial do sujeito com o mundo.

1. Quem for enterrado
2. Vestindo sua própria pele
3. Não descansa
4. Vagueia pelos caminhos

O poema “Identidade” traz estampado, nos seus primeiros versos, o estigma do sujeito sem identidade, sem algo com que possa se identificar que por fim morre na marginalidade. O eu-lírico profetiza que uma identidade tornada inacessível provoca uma experiência, por vezes perturbadora, capaz de ultrapassar as dimensões materiais do corpo. Experiência materializada no pronome indefinido “Quem” (v.1) que no contexto sociocultural de Angola abrange uma coletividade de passado histórico colonial.

Assim, a proximidade visível entre elementos irreconciliáveis expresso nos pares terra/céu, corpo/espírito resgatam o africano em familiaridade com a morte, pois, para eles “quando ocorre a morte, é preciso compor com a negatividade que ela representa, proteger-se contra ela, elucidar suas causas para proceder à restauração da ordem” (MUNANGA, 2009, p. 32). É, portanto, inaceitável nessas sociedades de fortes crenças religiosas a morte real em sua dimensão individual daqueles “sem os panos da origem” (v.7), em outras palavras, sem identidade, visto que seria de toda forma difícil restituir-lhes a paz. Por isso, sobretudo, é extremamente importante restaurar “aos cansados” (v.5) o repouso como garantia de equilíbrio na pele de uma identidade ligada a uma determinada sociedade, cujos membros têm consciência dela, isto é, que se sustenta na idéia de nação imaginada definida por Benedict Anderson.

Esses dados permitem correlacionar neste primeiro segmento (v. 1-4) vida/morte, tensão/mistério ligado ao divino. Sobre este aspecto, não basta existir e agir como ser autônomo, tem que identificar-se a si mesmo como algo mais amplo que lhe dê garantia de excedente de vida para no plano simbólico da morte alcançar o sonhado descanso. “A morte não é uma ruptura, é uma mudança de vida, uma

passagem para outro ciclo de vida; os mortos entram na categoria dos ancestrais, participam de uma força vital maior” (MUNANGA, 2009, p. 34). Essa é uma das realidades da africanidade.

Consciente da necessidade de restaurar um equilíbrio na força de ação expressa nos verbos “dá” (v. 5), “fecha-lhes” (v. 6), veste-os (v. 7) o eu-lírico dirige suas súplicas ao divino em solidariedade aos antepassados. Aqui, Paula Tavares recupera literariamente uma dimensão humana que reverencia as tradições, pois ao invocar os mais velhos do clã conduz a uma forma reiterada, por certo, de dar ênfase ao universo cultural em que o corpo vestia-se de uma identidade.

5. Dá aos cansados repouso
6. Fecha-lhes os olhos de mansinho
7. Veste-os com os panos da origem
8. O trabalho ainda não acabou
9. A ferida grande ainda não sarou

Essas súplicas revestem-se de tom de protesto por refletirem e conscientizarem o homem angolano de que “o trabalho ainda não acabou” (v.8), e que “a ferida grande ainda não sarou” (v.9). Qual? Por certo, a causada pela força colonizadora materializada no fato histórico do colonialismo. O trabalho é árduo, tendo em vista a idéia de liberdade ter atingido um grau divinizado. Não se trata somente de olhar para “sua própria pele” (v. 2), mas de olhar através dela em direção às causas originárias que provocaram a “ferida grande” (v. 9), a fim de restaurar a ordem, “os panos da origem” (v. 7), a pureza de espírito.

Na continuidade da súplica, o eu-lírico reflete sobre “outras feridas” (v.10) percebidas no contexto histórico de Angola no período que se sucede o pós-colonialismo, como as guerras civis travadas entre grupos políticos do MPLA (Movimento Popular pela libertação de Angola), FNLA (Frente Nacional pela libertação de Angola), UNITA (União para Independência Total de Angola) que devastou boa parte do país.

10. Lava-lhes as outras feridas com a planta das folhas
11. rentes
12. Mas não lhes dê o suco
13. É veneno do tempo antigo e das palavras
14. Aquele que já não conhecemos.

A voz das súplicas para que se tratem das chagas mostra-se guardiã de experiências do “tempo antigo” (v. 13), referente ao período colonial convertido em passado do qual não se pode beber do “suco” (v. 12) da planta das folhas rentes “(v. 10-11) porque “é veneno” (v. 13), metáfora da negatividade que caracteriza o colonialismo. Um tempo distante “aquele que já não conhecemos mais” (v. 14), mas que semeou a destruição, o desequilíbrio levando ao extermínio muitas sociedades.

Como recompensa, a voz suplica para os cansados, por fim o justo descanso no “ar azul” (v. 17) do céu. A súplica assume um desfecho que é preciso compor com a negatividade o descanso almejado pelos indivíduos no colorido do céu e das flores. Dar continuidade ao trabalho que “ainda não acabou” (v. 8) na continuidade do sonho de liberdade que acalentou as vozes cansadas em busca de “repouso” (v. 5) para só então respirar “as contas da terra” (v. 18) simbolizando o reencontro do homem com a terra-mãe.

15. Fá-los respirar por fim
16. Na esquina das pétalas
17. O ar azul
18. das contas da terra

Sobre estes princípios estruturantes, Paula Tavares denuncia as constantes angústias que se abateu sobre o corpo social de Angola com a chegada do colonizador às terras dos ngolas. O poema “Identidade” marca por seu ideal de alcançar um sentimento de pertença entremeado na cultura, no sagrado e nas tradições. Por vezes, é o divino que assume a tarefa e se apresenta como consolador, restando aos mortais senão dar continuidade ao trabalho semeado pelas gerações passadas. Este poema mostra-se ligado a uma imagem indefinida, inacabada, de continuidade de sujeitos históricos à espera de uma veste que os identifique. Fortalecer uma identidade significa, portanto, dar continuidade ao sonho para ao final encontrar “o ar azul” (v.18) do céu, do descanso. A identidade para o eu-lírico é vista como “a consoladora das máscaras” (v. 28). Aqui, a máscara é tão enigmática e indireta quanto é aberta e direta. Em *O lago da lua* as tradições são evocadas “sou

a máscara/Mwana Pwo ⁷⁴em traje de festa” (TAVARES, 1999, p. 25). A referência desta máscara em rituais de puberdade resgata os povos lunda-txókwe.

A súplica simboliza restituir às vozes cansadas em busca de “repouso” (v. 5) a força vital revivificadora necessária à retomada da caminhada espiritual e defender uma tomada de consciência dos problemas desencadeados pela luta anticolonial que ultrapassaram limites geográficos, étnicos e religiosos.

Do ponto de vista do eu-lírico, o ex-colonizado vivencia uma realidade imposta pelo poder estrangeiro e que, busca despertar a consciência nacional através do ato divinizado consagrado pelos atos ritualísticos das preces. Ato que revela pela expressão literária o que é ser angolano. Por essa máxima, Paula Tavares caminha na tentativa de unificar o povo angolano. A imagem da coletividade fraterna se encontra no poema “colonizámos a vida”, publicado em Luanda-Àfrica que traz na sua essência as “farpas da memória” (v.5).

1. colonizámos a vida
2. plantando
3. cada um no mar do outro
4. as unhas da distância da palavra da loucura
5. enchendo de farpas a memória
6. preenchamos os dias de vazio

Plantar “cada um no mar do outro” (v. 3), filosoficamente falando, implica na singularidade advinda das relações milenar entre o eu e o outro, sinaliza, por outras palavras, para uma dimensão imaginária antropológica. Plantar e colher para o angolano traduz ritual de vida, sobrevivência contida no ciclo vital natural. Ser angolano significa manter esta relação natural com o Cosmos.

⁷⁴ Entre os tchokwe de Angola estas máscaras são utilizadas por dançarinos que representam um bailado durante o período de iniciação dos rapazes na sua passagem para a vida adulta e que tem como ritual a circuncisão. Mwana Pwo significa “mulher jovem” e representa um antepassado feminino que morreu em idade jovem. É uma lembrança da morte como experiência iniciática de morte e renascimento. Mwana Pwo idealiza valores femininos e é uma personagem feminina. No entanto é um homem que executa o bailado dançando graciosamente ensinando boas maneiras aos espectadores. O poder e a elegância da actuação do dançarino é suposto trazer fertilidade às mulheres. Disponível em site namibianotombua-multiply.com/photos/album/2/MWANA_PWO. Acesso em 6 de setembro de 2008.

Paula Tavares é uma das vozes poéticas vinda do sul de Angola que marca nas “unhas das distâncias” (v.4) um passado onipresente encenado pela modernidade presente através da memória que preenche “os dias de vazio” (v.6). Vazio que simboliza silêncio, ausência de identidade, mas também lugar de recomeçar.

Já o poema “Colheitas”, sem nenhuma voz na primeira pessoa, está ligado ao rito da lavoura que “é universalmente considerada como um ato sagrado e, sobretudo, como um ato de fecundação da terra” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2007, p. 53).

A colheita feminina na produção de frutos reproduz uma imagem que sugere no inconsciente angolano um estado de mudança e que exprime reciprocidade de ação explícito nos verbos “brota-se”, “forma-se”, “prepara-se” e “espera-se”. A semente foi lançada e o ciclo colonial chega a seu fim. Aqui, a poeta funde a interioridade com a experiência exterior projetada no termo metafórico da colheita. Esse atalho adornado de raiz intuitivo alimenta a essência desse poema.

O efeito desta harmonia interna, criação intuitiva do poeta, representa uma estrutura organizacional interativa do homem com a terra. O poema fecha-se em ciclos periódicos equiparando-se ao ciclo menstrual da mulher “de vinte e oito/em/vinte e oito dias”.

2.5 Identidade: o híbrido

Publicado em *O lago da lua* o poema “Terracota” traz como temática a hibridização. Este poema é marcado por uma voz lírica que se dirige a um tu pedindo: “Abre a terra” (v. 1). Esta invocação ressalta marcas da angústia de uma consciência atormentada de que faz parte uma realidade histórica, na qual parece não alimentar.

1. Abre a terra
2. deixa que me veja ao espelho
3. e encontre o meu lugar
4. no vazio
5. no meio das trezentas mil virgens de terracota

Este poema acentua o híbrido, a terra atravessada pelo fogo que tem por destino mudar de estado. A analogia terra-espelho da qual a poeta utiliza-se corresponde a uma reflexão profunda no espaço-temporal marcado no presente. O espelho reflete uma consciência, assim como a terra reflete sua hibridez, impureza, mistura advinda de combinações de culturas, idéias, políticas. De acordo com sua teoria, a terra enquanto espelho reflete a imagem “no vazio” (v. 4) no entre-lugar híbrido semeado pelo colonialismo. O importante está acima de tudo em obter um máximo de reflexo. Assim o espelho dotado de princípio simbólico, reflete a passagem de um estado a outro.

No caso do poema “Terracota”, esta passagem é assinalada pela expressão “virgens de terracota (v. 5), e” tecida de mil cores d’areia “(v. 7), ou seja, marca a passagem da pureza à mistura. Neste sentido, esse poema reflete a transformação, a mudança, ou ainda, a passagem de um estado a outro. Paula Tavares canta a imagem da terra numa forma mais híbrida.

Retomando a invocação “Abre a terra”, tem-se em essência um sentimento emocional, instintivo tendo em vista o contexto político-social vivido pelo povo angolano independente a partir de 1975. Ir às profundezas do vazio em busca de uma identificação com a pátria-mãe reacende a chama de uma consciência nacional.

Uma consciência baseada na união marcada na diferenças de um povo para outro em que “a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal” (ANDERSON, 1989, p. 16).

Isto se intensifica a partir da segunda estrofe em que a voz lírica remete a um tu como “meu amigo” (v. 6). A poeta utiliza a terra como espelho, a terra entrelaçada “de mil cores d’areia” (v. 7) sujeita a uma identificação étnica, racial e/ou cultural, “vinda” (v. 8) segundo a voz lírica “do norte” semeada pelos conquistadores europeus.

6. Abre a terra, meu amigo
7. essa terra tecida de mil cores d’areia
8. vinda do norte
9. semente do tempo
10. onde as mais velhas descansam

Já nos versos 9-10 intensificam-se uma referência ao passado, às origens da nação angolana com os povos Bantus (ou bantos) formadores desta nação. Assim, esses acontecimentos históricos permitiram (e, permitem) a consciência do nacionalismo que amplia uma consciência da existência de outros povos, linguagens, etc.

Ao final a certeza de um passado ancestral e da tradição que deram (e, dão) sustentação a uma identidade em movimento existencial, pois, desde o primeiro verso, o eu-lírico busca encontrar a sua identidade no vazio híbrido “no meio das trezentas mil virgens de terracota” (v. 5). Finalmente a comunidade imaginada confirma-se pelo passado ancestral e da tradição. Ela encontra nestas dimensões a imagem da terra-pátria. Aqui, o eu-lírico é sobreposto a uma imagem social subjetiva, uma embrionária “comunidade imaginada” angolana híbrida, ou seja, indivíduos que ocupam um mesmo âmbito nacional e que compartilham um projeto em comum. Um sentido de realidade “de uma maneira mais terra-a-terra, o pé simboliza também um certo sentido da realidade: ter os pés sobre a terra” (CHEVALIER, 2007,p. 694). Que pelo ritmo da dança completa a libertação, parece materializar-se, exercendo um efeito real, que caberá numa dimensão mais concreta aos pés:

11. deixando aos pés
12. a dança de apressar a vida.

Por fim, entre a terra e o vazio, real e abstrato talvez haja uma correlação mais profunda, que unificaria a tensão entre encontrar seu lugar no vazio e a luta por identificar-se com sua cultura em meio à diversidade de tantas culturas diferentes, dito em outras palavras, o híbrido. Identificação capaz de vestir o eu-lírico com os panos da origem.

Outro poema de *O lago da lua* que ganha dimensão híbrida é “Mukai (1).

1. Corpo já lavrado
2. eqüidistante da semente
3. é trigo
4. é joio
5. milho híbrido
6. massambala
7. resiste ao tempo
8. dobrado
9. exausto
10. sob o sol
11. que lhe espiga
12. a cabeleira.

Enunciado no dialeto do povo da Huíla, o termo “mukai” significa mulher. O ato de lavrar, sulcar (a terra) com arado ou charrua, prepara a terra para ser cultivado. A origem etimológica do vocábulo cultura está ligada à terra, à natureza e à arte de plantar. O trigo é alimento, o joio algo daninho que destrói. “Mukai” está ligado ao ritual da lavoura, à colheita dos frutos. Poder-se-ia associar a terra fértil ao “corpo” (verso 1) de mulher. A referência a “milho híbrido” (verso 5) traz a conotação de várias misturas.

CONCLUSÃO

Inicialmente é preciso considerar que manifestar nesta época recuada um regresso às fontes de africanização dos povos ágrafos, ou seja, a literatura oral angolana (e africana) é, sem dúvidas, um ato de inovação e pioneirismo.

Trata-se, com efeito, diante deste cenário, recuperar os antecessores de uma negritude ou de africanidade. Poder-se-ia afirmar que esta premissa constitui a literatura angolana em tempos modernos – um complexo dialógico– que Paula Tavares em seus versos tão bem concatena com a história do país e com as demais histórias das literaturas em África portuguesa.

Assim, apostando num regresso às culturas áfricas dos antepassados, a fim de firmar-se no espaço internacional, a poesia de Paula Tavares exorta o homem negro, numa identificação coletiva, havendo nela permanente o protesto, o caminho do reencontro coletivo e a desarticulação do olhar europeu sobre o mundo africano. Vozes, sons e ecos recuperam para o território do híbrido um sentimento africano e uma sensibilidade voltada para os atributos da mãe-terra. A questão do híbrido na poesia de Paula Tavares ajusta-se a idéia de reconciliar ficcionalmente o novo com o velho diante de um novo presente histórico. Prova disto é a valorização da tradição como senso de nacionalidade angolana que principia despontar no século XIX.

Sucedendo, assim, que a maioria dos poemas publicados nas três obras, para não dizer todos, pode demonstrar que, mais do que o tráfego perpétuo entre experiência e imaginação, o que há em *Ritos de passagem*, *O lago da lua*, *Ex-votos*, diz respeito à sincronia com a história, a memória, o passado, a tradição, a identidade – no caso, recuperando para a literatura angolana, a oralidade dos povos do sul de Angola numa relação metonímica com a nação angolana. Engajada numa consciência ligada à terra, a poesia de Paula Tavares flui através de eu feminino que valoriza a mulher angolana (e africana) – mulheres históricas – muitas vezes, em grito de espera “sem

som nem gesto” (TAVARES, 1999, p. 16). Obviamente, não se trata aqui do grito emitido com intensidade pela voz humana, mas grito como voz interior que traduz um sentimento gerado de dor, angústia (de uma alma sofrida) que na urgência de mudança foi adquirindo valor de protesto.

