

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

***O LAGO DA LUA: A POESIA DE TRADIÇÃO ORAL AFRICANA DE PAULA
TAVARES***

MICHEL AUGUSTO CARVALHO DA SILVA

TERESINA – PI

2018

MICHEL AUGUSTO CARVALHO DA SILVA

***O LAGO DA LUA: A POESIA DE TRADIÇÃO ORAL AFRICANA DE PAULA
TAVARES***

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura, Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Relações de Gênero, como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Elio Ferreira de Souza

TERESINA

2018

S586l Silva, Michel Augusto Carvalho
O Lago da Lua: a poesia de tradição oral africana de Paula
Tavares / Michel Augusto Carvalho Silva. – 2018.
86 f .

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do
Piauí – UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, 2018.
“Orientador Prof. Dr. Elio Ferreira de Souza.”

1. Poesia. 2. Identidade. 3. Tradição. 4. Memória.
5. Paula Tavares. I. Título.

CDD: 801.95

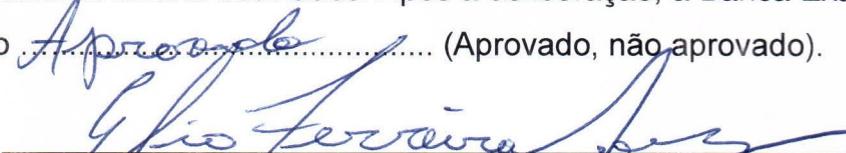


GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

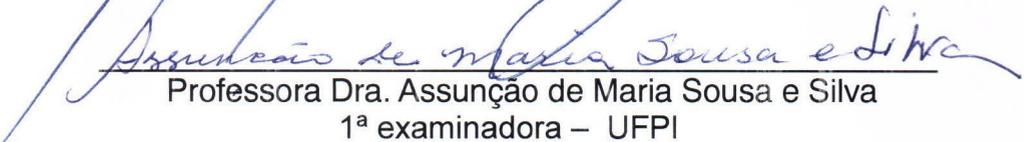
TERMO DE APROVAÇÃO

O LAGO DA LUA: A POESIA DE TRADIÇÃO ORAL AFRICANA DE PAULA TAVARES
MICHEL AUGUSTO CARVALHO DA SILVA

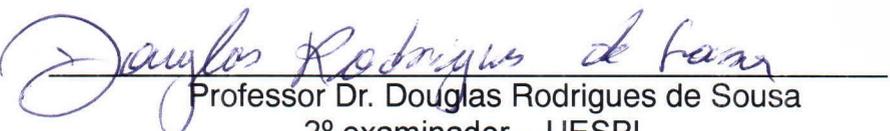
Esta dissertação foi defendida às 10h, do dia 11 de maio de 2018, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho Aprovado..... (Aprovado, não aprovado).



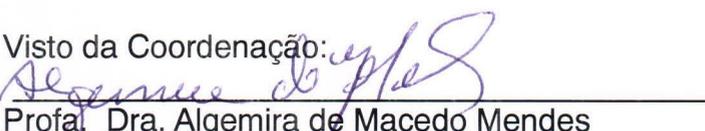
Professor Dr. Elio Ferreira de Souza, – (UESPI)
Orientador



Professora Dra. Assunção de Maria Sousa e Silva
1ª examinadora – UFPI



Professor Dr. Douglas Rodrigues de Sousa
2º examinador – UESPI

Visto da Coordenação:


Profa. Dra. Algemira de Macedo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em
Letras da UESPI

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

Aos meus pais, Joaquim Nonato e Maria dos Remédios, pelo apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar a Deus por ter me concedido forças para ter lutado contra o tempo e ter conseguido chegar até aqui.

Agradeço à UESPI pela oportunidade de compartilhar experiências e saberes com os professores e alunos do Mestrado Acadêmico em Letras.

Ao meu querido amigo e orientador, Prof^o Elio Ferreira, por seus ensinamentos, por estar sempre disposto a me ajudar e por estar sempre presente ao longo do processo de desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores Douglas Rodrigues, Assunção de Maria e Raimunda Celestina, por aceitarem participar de minha banca. O meu maior respeito e admiração.

Ao professor Fabrício Flores Fernandes, pela amizade e incentivo ao longo desses dois anos.

Aos professores do Mestrado Acadêmico em Letras, pelos ensinamentos.

Aos professores Diógenes Buenos Aires de Carvalho, José Wanderson Lima Torres e Silvana Pantoja pelos conhecimentos compartilhados ao longo das disciplinas.

Aos membros do Núcleo de Estudos e Pesquisa Afro – NEPA da Universidade Estadual do Piauí, pela troca de experiências e saberes durante as reuniões e organização de eventos.

À Francira Ricarte e Francisco Coelho, pelas experiências compartilhadas durante as reuniões e eventos acadêmicos.

Aos meus pais e irmãos, Joaquim, Maria, Júnior e Kelly, pelo incentivo e auxílio durante esse tempo de intenso aprendizado.

Às minhas amigas do mestrado, Jeane Costa, Cecília Guedes, Fabíola Brasilino, Francisca Figueredo e Thaís Amélia, por estarem sempre dispostas a me incentivar e ouvir minhas dúvidas e queixas.

Aos meus tios, Francineide Costa e José de Ribamar, por terem me auxiliado durante todo esse tempo em Teresina.

Ao primo e amigo, Ícaro Costa, com quem pude dividir experiências durante minha estadia em Teresina.

Aos amigos e colegas que sempre me incentivaram a continuar.

A Marcondes Brito da Costa e João Paulo Lima do Nascimento, pela amizade e incentivo durante todo o período do mestrado.

Aos meus familiares que me apoiaram durante toda a minha formação.

Por fim, agradeço à CAPES, pela concessão de auxílio financeiro.

VENHAM VER

*Olhem só!...
O sol arraiou
De madrugada.
Trioouxe-nos,
Luengos do Huambo
Batata-doce de Malange
Kizaca do Bengo
Venham ver.
Desta vez,
Nossas consciências
Ficarão mais limpas.
Vejam só!...*

(Kudijimbe)

RESUMO

A presente dissertação apresenta um estudo sobre o processo de construção da identidade cultural angolana através da análise dos poemas do livro *O lago da lua*, de Ana Paula Tavares, analisando como a cultura da tradição oral é ressignificada na linguagem poética da obra, como a memória coletiva e a ancestralidade estão representadas e como o sujeito poético feminino expressa sua subjetividade e sua relação com a tradição e sociedade a que pertence. A análise parte da discussão de como a identidade cultural deve ser entendida no contexto da África contemporânea para, em seguida, apresentar como a tradição oral está presente como parte determinante da identidade cultural africana e como o universo da oralidade é ressignificado na literatura escrita. Assim, o capítulo I discute as questões teóricas acerca da fragmentação das identidades na pós-modernidade e como essa identidade fragmentada pode ser interpretada no contexto dos países africanos. O capítulo II apresenta o universo da tradição oral africana e como a mesma é ressignificada na escrita literária dos escritores africanos. O capítulo III apresenta o contexto cultural e social em que Paula Tavares está inserida, produzindo uma poética engajada em representar e enunciar os desejos e anseios da mulher angolana. Em *O lago da lua*, Paula Tavares além de denunciar a crueldade da guerra pela independência, põe-nos perante a cultura das etnias do sul de Angola, através da ressignificação das tradições e mitos no contexto de uma nação recém independente e o questionamento de suas tradições, principalmente na forma como a mulher angolana é tratada. O desenvolvimento da discussão teórica e das análises dos poemas ocorreram à luz dos preceitos teóricos e analíticos propostos por Stuart Hall (2006), Homi Bhabha (2013), Kwame Anthony Appiah (1997), Francisco Noa (2015), Hampaté Bá (2010), Ana Mafalda Leite (2014), Édouard Glissant (2005), Maria Nazareth Fonseca (2015), Inocência Mata (2000; 2001; 2016), dentre outros. Os resultados mostram que através dos recursos da oralidade, Ana Paula Tavares reinscreve a memória do povo angolano, nos levando a refletir sobre a devastação da guerra e a condição da mulher angolana.

Palavras-chave: Poesia; Identidade; Tradição; Memória; Paula Tavares.

ABSTRACT

This dissertation presents a study on the process of construction of the Angolan cultural identity through the analysis of the poems of the book *O lago da Lua*, written by Ana Paula Tavares, analyzing how the culture of the oral tradition is renified in the poetic language of the work, such as collective memory and ancestry are represented and how the poetic female subject expresses his subjectivity and his relationship with the tradition and society to which she belongs. The analysis starts from the discussion of how cultural identity should be understood in the context of contemporary Africa and then present how oral tradition is present as a determining part of African cultural identity and how the universe of orality is re-signified in written literature. Thus, Chapter I discusses the theoretical questions about the fragmentation of identities in postmodernity and how this fragmented identity can be interpreted in the context of African countries. Chapter II presents the universe of the African oral tradition and how it is re-signified in the literary writing of the African writers. Chapter III presents the cultural and social context in which Paula Tavares is inserted, producing a poetics engaged in representing and enunciating the desires and longings of the Angolan woman. In *O lago da lua*, Paula Tavares, besides denouncing the cruelty of the war for independence, puts us before the culture of the ethnic groups of the south of Angola, through the re-signification of the traditions and myths in the context of a newly independent nation and the questioning of its traditions, especially in the way the Angolan woman is treated. The development of theoretical discussion and the analysis of poems occurred in the light of theoretical and analytical precepts proposed by Stuart Hall (2006), Homi Bhabha (2013), Kwame Anthony Appiah (1997), Francisco Noa (2015), Hampaté Bá (2010) , Ana Mafalda Leite (2014), Édouard Glissant (2005), Maria Nazareth Fonseca (2015), Inocência Mata (2000, 2001, 2016), among others. The results show that through oral resources, Ana Paula Tavares reinscribes the memory of the Angolan people, leading us to reflect on the devastation of the war and the condition of the Angolan woman.

Keywords: Poetry; Identity; Tradition; Memory; Paula Tavares.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
2 IDENTIDADES CULTURAIS AFRICANAS	13
2.1 <i>Identidade cultural africana no contexto pós-colonial</i>	<i>17</i>
2.2 <i>Pós-colonialismo</i>	<i>22</i>
3 LITERATURA AFRICANA: ORALIDADE, MEMÓRIA E TRADIÇÃO	33
3.1 <i>A tradição oral</i>	<i>33</i>
3.2 <i>Memória e tradição na escrita.....</i>	<i>40</i>
4 O LAGO DA LUA: REINSCREVENDO O PAPEL FEMININO NA TRADIÇÃO	58
4.1 <i>Os ritos e a memória na poética em O lago da lua</i>	<i>60</i>
4.2 <i>A maternidade ressignificada no seio da tradição angolana nos poemas de Paula Tavares.....</i>	<i>68</i>
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS.....	82

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura angolana escrita em Língua Portuguesa surge em um contexto colonial em que os anseios pela independência e desejo de libertação guiam o imaginário de seus autores que, engajados na luta pela libertação de seu povo, sobrevalorizando o elemento cultural e o contexto social em que está inserido, como forma de reivindicar uma ordem cultural (NOA, 2015, p. 17). Assumindo seu engajamento político e o ato de escrever sobre seu povo, desconstruindo hegemonias da cultura ocidental, a literatura angolana busca na ancestralidade, na relação com a natureza, nas narrativas de tradição oral o significado ou significados de afirmações identitárias africanas.

Os estudos acerca de identidade cultural no período pós-colonial tornam-se um meio viável de entendimento do contexto sociocultural das nações africanas, da análise e interpretação da criação literária dos escritores africanos. As postulações teóricas de Stuart Hall, em *Identidade Cultural na Pós-modernidade* (2006), auxiliam o entendimento de como a identidade individual, coletiva e da nação estão fragmentadas e porque houve essa fragmentação. Apesar de escrever sobre as identidades em um contexto diferente da maioria dos países africanos, as postulações teóricas de Hall também podem ser úteis no entendimento do contexto e da literatura africana, especificamente a literatura angolana.

