



## As subjetividades femininas na poesia de Paula Tavares

Mailza Rodrigues Toledo e Souza\*

**Resumo:** O presente artigo desenvolve uma leitura da obra de Paula Tavares perscrutando o aproveitamento do erotismo poético como um elemento que viabiliza a associação desta poesia a uma revisão histórico-cultural dos papéis femininos na sociedade angolana. A partir do cotejamento do segundo livro de poemas da autora, *O Lago da Lua* (1999), com suas demais obras buscamos deslindar o processo de configuração de novas subjetivações femininas em paridade com a identificação nacional demarcadas na literatura de Angola através desta poesia.

**Palavras-chave:** Subjetividade feminina; erotismo; poesia; Paula Tavares

**Abstract:** The present article develops a reading of the work of Paula Tavares scrutinizing the use of the poetic eroticism as an element that enables the association of her poetry to a cultural-historical revision of feminine roles in the Angolan society. From the confrontation of the second book of poems of the author, *O Lago da Lua* (The Lake of the Moon, 1999), with her other works we intend to clear up the process of configuration of new feminine subjectivities in equality with the national identification demarcated in the literature of Angola through this poetry.

**Keywords:** Feminine subjectivity; eroticism; poetry; Paula Tavares

a poesia não só provoca novos estados psíquicos (como as religiões e as drogas) e liberta os povos (como as revoluções), como também tem por missão inventar um novo erotismo e mudar as relações passionais entre os homens e as mulheres.

(PAZ,1984, p.143)

Em *Ritos de passagem*, livro de poesia publicado em 1985, Paula Tavares já deixa claro a que veio, ao trazer para o cenário poético um sujeito lírico que fala do gozo do mirangolo, “Testículo adolescente/ purpurino/ que corta os lábios/ com sabor ácido/ da vida”/ ... / ILUMINA A GENTE”, e a docilidade da “Nêspera” “Doce rapariguinha-de-brincos”, a “Frágil vagina semeada” do mamão e outras analogias pelas quais a poeta metaforiza o povo, os costumes e, em especial a mulher angolana, como se os frutos da terra mimetizassem sua gente e vice-versa.

Daí em diante, o universo angolano, mais especificamente a região de Huíla, província localizada no sudoeste de Angola, é constantemente (re)apresentado e atualizado em sua escrita que, por muitas vezes, volta a si mesma, numa espécie de refluxo na

\* Doutora pela Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Benjamin Abdala Junior, com a tese "Do corpo ao texto: a mulher inscrita/escrita na poesia de Hilda Hilst e Ana Paula Tavares".

apresentação de imagens recorrentes que se renovam em seus versos, num movimento ousado, muitas vezes erotizado na busca da harmonização perfeita entre natureza/mulher/África, não necessariamente nesta ordem, capturando belezas e transformando em poesia a paisagem realista - nem sempre pitoresca, por vezes sangrenta - pintadas com palavras e esculpida com imagens que remetem ao universo vegetal, animal, humano, cultural e social de seu país.

Nessa ousadia criativa, elementos como a massambala, a tacula, as machambas, os imbondeiros, o barro, a lua, o lago, os frutos, os bois, a catana, a cerveja, o milho, e tantos outros que compõem a diversidade e riqueza cultural da(s) África(s) são constantemente solicitados por seu fazer poético. Além disso, a mulher é constantemente representada, seja nas suas funções sociais, como mãe, e/ou principalmente, como um ser oscilante em busca da subjetividade e do seu espaço sócio/existencial.<sup>1</sup>

Enquanto no primeiro livro, se espelhava o sonho de uma Pátria livre e plena de si mesma, diferente do que acontece em *O Lago da Lua* (1999), escrito quatorze anos depois que já se apresentam os sinais de agonia desse sonho. Neste, a temática erótica reaparece relacionada a outras pertinentes ao universo feminino como o ciclo menstrual, a procriação, o sagrado, os rituais, as tradições, as relações sexuais, o nivelamento das relações homem/mulher, aspectos do cotidiano, a denúncia contra as praxes autoritárias em relação às mulheres, como a prática do alambamento, por exemplo... E, ainda, a dor e a decepção pela utopia esfacelada. Enfim, a poeta dá continuidade ao percurso iniciado no seu primeiro livro, através de uma escrita povoada de dados concretos da realidade angolana, mas com seus sentidos potencializados, rompendo os limites da existência local e expandindo-se para um espaço existencial em constante expansão.