Todos eles exprimem a mesma aspiração onírica *lato sensu*, e constituem um movimento coeso para definir a tradição local – celebrando a história, a geografia da terra, os rituais, a força da mulher, as “crianças de vidro” (TAVARES, 1999, p. 36), a (re)encenação do sagrado no território do híbrido. A última tarefa num país de mestiçagem cultural e de recente descolonização é bastante relativo e ilusório. Sentindo o problema, eles adequaram-se à situação, criando o mito do regresso, que redimiria a mancha da mestiçagem colonial; um regresso cujo espaço é alcançado no “entre” tradição e modernidade que cristaliza nas linhas de seus versos, além de um sentimento de pertencimento e identificação com a mãe-terra, disfarçando o quanto puderem o colonialismo de fato, com que os primeiros colonizadores brancos europeus ajustaram-se às condições do meio angolano (e africano).

Estas observações permitem dizer que houve (e há) um esforço genealógico de liberdade envolvendo – desde o adentramento europeu à terra angolana – a questão de identidade; e serve de fato a introdução histórica ao cantar poético tavarense que significa, no campo literário, a tentativa poética de exaltar a tradição local, engrandecer os naturais da terra, justificar (e fortalecer), portanto, uma consciência de angolanidade. Convém, aqui, metodizar uma complexa e fragmentária cadeia de projeção direcionada do local para o global; pois, ao cantar a Huíla em versos, a poeta exalta não só a pátria materna angolana, bem como a grande Mamãe-África: Huíla→Angola→Mãe-África. Este esforço é auxiliado pelo regresso ao passado graças à proximidade com a oralidade e com as heranças ancestrais locais dos povos da Huíla, no intuito de amenizar uma identidade indefinida, sem limites e totalmente fluida. Esta é uma verdade que pode ser lida na máscara da tradição, tendo por princípio a proximidade entre a consciência empírica do poeta com sua liberdade de criação.

Essa poesia inovadora e ritualística, como confessa Inocência da Mata (2007), foi desde logo envolvida pelo simbolismo natural da terra, apreensível nas relações ambivalentes entre o velho (tradição) e o novo (modernidade) pela qual se rompe o eco do silêncio que, por séculos, encobriu a realidade angolana (e africana). Tem-se, assim, a poesia twarenses vinculada tanto à tradição histórica quanto à sua reconstrução no tempo presente. De um lado, a imagem de Angola dos ancestrais, das tradições, crenças de um povo infinitamente rico em sua diversidade cultural, étnica, religiosa, lingüística que, antes de tudo, celebra um povo, um rosto, uma identidade, e, portanto, uma cultura de raiz forte capaz de superar o tempo. De outro lado, a volta ao passado configura-se em integração no presente, não como forma saudosista, mas como forma de recuperar no entre-tempo um passado histórico, social e cultural firmado nas bases da oralidade e da coletividade. Esta simplificação torna-se compreensível ao notar-se que pelos ecos do passado segundo Beatriz Sarlo (2007, p. 18), vê-se a possibilidade de reconstruir-se, já mencionado, “a textura da vida e a verdade abrigada na rememoração da experiência”. Paula Tavares celebra uma Angola dos antepassados, ou melhor, o que restou de uma consciência nacional identitária varrida pelo tempo, pelas desilusões, e principalmente pela colonização consciente da cor de pele negra.

Com ênfase na tradição, na velha história oral africana, e na herança cultural, os poemas de Tavares estabelecem um vínculo significativo que busca costurar a tradição à modernidade como forma (e tentativa) de firmar uma angolanidade e, com isso, apagar a experiência colonial. Ela aproxima-os no momento em que se opera uma longa e orgânica evolução. É o momento de aproveitamento em sentido nacional, quando por entre a experiência colonial histórica ultramarina abre-se uma fenda estreita de luz por onde o eu-lírico feminino em regresso (pela memória), busca resgatar (e representar) a memória do homem sociocultural angolano (e africano), fortalecendo, desta forma, uma identidade para Angola social, cultural e econômica.

No diálogo intertextual entre tradição (cultura) e modernidade (social), talvez esteja o intuito de subverter para reconstruir. Paula Tavares quis mostrar ao

contrário; que não desarticula as identidades do passado possibilitando-se assim, novas (re)articulações no presente. É significativo a este respeito o fato de, mais por intuição que outro motivo qualquer, a poesia de Paula Tavares provocar no inconsciente do hábil leitor algumas reflexões. Por que não falar Angola hoje? Por que os versos de Paula Tavares insistem em evocar a tradição? Atenta a todos os sons, ecos e vozes que se possa encontrar na lírica tavaresense, verifico que é possível articular dois eixos: o resgate da tradição como modo de subverter a escrita colonial portuguesa, e com isso vincular uma angolanidade. Por outro uma forma de resistência a um novo imperialismo capitalista que impõe um ato de dominação; principalmente, em se tratando de países de Terceiro Mundo, àqueles de tradição colonial que se situam às margens, na periferia distanciada do eurocêntrico. Uma identidade que busca amarrar as duas pontas: tradição e modernidade. É a combinação do que é semelhante (ao velho) com o que é diferente e novo (na modernidade) que define este momento em que Angola procura se firmar como unidade autônoma nacional.

Dito isto, poderia então, Paula Tavares construir uma identidade nacional e cultural a contrapelo do tempo? Creio ser inviável, embora o que se vê não é uma Angola partindo do zero e sim de fragmentos deslocados no espaço-temporal entre Angola tradicional – passado vivido pela ancestralidade – e Angola contemporânea pós-colonial que vivencia um presente incerto (em construção) buscando no passado (nas origens) um futuro a construir. Daí, a forte interação entre passado e presente. No meio caminho entre tradição e modernidade, acentua-se o vazio de produtividade do poder colonial (hibridismo), visto por Homi Bhabha, como processo de reversão estratégica do processo de dominação pela recusa – onde fica subentendido a história negra colonial – suspenso nos mais intimistas versos de Paula Tavares. No entanto, este fato não sugere exclusão da presença europeia, visto ser a cultura do colonizador somada, mas não incorporada e, nem a forte tensão, e embate intercultural. Assim, vê-se o mundo do eu colonizado (solto das amarras coloniais) cruzando-se, ainda que invisível, com o outro colonizador. É neste espaço palimpséstico borrado pela presença europeia que Paula Tavares

exercita a tentativa (se me permitem dizer paradoxal) de fixar uma identidade genuinamente angolana, visto que concomitantemente a busca por uma autenticidade angolana (africana) e a construção da identidade nacional, mantém-se a língua colonizadora para expressarem seu pensar, seu estar no mundo.

De fato como nação, Angola traduz uma realidade jovem na comunidade das nações. Valorizando a tradição e a natureza aparentemente perdida, a poesia contemporânea de Paula Tavares estabelece um diálogo entre passado, presente e futuro. A partir desta perspectiva, visualiza-se uma tentativa de equilíbrio entre natureza arquetípica e mundo contemporâneo em que se pôde perceber certa tensão enraizada que pairam como pano de fundo resultante de uma lírica multifacetada visto por Octávio Paz, dentre outros, como “contínuo regresso”. O diálogo que move a poesia de Paula Tavares deixa transparecer, por certo, uma hibridez literária vincada, por um lado numa angolanidade, hoje, correspondendo a ecos (proveniente da tradição) que outrora encobriam vozes autônomas que erguiam a bandeira de uma identidade concebida e incubada na experiência angolana. E, por outro lado, numa dimensão literária criadora da modernidade subjacente a uma oralidade recriada esteticamente. Vozes (da modernidade) que adquirem a função de responder. Portanto, a poesia tavarenses alcança uma geração moderna que busca encontrar seu espaço no mundo contemporâneo, ao estímulo adormecido no inconsciente coletivo angolano de buscar reencontrar-se nas suas raízes no sentido de firmar uma identidade angolana. Portanto, a poesia de Paula Tavares alcança uma geração moderna (guardiã de um estímulo adormecido no inconsciente coletivo) que busca reencontrar-se no seu espaço contemporâneo.

Na pesquisa lírica, vê-se um deslocamento tempo-espacial entre passado e presente que manifesta pelo desejo de construir uma identidade cultural nacional para Angola – o seguimento de liberdade (histórica, social e étnica) – enquanto projeto enquadrado na angolanidade. O Eu-nação constrói-se nas fronteiras entre o velho e o novo, materializado nos poemas de Paula Tavares pelo viés identitário local dos povos da Huíla. Este sentimento de continuar atravessa o vazio em busca

pela constituição de laços de identidade e solidariedade com a nação imaginada num contexto histórico pós-colonial ou, como entende Bhabha, no pós-modernismo.

Quanto ao processo crítico e analítico aplicado as obras *Ritos de passagem*, *O lago da lua* e *Ex-votos*, tem-se a confirmação de uma das linhas de força que organizam a literatura angolana: na formação de uma consciência literária de autonomia, eclodida com o processo libertário social que busca reintegrar o homem angolano pela presença de uma tradição com a função de apoiar uma tomada de consciência cultural e nacional. Ante as obras mencionadas, pôde-se inferir a celebração de um novo tempo para Angola, quanto à incessante e prolongada afirmação pelas peculiaridades locais (da Huíla) de uma angolanidade no complexo estético poético.

Do ponto de vista histórico-literário pode-se concluir, no tocante ao conjunto da poética da angolana Paula Tavares, um pleno significado quando referido, intimamente à sua estrutura, superando-se deste modo a abertura entre a investigação empírica do coletivo e as orientações estéticas simbolistas modernistas, pois, tendo em vista a escritura “Cinquenta anos de literatura angolana”, a escritora e crítica Paula Tavares julga que

conciliar um imaginário poético como uma práxis é caminho que começa apresentar-se profícuo para uma geração que, se ainda não tem respostas, assumiu, por inteiro, o direito de se interrogar (TAVARES, 1999, p. 128).

O trecho em reflexão concede a poesia uma função social e histórica, na medida em que esteticamente representa o retorno em vestes de antropologia, história, sociologia da tradição, que hoje respondem, e “produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (CÂNDIDO, 2006, p. 30). Poesia é caminho elaborando a relação do homem com a palavra literária. O texto literário materializa-se numa das várias modalidades possíveis da experiência angolana.

Afinal,

tudo está bem
quando se pode pôr por ordem
as insígnias a cabaça a marca do clã
na esteira da cidade.

(TAVARES, 1999, p. 35)

Os versos aqui referenciados realçam por assim dizer um bem-estar associado ao momento interativo do homem com suas origens marcado pela idéia de identidade. Tem-se aqui sem dúvidas uma função social, que busca inter-relacionar tradição (marcas do clã) e modernidade (esteira da cidade) reforçando e traduzindo no novo presente histórico uma voz permeada pelo espírito dos antigos *griots*. Como já se pôde ler na fortuna crítica o *griots* conserva a memória coletiva, isto é, a palavra, a história, o mito.

Este estudo, além de dar continuidade à linha de pesquisa referente à literatura angolana focalizando as três obras de Paula Tavares, tem como objetivo central da pesquisa proposta, sob temática fundamental nos estudos contemporâneos, a identidade cultural de Angola nessas poesias; ficará como contribuição para futuros pesquisadores em literatura angolana, no caso, a poesia de Paula Tavares. E mais do que isso, possibilitará o conhecimento histórico-literário de Angola no século XX, período da pós-independência, momento em que o Estado-nação fortalece sua identidade perante as demais nações.

Por fim, espero que esta dissertação de Mestrado possa contribuir como estímulo à leitura da poesia da angolana Paula Tavares e como inspiração para àqueles desbravadores da literatura africana de língua portuguesa. As idéias aqui veiculadas resultam de um exercício de capturar e refletir “Pela poesia de Ana Paula Tavares: vozes e ecos de Angola em África”.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vôos e ilhas*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- ACHUGAR, Hugo. Ensaio sobre a nação no início do século XXI: breve introdução in situ/ab situ. In: *Planetas sem boca*. Escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 199-219.
- ALTERNATIVAS. *O movimento da Negritude*. Nº 1, Ano I. jun-jul. 2000. Disponível em www.prof2000.pt/users/hjco/alternativas01/Pag00009.htm Acesso em 6 set. 2010.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANGOLA-HOJE. Ano 1 - nº 1- jul.-set. 2001. 25 anos de independência. Luanda: Editora Jacyra Sant'ana.
- ANGOLA-HOJE. Ano 2 - nº 7- jan.-fev. 2003. A reconstrução de uma nação em paz. Luanda: Editora Jacyra Sant'Ana.
- ANGOLA-HOJE. Ano 3 - nº 6 - out.-dez. 2002. Independência 27 anos comemorados em paz. Luanda: Editora Jacyra Sant'ana.
- ANGOLA-HOJE. Ano 3 - nº 11 - nov.-dez. 2003. Brasil-Angola- Uma ponte sobre o Atlântico. Luanda: Editora Jacyra Sant'ana.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. A imagem literária. In: *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 256-260.
- BARRENTO, João. O regresso de Clio? Situação e aporias da história literária. In *História Literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Apáginastantas, 1986. p. 9-31.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Literatura e história: o entrecruzamento de discursos. In: ALVES, Francisco das Neves; TORRES, Luiz Henrique (Org.) *Pensar a Revolução Federalista*. Rio Grande: Ed. da Furg, 1993, p. 91-94.

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERND, Zilá. Sob o olhar da história. In *Gênero de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997. p. 288-291.
- BHABHA, Homi. *Local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998
- BOAVIDA, Américo. *Angola cinco séculos de exploração portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. A fenomenologia do olhar. In NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH/USP, s/d.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARDOSO, Boaventura. *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 21º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- CROCE, Benedetto. *A poesia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1967.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- DURAND, Gilbert. Mito e poesia. In *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996, p. 41- 54.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELLIOT, T. S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloína Prates dos. *Recortes transculturais*. Rio de Janeiro: EDUFF, ABECAN, 1997.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos & abusos da História Oral*. 8ª edição. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Corpo e voz em poemas brasileiros e africanos escrito por mulheres*. União de Escritores e Angola, 2002, s/p. Disponível em www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=489> Acesso em 28 ago. 2010.
- GINSBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 336-349.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HANCIAU, Nubia. Confluências entre o discurso histórico e o ficcional. *A feiticeira, personagem histórica e ficcional em três escritoras da América francesa*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001. p. 107-116.
- HEGEL. *Estética-Poesia*. Lisboa: Guimarães, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HOBBSAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JOSÉ, Jurema. *A escrita feminina no panorama literário africano em língua portuguesa*: Alda Lara, Noêmia de Souza, Ana Paula Tavares, Vera Duarte e Paulina Chiziane. União de Escritores de Angola, 2002, s/p. Disponível em uea-angola.org/criticas.cfm?TermoBusca=&Pagina=5 Acesso em 26 ago. 2010.

LABAN, Michael. "Alfabetos". Angola. Encontro com Escritores. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1991, II, vol. p. 849. Disponível em www.uea-angola.org/bioquem.cfm?ID=116 Acesso em 7 set. 2010.

LE GOFF, Jacques. A história nova. In *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 25-64.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5º ed. Campinas: Unicamp, 2003.

MATA, Inocência da. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001. p. 113-116. Disponível em www.uea-angola.org/bioquem.cfm?ID=116 Acesso em 7 set. 2010.

MATA, Inocência da. Prefácio. TAVARES, Paula. *Ritos de passagem*. Lisboa: Caminho, 2007.

MELETINSKI, E.M. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de críticas e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MUNANGA, Kabengele. *Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias línguas, culturas e civilizações*. São Paulo: Global, 2009.

PADILHA, Laura. Paula Tavares e a semente da Palavra. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Tereza. *África & Brasil: Letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p. 287-302.

PASTORE, Cláudia. *Entrevista concedida por Ana Paula Tavares*. Disponível em www.blocosonline.com.br/versaoanterior2/entrev/entrev.htm. Acesso em 28 ago. 2010.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octávio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PESAVENTO, Sandra. *Leituras cruzadas. Diálogos da História com a Literatura*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

- QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência, ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- RUADIREITA. Griots. Disponível em www.ruadireita.com/msical/info/griots-os-interpretes-musicais-da-história-africana. Acesso em 24 mar. 2010.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SCHAFF, Adam. *História e verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 279-310.
- SCHULER, Donaldo. Narciso nas malhas do mito. In *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 11 ed. São Paulo: Cortez, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. *Ruminações do tempo e da memória da poesia de Paula Tavares*. União de Escritores de Angola, 2002, s/p. Disponível em www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=120 Acesso em 29 ago. 2010.
- SERRANO, Carlos. *A revolta dos colonizados: o processo de descolonização e as independências da África e da Ásia*. São Paulo: Atual, 1995.
- SOARES, Francisco Manuel Antunes. A independência da poesia. *Zunái*. Revista de poesia & debates. Disponível em www.revistazunai.com/ensaios/francisco_manuel_soares_independência_da_poesia.htm. Acesso em 22 ago. 2010.
- TAVARES, Paula. *Cinquenta anos de literatura angolana*, 1999, p. 124-130. Disponível em www.ffch.usp.br/dlc/posgraduação/ecl/pdf/via03_10.pdf. Acesso em 30 ago. 2010.
- TAVARES, Paula. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho, 1999.
- TAVARES, Paula. *Ex-votos*. Lisboa: Caminho, 2003.
- TAVARES, Paula. *Ritos de passagem*. Lisboa: Caminho, 2007.

TYNIA NOV, J. et alli. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

VENTURA, Susanna. *Entrevista concedida por Ana Paula Tavares*. Belo Horizonte, em 17 ago. 2000. Disponível em pt.wikipedia.org/wiki/Literatura_de_Angola. Acesso em 13 ago. 2010.