Angola adquiriu sua independência política em 1975. No entanto, guerras civis pela tomada do poder continuaram a impedir a construção de um estado nação estável, afetando também a forma de identificação do povo enquanto nação unificada. O retorno à tradição, a busca pelo essencialismo da identidade africana é impossível, já que a colonização portuguesa alterou profundamente a organização social, crenças e forma de autoinscrição de Angola. Também era impossível a aceitação total da identidade imposta pelo colonizador.

Em tal contexto, surgem as teorias pós-coloniais, que estudam a relação, a afirmação da diferença e a descolonização existentes principalmente na literatura escrita por escritores de países que outrora foram colonizados e buscam através da literatura escrita desconstruir e descolonizar os preceitos histórico-sociais do discurso ocidental acerca de sua cultura.

É nesse contexto que surge a poetisa Paula Tavares, nome de poesia de Ana Paula Tavares. Nascida em 1952, na cidade de Lubango, província de Huíla. Viveu até a adolescência em Angola, ao mudar-se para Portugal com a finalidade de continuar os estudos. No entanto, viveu a experiência do momento de engajamento dos intelectuais angolanos na luta pela independência. Pôde também conhecer a ancestralidade e tradições que guiam o imaginário angolano, ainda presente nas narrativas orais e atos ritualísticos que permanecem vivos na tradução africana. Em 1985, publicou o primeiro livro, *Ritos de Passagem*. Nas palavras de Inocência Mata, o livro foge à enunciação nacionalista que a literatura angolana ainda vivia, passados cerca de dez anos após a emancipação política do país, focalizando o “universo interior da mulher enquanto indivíduo, tateando o mapa do corpo feminino” (MATA, 2009, p. 01).

O presente estudo volta suas atenções para a segunda obra poética da autora, *O Lago da Lua*, publicado originalmente em 1999 e que traz à tona a voz da memória ancestral e a erotização do corpo feminino através da “reinvenção estética dos mitos e provérbios” (SECCO, 2011, p. 272). Assim, o objetivo geral dessa pesquisa é o estudo da construção de identidades culturais angolanas a partir da investigação da tradição oral e o seu significado poético em poemas do livro *O Lago da Lua*. Do mesmo modo que a memória coletiva e a ancestralidade são representadas, o sujeito feminino expressa sua subjetividade na relação com a tradição e a sociedade de pertencimento.

Julgamos que o estudo da construção de identidades culturais angolanas, a partir do ponto de vista da obra poética de autoria feminina, traduz de certo modo um meio viável para entendermos o processo de descolonização, evocado nos temas abordados e narrativas que afirmam e recuperam a tradição africana na obra de autores e autoras africanas de língua portuguesa. Além do mais, poderemos refletir sobre as relações de gênero e a participação feminina em um país, como Angola, que conquistou sua independência política em 1975. O país viveu ainda a experiência de duradouras guerras civis e o choque da cultura ocidental portuguesa e a cultura dos grupos étnicos que hoje pertencem ao território angolano.

A partir da leitura dos poemas de Ana Paula Tavares, tentaremos compreender a construção identitária de um país que passou pela experiência nefasta da colonização europeia, em particular de Portugal. Por conseguinte, a teoria pós-colonial especificamente a descolonização apresenta-se como um dos

fundamentos basilares na orientação da nossa leitura e análise dos poemas estudados. A poesia de Ana Paula Tavares transita por antigos e novos caminhos da vida cultural, social e histórica do povo de Angola, sua terra de origem, poetizando a experiência e o imaginário da sociedade angolana a partir da visão de quem presenciou o trauma da violência colonial, o desrespeito aos direitos da mulher ou na relação de gênero, a desqualificação da cultura africana pelo sistema colonial. Esse tipo de hegemonia é desfeita pela poesia em estudo ao recuperar narrativas e ritos da ancestralidade africana, como os ritos de passagem de mulheres africanas evocados nos versos de Ana Paula Tavares.

Sob o contexto da afirmação de identidades pelos povos que vivenciaram a experiência da colonização europeia, estudos como os de Édouard Glissant (2005) serão utilizados durante a leitura da obra por apresentar a identidade cultural não como uma raiz única, mas como um rizoma que deriva de várias outras raízes. Em outras palavras, a identidade cultural a respeito da qual discorreremos não pode ser classificada como pura ou essencialista, mas o resultado do encontro de diferentes culturas, que em certas ocasiões dialogam entre si e noutras entram em conflitos no contexto colonial, pós-colonial ou contemporaneidade da globalização.

No âmbito do programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, um dos pontos importantes desta pesquisa é por se tratar do primeiro estudo sobre a obra de uma das escritoras mais significativas da literatura contemporânea de Angola e da África de Língua Portuguesa. O estudo também apresenta uma leitura da obra de Paula Tavares sob a ótica da construção da identidade cultural angolana, revelando nos versos, linhas e entrelinhas dos poemas metáforas, simbologias, ritmos, canções, rituais, cosmogonias que traduzem subjetividades femininas e/ou da mulher africana, que recuperam ancestralidades, afirmam e reafirma identidades africanas de tempos seculares, expressando anseios e desejos pessoais e da coletividade através da poesia.

A pesquisa será de revisão bibliográfica e qualitativa à luz de fundamentos teóricos, relacionados à crítica literária afrodescendente, aos Estudos Culturais e diferentes áreas do conhecimento humano, considerando-se a abordagem temática e a análise do corpus literário. A partir dessa perspectiva, empreenderemos o estudo da obra poética de autoria feminina e angolana, escrita por Ana Paula Tavares, autora de notável representatividade no cenário da Literatura Africana contemporânea. Buscaremos a compreender o processo de construção de

identidades culturais no contexto pós-colonial angolano, a partir da elucidação de pontos de aproximação ou conflitantes, que resultam na hibridização de diferentes culturas por meio de relações dialógicas e troca de experiências entre dois ou mais grupos étnicos ou nação. No entanto, esse tipo de relação pode se manifestar de modo conflitante, na repulsa da cultura do outro.

Esta dissertação está dividida em três capítulos: Identidades africanas: conceituação, correntes ideológicas e pressupostos teóricos; Literatura africana: oralidade, memória e tradição viva; *O lago da lua*: reinscrevendo o papel feminino na tradição. Torna-se importante salientar, que os poemas analisados foram publicados originalmente no livro *O lago da lua*, publicado em 1999. No entanto, os poemas que constam nesta dissertação foram retirados do livro *Amargos como os frutos: poesia reunida*, Pallas Editora, 2011.

O Capítulo I discute as questões teóricas acerca da fragmentação das “identidades na pós-modernidade ocidental”, relacionando os pressupostos teóricos indicados por Hall (2006) que, sob determinado aspecto, podem se tornar basilares na explicação do momento histórico-social de Angola. País este que, após um longo período sob a administração colonial portuguesa, recomeça a construção de sua identidade enquanto nação de culturas diversas e distintas. Em seguida, são apresentadas as principais correntes de pensamento sobre as formas de identificação do sujeito africano. Entre outras, destacavam-se de um lado uma marxista/nacionalista, que defendia a identificação dos países africanos a partir da independência das nações africanas; e outra nativista, que almejava o retorno à cultura africana sob a ótica do essencialismo cultural. O principal teórico a fornecer seus argumentos para esse campo da discussão, trata-se de Achille Mbembe (2001). Ainda no primeiro capítulo, apresentaremos os princípios teóricos do pós-colonialism, que nos auxiliarão no entendimento das identidades africanas e também na leitura e interpretação da obra em análise. Cabe aqui mencionar alguns nomes principais que nos darão subsídios para essa leitura, como Homi K. Bhabha que, em *O local da cultura* (2014), discorre acerca da cultura pós-colonial na Índia; Édouard Glissant que, em *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), trata do diálogo entre culturas distintas, cuja relação resulta na ‘imprevisibilidade’ de experiências culturais a que ele nomeia “caos-mundo”. Apesar de se referir especialmente ao contexto das Antilhas, as postulações de Glissant também são elucidativas na

compreensão do processo de afirmação de identidades culturais na obra literária de autores e autoras africanas.

O Capítulo II discorre sobre a relação entre tradição oral, memória e literatura escrita, sob a ótica de que a tradição oral ainda se mantém viva, ressignificada na escrita literária africana de Língua Portuguesa. Os fundamentos teóricos mencionados são utilizados na análise dos poemas do livro *O lago da lua* (1999). O escritor africano é apresentado no seu contexto social, cuja experiência pessoal e do grupo se tornam fatores preponderantes na tradução da sua subjetividade e no ponto de vista do poeta e/ou narrador desse autor e especificamente da autora em estudo. Daí as formas de escrever e inscrever a tradição e a denúncia de mazelas sociais em seus textos, produzindo uma literatura engajada à realidade social e identidades culturais do grupo étnico de pertença. Nesse sentido, os poemas analisados nesta seção foram escolhidos de acordo com a temática social que utilizam para produzir uma literatura politizada e preocupada em denunciar guerras, a colonização e também poemas cujo apelo à tradição oral, à memória e à ancestralidade angolana é intensamente evocado.

O Capítulo III apresenta o contexto cultural e social em que Paula Tavares está inserida e engaja social e culturalmente, construindo uma poética cuja herança se apoia na tradição oral, no contexto social, na relação de gênero em Angola, significando a tradução do desejo e anseios da afirmação de identidades da mulher angolana, reivindicadas no seu ver-sejar de narrativas ritualísticas e erotizantes, que assumem vozes de pertença do sujeito feminino, da subjetividade, do direito à posse intransferível do próprio corpo, denunciando mazelas e silenciamentos capazes de agravarem a vulnerabilidade da mulher angolana e africana. Nesta seção, os poemas analisados foram escolhidos com base na voz feminina que pulsa no poema, bem como a temática abordada que esteja relacionada à mulher e à diversidade de identidades femininas.

Por fim, as considerações finais relacionam as teorias e análises discutidas nos capítulos anteriores com os resultados obtidos, apontando as singularidades da poética de Paula Tavares, que além de evidenciar o legado da tradição oral presente em sua escrita, evitando que as memórias das tradições e vivências do povo angolano sejam esquecidas, reivindica para a mulher angolana o direito de expressão e construção de novos sentidos através da escrita poética.

2 IDENTIDADES CULTURAIS AFRICANAS

Não conheço nada do país do meu amado
 Não sei se chove, nem sinto o cheiro das
 laranjas.

Abri-lhe as portas do meu país sem perguntar nada
 Não sei que tempo era
 O meu coração é grande e tinha pressa
 Não lhe falei do país, das colheitas, nem da seca
 Deixei que ele bebesse do meu país o vinho o mel a carícia
 Povei-lhe os sonhos de asas, plantas e desejo
 O meu amado não me disse nada do seu país

Deve ser um estranho país
 o país do meu amado
 pois não conheço ninguém que não saiba
 a hora da colheita
 o canto dos pássaros
 o sabor da sua terra de manhã cedo

Nada me disse o meu amado
 Chegou
 Mora no meu país não sei por quanto tempo
 É estranho que se sinta bem
 e parta.
 Volta com um cheiro de país diferente
 Volta com os passos de quem não conhece a pressa.

(TAVARES, 2011, p. 82)

O poema acima enuncia o leitor na temática a ser abordada no presente capítulo: a afirmação de uma diferença cultural e da multiculturalidade das nações. “Não conheço nada do país do meu amado” afirma a diferença cultural existente entre duas nações. O sujeito do poema nada sabia sobre o país da pessoa que ama, mas ainda assim “abriu-lhe as portas do seu país”. Permitiu que seu amado conhecesse as tradições, costumes, conhecimentos e formas diferentes de habitar e existir no universo. A pessoa amada conheceu tudo sobre o país do sujeito que fala no poema: “bebeu o vinho o mel a carícia” e mora no país por tempo indeterminado, em que se sente bem, mesmo que de vez em quando parta e depois volte.