Além disso, nota-se nessa obra uma exploração mais profícua e complexa dos recursos estéticos atingindo uma plasticidade cênica no poema, como por exemplo, em a “História de amor da princesa Ozoro e do húngaro Ladislau Magyer” que fecha o volume, ou ainda, nas inter-relações estabelecidas no poema “O Japão”, ou seja, a poeta estabelece uma movimentação textual que retoma, desloca e amplia o ponto de partida inicial que foi *Ritos de Passagem*.

A metáfora do barro atravessa a obra de Paula Tavares. Em *O lago da lua*, também está associada aos ritos da iniciação feminina, quando as meninas-moças vão ao lago lavar seu primeiro sangue (TAVARES, 1999, P.11). Encontra-se ainda relacionada aos sentidos profundos das origens. A imagem do lago remete aos sonhos que resistiram à dor e à guerra,

---

<sup>1</sup> Os fragmentos poéticos constantes nesses dois primeiros livros que exemplificam estas colocações serão retomados nos itens seguintes dedicados, respectivamente, às obras *Ritos de Passagem* e *O Lago da Lua*.

funciona como espelho onde o sujeito poético procura a identidade esboroadada. A terra e o barro, embora sua textura não apresente reflexos como os das águas lacustres, guardam, de outra maneira, uma função especular que se evidencia no trabalho criativo das oleiras, cujas mãos moldam peças singulares em terracota, gravando, na memória da argila, fragmento de suas histórias.(SECCO, *In*:PADILHA & MATA, 2007, p.393)

Conforme Secco, na citação acima, já no poema de abertura, com título homônimo ao livro “O Lago da Lua”, tal qual acontece no poema “colheita”, em *Ritos de Passagem*, os ciclos femininos são regulados com os ciclos da natureza:

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

No lago branco da lua  
misturei meu sangue e barro branco  
e fiz a caneca  
onde bebo  
a água amarga da minha sede sem fim  
o mel dos dias claros.  
Neste lago deposito  
minha reserva de sonhos  
para tomar.  
(TAVARES, 1999, p.11)

Nos versos acima, é possível observar o entrecruzamento terra/mulher nas imagens suscitadas em “misturei meu sangue e barro branco”. Essa associação entre a natureza externa (ciclo da lua) e a natureza subjetiva (ciclo menstrual) vem ao encontro da ecosofia guattariana ao sugerir a harmonização/integração entre o humano e a natureza. “Neste entrelace poético, os sonhos se renovam ciclicamente no processo de “..lavar/meu sangue eterno/ a cada lua”, ou seja, o sangue da mulher é aqui ressemantizado e alcança o estatuto de sangue da nação/terra constantemente derramado maculando a esperança de saciar-se a sede “no mel de dias claros”, dias de paz, de restauração e de uma nova história sendo construída.

Essa esperança, no entanto, se por um lado é maculada, por outro, é fortalecida pelos sonhos/forças guardados no lago para serem tomados no mesmo “instrumento” onde se bebe a “água amarga” e o “mel” - dois aspectos de uma mesma realidade -, ou seja, um instrumento gendrado a partir do corpo feminino e da natureza, o que intensifica os laços que unem a mulher à terra, metonimicamente representadas na “caneca” cuja matéria prima é a natureza humana (sangue) e não-humana (barro branco) nesse ponto fica patente a ressemantização do corpo da mulher como corpo da nação: mulher/mãe África.

No segundo poema, “Ex-voto”, que mais tarde, em 2003, seria homônimo de um quarto volume de poemas, o erotismo manifesta-se como um ritual sagrado, em que os elementos contemplados não são os da cultura judaico-cristã, e sim os elementos pertinentes à(s) religião(ões) africana(s) :

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.