VOZES DA ÁFRICA. Edição especial. Nº 6. 2007. Disponível em www.revistaentrelivros.com.br. Acesso em 7 set. 2009.

ZILBERMAN, Regina. História da literatura e identidade nacional. In JOBIM, José Luís (Org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J. L. J. S. Fonseca, 1999. p. 23-55.

WIKIPEDIA. Pan-africanismo. Disponível em pt.wikipedia.org/wiki/Pan-africanismo. Acesso em 4 set. 2010.

ANEXOS

1. “A escrita feminina no panorama literário africano em língua portuguesa: Alda Lara, Noémia de Souza, Ana Paula Tavares, Vera Duarte e Paulina Chiziane”, de Jurema José

A produção literária de autoria feminina ainda é muito incipiente nos países africanos de língua portuguesa. Isto constitui um paradoxo, já que durante as lutas libertárias as mulheres desempenharam importante papel político nas organizações que lutavam contra o colonialismo.

A literatura angolana se solidifica no final de 1940 com o movimento «Vamos Descobrir Angola», que gerou as bases literárias consolidadas e atestadas «pelos variados prêmios outorgados aos escritores, como o prêmio Camões, concedido a Pepetela em 1997» (Macêdo, Tania. In: Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa, p. 157).

No cenário literário angolano figura como precursora na poesia Alda Lara, autora de Poemas (1966), Poesia (1979) e de um livro de contos intitulado Tempo de Chuva (1973). A temática de sua obra é a opressão, que assola homens e mulheres em geral, e, apesar de abordar questões universais como a fraternidade, a solidariedade e a paz, seu enfoque poético está direcionado para as formas de ação feminina na busca do espaço sonhado, em especial nos anos de 1950-1960, quando se intensificava o projeto libertário angolano.

Tal projeto se nutria da utopia de homens e mulheres compartilharem a construção da nação idealizada pelos angolanos. Com nítida percepção do sofrimento que assolava a humanidade da época, Alda Lara ultrapassa a concepção nacionalista para ouvir as «vozes silenciadas» além da África de língua portuguesa:

Os gritos perderam-se sem encontrar eco.
Os punhos cerrados e os ódios calados
Dividiram os Homens,
que se não reconheceram mais...

Mas as lágrimas cavaram sulcos fundos
nos olhos vazios de esperança,
e os sulcos não se apagaram...
(«Poema». In *Antologia da poesia africana de língua portuguesa*.
Rio de Janeiro: Lacerda, p. 67).

Trilhando entre o «eu», o sonho e o povo, características que a aproximam de Alda Lara, Noémia de Sousa direciona seus versos para apreender o próprio «eu» como expressão da subjetividade feminina repleta de imagens que corporificam os desejos «espirituais, admirações, dores e sensações» (Mata, Inocência. *Literatura Angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*, p. 122).

Em busca de uma maneira singular de ser moçambicana, Noémia de Sousa privilegia a investigação da infância, alicerçada na memória dos elementos da terra. As imagens da terra construídas em sua poesia corporificam a confraternização com sua infância rememorada imagetivamente por meio de símbolos típicos de Moçambique, revivificados num código lingüístico repleto de marcas acústicas que caracterizam uma recorrência da poesia fundada na oralidade.

A valorização do ritmo, da musicalidade, da repetição de termos e expressões, das frases feitas, das sentenças, dos ditos e dos refrões, aspectos oriundos da oratura, enriquecem o fazer poético de Noémia de Sousa, que estabelece um pacto com o contexto, com a história local, o que reforça a autenticidade de sua poesia vincada na moçambicanidade. Segundo Alfredo Margarido, se as raízes do poeta são autenticamente moçambicanas, suas razões de ser, de estar, de existir terão também de ser moçambicanas (Margarido, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, p. 486).

Noémia de Sousa não tem livros publicados, mas deixou um legado literário de impacto, como bem definiu António Jacinto ao tomar contato com o caderno *Sangue negro*, composto de 43 poemas, em 1951. Em suas reflexões, António Jacinto viu naquele discurso um caminho que poderia ser tomado também pelos angolanos em sua produção literária. «O impacto dos poemas propagou-se à Casa dos Estudantes do Império. Noémia de Sousa nunca publicou qualquer livro, para além

desse caderno policopiado, de divulgação clandestina, pois nem todos os textos poderiam circular sem problemas» (Laranjeira, Pires. Literaturas africanas de expressão portuguesa, p. 269).

Numa fase em que os jornais eram o lugar de reflexões contundentes, parte dos poemas de Noémia de Sousa circularam por revistas, jornais e coletâneas da época, como O Brado Africano, Itinerário, Vértice e Mensagem (CEI), entre outros. O fazer poético desta autora encontrou no ser negro envolto numa aura de valorização do que é da terra seu viés discursivo para contestar a colonização em Moçambique. Segundo Pires Laranjeira, em Literaturas africanas de língua portuguesa, a poesia de Noémia de Sousa situa-se na intersecção do neo-realismo com a Negritude, embora ainda não houvesse tomado contato com os textos da negritude em voga no Haiti e Cuba, por exemplo.

No poema «Negra», Noémia de Sousa corporifica na imagem feminina características da «mãe-terra», transferindo sensações, desejos e sonhos que sendo aparentemente uma particularidade da mulher moçambicana ali idealizada acabam por forjar no corpo do poema um sentimento que ultrapassa a busca de um «eu» individualizado. Quando o sujeito lírico se identifica como cidadã moçambicana, constata-se que a sua dor é também a das demais mulheres de seu grupo social e se assemelha, numa leitura alargada do poema, à busca da subjetividade feminina que nutre os sonhos das «filhas da mãe negra», ou melhor, da grande mãe África silenciada em várias partes pelo jugo colonialista.

Este poema, na visão de Alfredo Margarido, nos coloca perante as «gentes estranhas» que «com seus olhos cheios de outros mundos» pretenderam captar os encantos da África, mas que, por via dos seus rendilhados cantos formalistas, não puderam aceder à substância autêntica da mulher negra africana. Tal é, afinal, seu grande desejo: identificar a África identificar-se com ela. (Margarido, Alfredo. Estudos sobre literatura das nações africanas de língua portuguesa, p.488).

Numa leitura intertextual entre «Negra», de Noémia de Sousa, e «Prelúdio», de Alda Lara, verifica-se a força da voz poética feminina, que no dizer de Inocência

Mata, em *Literatura Angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*, se liga à idéia de regresso e comunhão com a Terra, com o Povo e com a causa coletiva.

As seguintes estrofes do poema «Prelúdio», de Alda Lara, ilustram a busca da identificação imagética da situação a que foram expostas as comunidades africanas de língua portuguesa, em especial as mulheres, durante a colonização:

Pela estrada desce a noite...
Mãe-Negra, desce com ela...
(...)
Só duas lágrimas grossas,
em duas faces cansadas.

Mãe-Negra tem voz de vento,
voz de silêncio batendo
nas folhas do cajueiro...
(...)
Que é feito desses meninos
que ela ajudou a criar?...
Quem ouve agora as histórias
que costumava contar?...
(MATA, Inocência. In *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*, p. 112).

As marcas da oralidade e da História que permeiam a poesia de Alda Lara e Noémia de Sousa também estão presentes no itinerário poético da angolana Ana Paula Tavares, autora de *Ritos de passagem* (1985), *O lago da lua* (1999) e de um livro de crônicas intitulado *O sangue da buganvília* (1998). Ana Paula busca o espaço profícuo para encenar na força criativa das palavras formas e tons de uma escrita singular. Presenciam-se em seu discurso cenas de dor, de carência, de guerra e de morte, subjacentes a uma voz lírica que trilha a tradição, recriando o passado a partir da seleção e interpretação do patrimônio cultural angolano para converter as inúmeras vozes femininas presentes em seu texto numa poética do «grito» libertário, para além do silenciado cercado a que as mulheres angolanas estiveram culturalmente submetidas.

A ensaísta Laura Cavalcante Padilha, no artigo «Paula Tavares e a sementeira das palavras», assinala a presença da «palavra grito» nos textos da poetisa como forma de «tentar quebrar o silêncio, pois o sujeito histórico reconhece a necessidade de preencher tal silêncio. De qualquer modo e com muita urgência» (PADILHA, 2000, p. 288).

Ana Paula Tavares percorre o universo que protesta contra a situação vivida pelas mulheres e crianças de sua pátria. Em *O sangue da buganvília: crônicas*, a autora diz:

Faz falta a palavra grito a crescer por cima desse silêncio todo, construída livremente com o respeito antigo pelo lugar, mas trazendo as novas do tempo, dos participantes e das promessas. É preciso que a palavra acolha esta mais-valia de tantos anos de espera e silêncio e se solte e proteste e renasça na plantação das consciências (p. 33).

Assim, o caos deixado pela guerra não esconde a raiz de sua procura: um desejo de conhecimento do mundo que necessita, com urgência, reencontrar o sentido da humanidade. Ele aponta, antes, para um retorno às origens, uma abertura para outra possibilidade de organização do mundo a partir do som, do grito, da palavra poética. Dimensionada pelos sentidos que recuperam através da palavra o cheiro, os sons, os ritmos da terra, como referências para cruzar aspectos da tradição angolana e da fala das mulheres partida pela história de guerras e exclusão a que foram submetidas.

Sob o signo da letra, a obra de Ana Paula Tavares pode ser definida pelo acúmulo de experiências da vida diária, transformando sua terra e sua gente em matriz de sentidos. Assim, o perfil de uma especial face angolana em seus poemas monta-se por meio da convergência de signos como fogueiras, gado, lago, lua, lavras, frutos, etc. Todos organizados segundo o princípio da contenção que favorece uma sintaxe singular dos sentidos.

No cenário poético contemporâneo situa-se também Vera Duarte, cabo-verdiana com poemas publicados em várias antologias poéticas e autora do livro

Amanhã amadrigada (1993). Com um discurso marcado por sua posição política, esta escritora procura interpretar os sentimentos e sonhos daqueles que metaforiza por meio da voz lírica, e capta o desejo de

(...)
Homens mulheres crianças
Na pátria livre libertada
Plantando mil milharais
Serão a chuva caindo
Na nossa terra explorada
(DUARTE, Vera. 1993, p.99).

Para reinventar o sentido da vida em Cabo Verde, a poética de Vera Duarte representa abundância vivificante nas horas tristes, reanimadas pela voz lírica feminina que clama por todos aqueles que habitam imageticamente o Arquipélago, que ainda busca no plano real uma saída semelhante à que supriu a falta de chuvas, de liberdade, para vencer a dor que se esvai nos versos:

Num setembro de chuvas abundantes
a água varreu o lamaçal
limpou os corpos caídos
levou dejectos e tudo
e apenas deixou
- redimidos -
os homens, a terra
e o futuro
(DUARTE, Vera. In: *Amanhã a madrugada*, p. 67).

As imagens dos tempos difíceis são paradigmaticamente apagadas pela chuva complacente, companheira de luta, «amante amorosa que se entrega com doçura» (SEPÚLVEDA apud PADILHA, 2000, p. 334) ao processo de purificação na reinvenção poética capaz de tecer os sonhos para alimentar a alma do homem cabo-verdiano.

A escritura de Vera Duarte constrói-se a partir da ruptura com as formas canônicas do verso, demarcadoras dos limites entre a prosa e a poesia. Ela elabora seus textos livremente com o intuito de se libertar das amarras a que está submetido o sujeito, símbolo daquelas vozes que encontram na poesia a invocação à natureza.

Vozes pedindo chuva...
tuas rochas pedindo chuva...
terra à espera de chuva
poemas de chuva caindo
(Duarte, p. 78).

Para concluir o panorama literário das vozes femininas dos países de língua portuguesa, convoca-se aqui Paulina Chiziane, autora de *A balada de amor ao vento* (1990), *Ventos do apocalipse* (1995), *O sétimo juramento* (2000) e *Niketché, uma história de poligamia* (2002). Estas duas últimas obras criticam os costumes e a postura patriarcal da sociedade moçambicana, e também a prática de obter o poder a qualquer preço. Estas obras distintas têm em comum a denúncia dos tortuosos meios encontrados por um sistema social que silencia as vozes femininas em prol de uma valoração das ações e feitos masculinos.

Em *O sétimo juramento* os valores animistas constituem o foco da narrativa, que traz à tona uma prática recusada pelo sistema colonial, mas subentendida no comportamento sócio-cultural vigente durante o processo revolucionário moçambicano. No dizer de Ana Mafalda Leite (*Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, p.69), o "apagamento" das tradições religiosas animistas e a ocidentalização dos costumes levaram, por um lado, ao seu recrudescimento clandestino e, por outro, à incapacidade de defesa e compreensão comportamental que possibilitavam. O choque cultural se faz presente nesta passagem de *O sétimo juramento*:

– Diz-me, avó, pode o meu filho estar possesso, pode? –
Os espíritos fazem a vítima sofrer. Abrem caminhos,
fecham caminhos, transtornam. Dão cabo da cabeça,
enlouquecem. (...) Estou a rever memórias do tempo
antigo. (...) As almas não morrem, Vera, encarnam-se. E
este filho nunca foi teu, nunca te pertenceu. Começa por
decifrar o mistério do seu nome (...) No nome está a raiz
do problema. Os antepassados sempre disseram A VITO
I MPONDO (Chiziane, Paulina, p. 59).

Além da fragmentação conceitual acerca dos rituais do passado, visíveis na fala da personagem que protagoniza a cena de possessão do filho, constata-se no

decorrer da leitura que ela se torna vítima da ambição de um homem que faz uma "viagem iniciática ao mundo dos mortos, não olhando a meios, sacrificando ritualmente a família, para conseguir os seus almejados objetivos" (Leite, Ana Mafalda. Literaturas africanas e formulações pós-coloniais, p. 70).

Neste cenário de poder masculino, a figura feminina encontra-se duas vezes violentada pelos códigos sociais estabelecidos: pelo patriarcado e pela ausência de conhecimento sobre as tradições religiosas da comunidade a que pertence, e que a ajudariam a compreender pelo menos os efeitos das ações daquele homem nos membros da família, quando estabelece um pacto com os «mundos infernais» para obter rapidamente o poder desejado.

A crítica aos costumes patriarcais destoantes em *O sétimo juramento* também será feita pela via da ironia em *Nieketche*, uma história de poligamia. Segundo Ana Mafalda Leite, *Nieketche* está inscrita numa linha narrativa feminina de crítica à poligamia, que se tornou recorrente no cenário literário de mulheres africanas que buscam denunciar por meio da paródia a «forma perversa como a poligamia foi adulterada na sociedade urbana, não se respeitando os direitos que as mulheres tinham na sociedade tradicional» (Leite, Ana Mafalda. Literaturas africanas e formulações pós-coloniais, p. 70).

Entre os temas propostos pelas escritoras, está o repensar da condição feminina, num cenário social marcado pela opressão, pela submissão feminina e pelas guerras coloniais que silenciaram a confraternização presente no ritual do contar estórias em volta das fogueiras. Mas há também lugar para o amor revivificado na intersecção dos tempos, ponto de convergência entre tradição e modernidade.

A poética e a prosa femininas nas comunidades africanas de língua portuguesa colocam o leitor diante de cenas e sinais de mulheres em espera e ação, em silêncio e canto, em cansaço e renovação, metaforizadas por vozes marcadamente orais que aproximam os sentidos na reescrita literária, reinventando imagetivamente o papel da mulher nessas comunidades.

Disponível em <http://uea-angola.org/criticas.cfm?TermoBusca=&Pagina=5>
Acesso em 26 de agosto de 2010.

2. "Alphabeto"

Nome: Ana Paula TAVARES

Data Nascimento: 1952-10-30

Naturalidade: Huila

Gênero Literário: Poesia

Dactilas-me o corpo
de A a Z
e reconstróis
asas
seda
puro espanto
por debaixo das mãos
enquanto abertas
aparecem, pequenas
as cicatrizes

"Alphabeto" In: Paula Tavares. *Ritos de Passagem*. Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1985, Cadernos Lavra & Oficina, 55, p. 32.

Ana Paula Ribeiro Tavares nasceu no Lubango, província da Huíla, a 30 de Outubro de 1952. Passou parte da sua infância naquela província, onde fez os seus estudos primários e secundários. Iniciou o seu curso de História da Faculdade de Letras do Lubango (hoje ISCED-Lubango), terminando-o em Lisboa. Em 1996 concluiu o Mestrado em Literaturas Africanas. Atualmente vive em Lisboa, onde leciona na Universidade Católica de Lisboa, encontrando-se a fazer o seu doutoramento.

Sempre trabalhou ligada à área cultural, tendo atuado como profissional em diferentes áreas da cultura como a Museologia, Arqueologia e Etnologia, Patrimônio, Animação Cultural e Ensino. Participou em simpósios, congressos,

comissões de estudo e elaboração de inúmeros projetos da área cultural. Foi Delegada da Cultura no Kwanza Norte, técnica do Centro Nacional de Documentação e Investigação Histórica (hoje Arquivo Histórico Nacional), do Instituto do Patrimônio Cultural.