Iniciaremos esta discussão apresentando a conceituação teórica e prática do que define a identidade e as razões que a colocaram no centro dos debates sociológicos, filosóficos e literários. Pretendemos com isso, abrir caminho para uma reflexão mais aprofundada da identidade africana, suas principais correntes ideológicas e os desvios que tornam a existência de uma essencialidade da

identidade africana um meio indevido de análise e interpretação de obras literárias no contexto pós-independência.

Na linguagem do senso comum, identidade cultural é o reconhecimento de uma cultura comum; a ideia de pertencimento de uma nação, grupo social ou étnico. É cambiante e segue um percurso mutável, “condicional” às experiências contingenciais vivenciadas pelo grupo. Há de se considerar, portanto, as relações e as experiências partilhadas entre os indivíduos desse grupo, inclusive suas práticas sociais, tradições ou ancestralidade. Hall afirma que a identidade:

Ela não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre, “ganhá-la” ou “perdê-la”; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada. Embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la, a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência (HALL, 2000, p. 106).

Em outras palavras, a identidade não é um fenômeno fixo, tampouco permanece sob o controle “totalmente determinante” de uma sociedade, quanto às mutabilidades possíveis de ocorrerem nas relações estabelecidas entre diferentes grupos e mesmo nas contingências relacionadas a fatores sociais, culturais ou econômicos que traduzem a dinâmica identitária da vida moderna. Deste modo, a identidade pode ser cambiada, modificada ou silenciada conforme as relações de um grupo com outros grupos ou culturas, como também acontecimentos e crises motivadas pelas guerras entre nações ou grupos étnicos distintos. A exemplo disso, podemos enumerar fatos históricos e sociais tais como a colonização europeia na África, Américas e Ásia; a diáspora forçada de africanos para a Europa e o Novo Mundo, etc. Nas palavras de Bauman (2005, p. 30), quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer “natural”, predeterminada e inegociável, a ideia de identidade torna-se importante e o indivíduo procura meios a que possa pertencer.

Stuart Hall (2006) afirma que há três concepções de identidade: a do sujeito do iluminismo, em que a pessoa humana é vista como um sujeito centrado, racional, de consciência de ação, em que o centro essencial do eu era a identidade; o sujeito sociológico, por sua vez, era um reflexo da complexidade da sociedade moderna, em que o núcleo interior do sujeito não era autônomo, mas formado na relação com

outras pessoas importantes para ele, que serviam como mediadores de valores, sentidos, símbolos, ou seja, mediavam a cultura dos mundos que o sujeito habitava. Essa é considerada uma concepção interativa da identidade do sujeito, por depender da interação social do indivíduo com o ambiente e meio social para o desenvolvimento da sua identidade. Por último, a concepção do sujeito pós-moderno prega que a identidade não é unificada e estável, mas sim fragmentada. Sobre essa concepção de identidade, Hall (2006, p. 13) afirma que o sujeito está se tornando fragmentado; sendo constituído não apenas por uma identidade, mas por várias identidades que por vezes podem ser contraditórias. A identidade cultural torna-se uma identidade provisória, variável e problemática. Esse processo altera a forma como o sujeito se identifica, passando a ser entendido e composto por identidades múltiplas, produzindo o sujeito pós-moderno (HALL, 2006, p. 13). A identidade na pós-modernidade é móvel, instável e altera-se continuamente de acordo com as formas pelas quais “somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 13).

Como afirmado por Hall (2006, p. 13), a identidade passa a ser formada e transformada continuamente de acordo com os sistemas culturais que nos rodeiam e não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos (HALL, 2000, p. 108). A identidade é então um processo, uma articulação, sempre em negociação e nunca concluída pois, no contexto da pós-modernidade, está sempre entrando em contato com culturas diferentes e esse encontro torna a identidade um fator provisório e variável:

Acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de ser exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo – e assim, sua “identidade” - pode ser construído (Derrida, 1981; Laclau, 1990; Butler, 1993) (HALL, 2000, p. 110).

A identidade torna-se questão a partir do encontro entre identidades distintas e além desse encontro, as identidades passaram a conviver no mesmo espaço, no mesmo grupo, tornando esse encontro também uma negociação, uma

ressignificação ou mesmo um embate entre identidades que, nas palavras de Hall (2006, p. 9) “está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”. Essas mudanças estruturais que transformaram as sociedades modernas no fim do século XX (HALL, 2006, p.9), desestabilizaram o modo de identificação dos indivíduos pertencentes a essas sociedades. Suas identidades foram deslocadas, descentralizadas, tornando-as fragmentadas.

Nesse contexto, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural (HALL, 2006, p. 47). Pertencer a uma nação não é apenas habitar um espaço dentro dos limites da nação e ter garantido os mesmos direitos que têm os demais indivíduos que partilham do mesmo território. Ou seja, a nação não significa apenas uma entidade política, mas também é algo que produz sentidos. “As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação tal como representada em sua cultura nacional” (HALL, 2006, p. 49).

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (veja Penguin Dictionary of Sociology: verbete "discourse"). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma "comunidade imaginada"(HALL, 2006, p. 50).

A cultura nacional é um discurso que constrói a coesão e estabilidade da sociedade, através da forma como cria representações e significados que conectam o passado com o presente. Nesse sentido, as identidades são o resultado de uma bem-sucedida articulação ou “fixação” do sujeito no fluxo do discurso (HALL, 2000, p. 112).

Quanto às práticas do discurso da cultura nacional para criar essa articulação que “fixa” a identidade dos sujeitos pertencentes a nação, Hall (2006, p. 52) pontua algumas dessas práticas, estando entre elas: a narrativa da nação, que é como a

história é contada e recontada na literatura nacional, na mídia e na cultura popular, representando experiências comuns aos sujeitos pertencentes a essa cultura; a ênfase nas origens e continuidade, na tradição e na intemporalidade da cultura nacional; as tradições inventadas, que na concepção de Hall (2006, p. 53) é um conjunto de práticas de origem recente e, às vezes, inventadas que pregam certos valores e normas, implicando uma continuidade com o passado histórico; o mito fundacional, que pode ser definido como uma história que localiza a origem da nação no tempo histórico e, por último, a representação simbólica da nação baseada na existência de um povo “puro” e original.

É evidente o papel da literatura de um país como agenciadora de uma ou várias identidades que representam a cultura nacional. Porém, como as identidades no contexto atual apresentam-se de forma fragmentada, em construção e por vezes antagônicas, a escrita literária de uma nação também pode desconstruir o discurso dominante na constituição da identidade. Esta é a abordagem do tópico seguinte, que visa apresentar os principais discursos constitutivos da identidade africana e como esses discursos são desconstruídos frente à análise de filósofos e teóricos africanos e pós-coloniais.

2.1 Identidade cultural africana no contexto pós-colonial

Achille Mbembe (2001) aponta que as formas de identificação e auto-inscrição do ser africano repousa sobre três eventos históricos: a escravidão, o colonialismo e o *apartheid* (2001, p. 174). Devido a esse fator, mitos e lendas acerca da identidade africana são criadas para dar significado às comunidades africanas no presente histórico. A partir de então, duas correntes de pensamento sobre as formas de identificação do ser africano foram desenvolvidas: uma marxista/nacionalista e a outra nativista.

A primeira corrente de pensamento, que Mbembe apresenta como marxista/nacionalista (2001, p. 175) afirma que a África não é responsável pelos problemas provenientes da escravidão, colonização e *apartheid*. Portanto, “o destino do continente não advém de escolhas livres e autônomas, mas sim das marcas de sofrimento e subjugação histórica e econômica” (MBEMBE, 2001, p. 175).

Para ser exato, os nacionalismos africanos do pós-guerra, acompanhando, a este respeito, as tendências de seu tempo, substituíram o conceito de “civilização” pelo de “progresso”. Mas, eles assim o fizeram apenas para reforçar as teleologias da época. Tendo posto de lado a possibilidade de uma reflexão propriamente filosófica sobre a condição africana, apenas a questão crua do poder permaneceu: quem podia capturá-lo e usufruí-lo foi legitimado (MBEMBE, 2001, p. 181).

Mbembe apresenta o impasse do pensamento marxista/nacionalista, que surge do fato de uma não reflexão sobre a condição africana no período pós-independência. Há uma defesa da necessidade de em primeiro lugar “retomar o poder” para então poder legitimar sua identidade de forma autônoma. Essa forma de auto-inscrição não rompe com as dicotomias do poder colonial apontadas por Bhabha (2014, p. 83), em que é sempre na relação ao lugar do Outro que o desejo colonial é articulado: o espaço fantasmático da posse, que nenhum sujeito pode ocupar sozinho ou de modo fixo e, portanto, permite o sonho da inversão de papéis.

A segunda corrente de pensamento, nomeada por Mbembe como nativista (2001, p.175), defende uma ideia de retorno às raízes tradicionais da cultura africana, a busca de sua cultura autêntica, particular, que contém o modo africano de ver e se relacionar com o mundo. Em outras palavras, a visão nativista pretende ignorar a cultura imposta e resultante do período colonial, e buscar nas raízes de suas tradições tidas como perdidas, meios de reinventar modos de auto-inscrição, ou seja, a busca por uma singularidade cultural africana.

No que diz respeito à tradição, o ponto de partida é a afirmação de que os africanos têm uma cultura autêntica que lhes confere um eu particular irreduzível ao de qualquer outro grupo. A negação deste eu e desta autenticidade seria, assim, por si mesma, uma mutilação. Com base nesta singularidade, supõe-se que a África reinvente sua relação consigo mesma e com o mundo para pertencer a si mesma e escapar das obscuras regiões e do opaco mundo aos quais a história a tem confinado. Por causa das vicissitudes da história, consideramos que a tradição ficou para trás. Daí a importância, para redescobri-la, da regressão e da imaginação, condições necessárias para superar a fase de humilhação e de angústia existencial causada pela histórica degradação do Continente (MBEMBE, 2001, p. 183).

A atitude de retorno às tradições para redescobrir ou mesmo para marcar a singularidade africana é uma visão romântica da identidade cultural, uma vez que as relações mantidas com a colônia alteraram a organização social de maneira única,

mas isso não quer dizer que houve uma assimilação total da cultura, língua e costumes do colonizador, e sim que todas as culturas estão contaminadas umas pelas outras e que não existe uma cultura africana pura (APPIAH, 1997, p. 217).

Entretanto, essa atitude de retorno às tradições, o recuo ao passado, o encontro com o tempo perdido na tentativa de restaurar e dar significado ao presente fragmentado é visto como um movimento regressivo, anacrônico da história da cultura nacional por Stuart Hall. Esse tipo de agenciamento, nas palavras do autor, oculta uma luta para mobilizar as "pessoas" para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os "outros" que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente (HALL, 2006, p. 56).

As imprecisões histórico-sociológicas que as duas correntes de pensamento carregam, segundo Appiah (1997, p. 243) não devem ser a principal razão para não serem consideradas como válidas, afinal, "histórias inventadas, biológicas inventadas e afinidades culturais inventadas vêm junto com toda identidade (APPIAH, 1997, p. 243). A imprecisão das duas correntes de pensamento surge, de um lado porque a corrente marxista/nacionalista não rompe com a dicotomia do período colonial opressor/oprimido e busca constituir uma identidade africana que se inicia com a tomada do poder, ignorando as diversas tradições do passado pré-colonial que ainda se mantêm vivas, em constante diálogo com a cultura moderna. De outro, a corrente nativista na sua tentativa de retorno, de busca de uma singularidade da cultura africana, ignora a presença do outro no imaginário, mas não consegue ignorá-lo na cultura ativa, afinal, os modos de organização social, a linguagem e o modo de vida moderno estão presentes no modo de vida dos povos africanos.