(*Ibidem*, p. 12)

Ao oferecer o próprio corpo, ornamentado para o sacrifício como se fora para o amor, o eu-lírico reinventa um ritual sagrado, assim como a poeta reinventa o erotismo, conforme a citação de Paz (1984) em epígrafe. Nesta perspectiva, em que se coloca o corpo feminino como oferenda, a mulher é elevada ao nível do sagrado pois:

No sacrifício, não há somente desnudamento, há imolação da vítima (ou se o objeto de sacrifício não for um ser vivo, há, de alguma maneira, destruição desse objeto). A vítima morre, enquanto os assistentes participam de um elemento que revela sua morte. Este elemento é o que se pode chamar, com os historiadores das religiões, de *sagrado*. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo.(BATAILLE, 1987, p.21)

Em diversas entrevistas, a autora sempre registra o seu cuidado com as mulheres e as crianças de Angola, pois certamente foram elas as maiores vítimas e as mais sacrificadas pelas guerras, assim, entendemos que no poema Ex-voto, a poeta alegoriza este sacrifício e, denunciando-o em forma de poesia, ressalta, ao nível do sagrado, a importância dessa mulher, que não é sujeitada, pois se doa espontaneamente com o seu “melhor penteado de missangas” para a construção de uma nova história.

Para além do erotismo poético em “NOVEMBER WITHOUT WATER”, a poeta metaforiza os sofrimentos das crianças angolanas despossuídas pela guerra:

Olha-me p'ra estas crianças de vidro  
cheias de água até às lágrimas  
enchendo a cidade de estilhaços

procurando a vida  
nos caixotes do lixo.

Olha-me estas crianças  
transporte  
animais de carga sobre os dias  
percorrendo a cidade até aos bordos  
carregam a morte sobre os ombros  
despejam-se sobre o espaço  
enchendo a cidade de estilhaços.  
(*Ibidem*, p. 36)

Ao fazer essa abordagem tão “aguda” da dor de um “segmento social” gerado pelas guerras, que são as crianças abandonadas, em relação ao livro anterior, nesse volume observamos uma ampliação do olhar em relação ao feminino, na transversalidade desse espelho, pois dentro das tradições o cuidado com os pequenos também é uma tarefa feminina.

Voltando, porém, às associações entre a mulher e a natureza, já não se enfatiza tanto os cheiros, o tato e os sabores do amor, mas sim o desencanto e a dor pelo fim da utopia, fragmentada, mas ainda presente no volume anterior, os frutos já não são tão doces:

Meu pau de mundjiri  
tem o leite venenoso  
e todas as plantas da savana  
escorre-me por dentro  
um ar de fogo  
mesmo assim não é disso que morro  
todas as feridas de sangue  
não esgotaram o meu rio  
tropeço nas sandálias de couro de boi  
morro porque estou ferida de amor  
(*Ibidem*, p. 13)

Mesmo as referências eróticas, ganham conotações mais pungentes na voz de um eu-lírico que não se abate pelos males físicos, não se obstrui pelo sangue derramado, mas pelos entraves da tradição, metaforizados pelas “sandálias de couro de boi”. Não são as feridas da carne que matam: “morro porque estou ferida de amor”.

Este último verso é recorrente ainda em outro poema, cuja epígrafe é retirada de o Cânticos dos Cânticos, poema de amor milenar que compõe a Bíblia cristã, através dessas recorrências intertextuais, a poeta, em *O Lago da Lua*, traz referências ao sagrado do universo religioso mais atinente ao Ocidente europeu, intensifica um diálogo que fora, de certa forma, insinuado na obra de quatorze anos atrás, através da persecução do elemento erótico, associando os frutos ao corpo feminino, pois nos “Cantares de Salomão” o amado canta as belezas de sua amada associando-a à natureza, às plantas, aos animais, à geografia:

7 tua estatura é semelhante à palmeira; e os teus seio são semelhantes aos cachos de uvas.