“A Huíla desempenhou um papel particular em «termos» de cheiros, sons, cores, canções que me marcaram muito do ponto de vista estético. Essa era procura. 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.” In: Michel Laban. Angola. Encontro com Escritores. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1991, II vol. p. 849.

É membro de diversas organizações culturais como o Comité Angolano do Conselho Internacional de Museus (ICOM), Comité Angolano do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), da Comissão Angolana para a UNESCO. É também membro da UEA. Tem poemas escritos em diversos jornais e revistas angolanos e internacionais como em Portugal, Brasil, Cabo Verde. As suas obras publicadas são: Ritos de Passagem (1985), O Sangue da Buganvília (1998), O Lago da Lua (1999).

Ao falar sobre a “Literatura angolana no feminino”, Inocência Mata refere-se à “maturidade que a escrita etnograficamente ritualística de Paula Tavares expressa... desde o título, passando pela significação do texto pictórico da capa o macro-poema de cada obra anuncia um intenso lirismo - poesia lírica no sentido de conter uma experiência individual e uma subjetiva postura mental perante a realidade do mundo.” Mais adiante a crítica literária diz: “há um apelo à imaginação, pelo recurso a imagens sinestésicas (Mistura de imagens sensoriais, como na poesia de Paula Tavares, principalmente na citação de frutos para

simbolizar as características femininas)...” In: Inocência Mata. Literatura Angolana: Silêncios a Falas de Uma Voz Inquieta. Lisboa, Mar Além, 2001, p. 113, 116.

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

Poema “Cerimónias de Passagem”. In: Paula Tavares. Ritos de Passagem. Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1985, Cadernos Lavra & Oficina, 55, p. 30.

“A lírica de Paula Tavares reunida (incompletamente) em «Ritos de Passagem» coloca, logo desde esse título, o problema da feminilidade e, com ele, o problema de uma literatura feminina. Metaforicamente falando nos serve, também, para estudarmos a ‘passagem’ da literatura ainda formada no regime colonial à de poetas amadurecidos após a independência do país. Mas, ao apelar para tradições locais (e do Sul, neste caso), o verso da Paula Tavares reinsere-se clara e assumidamente na linha de cruzamento dos discursos «ocidentais» (da Europa e Estados Unidos, em primeiro lugar) com os africanos.” In: Francisco Soares. Notícia da Literatura Angolana. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001, p. 250.

Disponível em www.uea-angola.org/bioquem.cfm?ID=116. Acesso em 12 set. 2010.

3. “Corpo e voz em poemas brasileiros e africanos escritos por mulher”, de Maria Nazareth Soares Fonseca

Este texto retoma algumas considerações apresentadas num Seminário que discutiu, em Lisboa, em 1998, a produção de escritoras latino-americanas e africanas de língua portuguesa, e refletiu sobre o espaço ocupado pela mulher escritora em culturas, cuja produção literária mostra-se ainda predominantemente como uma função masculina, pelo menos no que é dado a conhecer através da circulação editorial. Retomo aspectos de uma reflexão que esteve em muitas das falas sobre a existência ou não de marcas que imprimem nos textos, na sua tessitura, o gesto feminino que as cria. Essa indagação sobre as marcas femininas ou do feminino nos textos escritos por mulher muitas vezes desviou-se para a discussão da posição ocupada pela mulher escritora num sistema definido como literário. Também considerou a situação de escritoras africanas pertencentes a espaços que exigiram da literatura um compromisso maior com a luta contra o domínio português e os conflitos decorrentes de mudanças radicais que redefinem o lugar da mulher em sociedades de fortes tradições ancestrais. Neste trabalho, vou-me referir, sucintamente, à produção poética de escritoras africanas e brasileiras, pertencentes a espaços culturais bem distintos, e aos modos como a escrita dessas mulheres deixa aflorar traços da subjetividade que imprime nas palavras e nos gestos sensações, ritmos e modulações bem peculiares. No caso específico das escritoras africanas, privilegiei a produção literária de fases concretamente demarcadas: a da poesia de combate e à que, na atualidade, vem procurando traçar novos caminhos para a poesia, ainda quando os versos se produzem se voltam para a celebração de costumes étnicos e das tradições ancestrais.

Como contraponto, vou retomar algumas considerações sobre a escrita de poetisas brasileiras que, na falta de uma melhor definição e as definições são sempre muito problemáticas, mesmo quando usadas com um sentido estratégico, temos denominado de afro-brasileiras.

É bem verdade que no caso específico das escritoras africanas que produziram seus textos na fase dura das lutas contra o regime colonial, fazer poesia significou um comprometimento com a luta pela libertação de partes da África do regime colonialista português. Os versos, cantando as belezas do continente ou denunciando as atrocidades impostas pela colonização, tinham por missão redescobrir a terra africana para os africanos atormentados pelo regime forte imposto pela colonização. Nessa fase, os poemas escritos por mulheres tinham uma circulação restrita e muitos eram publicados apenas em Portugal. Alguns voltavam à terra de seus poetas e tiveram importante função na formação da consciência nacional; outros continuaram circulando fora de África, tornando conhecidos do público externo os olhares lançados sobre a terra africana, sobre seus costumes e tradições. Em muitos desses poemas, as imagens de África, literariamente construídas, delineavam os contornos da terra e os conflitos vividos pelos africanos.

Em versos da poeta angolana, Alda Lara, podem ser degustados os encantos de terra e a pujança de suas cores: «Minha terra.../Minha ternamente... Terra das acácias, dos dongos, dos cólios baloiçando, mansamente.../ Terra!»». Em outros momentos, o poema faz-se espaço de denúncia e os versos acolhem a dor das mulheres mães, noivas e filhas como em «Momento», em que as palavras registram, em cenas breves, o horror implantado pela opressão colonial:

Nos olhos dos fuzilados, Dos sete corpos tombados De borco, no chão impuro, Eis! ...sete mães soluçando...

Nas faces dos fuzilados, Nas sete faces torcidas De espanto ainda, e receio... sete noivas implorando... (Lara, 1988, p. 112-113).

Com a mesma intenção de redescobrir a África para os africanos, a poeta Alda do Espírito Santo, de São Tomé, constrói seus versos atenta ao projeto de disseminação de uma consciência de africanidade que se fortalecia, muitas vezes, fora da África, entre os estudantes da Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, ou em universidades portuguesas e francesas, principalmente. Em seus versos,

como nos de muitos poetas, a intenção de denúncia recolhe dados da realidade cruel e registra a extenuação do africano pela extenuação do trabalho que suga a força dos contratados, dos submissos dominados por um regime cruel. Em outros momentos, Alda do Espírito Santo integra-se ao esforço de pintar, com palavras, cenas da vida africana, registrando a singeleza de atividades que apreendem a «alma africana». São sugestivos, nesse sentido, os poemas «Lá na água grande», ou «Para lá da praia».

De certa forma, a mulher escritora dessa fase produz seus versos atenta à missão que tem como intelectual, como guia, mentor e agente transformador. Alda Lara, de Angola, Alda do Espírito Santo, de São Tomé registram os anseios das lutas pela independência e preenchem, de forma bastante significativa, os poucos espaços ocupados pela mulher escritora no tempo das lutas pela libertação. E nesse sentido se irmanam com outro grande nome de mulher poeta dessa fase. Noémia de Souza, de Moçambique, esteve sempre presente em antologias de poesia africana de língua portuguesa, mas não tinha, até há bem pouco tempo, livro publicado por Editora. Embora sua pontual produção poética tenha uma importância histórica e literária reconhecidas, parou de escrever em 1951 e só voltou a fazê-lo em situações muito especiais. Em 1986, compõe o poema «19 de outubro», por ocasião da morte de Samora Machel, então presidente de Moçambique. Noémia é taxativa quando ressalta o aspecto pontual de suas produções e as condições que os fizeram nascer: «Eu acho que quando comecei a escrever, isso foi uma opção, no fundo (para) dar voz àqueles que não têm voz...», confessa a poeta em entrevista a Patrick Chabal, em 1994.

A consciência de que é necessário ocupar espaços de resistência afirma-se nos poemas da poeta moçambicana já em seus primeiros, publicados no jornal O Brado Africano e principalmente nos que aparecem em antologias: Antologia de Poesia da Casa do Estudante do Império, organizada por Manuel Ferreira, em 1951 e relançada em 1994, na Antologia Negra de Expressão Portuguesa, organizada por Mário Pinto de Andrade e Francisco Tenreiro, em 1953, na Antologia Temática de

Poesia Africana; na noite grávida de punhais, organizada por Mário Pinto de Andrade, publicada em Argel, em 1967, e em Portugal, em 1975. A consciência de uma negritude, ainda que sem os particularismos do movimento criado por Aimé Césaire e Léopold Senghor, na França, atravessa os versos da poeta moçambicana, quando contrapõe cenas de uma infância feliz, marcada pelas brincadeiras das crianças, pelos «assaltos aos cajueiros das machambas», pela roda maravilhada e boquiaberta do «karingana wa karingana» aos duros tempos do real enfrentamento à opressão colonialista. Os versos registram cenas, que acentuam a liberdade e a singeleza de hábitos, cultivam o ideal que almeja reconquistar a felicidade perdida. Outras vezes, o poema se apropria de símbolos de uma dimensão libertadora, como a estatuária dos Maconde de Moçambique («Se me quiseres conhecer»), ou a exalta a mulher, contrapondo-se aos estereótipos de «sensualidade», «animalidade e magia», para desconstruir imagens que aprisionam a mulher negra e a África em «formais cantos rendilhados», que desfiguram a real face da opressão.

Quando conversei com Noémia de Souza, em maio de 1998, em Lisboa, ela reiterou o fato de seus poemas serem circunstanciais, pois neles a intenção política reivindicatória está sempre visível. Neles, a voz que se anuncia é a da mulher comprometida com uma consciência de luta contra o sistema colonialista, da poeta que, como os escritores que publicavam no O brado Africano, na revista Vértice e Mensagem, acreditavam que a literatura, particularmente em forma de poema, poderia ajudar a construir um «amanhã melhor e mais belo».

A força da palavra poética de Noémia de Souza se traduz, de forma vibrante em poemas como o heróico «Deixa passar o meu povo», que delineia uma figura de poeta comprometido com a causa que o anima. Fica muito clara nesse poema a idéia de que o escritor, naquele momento, tinha mesmo uma missão a cumprir e escrever era um imperativo político que resgatava as lutas dos negros espalhados pelo mundo. Ao referir-se, no poema mencionado, aos lamentos de gospels e blues que transportam o Harlem para Moçambique, o eu-lírico assume o compromisso com a palavra, com a escrita marcada pela busca de liberdade para Moçambique que se

confundia com a África inteira, conturbada por diferentes regimes de opressão. A matéria do poema pautava-se, pois, na urgência com que a liberdade deveria ser conquistada e o poeta, como um emissário do processo político, tem mesmo uma missão a cumprir:

Nervosamente, sento-me à mesa e escrevo... (Dentro de mim, Deixa passar o meu povo, «oh let my people go...») E já não sou mais que instrumento Do meu sangue em turbilhão. (Souza, 1994, p. 94). Após a independência, os ventos da liberdade sopram outros ritmos, outros cantos. A poesia heróica, guerreira e as lembranças dos tempos duros, ainda persistentes, cedem lugar a experimentações outras que incentivam o poeta a trilhar outras frentes de batalha. Algumas antologias publicadas em Angola, Moçambique e Cabo Verde recolhem os poemas dos novos, dos novíssimos poetas e nelas é possível encontrar o canto de mulheres que fazem da escrita um ritual para celebrar outros dizeres, ainda que a presença da guerra, da devastação, se imponha ao poeta mesmo quando este decide ultrapassar os escombros e as cicatrizes para encontrar formas menos rotuladas (Fonseca, 2000).

Ana Paula Tavares, de Angola, desponta como o grande nome entre as poetisas, cujos textos revelam a produção da pós-independência. As tradições da Huíla, região onde nasceu a escritora, estão em seus poemas e, como ela mesma confessa, com seus cheiros, sons, corais e canções (Laban, 1991). A sua formação em História e uma grande sensibilidade marcam o modo como a poeta observa os costumes das mulheres de sua etnia e os transporta para os seus poemas.

Seu primeiro livro, *Ritos de passagem* (1985) revela o olhar da historiadora sobre o lugar da mulher em sociedades em que se celebram rituais de iniciação e de passagem de uma idade para outra. E, como ela própria afirma, os rituais, os costumes aparecem em sua poesia permeados de admiração e espanto, já que, pertencendo a uma dessas sociedades, não convive mais com ela, distanciou-se de costumes e de vivências que, ao mesmo tempo, são e não são dela (Laban, p. 850).

Desde Ritos de passagem, os poemas de Paula Tavares se mostram como uma diferença com relação aos produzidos pela geração da «poesia de combate», particularmente por aqueles poetas que acompanharam o processo de libertação de Angola do colonialismo português. Atenta às manifestações de sua cultura, Paula Tavares não se sente, no entanto, porta-voz dela. Seu olhar observa os rituais, apreende os costumes, destaca detalhes e impressões, com rara sensibilidade, mas mostra-se já atravessado por outros saberes.

No seu primeiro livro, a predileção pela descrição de frutos típicos de sua região é recortada por um viés erótico sempre presente em seus poemas. As cores e o sabor dos frutos o maboque, a anona, o mirangolo, a nocha, a nêspira, o mamão são também imagens de um corpo que transcende em cheiros, em tessitura macia e em forte sensualidade. A descrição do mirangolo é, nesse sentido, bastante interessante:

Testículo adolescente purpurino corta os lábios ávidos com sabor ácido da vida encandesce de maduro e cai submetido às trezentas e oitenta e duas feitiçarias do fogo transforma-se em geléia real: ILUMINA A GENTE. (Tavares, 1985, p. 12).

Percebe-se, no poema, uma mistura dos códigos visual e sexual. Na descrição, o ritual de comer a fruta, que «corta os lábios ávidos com sabor ácido», também celebra o encontro entre corpos. O aproveitamento de sentidos encaminhados por cores e brilhos permite que o poema realize a inter-relação entre aspectos do fruto e do corpo, que expandem sabores e odores.

Já se mostra no livro Ritos de passagem uma feição que reaparece em O lago da lua, de 1999: a escrita poética torna visível a intenção de povoar o texto com dados concretos da realidade que, no entanto, pousam no texto, muitas vezes, com seus sentidos expandidos ou como sugestões de relações que demandam um olhar mais atento. Por isso, a leitura de seus poemas pode exigir um conhecimento de detalhes da cultura em que eles se miram. Entretanto, mesmo o leitor que desconhece os dados concretos que habitam os versos de Paula Tavares se encanta

com a exploração de sonoridades, de recursos próprios da escrita poética, do trabalho cuidadoso com a elaboração de versos e poemas comedidos, sintéticos, avessos ao excesso.

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, 1999, p. 12)

No poema «Ex-voto», o eu-lírico assume um lugar de fala que está determinado pela incapacidade mesmo de as palavras darem conta de alcançar os significados que giram em torno de rituais. O altar de pedra e paus e o corpo, que se oferece adornado com pinturas ritualísticas e penteado de missangas, são lugares onde se perpetuam regras, leis, hábitos seculares, mas também a transgressão possível.

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 a 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:

Um soluço quieto desce a lentíssima garganta (rói-lhe as entranhas um novo pedaço de vida) os cordões do tempo atravessam-lhe as pernas e fazem a ligação terra.

Estranha árvore de filhos uns mortos e tantos por morrer que de corpo no alto navega de tristeza as horas. (Tavares, 1999, p.32).

Como contraponto, venho acompanhando a produção literária de mulheres, no Brasil, em busca de elementos de uma poética que, variando de acordo com determinantes histórico-sociais, poderia caracterizar uma escrita literária em que marcas femininas pudessem também expressar o universo da negra no Brasil. O interesse por essa produção acentua, portanto, a busca do lugar de onde brotam as manifestações de um sujeito que se identifica com questões do universo da mulher negra; vasculham-se as expressões de uma enunciação literária em que o eu-lírico se configura como mulher e como negra e não procura perceber-se como um corpo que se manifesta em seus desejos. Feições interessantes dessas expressões de que esse texto vai apresentar referências muito restritas têm sido investigadas em antologias de poesia negra e, particularmente nos Cadernos Negros, publicação já consagrada no Brasil como recolha da produção literária de afro-brasileiros. O interesse pelas antologias se explica pela diversidade de textos nelas apresentados e porque tais publicações permitem ao pesquisado o contato com uma produção literária que, com frequência, não está ainda publicada em forma de livro.

Os textos dos Cadernos Negros nos oferecem uma proposta literária em que é possível reconhecer diferentes feições da literatura afro-brasileira. Por exemplo, as representações sociais típicas de espaços culturais que definem «um projeto identificador incompatível com as propriedades biológicas do corpo» (Costa,1990), revelam traços de uma produção que se caracteriza pela visão de que a literatura possa se constituir como um texto revelador de situações concretas da realidade social. Em muitos textos – poemas e narrativas a internalização de um olhar depreciativo sobre o outro, tornada condição eficaz para o fortalecimento de estereótipos, é enfrentada de frente. Muitas vezes a realidade inóspita concretiza-se

na dureza dos versos ou na seleção do léxico que crispa as palavras do poema para insistir em que «não é fácil ser negro num país de negros como o nosso»(Cintra, 1998, p. 16).