[...] as identidades são complexas e múltiplas, e brotam de uma história de respostas mutáveis a forças econômicas, políticas e culturais, quase sempre em oposição a outras identidades. [...] elas florescem a despeito do que antes chamei de nosso "desconhecimento" de suas origens, isto é, a despeito de terem suas raízes em mitos e mentiras. [...] não há, por conseguinte, muito espaço para a razão na construção – em contraste com o estudo e a administração – das identidades (APPIAH, 1997, p. 248).

Assim, nas palavras de Appiah é possível constatar que as identidades africanas são um processo em construção, mutável, dependente de forças econômicas, políticas e culturais que tornam a tentativa de "moldagem" de uma essencialidade das identidades africanas um processo falho. Essa concepção de

identidade africana apresentada por Appiah pode ser comparada com a definição apresentada por Hall, em que o processo de identificação é visto como “sempre em processo”, nunca completamente determinado; que a identidade pode ser abandonada ou sustentada, ou seja, a identidade é condicional (HALL, 2000, p. 106).

A identidade africana não existe como substância. Ela é constituída, de variantes formas, através de uma série de práticas, notavelmente as práticas do self (cf. Biaya, 2001, e no prelo; ver, também, Malaquais, no prelo). Tampouco as formas desta identidade e seus idiomas são sempre idênticos. E tais formas e idiomas são móveis, reversíveis e instáveis. Isto posto, elas não podem ser reduzidas a uma ordem puramente biológica baseada no sangue, na raça ou na geografia. Nem podem se reduzir à tradição, na medida em que o significado desta última está constantemente mudando (MBEMBE, 2001, p. 199).

A afirmação de Mbembe refere-se também às tentativas de unificar as múltiplas identidades culturais africanas em um essencialismo baseado em raça, geograficamente ou em uma tradição passada comum. Esse ideal, nas palavras do autor, reduzem as possibilidades de criação identitária do povo africano, uma vez que suas formas e línguas são móveis, reversíveis e instáveis. A partir do que foi discutido, é necessário entendermos os possíveis caminhos teóricos e analíticos de obras literárias que possam auxiliar na tarefa não de definir ou buscar uma identidade cultural concreta e estagnada, mas de entendermos de que forma as literaturas africanas, especificamente na poética da escritora angolana Paula Tavares, ressignificam o legado cultural da tradição oral na narrativa escrita.

Apesar de não haver uma essencialidade na identidade cultural africana e sim diversas identidades fragmentadas e que estão sempre em constante construção, Appiah (1997, p. 251) afirma que a ideia de uma identidade cultural a nível continental esteja se tornando realidade devido a fatores que são comuns a todas as nações e comunidades pertencentes a essas nações na África:

Compartimos um continente e seus problemas ecológicos; compartimos uma relação de dependência perante a economia mundial; compartimos o problema do racismo (e permita-me incluir aqui, explicitamente, a África “negra” e a “magrebina”); compartimos a possibilidade de desenvolvimento dos mercados regionais e dos circuitos locais de produção [...] (APPIAH, 1997, p. 251).

Portanto, apesar de fragmentada, há diversas similaridades entre as identidades africanas que permite encontrarmos não uma essencialidade identitária, mas um discurso formador da identidade que é comum a todo o continente e reside no fato da história comum, a herança da escravidão e também da colonização, como o racismo e a modernidade tardia.

Para a África, a época atual é de complexidade e de dependência. Os diferentes mundos, as diferentes mentalidades e os diferentes períodos sobrepõem-se, interferindo uns nos outros, às vezes se influenciando mutuamente, nem sempre se compreendendo. Na África do século XX encontra-se lado a lado com a Idade Média, o Ocidente com o Oriente, o cartesianismo, modo particular de “pensar” o mundo, com o “animismo”, modo particular de vive-lo e experimentá-lo na totalidade do ser (HAMPATÉ BÁ, 2010, p. 210).

A própria África enquanto continente apresenta-se de maneira fragmentada, dividida em tempos diferentes. Cada nação, cada comunidade dentro da nação apresentando peculiaridades próprias tanto das tradições orais, como a herança da colonização (que não ocorreu de forma igual e em todo o continente) que dificultam a tentativa de unificar a identidade africana. Portanto, é necessário discutir mais profundamente como as identidades africanas devem ser compreendidas e como estão representadas nas artes, especificamente a literária, levando em consideração que o próprio continente está fragmentado em tempos diferentes e que cada tempo reflete uma maneira própria de entender o ser e sua relação com a sociedade e com a natureza ao seu redor. Cada visão de mundo, cada conhecimento representado através da escrita literária deve ser entendido como parte de algo maior, como parte estruturante da identidade cultural no qual o escritor está inserido e, através da arte escrita, transcreve conhecimentos de mundo, memórias ancestrais, ritos e mitos que ainda permanecem vivos em seu meio social.

As discussões de como as identidades africanas deve ser entendidas e estudadas reflete também na crítica da literatura africana, que se desprende de uma análise essencialista e nacionalista e pauta-se no estudo das alteridades identitárias que o texto literário representa. Mata (2000, p.5) ao definir as atuais propostas da literatura africana escrita em língua portuguesa, afirma que estas participam de uma tendência de investigar a apreensão e tematização do espaço colonial e pós-colonial para, em seguida, recriar-se a partir desse agenciamento originário e de contínua representação.

O espaço pós-colonial a que se refere Mata (2000, p. 5) representa as novas relações entre a cultura ocidental e a cultura africana, bem como as formas de representar suas identidades, que como foi discutido, pautou-se principalmente em uma abordagem nacionalista e outra essencialista, ambas apresentando suas limitações que enclausurava a identidade africana em novos estereótipos. A tendência atual de estudo das identidades africanas através das representações literárias parte da reflexão e entendimento tanto do espaço colonial como pós-colonial para “regenerar-se”, ou seja, reescrever as identidades culturais através de estratégias que “não apelem à ruptura, mas que remetam a processos de remitologização” (MATA, 2000, p. 4).

Portanto, o estudo das identidades representadas na literatura africana deve partir do entendimento dos espaços culturais e sociais a que essa literatura busca representar, levando em consideração que estas emergiram no processo de dominação colonial e “insurgem contra a imoralidade dessa situação, utilizando a escrita como espaço de reivindicação identitária, cultural e estética” (NOA, 2015, p. 40).

A reivindicação identitária não parte da contestação da identidade moderna, ou no agenciamento da construção de uma identidade puramente essencialista, mas parte da tradição viva das narrativas orais para ressignificá-las na cultura escrita, reivindicando sua identidade, sua cultura e sua estética a partir de elementos culturais advindos da tradição oral e que permanecem vivos no presente moderno das nações africanas.

2.2 Pós-colonialismo

Uma das maneiras de se estudar a relação entre as culturas no contexto contemporâneo é a estética pós-colonial, que apesar da dificuldade em se definir o que de fato ela estuda, podemos conceituá-la como o estudo crítico de discursos de contestação sobre a dominação colonial e os legados do colonialismo, ou da colonização.

Homi Bhabha em *O Local da Cultura* (2014) abre espaço para discussões e questionamentos acerca da identidade, ao propor uma releitura de Frantz Fanon, buscando definir o espaço de inscrição ou da escrita da identidade, argumentando que:

A experiência da auto-imagem que se dissemina vai além da representação como consciência analógica da semelhança. Isto não é uma forma de contradição dialética, como a consciência antagônica de senhor e escravo, que possa ser sublimada e transcendida. O impasse ou aporia da consciência, que parece ser a experiência pós-moderna por excelência, é uma estratégia peculiar de duplicação (BHABHA, 2014, p. 83).

O que seria essa duplicação? A duplicação é revelada por Fanon em *Peles negras, máscaras brancas* (1952). Diz-se acerca da diferença entre a identidade pessoal como indicação da realidade ou intuição do ser e o problema psicanalítico da identificação que sempre evita a questão do sujeito: "O que quer um homem?". A duplicação é uma crise do caráter identitário entre a identidade pessoal e a tentativa de alcance da identidade imposta. Contextualizando no período colonial, a duplicação do sujeito colonizado surge com a subjugação da sua identidade, o que envolve sua cultura, seu modo de vida, a organização social de seu povo e sua raça, fazendo com que esse sujeito se sinta errado e inferior frente à cultura hegemônica do colonizador europeu.

A partir dessa afirmação, Bhabha (2014) inicia a teorização da epistemologia da cultura. Propõe o entendimento da contemporaneidade não como o tempo da diversidade cultural, mas da diferença cultural. O entendimento da cultura como um espaço híbrido. *O Local da Cultura* rompe com a construção do sujeito a partir do agenciamento colonial, que divide estrategicamente o sujeito em colonizador ou colonizado, articulando essa divisão de acordo com o sexo, grupo pertencente e cultura.

Assim, ao aplicarmos o conceito de diferença cultural ao invés de diversidade cultural, colocamos o sujeito colonizado em um *entre-lugar*, ou seja, excluimos o sujeito da ambivalência do discurso do poder colonial (colonizador x colonizado) e da hierarquização cultural e permitimos a esse sujeito habitar um contexto híbrido e formular, a partir dessas concepções, um entendimento do sujeito colonial não estereotipado, que escreve e ressignifica o entendimento que temos da colonização e do hibridismo cultural.

A luta contra a opressão colonial não apenas muda a direção da história ocidental, mas também contesta sua ideia historicista de tempo como um todo progressivo e ordenado. A análise da despersonalização colonial não somente aliena a ideia iluminista do

“Homem”, mas contesta também a transparência da realidade social como imagem pré-dada do conhecimento humano. (BHABHA, 2014, p. 79)

Partindo dessa afirmação, Bhabha propõe a revisão do tempo histórico a partir do ponto de vista dos colonizados como um meio de contestação do discurso de poder colonial ainda vigente, bem como os ideais eurocêntricos do homem segundo a corrente iluminista e da transparência da realidade social. Bhabha (2014, p. 27) define então a pós-colonialidade como um salutar lembrete da relações “neocoloniais” remanescentes no interior da “nova” ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional.

Sua afirmação reside na tentativa de imposição das colônias ao tempo moderno, tempo da nova ordem mundial e da divisão do trabalho multinacional. O pós-colonial, então, seria uma estratégia de resistência contra a modernidade, ou seja, contra a temporalidade imposta pelos ex-colonizadores às antigas colônias, e tenta contar a história “de outro modo que não da modernidade” (BHABHA, 2014, p. 27), causando uma cisão no discurso progressista do tempo moderno, estando em desacordo e, conseqüentemente, descontinuando o discurso moderno.

Essa descontinuidade do discurso moderno põe em questionamento o hibridismo cultural e suas condições fronteiriças entre a cultura e o tempo local vindo das tradições dos povos que ali viviam e a cultura moderna, criando “condições fronteiriças para traduzir e reinscrever o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade” (Bhabha, 2014, p. 28).

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria a ideia de novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 2014, p. 29).

No campo dos estudos culturais atrelado à análise de obras literárias africanas, escritas no contexto pós-colonial, o entre-lugar reside no retorno ao passado dos povos africanos, onde reside a herança da cultura oral, mas não interpretando como um “nativismo estético”, mas como um meio de resistência ao

modo de vida moderno, que apresenta vivências e saberes éticos e estéticos dos povos africanos antes do encontro com a cultura imposta pelos europeus.

O entre-lugar também está na literatura engajada dos autores africanos que denunciam as mazelas, guerras e opressões consequentes das relações neo-coloniais e da violência física e subjetiva do período colonial. Essa temática na literatura africana encontra-se no entre-lugar entre passado e presente por recontar o passado em descontinuidade com o passado do discurso moderno, ressignificando o tempo presente e traduzindo culturalmente a herança da tradição oral não apenas como causa social ou precedente estético, mas como um meio de interromper a atuação do presente histórico moderno. Essa estratégia de resistência contra a opressão do discurso colonial reconfigura a direção da história ocidental e contesta sua ideia de um tempo progressista e ordenado (Bhabha, 2014, p. 79).