8 Dizia eu: subirei à palmeira, pegarei em seus ramos; e então os seus seios serão como os cachos na vide, e o cheiro da tua respiração como o das maçãs. (BÍBLIA, CT 7:7-8)

Paula Tavares utiliza semelhante recurso poético erotizando a linguagem e o universo angolano através de metáforas “abóbora menina”, “pequeno útero verde”, a anona; “frágil vagina semeada”, o mamão, em *Ritos de Passagem*.

Então, voltemos aos Cânticos: “5 Sustentai-me com passas, confortai-me com maçãs, porque desfaleço de amor. “ ( BÍBLIA, CT 7:5)

O discurso amoroso criado nos Cânticos não envolve somente os amantes e os fundamentos de uma comunidade baseada no amor, que de início se desenvolve a partir das relações familiares, principalmente, da relação mãe-criança, e depois da sociedade dos amantes, envolve também coisas, plantas, animais, geografia.

Deste modo, explorar o corpo equivale a explorar o mundo, uma idéia afirmada versículo após versículo. Além disso o Cântico ocupa-se tanto a relação entre homem e natureza \_ seu afastamento dessa por meio da linguagem e consciência, e sua participação nela \_ quanto da existente entre seres humanos. (LANDY, *In*: ALTER & KERMODE, 1997,p 325)

Assim, semelhantemente aos Cânticos, temos:

*“Amparai-me com perfumes, confortai-me com maçãs que estou ferida de amor...”*

Tratem-me com a massa  
de que são feitos os óleos  
p’ra que descanse, oh mães

Tragam as vossas mãos, oh mães,  
untadas de esquecimento

E deixem que elas deslizem  
pelo corpo, devagar

Dói muito, oh mães

É de mim que vem o grito.

Aspirei o cheiro da canela  
e não morri, oh mães.

Escorreu-me pelos lábios o sangue do mirangolo  
e não morri, oh mães.  
De lábios gretados não morri, oh mães

Encostei à casca rugosa do baobabe  
a fina pele do meu peito  
dessas feridas fundas não morri, oh mães

Venham, oh mães, amparar-me nesta hora  
Morro porque estou ferida de amor  
(TAVARES, 1999, 12-13)

Se em um primeiro momento a leitura de *Ritos de Passagem* nos dá a impressão de que a poeta reinventa as tradições, os mitos, os ritos africanos... Quando nos depararmos como *O Lago da Lua*, percebemos que esta “reinvenção de mundos” é ainda mais ampla, pois fazendo referência à Bíblia, ainda que mais implícita ou sutilmente, e aos rituais religiosos africanos ela coloca em suspensão valores destes dois universos, estabelecendo, ou induzindo o leitor a estabelecer uma reflexão sobre ambos tendo como elemento comum a representação da mulher nestes espaços, essa estratégia ou recurso poético de representação dialógica é retomada, conforme o poema “AMARGOS COMO OS FRUTO”:

Amado, por que voltas  
com a morte nos olhos  
e sem sandálias  
como se um outro te habitasse  
num tempo  
para além  
do tempo todo

Amado, onde perdeste tua língua de metal  
a dos sinais e do provérbio  
com o meu nome inscrito

Onde deixaste a tua voz  
macia de capim e veludo  
semeada de estrelas

Amado, meu amado,  
o que regressou de ti  
é a tua sombra  
dividida ao meio  
é um antes de ti  
as falas amargas  
como os frutos.

(TAVARES, 2001, p.09)

Assim como os Cânticos, os poemas de Paula Tavares encantam, ainda que não se apreenda o significado preciso das palavras, pois se o leitor não se conecta pelo intelecto, conecta-se pelos sentidos despertados pela musicalidade, pelo arranjo imagético das metáforas, pelo jogo imaginativo com as belezas do universo angolano e do mundo, ali cantadas.