Algumas produções poéticas publicadas no número especial dos Cadernos Negros, editado em 1998, permitem perceber alguns dos indicadores referidos, tomados do lugar onde se enunciam as vozes que se deixam ouvir nos textos escritos por mulheres.

Uma intenção de resistência aos processos sócio-culturais que constroem e justificam a exclusão dos afro-descendentes, está, por exemplo, no poema «Dúvida», de Esmeralda Ribeiro. A voz-lírica que nele se anuncia, ao se interrogar sobre o lugar ocupado pelo negro na paisagem das cidades brasileiras, aponta questões específicas da marginalização imposta aos afro-descendentes. Ao relacionar mulher e flor, o poema ilumina os lugares ocupados pela população negra e mestiça na paisagem urbana brasileira:

Se a margarida flor é branca de fato qual a cor da Margarida que varre o asfalto? (Ribeiro, 1998, p. 61). A mulher-poeta deixa aparecer em seu poema o olhar consciente que vasculha os lugares por onde circulam os afro-descendentes. A mesma questão aflora no poema «Vários desejos de um rio» em estrofe que conclama a ingenuidade da canção de roda, já transmudada, entretanto, pela experiência vivida: Eu queria entender Esta canção de criança: «A menina pretinha será rainha, olé, seus cavaleiros! Mas está presa no castelo, olé, olé, olá! E por que ela não foge?, olé, seus cavaleiros! Mas com quem está a chave?, olé,olé, olá!» (Ribeiro, 1998, p. 67)

Em outros poemas do volume, explicita-se uma tendência que se vem fortalecendo na produção poética produzida por mulheres, qual seja a de vasculhar a intimidade do corpo e as expressões de seus desejos. Os versos procuram não se afastar de expressões próprias do universo da mulher, ainda quando a vivência de um cotidiano de opressão conclama a palavra para as modulações de um canto de

esperança em transformações que, no entanto, tardam em se mostrar. O poema «Um sol guerreiro», de Celinha, recupera uma dicção política que, em outros momentos fazia-se a tônica da poesia libertária:

As sementes de todos os frutos Cairão sobre os nossos pés E germinaremos juntos. (Celinha, 1998, p. 36).

Outros movimentos em diferença podem ser percebidos, todavia, em muitos poemas escritos por mulheres quando intentam desconstruir as marcas de uma relação persecutória do corpo consigo mesmo. As pulsações do corpo e suas intimidades assumem uma tomada de consciência e procuram se contrapor à rigidez de símbolos e imagens empenhados em gerar outros movimentos, já afastados da intenção guerreira da poesia de feição identitária. A poesia, ainda que não se afaste inteiramente de projetos ligados ao reconhecimento das tradições dos afro-descendentes, como se pode ver no poema «Mahin amanhã», de Miriam Alves (p. 104) em «Ruína», de Terezinha Tadeu (p. 122) e mesmo em «Malungo, brother, irmão», de Conceição Evaristo (p. 44), perscruta outras dicções, busca as expressões do corpo e os sentidos que ele ajuda a construir.

Conceição Evaristo, em «Eu-mulher», (p. 41), exhibe um corpo de mulher talhado por significantes que dizem da função geratriz inscrita no corpo da mulher;

Eu-mulher em rios vermelhos Inauguro a vida Em baixa voz Violento os tímpanos do mundo. Antevejo. Antecipo. Antes-vivo Antes agora o que há de vir. Eu fêmea-matriz. Eu força-motriz. Eu-mulher abrigo da semente moto-contínuo do mundo. (Evaristo, 1998, p. 41).

É interessante observar que em muitos poemas escritos por mulher, no volume especial dos Cadernos Negros, já se desfaz a tendência que a poeta angolana Ana Paula Tavares percebe nas mulheres de sua cultura, qual seja a de ter muito pudor para falar do próprio corpo e de suas expressões mais íntimas. A mulher guerreira, a que enfrenta as vicissitudes, está em muitos dos poemas escritos por mulheres, na antologia brasileira. O verbo audaz, incandescente,

percorre muitos poemas, para denunciar a situação de exclusão da mulher, inclusive a dificuldade de viver a sua própria feminilidade. As palavras precisam vencer as ordens, as opressões, o ferro em brasa; o corpo subjugado precisa recuperar a força do «líquido lembradiço», que emblematiza a mulher que «pacientemente cose a rede» de uma milenar resistência, como nos revelam os versos do poema «A noite não adormece nos olhos das mulheres», de Conceição Evaristo (p. 42-3)

Obrigada a figurar em imagens construídas, com freqüência, pelo viés masculino, ou sugerida por pulsações do desejo alheio, a mulher, muitas vezes, precisa expurgar o olhar que não a vê ou que só a percebe enclausurada na rotina de funções estigmatizadas, para permitir que outros olhares sobre si e sobre o mundo inscrevam seu pulsante corpo na letra do poema.

O olhar demorado sobre esse corpo atíça expressões que induzem à vivência de emoções que desarticulam os elos de eternas correntes, deixando fluir desejos adormecidos. A expressão de um corpo desejante deixa de ser camuflada por alegorias e imagens e permitem o livre trânsito da mulher em releituras de funções legitimadas por códigos culturais, Ou se deixa ver mesmo quando preserva o silêncio e o sutil desenho de intimidades com algumas poetas brasileiras e outras africanas procuram ultrapassar o intrincado código de deveres e tradições que pesa ainda sobre as mulheres.

Nos poemas escritos por mulheres selecionados no número especial dos Cadernos Negros, fala-se muito em mudanças. Apontam-se travessias, determinações, projetos de busca de «um próprio olhar», da «certeza de sempre ser mulher», como nos dizem versos de Esmeralda Ribeiro, de Conceição Evaristo, em busca das «vestes coloridas que resguardam esperanças», que um poema de Miriam Alves conclama a energia dos malês, bantus, geges e nagôs, nossos ancestrais africanos. Procura-se desarmar as «mordaças pesadas» e permitir que as palavras construam modulações de uma escrita que, aos poucos, se desgarrar de uma intenção pragmática tão presente na literatura de combate seja ela africana ou afro-

brasileira. Questões outras, aos poucos, assumem as letras do texto com sutis intenções, configurando uma escrita que, não sendo propriedade de mulheres, com elas ganha certamente instigantes sugestões.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia Temática de Poesia Africana. Na noite grávida de punhais*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1975.

ANDRADE, Mário Pinto de; TENREIRO, Francisco (Orgs.) *Poesia negra de expressão portuguesa*. (1953). Lisboa: África, 1982.

ANDRADE, Mario. *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império*. Lisboa: ACEI, 1994. Vol. I e II.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Veja, 1994.

CHIZIANE, Paulina. A literatura como forma de expressão popular. In: *Mar além; revista de cultura e literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa*. Maio, 1999, p. 97- 99.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Vozes femininas em afrodições poéticas Brasil e África portuguesa. In: MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. *A mulher escritora em África e América Latina*. Lisboa: NUM, 1999. P. 173-185.

MATA, Inocência. As vozes femininas na literatura africana; passado e presente; representações da mulher na produção literária de mulheres. *Anais do Congresso «O rosto feminino da expansão portuguesa»*. Lisboa, 1994.

MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson. *Antologia da Nova Poesia Moçambicana*. Maputo: União dos Escritores Moçambicanos, 1988.

QUILOMBHOJE. *Cadernos Negros; os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

TAVARES, Ana Paula. *Ritos de passagem*. Luanda: União dos escritores Angolanos, 1985.

TAVARES, Ana Paula. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho: 1999.

Disponível em <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?=ID=489> Acesso em 28 de agosto de 2010.

4. “Ruminações do tempo e da memória na poesia de Paula Tavares”, de Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito (...)
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue
(Holanda e Gil, 1978)

Paula Tavares funda em Angola uma nova dicção poética que repensa a questão da sexualidade reprimida das mulheres. No entanto, não se exime de refletir sobre as desilusões sociais, mostrando-se contrária à opressão e à dor. Põe em cena uma voz poética feminina reveladora dos abusos de poder sofridos tanto pelas mulheres da tradição rural angolana, como pelas de vivência urbana. Sua poiesis opera com o exercício metalingüístico do escrever poético e, ao mesmo tempo, com a recuperação da oralidade dos povos do sul de Angola. A semântica de seus poemas se encontra voltada para essa cartografia pastoril do sul angolano, onde se encontram suas raízes. Desse modo, as águas que umedecem sua poesia são as das lágrimas femininas e as dos lagos de sua região natal. Águas doces, que, entretanto, se apresentam, por vezes, amargas em razão dos constantes sofrimentos vividos pelo povo angolano, em especial pelas mulheres que, além dos efeitos do machismo, são vítimas das guerras que perduram há mais de 30 anos em Angola.

Sangue e amargor, voz e silêncio, amor e catástrofe, ritos e tradições, vida e morte, tempo e exumação _ alguns dos vetores alegóricos que perpassam pelos poemas de «Dizes-me coisas amargas como os frutos» (Tavares, 2001), terceiro livro de poesia da escritora angolana Paula Tavares, quarto título de sua obra constituída por «Ritos de passagem» (Tavares, 1985, poemas), «O sangue da buganvília» (Tavares, 1998, crônicas) e «O lago da lua» (Tavares, 1999, poemas).

"Dizes-me coisas amargas como os frutos", epígrafe do primeiro poema que dá título ao seu último livro, é um provérbio do repertório das tradições dos Cuanhamas, etnia do sul de Angola que habita uma zona vizinha à Huíla, província localizada no sudoeste angolano, região dos povos Muílas, onde nasceu, em 1952, na cidade do Lubango, Ana Paula Tavares, cuja descendência mescla as origens portuguesas da mãe e as cuanhamas advindas de sua avó paterna. Criada desde os nove meses de idade pela madrinha que, embora vivesse em Angola, cultuava em casa hábitos e costumes trazidos de Portugal, Paula foi conhecer mais profundamente as tradições de sua terra por intermédio de leituras e de projetos de investigação histórica e arqueológica em que trabalhou tanto na capital angolana, como em várias cidades do interior de Angola. Apesar de haver recebido uma educação portuguesa e só ter deixado o lar da madrinha para casar, pôde, durante a infância e a adolescência, observar, a uma certa distância, o universo das etnias locais à sua volta, mundo este que também ficou registrado nos desvãos de sua memória. A poesia angolana, em geral, se tece pelo diálogo entre a oratura africana e as heranças deixadas pelos portugueses. No caso da «poiesis» de Paula Tavares, predominam elementos do imaginário cultural do sul de Angola, recriados por uma linguagem estética de intensa elaboração e condensação poética que opera com as formas fixas da tradição oral, entre as quais: os provérbios, as frases curtas, as metafóricas lições morais. Ao enveredar pelos caminhos literários, Paula optou por trabalhar com essas fórmulas da oralidade, reatualizando-as, em seus poemas caracterizados pela economia e síntese verbal. Reinventa, desse modo, provérbios cuanhamas e ensinamentos da tradição dos povos da Huíla, efetuando um ritual de reencenação das vozes dos antigos «griots» que se valiam da narratividade oral como meio de organizar o caos, legando às novas gerações os mitos fundacionais de suas culturas. Seguindo o exemplo desses mais-velhos, a poesia de Paula Tavares se faz também guardiã da palavra e da memória ancestrais, embora estas sejam estética e criticamente sempre recriadas. O lirismo de Paula se engendra, pois, como uma rede múltipla que conjuga signos da modernidade e da tradição. Um dos eixos que permeia sua trajetória poética é a consciente opção por romper o silêncio que,

em grande parte, envolve as mulheres angolanas, em particular as originárias das etnias do sul de Angola, onde a pastorícia e a agricultura definem o modo de vida, os ritos, os contratos, enfim, os costumes e a história desses povos. Desde seu primeiro livro, «Ritos de passagem», o eu-lírico assume a rebeldia do grito e denuncia práticas autoritárias oriundas tanto dos valores morais lusitanos herdados, como dos preceitos ditados pela tradição angolana. Em relação a esta, por exemplo, critica o alambamento, que prescrevia a troca das noivas por bois ou cereais. Insurge-se também contra outros costumes cerceadores da liberdade feminina como o uso da tábua corretora que obrigava, nessa etnia, as meninas e moças a uma postura ereta, perfeita:

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarraram-me já às costas a tábua de Eylekessa
Filha de Tembo
organiza o milho.
Trago nas pernas as pulseiras pesadas
Dos dias que passaram...
Sou do clã do boi (Tavares, 1985, p.27)

Declarando-se desse clã de pastores, o sujeito lírico reconhece que sua identidade se acha intimamente vinculada aos signos do gado e aos sabores, fragrâncias, tatos característicos dessas terras do sudoeste angolano. O odor do couro de boi se desprende dos três livros de poesia de Paula Tavares. A partir de «O lago da lua», esse cheiro aparece associado sempre às sandálias do amado falecido e passa a impregnar suas entranhas de poeta e de mulher, marcando "com o seu perfume as fronteiras do seu quarto" (Tavares, 1999, p.19) e os sentidos profundos de seus versos. Essa presença bovina é tão forte, que, em «Dizes-me coisas amargas como os frutos», o sujeito poético, em meio ao caos em que se encontra, invoca o "boi verdadeiro" (Tavares, 2001, p.7) e a "vaca fêmea" (Tavares, 2001, p.29) como figuras-tutelares que o poderão guiar pelos meandros da poesia, fazendo despertar, novamente, a inspiração estética, adormecida pelos sofrimentos coletivos, causados pelas guerras desencadeadas em Angola nos últimos vinte anos, e pela dor individual provocada pela ausência definitiva do amado. Assim, na antecena do

primeiro conjunto de poemas desse livro, clama pelo boi mítico, cuja simbologia polissêmica aponta para a calma, a doçura, a força pacífica, a bondade, a capacidade de trabalho e de renovação necessárias ao seu país destruído por tanta fome, tanta miséria, tanto sangue derramado:

Boi, boi,
Boi verdadeiro,
guia minha voz
entre o som e o silêncio (Tavares, 2001, p.7)

Boi, "boitempo", "boi da paciência", metáfora das rumações da memória. Alegórica imagem de uma história de silêncios, de sons que se perderam através dos séculos, pelos planaltos da Huíla e pela areia do deserto vizinho. Ligado também aos ritos da lavoura sagrada, da fecundação da terra, o boi é um dos animais sacrificiais oferecidos aos deuses do panteão religioso dos povos pastores dessas regiões angolanas, sendo considerado intercessor entre os vivos e os antepassados. O culto a esses é uma prática comum aos povos «bantu» de Angola, os quais sempre acreditaram no poder advindo dos mortos, em termos de aconselhamento e de circulação da força vital.

Para enfrentar a catástrofe pessoal e social, o sujeito lírico de «Dizes-me coisas amargas como os frutos» realiza, literariamente, uma espécie de "cerimônia do adeus", dando a esta não a conotação funérea que a morte tem para o Ocidente, mas, sim, a significação angolana dos rituais de óbito tradicionais, através dos quais empreende uma catarse da amargura, da "escarificação das lágrimas" e das feridas gravadas na própria pele, para que vida e morte voltem a se entrelaçar em ciclos míticos de eterno retorno, conforme a cosmovisão africana da existência.

«Dizes-me coisas amargas como os frutos» pode ser lido, portanto, como um rito poético de exumação: do corpo do amado, do corpo de Angola, do corpo da própria poesia da autora, que, desde «O lago da lua», começa a "trocar de pele"(Tavares, 1999, p.15) e se abrir em carne viva a novas metamorfoses. O poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, em seu livro «Boitempo II», onde

também tece uma poesia da memória, atribui a esta a faculdade de ressuscitar o passado morto e por isso fala de "um tempo duplo da exumação".

Seu olhar parado é pleno de coisas que passam.