Uma leitura pelo viés do pós-colonialismo de uma obra literária analisa a identidade representada ao longo do texto literário a partir do seu enquadramento dentro do espaço de representação (BHABHA, 2014, p. 87). Portanto, o que se interroga não é apenas a identidade representada, mas o “lugar discursivo e disciplinar de onde as questões de identidade são estratégica e institucionalmente colocadas” (BHABHA, 2014, p. 89).

Uma das características do pensamento crítico pós-colonial está justamente de levantar questionamentos a partir da origem das identidades na multiplicidade, no encontro entre povos e culturas distintas. O ponto de partida da teoria pós-colonial está no entendimento que o “reenvio a si só é possível no entre-lugar, no interstício” (LEITE, 2012, p. 316). O reenvio a si que se refere Ana Mafalda Leite é diferente do pensamento nativista por não buscar uma essencialidade da identidade cultural africana, mas por entender que as novas relações pós-independência necessitam de um olhar diferenciado da situação para encontrar sua singularidade cultural, seu diferencial. Por isso o entre-lugar é o espaço de ação da crítica pós-colonial: o entre-lugar está desenraizado do pensamento hegemônico europeu e busca outras formas e outros conceitos para estudo e interpretação da cultura africana e, principalmente, da literatura africana, ao situar as condições de produção e os contextos socioculturais em que se desenvolvem as novas literaturas (LEITE, 2012, p. 131).

A crítica pós-colonial evita interpretar as literaturas africanas como uma extensão da literatura europeia, utilizando uma norma essencialmente ocidental. Esse é um fator descolonizador da crítica pós-colonial, que busca entender as

literaturas africanas como independente da literatura europeia e criadora de sentidos e contextos novos a partir da diferença cultural, buscando na tradição oral e nas novas relações pós-coloniais o ponto de partida para leitura e entendimento de tais literaturas:

[...] o escritor que incorpora formas de outras tradições culturais obriga-nos a articular ajustes nas nossas percepções do literário, de forma a considerar a importância, por exemplo, das poéticas orais como modelos base, como fonte de inspiração e hibridização (LEITE, 2012, p. 145).

A descolonização não está apenas nas obras literárias africanas, está presente também na corrente crítica pós-colonial, descolonizadora e desenraizada da crítica literária europeia. Descolonizar é buscar outros sentidos, outras formas de interpretação e releitura das literaturas africanas, partindo da tradição oral e das novas relações pós-independência nas nações africanas para formular sua base crítica de análise.

A formulação crítica da teoria pós-colonial é pautada na diferença cultural. Ela interfere nos discursos ideológicos da modernidade que tentam “dar uma ‘normalidade’ hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos” (BHABHA, 2014, p. 275). Nesse sentido, a perspectiva pós-colonial é também uma perspectiva descolonizadora, por interferir e causar uma rasura no discurso moderno, ao apresentar outros discursos que traduzem os conteúdos e valores da tradição cultural dos povos colonizados e escravizados pelos sistemas escravagistas europeus:

A herança cultural da escravidão ou do colonialismo é posta diante da modernidade não para resolver suas diferenças históricas em uma nova totalidade, nem para renunciar a suas tradições. É para introduzir um outro *locus* de inscrição e intervenção, um outro lugar de enunciação híbrido, “inadequado”, através daquela cisão temporal – ou entre-tempo – que introduzi para a significação da agência pós-colonial (BHABHA, 2014, p. 382).

A crítica pós-colonial recusa a dicotomia colonizador x colonizado, pois no discurso moderno o espaço colonial é representado como esvaziada de si, uma terra vazia ou deserta cuja história tem de ser começada (BHABHA, 2014, p. 388). Somente tornando o espaço colonial um lugar nulo é que a modernidade pode

apresentar-se como um futuro progressivo. Por essa razão, a crítica pós-colonial é também descolonizadora. Pauta-se numa análise por uma perspectiva que não renuncia a modernidade nem suas tradições, mas inaugura um entre-tempo onde a história é revisada não para contrariar o discurso moderno, mas para traduzir-se, apresentar o híbrido que está presente nas novas nações através na herança da tradição oral.

[...] como espaço de análise, os estudos pós-coloniais apresentam-se como campo de teorias e formulações conceituais diversificadas que se aproximam pelos postulados intencionalmente contra-hegemônicos, ou, como alguns preferem, formulações epistemológicas do sul, que têm em conta o contexto sócio-político da produção e reprodução do conhecimento (MATA, 2016, p. 41).

Assim, os estudos pós-coloniais pautam-se no contexto sócio-político em que as obras foram escritas para elaborar um meio de análise pertinente para as literaturas produzidas em nações que foram colonizadas, especificamente as nações africanas, apoiando-se no legado das poéticas das narrativas orais, na tradição ancestral e na memória coletiva dos diversos grupos étnicos que formam a nação. Isso possibilita o entendimento de como a tradição oral é resignificada nas novas relações pós-independência e na tradução do significado dessas narrativas no contexto da literatura escrita. Esse viés da análise crítica foge ao entendimento crítico-literário proposto pela teoria literária ocidental, propondo-se novas formulações teóricas próprias das nações que vivem ou viveram essa experiência histórica e política.

Édouard Glissant em *Introdução a uma poética da diversidade* (2005) apresenta pressupostos teóricos para análise de obras literárias a partir do entendimento de como ocorre os contatos entre as culturas, como uma cultura relaciona-se com a outra e como o próprio conceito de cultura e sua dinâmica no contexto atual. Seu argumento inicia-se com a afirmação de que a relação entre diferentes culturas, resultantes da diáspora e motivadas pelas guerras, colonização, crises políticas, têm tornado impossível a existência de identidades exclusivas na modernidade (GLISSANT, 2005, p. 18). A problemática levantada por Glissant é a de que do contato entre as culturas, surge uma “crioulização”, uma vez que o resultado que irá surgir desse contato é imprevisível, havendo traduções e resignificações entre as culturas. A esse choque, entrelaçamento, atrações,

oposições e conflitos entre as culturas dos povos, Glissant (2005, p. 98) nomeia de “caos-mundo”. A justificativa para essa terminologia está na imprevisibilidade existente entre essas relações, que tornam seus resultados imprevisíveis e inimagináveis, quando diversas culturas vivem tempos diferentes, mas dialogam entre si (GLISSANT, 2005, p 100).

A partir de então, a identidade dos indivíduos no contexto da criouliização deve ser entendida “não como uma raiz única e imutável, pertencente a uma cultura pura, mas sim como um rizoma, uma raiz que vai de encontro a outras raízes” (GLISSANT, 2005, p. 37). Assim, a identidade do sujeito não é entendida como que formada por uma raiz única, ou seja, por uma única cultura, mas de uma cultura que vai de encontro a outras culturas, que se entrelaçam e se traduzem.

Para o estudo das identidades culturais no contexto do caos-mundo, Glissant propõe a poética da relação, um método de estudo de obras literárias que visa compreender as fases e implicações da cultura criouliizada dos povos (GLISSANT, 2005, p. 28). Um estudo pautado no pensamento de rastro/resíduo, outro termo apresentado por Glissant (2005, p. 29), que se refere ao pensamento não sistemático, herdado das tradições anteriores ao processo de colonização e que estão ressignificadas e traduzidas no contexto do caos-mundo.

No estudo de obras literárias no contexto pós-colonial, o pensamento de rastro encarrega-se de investigar a tradução e ressignificação das tradições herdadas do período anterior à escravidão e colonização. No estudo de obras de literatura africana, mais especificamente, podemos citar o estudo da relação da herança da tradição oral na literatura escrita. Entender como a tradição oral é ressignificada na cultura escrita é um viés interessante para responder como as culturas relacionam-se e como o conhecimento próprio da tradição oral continua presente, relacionada com a cultura moderna, nas civilizações africanas.

Bonnici publica em 1998, *Introdução aos estudos das literaturas pós-coloniais*, por meio desse ensaio o autor nos apresenta os principais conceitos e teorias abordadas pelos estudiosos das literaturas pós-coloniais, além de abordar como a crítica pós-colonial surgiu e como as literaturas pós-coloniais se desenvolveram, apresentando obras importantes para a compreensão dessa estética.

Entre as principais características da crítica pós-colonial apresentadas por Bonnici (1998), podemos destacar o “deslocamento e linguagem”, que em geral estuda o processo como a linguagem do povo colonizador foi imposta ao colonizado;

“colonialismo e feminismo”, que estuda a relação entre o feminismo e o pós-colonialismo; a “dicotomia sujeito-objeto”, que trata da hierarquia em que o colonizado é fixado pela superioridade moral do colonizador; “ab-rogação e apropriação”, que aborda a forma literária em que os textos pós-coloniais são escritos. Devemos entender que ab-rogação é a recusa das categorias da cultura imperial e apropriação, como o próprio nome já sugere, é a apropriação da escrita imperial para usos distintamente novos; “descolonização”, que analisa o relacionamento entre colonizador e colonizado dentro do contexto dialético império-colônia.

Apesar de elaborar pensamentos e abordagens acerca de como fazermos uma leitura pelo viés pós-colonial de uma obra literária, escrita por autores africanos, o pós-colonialismo é acusado por Appiah (1997) de “inventar uma África”:

O pós-colonialismo é a condição do que poderíamos chamar, de maneira pouco generosa, uma intelectualidade comprista: a de um grupo de escritores e pensadores relativamente pequeno, de estilo ocidental e formação ocidental, que intermedeia, na periferia, o comércio de bens culturais do capitalismo mundial. No ocidente, eles são conhecidos pela África que oferecem; seus compatriotas o conhecem pelo Ocidente que eles apresentam à África e por uma África que eles inventaram para o mundo, uns para os outros e para a África (APPIAH, 1997, p. 208).

A afirmação de Appiah é válida até o momento em que o escritor e a crítica tentam elaborar uma abordagem essencialista da identidade africana, que exclui a influência da colonização e do modo de vida moderno nas sociedades africanas e tentam apresentar uma literatura africana engajada apenas em retornar às raízes. No entanto, Appiah (1997) parece-me equivocada ao interpretar mal as estratégias de afirmação identitária da literatura pós-colonial. Existem alguns fenômenos sobre a afirmação identitária da literatura que merecem especial atenção por direcionarem a interpretação do espaço cultural e literário africanos pelos meios corretos, lembrando que “quando falamos do espaço cultural e literário, referimo-nos a um espaço dinâmico, plural, diverso, oscilante e fragmentário” (NOA, 2015, p. 17).

A afirmação identitária está ligada a três fenômenos comuns na literatura africana (NOA, 2015): o primeiro é o fato de que a literatura escrita é um evento recente na cultura africana, que surgiu no contexto da administração colonial, o que inevitavelmente se configurou pela “negação das construções e símbolos inerentes à

ordem hegemônica” (NOA, 2015, p. 68). A tradição escrita surge para o escritor africano como um meio de contestação da ordem instaurada pelo colonizador e possibilidade de reinscrição de sua identidade, a partir de seus termos.

[...] pelo simples fato de as literaturas africanas terem surgido em situação de domínio colonial e na tentativa de procurarem afirmar um universo estético próprio e que incorpora e celebra tudo o que o ocidente ignorou e subestimou, acabaram, essas mesmas literaturas, por fazerem da escrita não só um ato cultural, mas também político (NOA, 2015, p. 15).

A tradição escrita para o autor africano é a afirmação de conhecimentos, da estética, valores e belezas da África. É um ato político por contrariar o discurso hegemônico ocidental que subestimou e ignorou toda a imensidão cultural africana em defesa da imposição do modo de vida moderno. Por isso a literatura africana deve ser analisada e interpretada a partir do entendimento do contexto cultural e da tradição oral em que o escritor africano está inserido.