Essa idéia de conhecer o mundo a partir do corpo, estabelecendo uma relação dialógica entre o uno e o todo, possivelmente inspirada nos Cântico, é bastante freqüente na obra da poeta angolana, ainda no próximo livro, *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, em 2001:

Desses a curva do meu corpo, amado  
com o sabor de outros rios  
contas as veias e deixas as mãos pousarem  
como asas

como vento  
sobre o sopro cansado  
sobre o seio desperto  
(TAVARES, 2001, p.26)

Além da possível inspiração nos Cânticos, a fusão da mulher com a natureza, é constantemente atualizada na poesia de Paula Tavares, essa estratégia discursiva, presente já em *Ritos de Passagem* e quatorze anos depois em *O Lago da lua*, teve um aproveitamento poético atuante também nas questões nacionalistas, tão presentes na poesia angolana, principalmente depois da Geração Mensagem.

Após passados os primeiros anos de libertação, a construção de uma identidade nacional mais sólida, através do discurso poético, era mais urgente que lançar um novo olhar à situação da mulher dentro dessa nova Nação que se erigia. A poética de Paula Tavares, no entanto, rompeu, de certa forma, com esse ideal, embora não tenha se afastado totalmente dele, dando maior foco para a questão da subjetividade feminina, mas ainda bem ligada às questões nacionalista. Nos versos acima, porém, há uma referência um pouco mais explícita à mulher em torno de sua identidade erótica, uma espécie de libertação para/pelo o amor.

De modo geral, a estas relações que a poeta estabelece acerca da construção subjetiva paralela à construção de um novo papel social da mulher, podemos atribuir um sentido de diversidade do feminismo, presente em sua obra como se o foco oscilasse da mulher como ser social para o ser individual, sendo o individual mais privilegiado progressivamente em sua obra, conforme foi se transformando o contexto político-social. Estas observações justificam-se apoiadas no que diz Castells:

...não obstante estar o feminismo presente em muitos países e as lutas e organizações feministas irromperem por todo o mundo, o movimento feminista apresenta formas e orientações muito diferentes, dependendo dos contextos culturais, institucionais e políticos do local em que surgem. (CASTELLS, 2001, p.224.)

Paula Tavares constrói um discurso poético no qual a temática erótica é contemplada, não só como recurso estético, mas, atinge sim, um alcance sócio-existencial que sinaliza para a situação histórico-social da mulher angolana, podemos inferir então que sua obra, embora a autora não se rotule como feminista, traz grande contribuição para a formação de uma consciência feminista em Angola.

Em *O Lago da Lua* é relevante citar ainda os poemas da série Mukai<sup>2</sup>, pois:

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

---

<sup>2</sup> Possível variação de “Mucai, s.f. Mulher (VF) Do quimbundo mukaji, mulher” (Lopes, 2003,157)



permeia sua trajetória poética é a consciente opção por romper o silêncio que, em grande parte, envolve as mulheres angolanas, em particular as originárias das etnias do sul de Angola, onde a pastorícia e a agricultura definem o modo de vida, os ritos, os contratos, enfim, os costumes e a história desses povos (SECCO)<sup>3</sup>

Nessa série de poemas formada por quatro textos intitulados MUKAI (1), MUKAI (2), MUKAI (3) E MUKAI (4), todos grafados em caixa alta, sugerindo, já no título, o grito que rompe o silêncio das mulheres angolanas, conforme a citação acima, cada um deles revelam aspectos que nos permitem vislumbrar a diversidade desse universo feminino, o que torna sua obra um valioso objeto de estudo dentro das perspectivas neo-feministas ou pós-feministas pois, conforme ressalta Silva Dias (1994), outras interpretações acerca de identidades femininas virão à luz à medida em que se documentar as experiências vividas em diferentes conjunturas do passado, fazendo emergir não apenas a história da dominação masculina, mas sobretudo os papéis informais, as improvisações, a resistência das mulheres. Assim podemos dizer que a obra de Paula Tavares poderá ser lida também como um documento histórico-poético de alta elaboração estética.