(...)

e ressuscitam

no tempo duplo

da exumação

(Andrade, 1987, p.13)

É necessário, entretanto, atentar para o fato de que a palavra "exumar", geralmente associada, no Ocidente, à semântica fúnebre de "desenterrar ossos e cadáveres", apresenta também o significado de "tirar do esquecimento". E é justamente com base nessa última acepção que a poesia de «Dizes-me coisas amargas como os frutos» pode ser interpretada como um "duplo ato de exumação": no nível do enunciado, desenterra da memória as perdas sofridas pelo eu-lírico, porta-voz metonímico das dores do povo e das mulheres de Angola; no nível da enunciação, realiza uma procura arqueológica dos mitos, das formas fixas da oratura, dos ritos e costumes característicos de etnias do sudoeste angolano, reinscrevendo-os, de modo crítico, no corpo e no ritmo da própria linguagem poética que, embora busque recuperar as origens culturais, se revela, o tempo todo, moderna e transgressora. «Dizes-me coisas amargas como os frutos» não é só um diálogo com a memória do vivido e das tradições, mas também uma evocação intertextual permanente com os livros anteriores da autora. O olhar parado do eu-lírico que procede ao movimento de "dupla exumação" das lembranças, no último livro, se assemelha ao "cine-olho" (Tavares, 1985, p. 23) da "vaca que fotografa a morte e paralisa a eternidade" (Tavares, 2001, 1985, p. 23) em «Ritos de passagem». A distância temporal desfoca as coisas observadas e, como num «zoom» cinematográfico, fragmentos e ruínas do passado ganham uma dimensão de proximidade, sendo revistos à luz de um presente, cuja transparência deixa entrever camadas antigas da história inscritas nas crostas da memória. A escavação desta

desloca o sujeito poético às matrizes étnicas primevas de sua terra, fazendo-o recuar a um tempo "vatwa, /um tempo /sem tempo,/ antes da guerra,/ das colheitas/ e das cerimônias." (Tavares, 2001, p.10). A referência aos «Vatwa», ancestrais dos povos de pastores que hoje habitam o sudoeste angolano, alegoriza esse outrora mítico e fundacional que a poesia de Paula Tavares busca apreender através das constantes rumações do tempo e da linguagem. Desde «O sangue da buganvília» (Tavares, 1998), os textos de Paula apontam para as "fissuras do sonho" (Tavares, 1998, p.49) que fragmentaram a sociedade angolana, envolvendo-a num clima de desencanto:

Diziam-nos, era preciso fundar a nação e nem percebíamos que, à medida que abandonávamos as cidades e os campos, íamos deixando a alma, partidas as redes e os barcos. Regávamos a terra com lágrimas e os cantos das mulheres como punhais nos dias e nas noites cravavam-se já, na denúncia de um tempo sem tempo que nos esperava (...) Passaram vinte e um anos e não se trata já de maioridade, a maioridade agora atinge-se mais cedo e em dor, trata-se sim de olhar no espelho a nossa própria velhice e a velhice da pátria apodrecida pela guerra, fermentada de fome, adiada de projectos. (Tavares, 1998, pp. 72-73)

Segundo Laura Padilha, as crônicas desse livro falam da pátria adiada, dos projetos falidos. "Se em «Ritos de passagem», havia um sujeito em rito que procurava o seu lugar, em «O sangue da buganvília», o sujeito está em crise, em distopia, sem lugar"(Padilha, palestra UFRJ, 2000). Restam-lhe apenas as palavras-grito que buscam, apesar de tudo, semear a consciência crítica, a resistência metaforizada pela buganvília. Um profundo amargor assinala a produção literária de Paula Tavares a partir dos anos 90, estabelecendo, desse modo, uma diferença entre os seus três últimos livros e o primeiro. Este, publicado em 1985, ainda guarda a utopia das transformações sociais que as lutas pela Independência provocaram nas mentalidades do país, as descobertas do Amor e do prazer da mulher que queria sentir os cheiros do próprio corpo, os sabores do sexo e dos frutos da terra, a rebeldia feminina de transgredir as tradições e a linguagem. Nessa primeira obra,

havia o sonho da "abóbora-menina"; o corpo pintado de "tacula" (Tavares, 1985, p. 30); o tato macio e o paladar acre-doce do maboque, da manga, do mirangolo. Havia o cinto a não ser posto; o círculo e o cercado a serem ultrapassados:

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, 1985, p. 30)

Em «O Lago da lua» e em «Dizes-me coisas amargas como os frutos», escritos, respectivamente, quatorze e dezesseis anos depois, há "um tempo de espera para lá do cercado" (Tavares, 2001, p.23). O presente, prenhe de sangue e morte, envolve, num "compasso de espera" (Lopes, 1997, 159 p.), o eu-lírico, cuja voz, entretanto, resiste, ainda, por intermédio da poesia que, apesar da dor, não esquece a "ciência de voar, a engenharia de ser ave" (White, 1992, 34 p.):

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, 1999, p.17) [grifos nossos]

Cabe observar que, embora em «Ritos de passagem» haja uma rebeldia maior do sujeito lírico feminino que se redescobre e se afirma, transgredindo padrões e linguagens, a arquitetura desse livro é muito mais elaborada, condensada e fechada do que a das obras seguintes, onde 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. Há, entretanto, fios condutores de sua «poiesis», a qual opera com certas invariantes: o trabalho com a voz e a recuperação da memória ancestral através da reinvenção

estética de mitos, provérbios; "o descascamento das palavras que trocam de pele, como frutos, num procedimento escritural que lembra a técnica usada por Clarice Lispector" (Padilha, palestra UFRJ, 2000), num constante desbastamento do verbo criador; a síntese e a condensação metafórica e metonímica que fundam, à semelhança da linguagem estética usada pelos poetas João Cabral de Melo Neto (brasileiro) e Arlindo Barbeitos (angolano), uma "poética do menos" (Secchin, 1985, 307 p.). Se em «Ritos de passagem», há no sujeito estético o gozo do mirangolo "que corta os lábios/ com sabor ácido/ da vida" (Tavares, 1985, p.12), o gosto doce do mamão que se apresenta metaforizado pela imagem da "frágil vagina semeada" (Tavares, 1985, p. 16), o tato macio da tez recoberta do pigmento encarnado da tacula, nos demais livros, a pele das palavras é arrancada, o "mirangolo passa a escorrer um sangue"(Tavares, 1999, p. 23) rubro e o rito de passagem da poesia se converte em uma cerimônia amarga de cópula com a própria dor:

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, 1999, p.24).

Essa experiência de reavaliação dos sofrimentos não tem, entretanto, nada de masoquista. Ao contrário, fortalece o eu-lírico, dando-lhe uma compreensão mais humana da sociedade e de seus semelhantes, através do enfrentamento não só de sua dimensão existencial, ontológica, mas da análise crítica do contexto político de Angola. Também a preocupação em ressignificar o passado, outra constante da poética de Paula, não apresenta nenhum traço de saudosismo ou nostalgia. O outrora é repensado em seus cacós e ruínas, segundo uma perspectiva benjaminiana da história que desvela as "vozes dos vencidos" (Benjamin, 1984, 253 p.), cujas tradições foram olvidadas por séculos de colonização opressora e por anos de guerras dilaceradoras do território angolano. Principalmente a partir de «O lago da

lua», publicado em 1999, a poesia de Paula Tavares reflete sobre a crise e o desencanto que se abateram sobre o corpo social de seu país. O eu-lírico, então, passa a expor o corpo ferido, a pele pintada não mais de tacula, mas de cicatrizes (Tavares, 1999, p.33), a voz transformada em "grito[que se] espeta faca/ na garganta da noite".(Tavares, 1999, p.33). Alcança, assim, uma contundência que lembra a de João Cabral de Melo Neto: a da "faca só lâmina", penetrando os subterrâneos da linguagem e da história:

As mãos criam na água
uma pele nova
panos brancos

uma panela a ferver
mais faca a 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
(Tavares, 1999, p. 15).

Na pedra em que se converteu o coração para resistir à "fina dor" que lhe atravessa o peito, o sujeito poético "afia a palavra" e esta, apesar de cortante, não perde o toque lunar, nem o paladar da infância nutrida pelos sabores do leite e da manteiga da Huíla. Há uma delicadeza e doçura extremas na linguagem poética de Paula que busca "o mel dos dias claros" e a vida simbolizada pelo "lago branco da lua onde depõe suas últimas reservas de sonho" (Tavares, 1999, p. 11). Reservatório da memória e espelho metafórico de sua própria «poiesis», esse lago se institui como local sagrado de ritualização do verbo criador. Ao evocar as tradições ancestrais, "a máscara de Mwana Pwo" (Tavares, 1999, p. 25), usada nos rituais de puberdade dos povos lunda-txókwe, a voz lírica se mostra consciente da dupla trajetória de seu rito poético, declarando ser necessário a este "atravessar o espelho em dois sentidos" (Tavares, 1999, p. 25): o do presente e o do outrora, o do plano existencial e o do histórico-social, o do enunciado feito letra no poema e o da enunciação que reencena poeticamente camadas antigas da memória individual e

mítica. De acordo com o ensaísta brasileiro Alfredo Bosi, a "resposta ao ingrato presente é, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade"(Bosi, 1983. p.150) que trabalha, então, "a linguagem da infância recalçada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho" (Bosi, 1983, p. 150) Seguindo o itinerário dos avessos, o lirismo de Paula Tavares mergulha na sacralidade do lago primevo, depositário das heranças culturais dos povos de sua terra natal:

No lago branco da lua
Lavei meu primeiro sangue
(...)
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, 1999, p. 11)

O sujeito lírico volta à adolescência, às águas onde guardou suas reservas de sonho e lavou seu primeiro sangue. Este, entretanto, em «Dizes-me coisas amargas como os frutos», não é mais só "um sangue de mulher", mas o de muitos angolanos que perderam entes queridos ou a própria vida em decorrência da fome e da guerra. O eu-poético contempla, então, 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, 2001, p. 20).

A voz lírica feminina, neste último livro de Paula, tenta reconfigurar a memória das origens, o trabalho das mais velhas oleiras a quem cabia a

modelagem, em terracota, das panelas onde inscreviam provérbios que deveriam ser transmitidos às gerações descendentes:

Onde está a panela do provérbio, mãe
a de três pernas
a asa partida
que me deste antes das chuvas grandes
no dia do noivado
(Tavares, 2001, p. 23).

Nesses versos, são evidentes o vazio e a perda das antigas referências comunitárias. O eu-poético capta o sem sentido e o caos dos novos tempos de barbárie, chamando atenção para o fato de que a "oleira continua a colocar os olhos no barro" (Tavares, 2001, p. 38), sem perceber a morte do "amado e do elefante" (Tavares, 2001, p. 38), sem notar a desarmonia instalada à sua volta. Todavia, a poesia, possuindo atentas antenas, resiste sempre à falsa ordem, que é, a rigor barbárie e caos.(...) Resiste ao contínuo 'harmonioso' pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte (...) (Bosi, 1983, p. 148)

Esse caminho de resistência é, justamente, o trilhado pela «poiesis» de Paula Tavares, particularmente nos livros «O lago da lua» e «Dizes-me coisas amargas como os frutos». Ferida de amor, a voz poética enunciativa oferece seu próprio corpo e sua angústia no altar sagrado (cf. Tavares, 1999, p. 12) em que se converte o seu lirismo. Este, sob o signo de Mnemósine, alegoria mitológica da memória dos afetos, empreende o inventário crítico do passado pessoal e mítico. Efetua, assim, a catarse das lembranças mortas, procedimento de que se vale para ressignificar o passado e o próprio presente:

CAOS
CACTUS
CACOS
mãos feridas d'espinhos

pousadas pássaros
no meu rosto.
(Tavares, 2001, p. 21)

Sintomaticamente grafadas em caixa alta, essas três palavras-versos se apresentam como alegorias-chave de «Dizes-me coisas amargas como os frutos». Os CACOS remetem à fragmentação interior do sujeito poético e às fraturas da história angolana. O CACTUS representa não só a mágoa plasmada em espinhos, mas uma forma de resistir e sobreviver aos desertos e às intempéries. O CAOS se faz expressão da crise e da catástrofe individual e social, apresentando-se também como zona informe aberta a transformações e novas descobertas. Para enfrentar e reordenar o caos, para continuar a saltar os cercados da própria linguagem, para reconfigurar a cosmicidade "perdida" _a da palavra e a da história_, o sujeito poético de «Dizes-me coisas amargas como os frutos», na primeira parte do livro, rumina o tempo e a memória; em seguida, passa, no pórtico do segundo conjunto de poemas da obra, a uma invocação bastante significativa: 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, 2001, p. 29)

Símbolo da Grande Mãe, da fêmea misteriosa, a vaca, em quase todas as mitologias, é uma alegoria do leite primordial, do princípio feminino por excelência, da terra nutriz. "Patrona da montanha dos mortos" (Chevalier e Gheerbrant, 1988. pp.926-927), a qual tangencia as fronteiras entre o céu e a terra, este animal sacralizado por povos pastores representa, geralmente, a fertilidade, a lua cheia, a esperança de sobrevivência e renovação. Ancestral da vida, suas tetas úberes metonimizam a libido, a energia vital, a força cósmica da palavra. Ao convocar como guia essa "vaca fêmea" para "lamber-lhe as feridas e o coração" (Tavares, 2001, p. 29), a voz lírica de «Dizes-me coisas amargas como os frutos»

firma um pacto com a vida, buscando, no calor da língua _ na do animal e na que se faz matéria vertente de sua poesia _ um bafo quente de resistência.

A partir da compreensão dessa alegoria da "vaca", o amargo que atravessa os poemas de Paula Tavares ganha, para os leitores de sua poesia, nova conotação. Adquire os sentidos simbólicos do "fel produzido pelo fígado" (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p. 427), o qual, em várias mitologias, remete também à coragem, à cólera, à indignação, sendo um elemento gerador da memória e das virtudes guerreiras, as quais, aliás, são um traço característico das etnias do sudoeste angolano, conforme explica o antropólogo e poeta Ruy Duarte de Carvalho ("um camba de Paula Tavares" _ como bem lembrou Rita Chaves em resenha sobre «O lago da lua», publicada na Revista Metamorfoses nº 1, 2000, p.273): os pastores de animais de grande porte, e esse é o caso de grande parte dos pastores de África que mais de perto nos podem interessar, são de uma maneira geral, embora em maior ou menor grau, também povos mais ou menos guerreiros ou que preservam traços culturais, logo comportamentais, de uma vocação e de uma capacidade guerreiras. (Carvalho, 1999, pp.26-27)

Tal vocação subjaz aos poemas de «Dizes-me coisas amargas como os frutos». Invocando «Kalunga» (Tavares, 2001, p.34), divindade da morte, o sujeito poético busca fazer a exorcização desta, clamando pela sorte que, nas crenças ancestrais dos povos pastores do sudoeste angolano, diz respeito ao "boi do fogo" (Carvalho, 1999, p. 368). Por isso, este é devorado, num rito sacrificial de esperança por tempos melhores:

Devorei a carne do boi do fogo
tudo até ao fim e o coração

No entanto
Kalunga, oh Kalunga,
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, 2001, p.34)

Conquanto se mostre consciente de as hienas ainda continuarem a uivar e a agourar guerras e sangue, de a mãe ter vindo sozinha com os seios murchos e secos de leite, de o amado não mais poder regressar com suas sandálias de couro, a voz lírica procede à exumação de suas tristezas e, através do lento exercício da memória, consegue transformar o gosto amargo da vida no fruto acre-doce de uma indelével poesia, que sangra e arde, mas se mantém acesa e intrépida, iluminando não só o luto e "os gritos espetados na garganta da noite", mas também o tenso presente angolano saturado de espera:

Faz falta a palavra grito a crescer por cima desse silêncio todo, construída livremente com o respeito antigo pelo lugar, mas trazendo as novas do tempo, dos participantes e das promessas. É preciso que a palavra acolha esta mais-valia de tantos anos de espera e silêncio e se solte e proteste e renasça na plantação das consciências. (Tavares, 1998, p. 33)

BIBLIOGRAFIA

- ABDALA Jr., Benjamin. "A Poética de Paula Tavares". Palestra realizada na USP, São Paulo, agosto de 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond. «Boitempo II». Rio de Janeiro: Editora Record, 1987. 248 p.
- BENJAMIN, Walter. «Magia e técnica, arte e política». São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984. 253 p.
- BEZERRA, Katia da Costa. "Paula Tavares: uma voz em tensão na poesia angolana dos anos 80". In: «Estudos Portugueses e Africanos». Campinas, nº 33 e 34. Ed. UNICAMP, pp. 49-58, 1º e 2º semestres de 1999.
- BOSI, Alfredo. «O ser e o tempo da poesia». São Paulo: Cultrix, 1983. 220 p.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. «Vou lá visitar pastores». Lisboa: Cotovia, 1999. 371 p.
- CHAVES, Rita. Resenha de O lago da lua. In: «Metamorfoses». Revista da Cátedra Jorge de Sena para estudos literários luso-afro-brasileiros. Lisboa; Rio de Janeiro, nº 1. Publicação da Editora Cosmos em parceria com a Faculdade de Letras da UFRJ, pp.273-274, novembro de 2000.

- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. «Dicionário de símbolos». Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1988. 996 p.
- COELHO, Virgílio. Jornal «Angolense». Ano IV, nº 139. Luanda, 14 a 21 de julho de 2001. pp. 16-17.
- HOLLANDA, Chico Buarque e GIL, Gilberto. Fragmento da letra de música "Cálice". LP «Álibi». Gravado por Maria Bethânia. São Paulo: Philipis; Polygram Discos Ltda., 1978.
- LOPES, Carlos. «Compasso de espera». Porto: Editora Afrontamento, 1997. 159 p.
- PADILHA, Laura. "Uma cerimônia de iniciação: a escrita feminina angolana pós-75". «Atas do III Seminário Nacional Mulher e Literatura». Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, outubro de 1989. pp. 216-220.
- _____. "Paula Tavares e a semente da Palavra". In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Tereza. «África & Brasil: Letras em laços». Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. pp. 287-302.
- _____. "Palestra sobre Paula Tavares". Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/ UFRJ, 5 de outubro de 2000.
- RAGUSA, Giuliana. "Paula Tavares: a voz do feminino e seus ritos de passagem". Comunicação apresentada na «II Jornada de Literatura do Departamento de Vernáculos e Estudos Comparados da USP». São Paulo: USP, 18 e 19 de outubro de 1998. 12 p.
- RIBAS, Óscar. «Dicionário de regionalismos angolanos». Matosinhos: Ed. Contemporânea, s.d., 314 p.
- SECCHIN, Antonio Carlos. «João Cabral: a poesia do menos». São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Fundação Pró-Memória, 1985. 307 p.
- TAVARES, Ana Paula. «Ritos de passagem». Poemas. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985, 37 p. (Cadernos Lavra & Oficina, 55)
- _____. «O Sangue da buganvília». Crônicas. Praia; Mindelo: Centro Cultural Português, 1998, 163 p.
- _____. «O Lago da lua». Poemas. Lisboa: Ed. Caminho, 1999. 55 p.
- _____. «Dizes-me coisas amargas como os frutos». Poemas. Lisboa: Ed. Caminho, 2001. 46 p.
- VICTORINO, Shirlei Campos. "Entre a semente e a palavra: a buganvília do corpo em Paula Tavares". In: _____. «Poesia e corpo: a questão da diferença na obra poética de Adília Lopes e Paula Tavares». Dissertação de Mestrado defendida na UFF. Niterói, UFF, 1999. Pp 74-103.
- WHITE, Eduardo. «Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave». Lisboa: Ed. Caminho, 1992. 34 p.