O engajamento político do escritor africano dialoga com a teoria da “literatura menor” proposta por Deleuze & Guattari (2015) que não deve ser entendida como uma literatura escrita em uma língua menor, mas como a literatura escrita por uma minoria em uma língua maior (Deleuze & Guattari, 2015, p. 35). É o caso da literatura angolana, em que os escritores encontram-se escrevendo em língua portuguesa, mas representando a minoria que seriam as sociedades angolanas que foram colonizadas. Como peculiaridades da “literatura menor”, podemos citar a desterritorialização da língua, que se abre para a construção de novos sentidos em outros contextos. A “literatura menor” deve ser entendida como um ato político (Deleuze & Guattari, 2015, p. 36). O individual deve ser interpretado pelo viés político a que possa se propor a obra literária. O terceiro fator apresenta a “literatura menor” sob a ótica da enunciação coletiva. Deve ser entendida e analisada a partir da coletividade e da consciência coletiva (Deleuze & Guattari, 2015, p. 37).

O segundo fenômeno identitário presente na literatura africana é a relação que a arte africana, em geral, tem com o meio natural, social, cultural. Essa relação também se estende à literatura escrita. Portanto, a descrição das paisagens, o engajamento literário com as causas sociais e denúncias dos problemas herdados da colonização, bem como a descrição do modo de vida, das tradições, através dos

ritos, mitos e lendas são modos pelos quais a identidade cultural africana é construída através do texto literário.

O terceiro fenômeno, por sua vez, é a “projeção de outras visões de mundo e de outras possibilidades de representar o homem e o seu contexto” (NOA, 2015, p. 69). A relação do homem africano com a natureza, com o meio social e as visões de mundo são diferentes do modelo europeu. Apesar de ter sido colonizado e incorporado ao modo de vida ocidental, os povos africanos ainda têm visões do ser e de mundos diferentes do ocidente, cujas visões estão projetadas na literatura escrita.

A partir do entendimento da identidade cultural na contemporaneidade como rizomática e da teoria pós-colonial como um espaço para revisão dos estereótipos criados a partir do agenciamento político do colonialismo, a literatura produzida em Angola apresenta-se como um corpus fundamental para o entendimento das relações propostas pelas teorias apresentadas, uma vez que a independência do país ocorreu em 1975 e desde então os escritores intensificaram o seu compromisso na ideia de construção de uma identidade nacional.

A colonização do continente africano pelos europeus iniciou-se no século XV, inicialmente através do mercantilismo. A partir de então muitos africanos foram submetidos à escravidão e, como consequência, sofreram também com a violação de sua cultura. Especificamente em Angola, a independência se deu no ano de 1975. Após esse episódio, o país começou a sofrer as consequências das guerras civis, que também tiveram efeitos devastadores sobre a organização de Angola. Segundo Fritzen (2013, p. 14), depois das lutas, primeiro contra o colonialismo e depois, contra o autocolonialismo, a literatura africana de Língua Portuguesa começa a se revelar através de contos, poesias e romances.

Pensar sobre a cultura africana implica pensar em Áfricas no plural, uma vez que há uma multiplicidade de povos com línguas e tradições próprias, que, após tantas batalhas, passam a revelar-se: “é o momento da produção do texto em liberdade e do aparecimento de outros temas, como o do mestiço, o da identificação com África, o do orgulho conquistado”. Esse novo momento não é de libertação apenas na produção escrita. Os africanos se encontram livres para praticar suas religiões, seguir suas crenças, acreditar em seus valores. Se antes as culturas africanas eram reprimidas e desprovidas de valor, agora elas começam a encontrar espaço para emergir, seja na escrita, seja na oralidade, seja por meio da produção artística em geral. (FRITZEN, 2013, p. 15)

Assim, a literatura africana de língua portuguesa no contexto pós-colonial sente a necessidade de construir uma identidade nacional não buscando o ideal de “cultura africana pura”, pois estes entendem a colonização como um processo irreversível e passam a expressar sua africanidade na língua do colonizador.

O compromisso dos escritores angolanos em construir uma identidade nacional a partir da hibridização entre a cultura portuguesa e a cultura dos povos autóctones da região resultam em uma literatura que, segundo Mata (1992, p. 54), pode ser definida da seguinte maneira:

Uma interrogação existencial e/ou ontológica sobre o Homem angolano através de tema como o amor, o ódio, a liberdade, a solidariedade, a guerra, e outros tão universais quanto intemporais com a intenção de descircunstanciar a literatura, de eliminar dela a marcante substância do compromisso. Os signos dessa poesia, geralmente feita por jovens, inscrevem a demiurgia de um Homem total em todas as suas dimensões, do quotidiano ao histórico, do social ao ideológico, do cultural ao espiritual, ao sentimental e ao afectivo.

A Literatura angolana vive um momento de questionamento do eu, que problematiza desde suas subjetividades até o futuro da nação após as guerras civis. Esse sentimento de incerteza, ao tempo em que questiona e reflete o tempo histórico em que o país vive justificam as categorias de análise iniciais propostas por essa pesquisa. O estudo dessa identidade fragmentada e da resignificação das tradições na contemporaneidade são realizados através do estudo da presença da oralidade na escrita dos autores angolanos e do papel da memória como elemento significativo de uma identidade cultural. Além disso, tornou-se necessário o entendimento do processo articulador entre a arte escrita, o conhecimento e a afirmação identitária (NOA, 2015, p. 68). O conhecimento articulado na tradição escrita é uma herança da narrativa oral, que não se apresenta apenas como fator estruturante da obra, mas também como estratégia discursiva e estética.

3 LITERATURA AFRICANA: ORALIDADE, MEMÓRIA E TRADIÇÃO

esperam
 um futuro parto das mulheres
 a tribo renascerá de si própria
 e as crianças soltas
 nas ruas da cidade

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

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

(TAVARES, 2011, p. 94)

3.1 A tradição oral

Os traços perceptíveis da oralidade presentes na literatura escrita através da estética, da linguagem, da memória coletiva e da temática, que geralmente apresentam tradições dos povos africanos e em denunciar os problemas e conflitos resultantes do período colonial são peculiaridades pertinentes que constroem a ideia de pertencimento da identidade cultural africana. Torna-se necessário, no entanto, entender como a oralidade e a memória coletiva das sociedades africanas anteriores ao período colonial, mas que continuam a existir juntamente com suas tradições estão relacionadas com a escrita literária dos autores africanos. Portanto, neste capítulo, serão discutidos os elementos basilares e significativos da oralidade e da memória para os povos africanos e como tais traços são ressignificados na literatura escrita.

Segundo Hampâté Bá (2010, p. 167) o significado de tradição para a África está diretamente relacionado à oralidade. A tradição se afirma e representa toda espécie de conhecimentos, “transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo ao longo dos séculos”. Assim, podemos entender a tradição, em seu sentido mais amplo, como a transferência de conhecimentos e valores de um povo de geração em geração. Ainda, segundo o autor:

Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à unidade primordial. (Hampaté Bá, 2010, p. 169).

Como ficou evidente, a tradição está diretamente ligada ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade (Hampaté Bá, 2010, p.169). A tradição é a identidade dos povos e do homem africano. Identidade essa hoje fragmentada devido ao processo de colonização europeia e da chegada da modernidade à África. Essa administração colonial tentou a todo custo silenciar as vozes da ancestralidade africana sob o falso pretexto da supremacia racial do branco, apoiando seus alicerces na hegemonia do discurso europeu.

No contexto de estudos teóricos pós-coloniais, os lugares de enunciação do escritor são levados em consideração a análise das obras literárias, tornando o contexto social e cultural em que foram escritas como pontos a serem levados em consideração no seu estudo. Segundo Leite (2012, p. 131), esse posicionamento diante da criação literária dos escritores africanos visa avaliar a “originalidade dessas obras, evitando tratá-las como uma extensão da literatura europeia”. A originalidade estaria diretamente relacionada à presença das tradições incorporadas ao texto escrito. Por essa razão é importante entendermos como essas tradições são ressignificadas na literatura escrita africana e quais as razões que levam o escritor africano a fazer das tradições uma constante na sua escrita, mesmo quando escrita na língua do colonizador.

Escrever para e sobre nós mesmos, portanto, ajuda a constituir a moderna comunidade da nação; mas nós o fazemos, predominantemente, em línguas impostas pelo poder das “legiões”. Agora que os objetos do imperialismo europeu finalmente se transformaram em sujeitos de um discurso dirigido por uns aos outros e ao ocidente, as línguas europeias e as disciplinas europeias “deram uma guinada”, como agentes duplos, dos projetos da metrópole para a obra intelectual da vida cultural pós-colonial (APPIAH, 1997, p. 88).

A inserção da escrita nas comunidades africanas permitiu ao indivíduo africano a possibilidade de falar de sua cultura e do seu povo para eles mesmos, fugindo do estereótipo ocidental e construindo sua identidade a partir dos conhecimentos que o colonizador ignorou e subjugou. O ato de escrever na língua do colonizador permite também que a literatura africana se destine a esse indivíduo,

apresentando-lhe uma África que foi ignorada, mas que se reestabelece, recupera conhecimentos, tradições e modelos de organização social. Desse modo, a literatura pós-colonial configura-se como ação política, recusa valores impostos pela colonização, causando uma rasura no modo de vida moderno imposto pelo ocidente. Tal procedimento ressignifica os conhecimentos e tradições dos povos africanos no tempo presente.

Como afirma Appiah (1997, p. 88) “o simples gesto de escrever para e sobre si mesmo tem uma profunda significação política”, ao formar um discurso de resistência à organização e valores sociais impostos pelo colonizador. Essa escrita literária ao representar a resistência, propor o questionamento dos valores ocidentais, apresenta uma nova concepção e relação do homem africano consigo mesmo, com o meio social e com a natureza. Por conseguinte, tal perspectiva de narrar, contar ou de enunciação poética implica na estratégia descolonizadora da literatura escrita pelos autores e autoras africanas como Paula Tavares. Ponto de vista esse articulado e poetizado nos versos epigrafados na abertura do presente capítulo.

Além do fator político de descolonização do pensamento ocidental imposto como superior e às culturas africanas, outros fatores também influenciam no engajamento social dos escritores africanos ao meio em que vivem, bem como os traços estéticos das narrativas orais africanas.

[...] há traços formais característicos que brotam, como já foi assinalado muitas vezes, da proximidade que leitores e escritores africanos mantêm com as tradições vivas da narrativa oral. Abordar a incorporação da tradição oral na escrita permite-nos atender à necessidade de vincular os modernos estudantes africanos a suas situações geográficas, e atender ao interesse de expandir a imaginação do mundo por parte dos estudantes norte-americanos (APPIAH, 1997, p. 108).

A afirmação de Appiah (1997, p. 108) não se limita apenas aos estudantes africanos e norte-americanos. Os leitores e críticos literários brasileiros também necessitam entender que diversos traços estéticos da literatura africana se alimentam da tradição da narrativa oral que ainda permanecem vivas e sendo praticadas nas sociedades africanas. Apesar de ser escrita geralmente em língua europeia, de certo modo a teoria literária ocidental apresenta-se como um meio inadequado de análise da literatura africana justamente pela rasura que a influência

do meio social e da tradição oral causam na língua do colonizador, fazendo com que seja necessário que se conheça o universo da narrativa oral em que o escritor vivencia suas experiências, o que envolve as tradições, contos, mitos e, também, o processo de colonização e os problemas sociais resultantes do processo de colonização para que possamos entender como a descolonização de fato acontece na literatura africana.

As literaturas africanas têm, nesta conformidade, conquistado e alargado os seus universos de recepção integrando, por um lado, toda uma tradição estética assimilada ou importada e, por outro, inscrevendo elementos de ordem linguística, filosófica, estética, cultural e vivencial decorrentes da pertença dos escritores a um espaço físico e simbólico determinado (NOA, 2015, p. 16).