Além de contemplar o elemento erótico, faremos aqui uma leitura ancorada nos pressupostos da hermenêutica do cotidiano, a fim de se buscar um conhecimento mais profícuo “dessas mulheres de Angola”.

#### MUKAI (1)

Corpo já lavrado  
equidistante da semente  
    é trigo  
    é joio  
    milho híbrido  
    massambala  
resiste ao tempo  
    dobrado  
    exausto  
  
sob o sol  
que lhe espiga  
    a cabeleira.  
(TAVARES, 1999, p. 30.)

O poema metaforiza, já na forma como é estruturado, a vulnerabilidade do ser no tempo: composto por doze versos livres dispostos graficamente em duas estrofes que sugerem a imagem de semi-círculos estilizados, recurso bastante recorrente na poética da autora, conotando os ciclos da vida.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=120>. Acesso em 15/02/2007

São os ciclos da maturidade feminina que, no campo semântico-lexical, estão alegorizados nos elementos “semente”, “trigo”, “joio”, “milho híbrido”, “massambala”, representados respectivamente do 2º ao 6º versos da primeira estrofe. O 1º verso “corpo já lavrado” nos dá a pista de que se trata de uma mulher já madura sexualmente, o que é confirmado já no segundo verso. O terceiro e quarto versos sugerem que, sendo uma mulher em idade fértil, ela pode gerar tanto bons (trigo) quanto maus (joio) frutos, ou, conforme os valores tribais tradicionais, ela mesma, sendo estéril poderá ser considerada o joio. No quinto verso, a metáfora “milho híbrido” nos aponta para uma fase mais madura na qual o eu-lírico questiona-se e divide-se entre valores da tradição e da modernidade. No sexto e último verso desta estrofe, encerrando-se, portanto, um ciclo, temos a representação do ápice da degradação feminina, cujo percurso é traçado desde o primeiro verso, sendo a velhice metaforizada pela “massambala”, milho miúdo de serventia menor, tal qual acontece com a mulher na medida em que perde sua juventude. Desse modo, nesta primeira estrofe, notamos a alegorização do processo de abjeção feminina dentro das sociedades tradicionais. Encerra-se um ciclo.

Na segunda estrofe, instaura-se um novo ciclo, já no primeiro verso está a pista de uma situação de resistência do eu-lírico: “resiste ao tempo”, sendo sua condição “dobrado”, “exausto”... enfatizando a força e a resignação dessa mulher que resiste às agruras do tempo, “sob o sol” até o momento da colheita/morte, desse milho/ser feminino, imagem aventada pelo léxico espiga que permite uma leitura ambivalente, podendo ser nome ou verbo.

MUKAI (2)

O ventre semeado  
desagua cada ano  
os frutos tenros  
das mãos  
(é feitiço)  
nasce  
a manteiga  
a casa  
o penteado  
o gesto  
acorda a alma  
a voz  
olha p'ra dentro do silêncio milenar.  
(*Ibidem*, p. 31)

Em MUKAI (2), a poeta representa verso a verso o roteiro da mulher dentro das sociedades tradicionais, sempre estabelecendo analogias entre ela e a natureza, aqui temos a representação do ciclo reprodutivo da mulher/natureza: “deságua a cada ano / os frutos tenros”, no quarto verso instaura-se a polissemia, pois tanto pode ser os frutos dela mulher,

quanto os frutos gerados pela terra através das mãos da mulher que semeiam a semente, pois lavrar a terra nas sociedades rurais é uma tarefa predominantemente feminina, assim como a demais tarefas que são metonimicamente citadas nos próximos versos: bater a “manteiga”; cuidar da “casa”, entenda-se cuidar dos filhos; paramentar-se com o “penteado” que lhe fora tradicionalmente ensinado. Vale ressaltar ainda, os parênteses que circundam o quinto verso “(é feitiço)” que detém vários sentidos, conotando não só o milagre da reprodução da natureza e da mulher, como também uma sugestão da ignorância científica do eu-lírico em relação ao próprio corpo e ao mundo, que é sublimada com a crença nas “verdades” míticas.