Disponível em <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=120> Acesso em 29 de agosto de 2010.

6. Entrevista a Cláudia Pastore (31 out e 01 nov. 2000)

Ana Paula Tavares nasceu em Lubango, província da Huíla, sul de Angola, em 30 de outubro de 1952. Estudou História na Faculdade de Letras de Luanda e de Lisboa. Posteriormente, em 1996, concluiu o Mestrado em Literaturas Africanas. É membro da União dos Escritores Angolanos (UEA), da Associação Angolana do Ambiente (AAA), do Comité Angolano do Conselho Internacional de Museus (ICOM), do Comité Angolano do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) e da Comissão Angolana para a UNESCO. Ana Paula é uma das mais importantes vozes femininas da atualidade no referente à poesia angolana. Publicou *Ritos de Passagem*, poesia, 1985; *O Sangue da Buganvília*, crônicas, 1998 e *O Lago da Lua*, poesia, 1999.

CP. A poesia angolana pode ser abordada como uma poesia de gênero?

APT. Até muito pouco tempo, isto não era preciso. A voz da mulher realmente não tinha uma identidade, embora houvessem vozes femininas que tinham construído seus trabalhos em determinados momentos, como a poesia sobre a terra... Mas eu penso que essas mulheres, incluindo dentre elas Alda Lara, não tinham ainda uma consciência das particularidades do "eu feminino" dentro daquele universo. É muito difícil nós falarmos da poesia de gênero, pelo menos até certa época, até certo ponto, com relação à poesia angolana escrita por mulheres.

CP. Dentro da poesia de gênero, ela deve ser tomada como lugar específico no espaço e no tempo?

APT. Sim. É muito recente este fenômeno de haver uma consciência do "eu feminino" e uma tentativa de reivindicar este espaço que ele comporta. Mas também não podemos interpretar, mesmo em relação às novas tendências, mesmo em relação à coisas que surgiram há pouco tempo, não podemos interpretar isto como uma poesia de gênero. Digamos que algumas mulheres, sobretudo a partir dos anos 80, começaram a deslocar o centro onde o sujeito poético estava muito

fincado. Então, há uma poesia que surge falando da problemática de ser mulher numa sociedade africana como a nossa.

CP. Mas não necessariamente uma poesia feminista...

APT. Não.

CP. Existe algum tipo de preconceito com relação à poesia escrita por mulher em Angola?

AP Não. Não existe assim generalizado. Não existe esse preconceito. Há preconceito em relação à poesia em geral. Por outro lado, a poesia e a escrita ainda funcionam como um argumento poderoso, contestatório. O escritor possui um estatuto muito particular naquela sociedade.

CP. Aqui no Brasil, a poesia é vista como um gênero menor. Em Angola também?

APT. Lá também acontece. De tal maneira que eu penso que alguns escritores que se iniciaram como poetas e, mais tarde, perambularam como contistas, acabaram por percorrer o caminho do romance, como se o romance fosse o único gênero que desse um estatuto ao escritor.

CP. Como também com relação ao mercado. O romance é mais veiculado...

APT. É claro. Não há uma idéia de marketing, da política das editoras, mas há no início uma idéia... Ocorre como se a pessoa tivesse que fazer um concurso e depois atingisse um estado de maioria no momento em que escreve um romance.

CP. Você pensa em escrever um romance? Você gosta da prosa?

APT. Eu gosto da prosa, gosto de escrever em prosa. Mas a mim o romance não faz muita falta. Poderia chegar a ele ou não. Mas não tenho nenhum projeto. Há sim algumas coisas que eu gosto... Em torno de histórias de mulheres, mulheres muito fortes... São mulheres que eu gostaria de ver como personagens... Não sei, vamos ver...

CP. Ao escrever você se preocupa em passar uma mensagem específica ao seu leitor ou escreve para você mesma?

APT. Eu acho que ninguém escreve totalmente para si próprio. A pessoa escreve... E eu acho fácil dizer isso, pois durante muito tempo escrevi e não publiquei. Mas a pessoa escreve sempre pensando em alguém.

CP. Você se influencia por esse leitor?

APT. Quando eu tento escrever, não há maneira nenhuma de pensar que existe um leitor. Eu escrevo e tento encontrar a vida própria em cada coisa que escrevo. No fundo, toda a gente escreve e espera um dia poder publicar.

CP. A questão do erótico refere-se à sociedade tradicional ou mais à sociedade urbana?

APT. Eu acho que quando esses assuntos se pegam, nós não podemos separar as duas sociedades porque o clichê é a idéia de que a mulher angolana é a mais livre, a mais sensual, é um clichê generalizado, pois a sociedade africana cobra um certo papel da mulher; como ser uma boa mãe, uma boa esposa... Quando na poesia há uma referência a esta temática do corpo, da sensualidade, não pensamos numa única mulher, mas em todas as mulheres. Sendo assim, as duas sociedades, de formas diferentes, conservam seus rituais.

CP. Então, essa visão de eroticidade por causa das cores, das vestimentas, enfim, dos ornamentos que se utiliza a mulher africana é uma visão que vem de fora?

APT. Sim, é uma visão que vem de fora. A mulher africana tem uma relação natural com o seu corpo, apenas isso.

CP. Você nota certa diferença, comparando essa mulher com a mulher brasileira, no que tange ao envelhecimento? Há tanta preocupação em não envelhecer? Na África, isso é mais brando?

APT. Muito mais, mesmo na sociedade urbana. Não quer dizer que na sociedade urbana não exista uma classe de mulheres muito grande que, se tivessem possibilidade, iriam aderir à essas cirurgias corretivas... A preocupação com a beleza, com os cuidados do corpo é mais visível nas mulheres solteiras, pois as casadas, as mães e as avós, não fazem disso seu objetivo primordial.

CP. Com relação ao casamento, o homem exerce certo poder sobre sua mulher? Essa mulher é submissa? Geralmente trabalha fora, ou não?

APT. Sim, trabalha fora porque não há como não trabalhar fora. Em Angola, trabalhar fora tem um sentido muito largo: não é só ter um emprego, trabalhar como doméstica ou numa universidade. É participar do chamado "mercado informal" que, de certa maneira, engordam e engrossam o pequeno orçamento familiar.

CP. Esta participação feminina faz com que o homem respeite este status adquirido pela mulher?

APT. Não sei, acho que não. Apesar de a mulher possuir certa independência financeira, dentro de casa a submissão existe.

CP. Quais são os pensadores e poetas que têm influência em sua formação como escritora?

APT. Eu citaria três poetas angolanos que tiveram muita influência no trabalho que eu fiz, de uma maneira ou de outra: Davi Mestre, Arlindo Barbeitos e Rui Duarte de Carvalho. Os poetas brasileiros; Bandeira e Drummond, eu diria que são minhas referências diretas. Mas, em determinadas épocas da minha vida, fizeram parte de meu universo literário: Murilo Mendes, Clarice Lispector, Octávio Paz, Soyinka... Tudo isso são referências.

CP. Nessas leituras, você buscou a poesia mais romântica ou a mais realista, forte, que denotava a sociedade, ou que buscava a religiosidade?

APT. Nunca fui à procura de uma poesia por ela ser mais romântica ou mais realista. Gosto da poesia que me toca de alguma maneira, que me impressiona.

CP. Quais as leituras que está fazendo no momento?

APT. São muitas, envolvendo as Ciências Sociais, a História, a Literatura... Há algumas brasileiras, como Adélia Prado.

CP. Há uma influência transcendental na sua escrita poética? Como você colocaria Deus, ou algo maior na religiosidade, dentro da sua poética?

APT. Eu acho que Deus está muito ausente em todo o meu trabalho poético, pelo menos daquele que é feito de forma muito consciente, como um trabalho pessoal, que não tem por detrás uma carga, uma influência da poesia oral angolana, porque eu não tenho como fugir das referências a Deus que vêm já no trabalho de base que faço. Sendo assim, fico meio dividida entre uma coisa e outra.

CP. Sim, pois eu notei que você faz uma referência ao "Cântico dos Cânticos" e talvez alguma referência a Deus, a alguma crença...

APT. Eu não posso deixar de pensar que eu fui educada no seio de uma família religiosa; fui educada como católica, cresci indo à igreja.

CP. Olga Savary, numa entrevista, coloca o elemento do erótico enquanto vida. Ela fala que, talvez, não acredite em Deus. Mas, como ela acredita na vida, essa vida seja Deus para ela... E isso vem do erotismo... E quando se fala em erotismo, muitos o vêem pelo lado ruim... Então eu acho muito bom enxergarmos o erotismo enquanto vida!

CP. Existe alguma influência dos escritores modernos brasileiros, do Movimento Antropofágico, na literatura angolana?

APT. Não, talvez não uma relação direta e aberta como aconteceu em Cabo Verde, mas toda a geração que escreve em Angola depois dos anos 40, a partir de 1945, talvez, é uma geração que inclui todos os escritores brasileiros. De Mário e Oswald

de Andrade, Drummond, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado; toda a gente de várias gerações... Antes de Jorge Amado ser transformado em moda, muita gente leu suas obras.

CP. Em termos de poesia, me parece, que o mais lido lá é o Manuel Bandeira...

APT. Em determinada época... A geração poética mais nova que surge nos anos 80 é uma geração que já não leu tanto Manuel Bandeira, leu um certo Drummond e buscou poetas mais novos como Manuel Prates, por exemplo, que foi muito lido nesta geração nova.

CP. Como historiadora, qual a importância do conceito "revolução" para a formação literária angolana?

APT. A literatura, em determinadas alturas foi profética, esteve antes da revolução, muitas vezes como elemento mobilizador dessa mesma revolução. Já no "Vamos Descobrir Angola", uma literatura de manifesto, uma literatura panfletária em torno da angolanidade, a partir de 1948.

CP. A citação de provérbios, presente em sua obra, recupera uma dimensão africana na literatura?

APT. Tenta. Mas não podemos esquecer que literatura é literatura, tudo isso é artifício... Aquela forma da tradição oral surgiu para cumprir um determinado papel e o que a poesia faz é retirá-la de seu próprio contexto e refazer essa mesma poesia. Eu trabalho com isso e me debato com esse problema entre desrespeitar a fórmula da tradição oral, para trazê-la até nós, e chegar nela para retrabalhá-la. É um desafio...

CP. Existe alguma coletânea sobre esses provérbios?

APT. Existem provérbios coletados desde o século XVII, antes foram reunidos por padres capuccinos, padres da Companhia de Jesus, e depois, a partir do século XIX, existe uma série de trabalhos de sistematização e organização dessas obras.

CP. Como você acha que seus poemas interagem com seus leitores e na Angola de hoje?

APT. A repercussão dos meus poemas, para mim, tem sido uma grande surpresa, pois eu não esperava que fossem tão bem acolhidos. As pessoas gostam, compram! O primeiro livro esgotou rapidamente, o segundo livro também tem vendido muito... As crônicas, as pessoas também gostam... Há um eco de uma importância conferida à minha poesia que eu, francamente, não esperava!

Disponível em <http://www.blocosonline.com.br/versaoanterior2/entr/entrev.htm>. Acesso em 13 de setembro de 2010.

6. Entrevista a Susanna Ventura (17 ago. 2000)

S - Queria começar falando sobre o livro "Ritos de Passagem", que é de 1985. O que é que mudou de 85 para cá, desta obra para "O lago da lua", de 1999.

APT - Passou muito tempo. Não quer dizer que fosse um tempo de paragem, eu continuei a escrever, publicando um ou outro poema num ou noutra jornal mas, entre uma obra e outra não há uma obra de referência. Agora eu penso que os caminhos que estão, alguns dos caminhos que estão indicados no "Ritos de Passagem" continuaram a ser seguidos em "O lago da lua". O problema com os "Ritos de Passagem" é que foi um bocado... eu sentia que tinha que... ou encontrava uma voz própria, ou tinha muita necessidade de romper com qualquer coisa, então há uma agressividade, talvez, uma certa explosão, que se vai adoçando, há arestas que se foram limando, no caso de "O lago da lua".

S - E antes de "Ritos de Passagem" o que é que você fez? Você escrevia sem publicar...

APT - Sempre, sim. Eu sempre escrevi, desde muito, muito nova...

S - E publicava em periódicos de Angola?

APT- Não, realmente não publicava. Talvez nos tempos em que andava na faculdade. Mesmo antes, nos tempos de Liceu, eventualmente tracei uma coisa ou outra em jornais de brincadeira, coisas organizadas por estudantes ou lidas na rádio, em programas de rádio.

S - Eu sinto essa preocupação com linguagem, preocupações estéticas com vanguarda, com rompimento em "Ritos de Passagem", por exemplo nos poemas "Animal Sixty" e "Olho de Vaca Fotografa a Morte".

APT - Há coisas que têm a ver com atitudes de geração e como eu dizia um pouco na palestra de ontem, realmente as coisas em Angola... Angola não ficou longe dos movimentos internacionais. Onde quer que eles acontecessem - os grandes

movimentos poéticos internacionais - poderíamos chamar "as vanguardas" Agora, o tempo em que isto aconteceu para Angola, ou seja, o tempo em que as coisas se tornaram conhecidas pelos escritores ou pelos poetas angolanos, variou muito. Eu penso que há uma geração que começa a publicar nos anos 70 e que é uma geração ligeiramente mais velha do que eu - talvez haja assim uns dez anos de diferença - e que foi fundamental. E são os membros dessa geração, creio que por itinerâncias, por viagens, por posicionamentos, por opções de vida, passeiam um pouco pelo mundo, andam pelo mundo e levam para Angola notícias, experiência, poesia, daquilo que se fazia no mundo inteiro. Então para a nossa geração, a geração que vem a seguir, ficou mais fácil, ao mesmo tempo a iniciação no mundo da ideologia política - que também se faz ao mesmo tempo - e a iniciação nos diferentes movimentos ou nas diferentes propostas que a poesia trazia nessa altura. Já nessa altura não tanto com o rótulo ou com a necessidade de se chamar de vanguarda (os movimentos de vanguarda tinham acontecido nos anos 20,30) , mas essa geração se beneficia do conhecimento que dois, três, quatro poetas levam das suas bibliotecas particulares, da maneira como eles fazem circular o conhecimento de alguns poetas brasileiros. Foi então que conhecemos os poetas brasileiros mais modernos. Não tanto os clássicos brasileiros, porque esses são conhecidos em Angola desde sempre. Manuel Bandeira é conhecido em Angola desde sempre, mesmo quando nós citávamos coisas do Manuel Bandeira e individualmente não éramos capazes de identificar como produção de Manuel Bandeira, poeta brasileiro, ligado ao movimento tal, entende?

Mas conhecíamos, conhecíamos Drummond de Andrade. Uma ou outra coisa. Conhecíamos João Cabral de Mello Neto. E isto foi muito importante para nós.

S - Esses livros, esses poemas então chegavam lá pelos viajantes de Angola. Qual o papel, que se ouve falar, dos diplomatas brasileiros nesta difusão?

APT - Nessa altura não, não eram os canais da diplomacia. Este é um fenómeno que se passa muito mais tarde, já depois da independência, dependendo dos adidos culturais e da sua sensibilidade. Dependendo dos embaixadores e de sua

sensibilidade, houve muita coisa brasileira que circulou no domínio das artes plásticas, da poesia. Mas este é um fenômeno muito posterior. O que se passou antes foi realmente isto: Angolanos que viajavam, jornais que se recebiam de Portugal e que eram jornais de uma certa oposição, e não da oposição tradicional, do partido comunista tradicional, mas dos mais esquerdistas, ou que se considerava mais à esquerda que o partido comunista e que fazia circular o conhecimento de muitas "vanguardas", chamemos assim, ou "movimentos literários" que se faziam no mundo naquele momento.

S - Ontem, em sua fala, você disse se lembrar de seu pai declamando Manuel Bandeira para você. À tarde, a Maria José Sottomayor, que é portuguesa e mexe com edição de livros infantis e juvenis, disse que sua primeira lembrança de poema era a de seu pai declamando "O trem de ferro" do Bandeira para ela. Este "intercâmbio poético" com o Brasil então parece estar imerso na cultura de Portugal e Angola, quase como uma apropriação, feita por pessoas que tiveram acesso às letras, à escola, sem serem no entanto ligadas à literatura, sem serem intelectuais.