Apesar de escrever em uma língua ocidental, seguindo a ordem de caráter linguístico e a tradição estética, o escritor africano vem de espaço físico e simbólico já previamente determinado que influenciam sua escrita direta ou indiretamente. O espaço físico está presente através da descrição das paisagens, da fauna e da natureza africana, bem como também pelos cenários de guerra, a fome, e espaço simbólico é representando através das tradições da narrativa oral como os mitos, lendas, cantos, ritos de passagem, etc. Todos estes elementos estão presentes na escrita do autor africano não por acaso, ou como celebração do passado anterior à colonização, mas porque os escritores africanos têm em comum “uma situação sócio-histórica e uma perspectiva sócio-histórica” (APPIAH, 1997, p. 108), que permite com que vejam os problemas causados pela colonização de modo crítico e apresentem meios de reorganizar sua identidade e sua sociedade, mas dessa vez não dependendo do colonizador para as determinarem, mas como uma reivindicação que parte da própria sociedade africana, através da valorização da sua cultura:

Ao sobrevalorizar o elemento cultural, a própria escrita, enquanto criação, acaba, invariavelmente, por assumir uma função crítica. Isto é, o autor africano dando-se conta da desagregação da civilização real de que faz parte, investe na reivindicação de uma ordem cultural que comporta elementos e valores de estabilidade e dignidade, numa atitude interventora e redentora (NOA, 2015, p. 17).

Assim, a literatura africana assume sua função política de reivindicar o direito de escrever sobre si e para si, tornando a escrita literária um ato político de desconstrução dos preceitos organizacionais e identitários criados pelo colonizador e ressignificando e traduzindo culturalmente para o tempo presente as tradições e conhecimentos provenientes da narrativa oral. Por essa razão os conhecimentos de mundo, os modelos estéticos das narrativas orais, os valores éticos das sociedades africanas são presentes na literatura africana. Por outro lado, tais componentes culturais, no contexto da tradição escrita necessitam ser ressignificados e adaptados para o tempo presente, tornando o espaço cultural e literário africano “um espaço dinâmico, plural, diverso, oscilante e fragmentário” (NOA, 2015, p. 17).

No poema abaixo, de autoria de Paula Tavares e presente em *O Lago da Lua* (1999), é perceptível como a escrita literária se torna um ato político ao apresentar a história a partir do ponto de vista do sujeito africano, que ao apresentar a chegada dos colonizadores ao sul de Angola, desconstrói o discurso ocidental utilizando traços da tradição oral africana na escrita em língua portuguesa.

A massambala cresce a olhos nus

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

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

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

Partiram com olhos rasos de pasto
limpos de poeira
levaram o gado gordo e as raparigas.

(TAVARES, 2011, p. 87)

No poema acima, Paula Tavares nos conta a história dos colonizadores que se dirigiram ao sul de Angola à procura de terras produtivas e água para ali criarem seu gado e produzir riquezas. A promessa de terras e água fizeram com que eles chegassem até aquela região de Angola. Foram de mãos vazias, com sede e nessa mesma região pouco tempo ficaram estabelecidos, pois, a escassez de água os forçou a sair. Dali partiram à procura de outro lugar para se estabelecerem, mas levaram o gado e as mulheres que ali haviam.

Sobre a tradição oral, Hampaté Bá (2010, p. 208) afirma que a memória dos povos africanos de tradição oral, de maneira geral, “registra toda a cena de um acontecimento: o cenário, os personagens, suas palavras, até mesmo os mínimos detalhes das roupas”. No poema de Paula Tavares são perceptíveis alguns desses fatores, como o cenário, ao dizer que a massambala (um tipo de cereal muito comum na Angola) crescia a olhos nus enquanto os colonizadores naquela região se estabeleciam. Os personagens, que chegaram com fome e com sede, com as “sandálias gastas” de tanto caminharem à procura de um lugar produtivo para se estabelecerem. A riqueza nas descrições do cenário, das sandálias, do olhar de fome e de sede dos colonizadores são características típicas da tradição oral, pois ainda segundo Hampaté Bá (2010, p. 208):

Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato. (Bá, 2010, p. 208)

Dessa maneira, Ana Paula Tavares ao detalhar como os transeuntes chegaram na região, suas intenções, o olhar, o desgaste das sandálias, etc. está ressignificando a tradição oral na escrita poética além de representar a identidade do grupo, evitando que a mesma seja apagada e perca seu sentido, uma vez que “o que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo (POLLAK, 1989, p. 10). Ao referenciar o passado, a poetisa tenta manter a coesão dos grupos que fazem parte de sua sociedade, “tentando definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis” (POLLAK, 1989, p. 9).

Os grupos referenciados no poema são os povos do sul de Angolana e os colonizadores que chegam para explorar a região, em busca de riquezas e

condições climáticas ideais para ali se estabilizarem. O trabalho da poetisa com a memória é justamente o de definir seu lugar e do seu povo, não como humanos que foram introduzidos no mundo moderno, mas como humanos que perderam bens, que foram saqueados pelos colonizadores durante sua breve passagem.

É possível assim afirmar que a literatura africana representa um espaço cultural, identitário e esteticamente fragmentário, resultado do processo de colonização e da tentativa de reestruturar a identidade da nação, em contraponto à identidade criada pelo processo de colonização e continuada durante o período pós-independência.

[...] a literatura africana levanta um conjunto de dificuldades que provêm de uma das características da situação cultural dos autores africanos nas línguas coloniais, a saber, o fato de eles normalmente se perceberem como dirigindo-se a um público leitor que abrange comunidades mais amplas que qualquer cultura “tradicional” (APPIAH, 1997, p. 108).

As dificuldades que a literatura africana em geral representa em suas obras resultam do meio social em que o escritor africano vivencia suas experiências. O ato político de escrever para si e para sua nação ultrapassa as barreiras linguísticas ao se fazer literatura na língua do colonizador. O escritor percebe-se dirigindo a um público que vai além das fronteiras territoriais e culturais da comunidade da qual faz parte. Noa (2015, p. 18) afirma que quanto mais “ameaçado parece o mundo em que o autor africano se insere, maior é a necessidade tanto de dar maior visibilidade à desordem instaurada”. A desordem a que se refere Noa (2015, p. 18) pode ser entendida tanto pelo viés social, através da violência da dominação do colonizador, as guerras civis, a fome e outras mazelas sociais, o cenário de desordem; e também uma desordem cultural, ou seja, o caos-mundo a que se refere Glissant (2005, p.98), resultando em identidades fragmentadas que a literatura africana tenta ordenar através da influência da tradição das narrativas orais na cultura escrita. Por essa razão, a literatura africana encontra-se engajada na busca de “autoafirmação, de mobilização identitária, de perseguição de raízes, de projeção de uma nação cultural cruzando-se com uma nação política por vir” (NOA, 2015, p. 31).

Portanto, para uma leitura adequada do universo literário africano, torna-se necessário que conheçamos a tradição oral africana, assim como a relação dos

antepassados africanos com a memória ancestral e coletiva, refletindo sobre o modo pelo qual a narrativa oral dialoga com a prática da literatura escrita.

3.2 Memória e tradição na escrita

Para uma análise adequada de como as características da tradição oral são incorporadas na literatura escrita, faz-se necessário que haja uma reflexão acerca da relação dos povos africanos com as tradições orais e com a memória ancestral. Segundo Vansina (2010, p. 139), a fala para as sociedades orais é utilizada além da finalidade de comunicação diária, sendo também o meio de preservação da sabedoria dos ancestrais. Nesse sentido, a tradição oral pode ser definida como um “testemunho transmitido verbalmente de geração para geração” (VANSINA, 2010, p. 140). Por se tratar de um conhecimento passado de geração para geração, o corpus da tradição oral é a memória coletiva de uma sociedade. É o que mantém os laços identitários dos indivíduos pertencentes a esta sociedade.

Tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão dos vários status sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é cuidadosamente transmitido. Numa sociedade oral isso é feito pela tradição, enquanto numa sociedade que adota a escrita, somente as memórias menos importantes são deixadas à tradição (VANSINA, 2010, p. 146).

A tradição para as sociedades orais vai além da preservação dos mitos fundadores, ritos e legado histórico das famílias. Os direitos e obrigações também são passados aos indivíduos através da tradição oral, sendo essa uma característica primordial para entendimento da relação dos povos africanos com a tradição, por apresentar um modo particular de entender o homem e sua relação com a natureza, sua cultura e sua sociedade. Em outras palavras, a tradição oral está diretamente ligada ao comportamento “cotidiano do homem e da comunidade” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169).

Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um todo onde todas as coisas se religam e interagem (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169).

Portanto, a tradição oral além de um meio de preservação e manutenção das memórias ancestrais, regras de convivências, direitos e deveres, é também uma proposta metafísica africana de explicação do homem e da natureza como um todo. Os conhecimentos e modos particulares de entender o mundo e se relacionar com ele estão presentes nas narrativas de tradição oral. Tais narrativas são o “reservatório de valores culturais de uma comunidade com suas raízes e personalidades regionais” (LOURENÇO, 1989, p. 40).

A incorporação e ressignificação da tradição oral na cultural escrita não se limita apenas a adequações linguísticas e estéticas na literatura escrita. A tradição oral também está presente nos modos de enunciação, na temática das obras literárias, nos modos como a natureza, o homem e as sociedades africanas são apresentadas. É necessário descolonizar-se da teoria literária ocidental para uma interpretação adequada da literatura escrita por autores africanos, que apesar de escreverem em uma língua ocidental, apresentam em seu modo de escrita a incorporação de características provenientes das tradições da comunidade no qual estão inseridos.

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse: não toco e não o deixo minar pela escrita, arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, descrevo para que conquiste partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. “Nós mesmos”. Assim reforço a identidade com a literatura (RUI, 1985, p. 2).

Manuel Rui (1985, p.2), importante escritor angolano e ícone nas lutas pela independência de Angola descreve como a escrita é utilizada como “arma” de reivindicação identitária por parte dos escritores africanos, que consideram o texto oral uma arma “sagrada” e “intocável” pela influência da escrita. Mas os elementos do texto oral são englobados no texto escrito como uma forma de resistir à colonização cultural e descolonizar a escrita, nas palavras de Rui, “uma arma do outro”, que ao receber elementos do texto oral africano, da identidade africana,

apresenta movimentos corporais, danças e cantos semelhantes ao texto oral. Uma das formas de representação da identidade através da escrita literária.

A presença da cultura oral na literatura escrita demonstra como a descolonização pode aparecer em meios provenientes da colonização, como a língua do colonizador e a própria cultura escrita. Tais meios são agenciados para servir contra o discurso totalizante da modernidade e apresenta meios diferentes de se pensar a identidade africana no período atual. A tradição oral permanece viva nas sociedades africanas e não está presente apenas na literatura e artes em geral, mas nos próprios modos de organização social, através dos ritos, memórias, direitos, deveres e visões de mundo. Tais características rompem com a cultura moderna e o escritor africano é posto em uma situação de ambiguidade quanto ao passado africano e o presente moderno:

É que a relação dos escritores africanos com o passado africano é uma trama de ambiguidades delicadas. Se eles aprenderam a não desprezar nem tentar ignorá-lo – e há muitas testemunhas da dificuldade dessa descolonização da mente -, ainda estão por aprender a assimilá-lo e transcendê-lo. Eles cresceram em famílias para que o passado, quando não está presente, ao menos não se encontra muito abaixo da superfície. Esse passado e os mitos do passado de seu povo não são coisas que eles possam ignorar (APPIAH, 1997, p. 115).