Dentro dessa rotina, de repente, a ruptura “o gesto / acorda a alma” e, então o eu-lírico, representando esse ser que milenarmente seguiu os costumes, se dá conta de seu silêncio, também milenar.

MUKAI (3)

(Mulher à noite)

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

Estranha árvore de filhos  
uns mortos e tantos por morrer  
que de corpo ao alto  
navega de tristeza  
as horas.

(*Ibidem*, p. 32. )

Aqui, a temática da maternidade é abordada juntamente com a da subserviência sexual, ou seja, a sexualidade é mencionada, mas não como uma relação erotizada de comunhão dos amantes, não como um ato prazeroso, mas sim como uma relação animalizada, traçando, assim, nessa primeira estrofe, um ciclo de degradação do eu-lírico, rebaixando-o ao nível animal reprodutor, pois “no ato erótico intervém sempre dois ou mais, nunca um” (PAZ, 1994, p.16). Em momento algum o texto sugere um compartilhamento prazeroso entre amantes, mas sim um ato apenas sexual com fins reprodutivos ou que visa a satisfazer apenas a parte masculina, sem que se cumpram os fenômenos atinentes ao ato sexual erotizado.

O estranhamento que denuncia essa relação animalizada é sugerido pelo emprego dos parênteses, no primeiro verso, nos remetendo conotativamente à idéia de opressão, que é

confirmada no segundo e ainda reforçada, mais uma vez, pelos parentes que circundam o quarto e quinto versos mais uma vez insinuando algo involuntário e doloroso, principalmente pela seleção lexical “rói-lhe”, “entranhas”, ao mesmo tempo marcando um novo ciclo, o da gestação. Os três últimos versos reforçam esta noção de uma “maternidade osmótica” sem afetividade, tal qual o ato sexual em si.

A segunda estrofe potencializa este estranhamento de uma maternidade aberrada “estranha árvores de frutos” e a dor das mães que parem os filhos e os entrega as contingências dramáticas do país, mãe cuja vida “navega de tristeza/ as horas”.

MUKAI (4)

O risco na pele  
Acende a noite  
enquanto a lua  
[por ironia]

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

Um grito espeta-se faca  
na garganta da noite

recortada sobre o tempo  
pintada de cicatrizes  
olhos secos de lágrimas  
Dominga, organiza a cerveja  
de sobreviver os dias.

(*Ibidem*, p. 33)

As conotações engendradas em MUKAI (3) são reatualizadas, ou mesmo potencializadas, em MUKAI (4), composição estruturada em três estrofes que constituem uma semântica da dor, construída sobre uma seleção lexical de uma “cruza pungente” que domina o eu-lírico.

Na primeira estrofe, já no primeiro verso se delineia a idéia de conjunção sexual, mas não erotizada, no sentido batailliano do prazer compartilhado como um fim em si mesmo, pois em momento algum o prazer é aventado, ou antes o contrário, “O risco na pele” que indicia esta prática sexual que abre o poema, é nivelada, sob a mesma lua, “ao esgoto”, ao cio dos “gatos”, anunciado pelo seu canto; e finalmente a referência à mulher como um animal reprodutor é anunciada no sétimo e oitavo versos “De quantos partos se vive / para quantos partos se morre”. A amargura desse discurso é ainda ressaltada pelo deslocamento e as chaves que marcam o quarto verso “[por ironia]”.

A segunda estrofe nos remete a uma imagem surreal, que na ausência das palavras, traduzem o indizível, mas atinge, senão a cognição, a alma e os sentidos do leitor, que percebe no “grito” a dor; na “faca”, imagem fálica da opressão cortante do “macho” sobre a “fêmea”.