APT - É evidente que tudo se passava em circuitos de gente que pelo menos tinha tido acesso à escola, mas realmente este é um fenômeno que se passou em Angola, o conhecimento de certas coisas da poesia brasileira e sobretudo da música brasileira e nós temos memória de serem os nossos pais, os nossos tios, alguém da família, que ou trauteava ou dizia esses poemas, muitas vezes sem identificação do autor. Mas nós, de repente quando crescíamos víamos: "Nossa, mas afinal eu conheço isto desde sempre!" Pois desde sempre tínhamos convivido com uma certa poesia brasileira, o mesmo se passando com alguns autores portugueses normalmente aqueles que não estavam nas seletas literárias ou não eram obrigatoriamente estudados no liceu. Tudo isso se passava com conhecimento de tertúlias, de casa, do tipo de músicas que se ouvia. A música brasileira teve um papel muitíssimo importante na divulgação depois da poesia brasileira. Começava-se por ouvir a música e então partia-se para outras coisas.

S - E o que é que se ouvia?

APT - Dependendo muito de geração. A minha geração já é uma geração da bossa-nova e pós-bossa-nova.

S - Mas e por exemplo seu pai?

APT - O meu pai ouvia tudo o que está antes, era principalmente música cubana. Música digamos "clássica" cubana. Verdadeiramente o som, que agora anda aí a ser recuperado. E ao mesmo tempo coisas do nordeste brasileiro, que chegavam lá sabe-se lá como. Mas eram coisas que vinham, as rádios transmitiam. Depois havia as revistas que se liam em Angola - e isto não é o mesmo em Portugal - mas as revistas que estavam nas mesas de cabeceira de nossos pais eram exemplares da "Manchete". E a "Manchete" também, sendo um tanto vulgar, uma revista de divulgação, mas era também um meio de sermos introduzidos ao universo da coisa brasileira.

S - Mas vamos falar sobre esse "sabe Deus como" as coisas chegavam a Angola. Você como historiadora, que mencionou ontem que no Brasil começam a aparecer para o grande público estudos sobre as relações Brasil-Angola, teses universitárias que se tornam livros, como, por exemplo "O trato dos viventes", que revê a época do tráfico...

APT - Penso que felizmente começa a - tudo isto que constitui a nossa memória - começa a ser sistematizado e tratado de uma forma cientificamente muito correta. Toda essa problemática do tráfico de escravos que está trabalhada e trabalhada e trabalhada sob "n" óticas, e "n" pontos de vista, mas eu penso que apesar de tudo havia uma dimensão do tráfico que não havia sido trabalhada. Havia uma relação Angola-Brasil que se estabeleceu desde o início e que não tinha sido muito trabalhada. E "O trato dos viventes", como outros títulos importantes, começa a repôr uma parte do famosíssimo triângulo que faltava. O mesmo se passa para essa circulação de idéias, em como circula a poesia. Como é que as pessoas têm acesso, como é que, por exemplo, se lê Jorge Amado. E a geração anterior à minha, a geração de meu pai, e aquela entre a de meu pai e a minha, toda leu Jorge Amado.

Como é que lia, se através de Portugal isto não era possível? Via Brasil. E isso, a sistematização deste conhecimento ainda não está feita, mas precisa ser feita. Precisamos saber muitas coisas, o que é que realmente do Brasil circulou, e eu penso que é muito mais importante do que o que eu possa fazer. Pois estou a trabalhar com a memória, lembro-me de coisas, mas me dediquei à pesquisa sistemática que implicava em consultar os jornais da época, no fundo havia uma estética da publicidade que os jornais angolanos, ou os jornais que se faziam em Angola, que era uma colônia, copiavam da estética brasileira. Há nomes ligados aos primeiros eletrodomésticos que nos são introduzidos via Brasil. O modelo americano da casinha com uma televisão e toda a família sentada em frente, começa a ser divulgado nos anos 50 e começa a fazer parte de nosso imaginário, não porque nós tivéssemos televisão - e não a tivemos até depois da independência, vinte e tal anos depois - e no entanto isso fazia parte de nosso imaginário, porque as Seleções do Reader's Digest circulavam e era a versão brasileira, a tradução brasileira das Seleções do Reader's Digest que lançavam este ideal de vida americano: o casalzinho muito bonitinho, ela loira e ele loiro em frente da televisão. Nós víamos tudo isso e era o modelo dos modelos de referência, para os nossos pais era muito importante. Me lembro muito bem quando não podiam comprar televisão, pois não havia televisão, mas o aparelho, o móvel do gira-discos e outras coisas eram do modelo que a "Manchete" , o "Reader's Digest" proprunham. Nós tínhamos madeiras preciosíssimas em Angola, felizmente que não as utilizaram para isso, o que se deu muito mais tarde. Mas a família classe média mandava fazer seus móveis de fórmica, de prensados de madeira tal qual os modelos veiculados por esta imprensa. Assim funcionava um pouco a classe média e nós somos todos filhos desta classe média. Há dois aspectos então, um deles é o desta ligação ao Brasil, da ligação à maneira de ser dos brasileiros. Eu conheço famílias que até hoje sabem de cor - mulheres que talvez tenham hoje sessenta anos - e que sabem todas as músicas da Ângela Maria. Era frequentíssimo passar na rua e ouvir uma mulher que, enquanto fazia a lida doméstica trauteava a Ângela Maria. Esta é uma situação classe média que mostra a ignorância com que se vivia em relação a todo o resto.

Nós estávamos em África, no meio de uma maioria africana e muitas vezes não víamos. Essa classe média não via que o modelo da maioria da população não era aquele. Que a maioria da população não ia à escola. Que a maioria da população vivia segundo padrões de vida e segundo modelos de vida que não tinham nada a ver com isso. Mas era um pouco "nós, classe média bem instalada na vida", que no fundo nem era assim tão bem instalada como isso...

S - Mas era uma imagem que se vendia para vocês?

APT - Exato, e "o outro" era em realidade o africano com o qual os nossos pais não nos deixavam identificar.

S - Acabo de me lembrar daquele conto do Mia Couto, " O embondeiro que sonhava pássaros" (publicado no Brasil pela Nova Fronteira), em que o garoto começa a andar com meninos negros e a seguir um vendedor de pássaros maravilhoso, um ente meio mitológico. Os adultos ficam revoltados com aquilo. Como aquele o menino estava se "misturando"? Um menino de bairro...

APT - Sim, por exemplo, o aprendizado. Nós brincávamos, quando nos permitiam, com meninos oriundos de outras tradições, mas a nós, as nossas famílias de classe média, independentemente de serem negras, brancas ou mestiças...

S - Não tinha nada a ver com a cor da pele?

APT - Tinha também a ver, mas tinha mais a ver com um estatuto social. E a nós era completamente interdito aprender as línguas bantu, por exemplo. Nem pensar. Tínhamos que falar português, tínhamos que falar bom português, segundo as normas do português que eles entendiam que eram as normas padrão. E nada de irmos para casa com sotaque da rua. Aliás, nós praticávamos muito isso: era falar na rua com um sotaque determinado e dentro de casa com outro, porque era interdito. E foi esta experiência, este resvalar entre dois mundos, muito marcado em minha infância e adolescência. Porque eu vivi em uma cidade que era uma cidade pouco misturada, ao contrário de outras cidades de Angola, como Benguela e Luanda,

onde as misturas eram mais antigas e se fizeram de uma outra maneira. A minha cidade, Huíla, é uma cidade branca. Sul de Angola, muito próxima da África do Sul, o modelo é sul-africano. E então as pessoas, embora não pudessem legalmente, viviam segundo as normas, ou certas normas, do apartheid. Eu me lembro, faz parte do meu imaginário ter crescido numa cidade com uma igreja para brancos e outra para pretos. No meu Liceu as pessoas pretas e mestiças contavam-se pelos dedos. Num universo de 200 ou 300 alunos, que também não eram tantos, pois era uma cidade de população branca pobre, muito pobre. Colonização madeirense, de oriundos da Ilha da Madeira, inteiramente branca e que não se mistura. Eles vivem ali, nascem ali, são naturais daquela região, mas se casam com madeirenses, não se casam com africanas, ao contrário dos portugueses de Portugal. Mas realmente são os brancos pobres, com os quais também tínhamos certos interditos. Quem podia ter acesso ao Liceu não era autorizado a conviver com esse tipo de brancos.

S - Voltando então à sua obra, como é que se deu essa passagem. Como foi esse "viver poético", pois você chega a usar muito os provérbios...

APT - Sim.

S - Isso era uma coisa de circulação cultural, ou você foi tendo contato depois.

APT - Certo, fui tendo contato e foi muito uma opção intelectual e intelectualizada. Porque todo o meu crescimento e aprendizado normal foi feito fora dos circuitos e das propostas que essas culturas têm. Eu sou urbana, não nasci na cidade, nasci numa aldeia, mas muito miúda fui para a casa de uma madrinha colona e que vivia segundo as normas do viver... ela vivia como se vivesse em Portugal. Eu tenho dela uma memória muito terna, pois cuidou de mim desde que eu tinha poucos meses de idade. Ela foi para Angola nos anos 20 e reproduziu logo que pode, logo que teve algum dinheiro, a Quinta que havia deixado em Portugal, portanto ali naquela casa vivia-se como se se vivesse em Portugal. Fazia-se a matança do porco nas épocas normais, os enchidos, a doçaria, a cozinha eram essencialmente portuguesas. Eu vivia muito nestes dois mundos, pois quando ia visitar os meus pais, nas férias,

apercebía-me das diferenças. Não que os meus pais não tentassem ter um modelo branco. Aliás o meu pai é uma pessoa que eu acho muito engraçada, porque ele é mestiço, filho de negro e branco, mas eu acho que quando ele se olha ao espelho nunca se vê mestiço, vê-se branco. Portanto, o modelo da casa deles era o modelo branco, mas de outra forma. Fui me apercebendo que aquela era a sociedade "da terra". E que a sociedade e o modelo onde eu vivia era muito artificial, imposto. E assim eu fui fazendo esses dois aprendizados, muitas vezes quase inconscientemente. Fui perguntando à minha avó, perguntando à criada, fui perguntando à alguém isto e aquilo, e a determinada altura, quando eu comecei a escrever eu percebi que eu tinha esse conhecimento, e daquilo que me faltava foi intelectualmente um aprendizado, uma procura, uma busca muito consciente desses provérbios, da vida das mulheres.

S - Por falar em mulheres, vamos falar um pouco de discurso feminino. Como é que você vê o discurso de gênero, a escrita feminina.

APT - Não tenho posições, já tive, muito radicais sobre as questões de gênero. Hoje penso que a teoria avançou, como naturalmente teria que ter avançado muito sobre estas questões de gênero. Agora, eu não desdenho que uma mulher escreve como mulher, e vê como mulher. E eu tenho vivências muito fortes e impressões muito fortes, quer do sítio onde eu nasci, quer das vivências fora do sítio onde eu nasci e eu penso que só as apreendi, só as vi de uma determinada maneira pelo fato de eu ser mulher. Não sei, não tenho a certeza se isto é bom ou mau. Agora, que eu fiz este aprendizado, que eu tenho estas visões, que eu escrevo assim pelo fato de ser mulher, é um fato.

S - Eu sinto o "Ritos de Passagem" como uma espécie de mapeamento também do país e da sociedade fragmentária. Então, tem o "Animal Sixty", o "Olho de vaca fotografa a morte", tem o poema para Ana, em que a coisa "ferve a 380 centígrados" e por outro lado os poemas englobados sob o título "De Cheiro Macio ao Tacto" que são um mapa das frutas e legumes do país.

APT - No fundo era um desejo muito grande de mostrar tudo, quer dizer, eu tinha ficado calada tanto tempo. Eu acho que quando uma pessoa fica calada muito tempo, depois ou fica calada a vida inteira, mas eu sou muito tagarela. Nem sempre fui assim, mas uma vez que me decidi a falar, falo muito. E nesse livro há mesmo essa idéia de mapa, essa procura de pôr tudo aí, as falas todas. Há uma fala que descreve o que vê. Há uma fala que mergulha mais dentro e que vai para o sentimento, para a relação homem-mulher, para o problema dos erotismos resolvidos - não resolvidos. Eu queria resolver muita coisa e por isso o livro tem essa estrutura.

S - Em "O lago da lua" vê-se tudo isto incorporado, inclusive os aspectos culturais, e retrabalhado de uma outra maneira.

APT - Aí foi um outro tempo, foi um descer ao fundo das coisas, foi já a possibilidade de fazer escolhas, de ficar mais tempo parada dentro do poema. Eu considero que há um intimismo maior. Eu tinha pressa nos "Ritos de Passagem" de dizer muitas coisas, e de dizer: "a partir de agora eu sou assim". Custe o que custar.

S - Quando publicou "Ritos de Passagem" você tinha trinta e três anos?

APT - Sim. E não foi bem entendido muitas vezes o "Ritos de Passagem", Angola ainda estava muito revolucionária. A poesia ainda obedecia muito ao cânone do "cantar as lutas", a participação da mulher como companheira do homem aqui e ali. Então eu tive muita necessidade de dizer: "Cá comigo é assim". E falar dessa maneira e pôr determinados pontos nos is. A partir daí foi mais tranqüilo e como eu nunca tenho pressa de publicar - agora eu tenho mais uma coisa no prelo - mas eu nunca sei se vou partir para outro ou não. O que eu sei é que eu escrevo sempre, gosto de escrever, é um prazer muito, muito grande. Também dá angústias, mas dá prazer. Eu não tenho pressa de publicar, então a partir daí "O lago da lua" pode ser uma coisa mais tranqüila, uma reflexão mais tranqüila.

S - Você atualmente mora em Portugal. Os poemas de "O lago da lua" foram escritos em Angola ou em Portugal? Quase eu disse "no exílio", você considera viver em Portugal estar no exílio?

APT - Sim, eu considero um exílio, embora eu tenha que esclarecer que ninguém me obrigou a sair de Angola. Eu não saí de Angola obrigada por ninguém, eu não sou vítima de nenhum posicionamento político. Eu não sou refugiada, ninguém me perseguiu. Foi uma opção minha. Opção que tem a ver com razões pessoais. Mas eu considero um exílio, porque quando não se está na nossa terra é sempre um exílio. É sempre uma errância, é sempre estar fora de uma terra e correm-se muitos riscos, especialmente quando se escreve. Neste momento eu tenho uma urgência grande de voltar, porque eu sinto que estou a perder o pé.

S - Voltando aos poemas de "O lago da lua", foram escritos já em Portugal?

APT - Parte em Angola, parte em Portugal.

S - Existe toda uma " mitologia" que cerca o escritor que escreve no exílio. Como viver em Portugal afeta a sua " escritura" ?

APT - Por enquanto não afeta. Eu sempre que escrevo, é só de Angola que consigo lembrar. Eu tenho um cotidiano que é igual ao de todos os portugueses: acordar cedo, apanhar não sei quantos transportes, ir a trabalhar, inclusive eu tenho experiências muito gratificantes que são o dar aulas, trabalhar com alunos que são portugueses, e eu gosto muito disso. Mas até agora nada disso passou para dentro daquilo que eu escrevo. Quer na poesia, quer nas crônicas que eu assino de maneira mais ou menos regular. Até agora não passou, o que vai ser amanhã eu não sei, e isso assusta-me um pouco.

S - Voltando à História, vemos que em Angola, o papel da poesia foi muito importante na tomada de consciência, na formação de movimentos de independência.

APT - Aliás em Angola isto é muito engraçado pois em relação à poesia urbana se forma sempre como movimento, como manifesto. Mesmo durante o século XIX, quando a poesia angolana - ou poesia de escritores que viviam em Angola e se consideravam filhos da terra, filhos do país, que era como se auto-designavam - e que dentro dos determinismos do século XIX procuravam seguir os cânones do romantismo, do ultra-romantismo, disto e daquilo, conforme iam chegando as notícias, mesmo aí a poesia era uma tomada de posição, era um olhar africano sobre as realidades africanas. A partir do século XX é a poesia que vai estar à frente dos grandes movimentos que vão dar os principais nacionalismos. Eu posso falar dos poetas da geração Mensagem e dos da geração Vamos Descobrir Angola, dos anos 30, 40, 50. Há sempre um grupo que começa a se reunir para fazer poesia, um manifesto em torno da poesia e a partir daí há uma ligação com o político. Neste momento, 25 anos passados da independência, estou convencida que essa contaminação do poético e do político está finalmente a desaparecer. Finalmente as pessoas vão para a poesia não como atitude de manifesto, para uma tomada de posição, mas porque querem ser poetas, porque querem escrever. O que fica, os problemas que levantam é que poesia se faz quando há vinte e cinco anos de um país extremamente perturbado, de um país com problemas muito grandes, e de um país com uma falta de escola tremenda. E então, tudo isso acaba por prejudicar a literatura, acaba por ter uma implicação nessa mesma literatura.

Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários" de RITA CHAVES

"Literaturas em Movimento: Hibridismo Cultural e Exercício Crítico" de RITA CHAVES TANIA MACEDO

"Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea" de ALEXEI E SILVA, ALBERTO DA COSTA E BUENO

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura_de_Angola. Acesso em 13 de agosto de 2010.