Finalmente na última estrofe, retomando o que já fora dito anteriormente em relação aos desdobramentos ou diálogos que são constantemente (re)instaurados na obra de Paula Tavares; surge, mais uma vez, a tensão contrária em concernência ao primeiro livro, aqui a dor é mais lancinante, pois em *Ritos de Passagem* o eu-lírico pinta o corpo e vai saltar o cercado, ou seja, vai transgredir, tomar posse de si mesma, em *O Lago da Lua*, predominam as imagens de desgosto e desilusão, em especial nesta série MUKAI, principalmente neste último poema em que um ciclo semanal, marcado pela noite do último dia da semana e manhã do primeiro dia “Dominga...”, indicia uma rotina apenas de sobrevivência, na qual o corpo já não é mais pintado de tacula, mas sim de “cicatrizes” e “os olhos secos de lágrimas” revelam a resignação “de sobreviver os dias”.

Desse modo, a forma como a mulher é retratada, na poesia de Paula Tavares, evidencia o que é ser mulher na sociedade angolana. Este modo de representação torna muito mais complexa a construção identitária feminina forçando, conseqüentemente, uma reconceptualização da metáfora da nação. Sua obra é composta de versos que reproduzem toda a complexidade existente no processo de adaptação a valores e imagens que tentam manter as mulheres enclausuradas.

A poeta demonstra, assim, repudiar as “algemas” até mesmo pela maneira com que dispõe seus versos na página em branco, pela sua mobilidade verbal, sugerindo um nível de liberdade que infringe qualquer tipo de convenção ou padrão literário, e é assim que ela capta a musicalidade própria do povo africano, mas também indicia a fuga a qualquer tipo de encarceramento, mesmo o literário, e ressignifica a sensualidade feminina que, por tanto tempo, foi caricaturada e alienada. Assim a restituição do erotismo feminino se faz notar com todo o seu cotejo de vibrações, de inúmeras colorações, através de uma poética de diversos sentidos.

## Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin *De Vãos e Ilhas: literatura e comunitarismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

- BÍBLIA. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil.
- BIRMAN, Joel. (org.). *Feminilidades*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.
- BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2.ed. Maringá: Eduem, 2005.
- BRAIDOTTI, Rosi. "A política da diferença ontológica". Tradução Suzana B. Funck. In: *A mulher na literatura*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1992.
- CASTELL, Graça. "A identidade subjetiva da mulher". *Revista Filosofia Capital*. Vol. 3, Edição 6, Ano 2008. pp.32-41
- CASTELLS, Manuel. *O poder da Identidade. A Era da Informação: economia, sociedade e cultura*, v.2. Trad. Klaus Brandini Gerhardt. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. port. de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.
- CHEVALIER, Jean & GEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. port. de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.
- LOPES, Nei. *Novo dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- PAZ, Octavio. "Revolução/ Eros/ Metaironia do romantismo à vanguarda". In: *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó. "Carlos Drummond de Andrade: 'o poeta de Itabira' evocado em África". In: CHAVES, Rita, SECCO, Carmen & MACÊDO, Tânia [org]. *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Mãos femininas e gestos de poesia". In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p.391-404.
- \_\_\_\_\_. *Ruminações do tempo e da memória na poesia de Paula Tavares*. Disponível em: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=120>. Acesso em 15/02/2009.
- SOIHET, Rachel. *Condição Feminina e Formas de Violência. Mulheres Pobres e Ordem Urbana (1890-1920)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SILVA DIAS, Maria Odila Leite da. "Teoria e Método dos Estudos Feministas: Perspectiva Histórica e Hermenêutica do Cotidiano", in A. de Oliveira Costa e C. Bruschini (org.), *Uma Questão de Gênero*, Rio de Janeiro/ S. Paulo: Ed. Rosa dos Tempos/ Fundação Carlos Chagas. 1992.
- \_\_\_\_\_. *Cotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SOUZA, Mailza R. Toledo e, *Do corpo ao texto: a mulher inscrita/escrita na poesia de Hilda Hilst e Ana Paula Tavares*. Tese de Doutorado. USP- São Paulo, 2009. 204 p

TAVARES, Ana Paula. *Ritos de Passagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Lago da Lua*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Ex-votos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

\_\_\_\_\_. *A cabeça de Salomé*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

\_\_\_\_\_. *Manual para amantes desesperados*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.