O passado ancestral centrado e fundamentado na tradição oral não são ignorados pelo escritor africano que os incorpora ao ato de escrever sobre si e seu povo. O ato de se voltar às tradições ancestrais e de resgatar seus valores fundamentais são, na opinião de Hampaté Bá (2010, p 2010) “um meio de reencontrar suas próprias raízes e o segredo de uma identidade profunda”. Mas esse reencontro, essa descoberta de uma identidade profunda não funciona como meio de retorno a um tempo anterior à colonização, mas como uma forma de resistência e descolonização da cultura e do modo de vida das sociedades africanas no presente moderno.

A tradição oral está também ligada à produção artística da comunidade. A educação, ou seja, a transmissão de conhecimentos de uma geração para a outra, são repassados através da produção artística de narrativas orais, que se dividem em poemas (cantos e poesias líricas) e fórmulas (provérbios, charadas, orações, genealogias) (VANSINA, 2010, p. 143).

Rosário (1989, p. 43) afirma que nas comunidades de tradição escrita, o ato narrativo apresenta-se dissociado da transmissão de conhecimento, apresentando-se como produto da esfera criativa e estética, enquanto que nas sociedades de tradição oral, os conhecimentos culturais apresentam-se incorporados na narrativa. Portanto, ao interpretarmos uma obra literária de um escritor africano, precisamos entender que o contexto apresentado, os ritos, os cantos, mitos, fazem parte da estética da tradição oral, que não dissocia a criação artística do engajamento cultural e social com a comunidade pertencente.

Quer isto, no fundo, dizer que, nas sociedades de tradição oral, a educação se associa à arte e o acto criativo está em função das preocupações da manutenção e prosperidade do grupo comunitário. Em suma, na oralidade, todos os actos, quer educativos, quer criativos, efectivam-se para preservação do grupo. Nas sociedades de escrita, ao invés, a tendência é cada vez mais a educação guindarse a um plano preponderante de transmissão dos conhecimentos, deixando à criação um campo mal definido, podendo até chegar a manifestar-se de uma forma contraditória à própria educação (LOURENÇO, 1989, p. 43).

Como é possível observar, nas narrativas orais o processo artístico criativo não é dissociado do engajamento social das narrativas, que buscam repassar os conhecimentos de um grupo para a geração seguinte e para isso, incorporam tais conhecimentos dentro das narrativas orais e organizados de acordo com os interesses e tipo de conhecimento. Assim, arte e educação estão inseridas dentro do mesmo processo criativo, através da narrativa que é cantada ou contada para os demais membros da sociedade. Essa percepção auxilia no entendimento das obras literárias africanas que geralmente estão diretamente relacionadas aos contextos em que são escritas e o escritor africano está engajado no combate aos problemas decorrentes da colonização, utilizando a literatura escrita para denunciar, reivindicar o direito à voz e a escrever sobre si, representando os costumes, tradições, mitos e lendas através da incorporação dessas narrativas na cultura escrita. Para Noa (2015, p. 41), o universo africano apresenta-se tão bem estruturado na literatura escrita que tais “criações artísticas dissociando-as dos contextos que elas surgem onde intervêm elementos, entre outros, de natureza cultural, ética, religiosa e política”.

Deste modo, o escritor assume uma função similar a dos *griots* nas sociedades africanas de tradição oral, ao repassar os conhecimentos, sabedorias,

crenças e reivindicações através da narrativa escrita. De acordo com Hampaté Bá (2010, p. 193), os *griots* são uma “espécie de trovadores ou menestréis”, responsáveis pela música, poesia lírica, contos e também pela história da sua comunidade. O principal recurso do *griot* é a oralidade. É através dela que ele anima as festas da comunidade, conta histórias e declama sua poesia lírica.

Segundo Hampaté Bá (2010, p. 193), os *griots* dividem-se, respectivamente, nas seguintes categorias: os *griots* músicos, que tocam qualquer instrumento e normalmente são excelentes cantores, transmissores de canções antigas e também compositores; os *griots* embaixadores, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em casos de desavenças e os *griots* genealogistas, historiadores ou poetas, que são grandes contadores de histórias e viajantes.

Ainda sobre a tradição *griot*, Hampaté Bá (2010, p. 193) afirma que eles não guardam “respeito absoluto com a verdade. Em outras palavras, o *griot* não necessariamente conta um fato como ele ocorreu, mas cria uma ficção narrativa para o acontecimento para tornar a ação descrita mais impactante ou mesmo mais interessante.

O *griot* quando conta sua história, revela os momentos sociais nos quais a prática de contar foi adquirida. Seus relatos têm relação com a identidade coletiva e permite a sua identificação com o povo, com a comunidade. Daí o prestígio social especial que lhe é conferido pela tradição. A sua atuação ganha especial importância porque traz consigo a memória profunda que cuida da compreensão do tempo histórico e sua relação com o espaço. Some-se às várias funções e papéis acumulados pelo *griot* na sociedade, a de — embaixador, o maior representante de um clã nas transações com outras tribos. (MELO, 2009, p. 149)

De acordo com Leite (2012, p. 18), a comparação entre o *griot* e o moderno escritor africano criam uma ideia de “continuidade” entre a tradição oral e a literatura escrita que influenciam as metodologias de pesquisa a buscar um ponto de “passagem” da oralidade para a escrita. Essa relação dicotômica entre oralidade e escrita é herança dos estudos europeus das narrativas orais africanas, que a consideravam uma “manifestação primária simples, não sujeita a um trabalho reflexivo, enquanto a escrita representava o oposto” (LEITE, 2012, p. 22). A ideia de continuidade entre a tradição oral e a tradição escrita reforça estereótipos de preconceito étnico ao entender que os escritores africanos, ao transmutar o universo

da oralidade na literatura escrita estão abandonando um modo de vida primitivo por um meio moderno de organização social e cultural.

Na realidade, a tradição oral é evocada na escrita literária africana como “sequência do movimento da negritude e da necessidade de afirmação cultural da herança africana” (LEITE, 2012, p. 16). A influência da oralidade nos textos escritos são uma forma de resistência contra a colonização e modernidade, além de afirmar sua identidade, através da valorização de sua cultura, tradições e mitos que ainda permanecem vivos nas modernas sociedades africanas.

Com a colonização de Angola pelos portugueses e posteriormente com a independência do país, o legado da cultura oral africana foi ressignificado na cultura escrita, quando escritores e escritoras angolanas vivenciam a experiência de identidades “crioulizadas” ante o processo histórico e social da colonização portuguesa e tentam sistematizar na sua narrativa o retorno à oralidade ancestral.

A poesia tem sua origem nos cantos sagrados, há milênios, muito antes do advento da escrita alfabética, certamente na África Negra, onde fora o habitat do primeiro homo sapiens, quando a poesia ainda não se separara da música. A poesia era música, dança e dramaturgia, representação da memória pessoal e coletiva, a narrativa das práticas sociais e religiosas, das ações sagradas e humanas das civilizações ou sociedades tribais antigas, de homens e mulheres da caverna desde tempos imemoráveis. (SOUZA, 2006, p. 332)

A origem da poesia está diretamente ligada aos cantos ancestrais, e esse canto era acompanhado da dramaturgia e da dança, ou seja, a tradição oral não é expressada apenas através da voz, mas também dos movimentos do corpo, da teatralidade e encenação das narrativas. Na literatura africana, especificamente, a oralidade também pode estar expressa através dos sentidos do corpo; ver, ouvir, sentir, movimentar-se; são características que fazem parte do universo da tradição oral. A poesia é um gênero escrito “perfeitamente compatível com a categoria de oral, que conota espontaneidade, afinidade simpática, com o ser e a espiritualidade” (LEITE, 2012, p. 20).

Fonseca (2015, p. 125) afirma que é preciso refletir sobre o modo como a literatura produzida por escritores africanos tenta dialogar com o universo da oralidade assumido a “teatralidade tão própria à fala e às narrativas orais”. Assim, é interessante analisarmos como as múltiplas funções sociais, bem como as múltiplas

manifestações artísticas exercidas pelo griot são ressignificadas no período pós-colonial através do trabalho literário feito pelos escritores africanos. Gonçalves (2009) escreve sobre o diálogo entre a oralidade e a escrita e como a oralidade apresenta-se de maneira singular na literatura africana, preservando a história oral e as tradições dos povos:

A importância da oralidade na constituição da literatura africana vai configurar uma literatura única, diferente da maioria das literaturas mundiais, já que para os povos africanos, o — memorialismo oral possui o papel fundamental de preservação da história, das tradições, enfim, de toda a cultura e saberes dos povos. Como exemplo, a constituição do imaginário na literatura é permeada de elementos míticos do cotidiano, transmitidos por gerações pela oralidade e isso se processará nas produções escritas, tanto na prosa, quanto na lírica. A literatura nasce, primeiramente, como um grito de vozes que ecoam de um lugar —dentro para um lugar — fora, denunciando as condições de opressão (GONÇALVES, 2009, p. 171).

A oralidade é um traço marcante na literatura africana e apresenta-se de várias maneiras, podendo estar presente na linguagem, na temática, no ritmo, no movimento do corpo, na evocação de um tempo ancestral, na memória coletiva, na descrição dos sentidos e sentimentos que a palavra desperta nos personagens ou no eu-lírico. A oralidade pode estar incorporada na literatura escrita de diversas formas e, por isso, é preciso entender a oralidade enquanto fenômeno como aparece representando em cada obra literária. Apesar de haver traços comuns, a incorporação dos saberes e estéticas da cultura oral variam de diversas formas. No poema abaixo é perceptível como através da linguagem, ritmo, temático e o próprio ato que o poema representa evocam os traços da tradição oral africana:

*Amparai-me com perfumes, confortai-me
com maçãs que estou ferida de amor...*
CÂNTICO DOS CÂNTICOS

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

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, 2011, p. 83)

O poema acima aproxima-se bastante de um canto que representa o rito de passagem da mulher angolana. O ato do eu-lírico sempre repetir o clamor “oh mães” e também o trecho “e não morri” entre os versos reforçam o diálogo entre o canto e o poema. Na primeira estrofe a mulher está se preparando para o rito em que se tornará mulher e estará pronta para o casamento, seu corpo está sendo preparado para o rito. “Tragam as vossas mãos, oh mães, untadas de esquecimento”, as mulheres estão com o óleo espalhados pelas mãos, o óleo é expressado no poema como “esquecimento”, pois é justamente através desse rito que a mulher angolana esquecerá sua vida até então para viver como submissa do seu marido.

As mãos deslizam pelo corpo, e o eu-lírico reclama de dor e afirma que é dela que vem os gritos. A dor e o grito são sinais de resistência da mulher em se tornar objeto para o homem. Ela aspirou o cheiro da canela e não morreu. O sangue do mirangolo¹ escorreu pela sua boca e ela ainda não morreu. Ela encosta a casca rugosa do baobabe² no peito e de feridas espalhadas pelo corpo ainda não morreu. No fim, o eu-lírico morre por estar ferido de amor.

Na sétima estrofe, o sujeito poético afirma que “escorreu-me pelos lábios o sangue do mirangolo”, em referência ao fruto de formato oval que um dos poemas publicado originalmente em *Ritos de Passagem* (1985), é utilizado no jogo metafórico entre o fruto e o órgão sexual masculino:

¹ Fruto típico de Angola.

² Árvore comum da região de Angola.

O MIRANGOLO

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 geleia real:

ILUMINA A GENTE.

(TAVARES, 2011: 25)

O ato da mulher afirmar que ainda “não morreu” entre uma etapa do rito e outro significa que o rito ainda não estava concluído e ela ainda se sentia dona de si. No fim, ao afirmar que está morta por estar “feriada de amor”, o rito foi finalizado e ela está pronta para amar, ou seja, para casar-se e seguir as tradições que a ela foram designadas.

Há no início uma epígrafe referente ao canto dos cânticos, um texto presente no antigo testamento da tradição cristã, em que dois amantes celebram o amor sexual. A poetisa aproxima o amor sexual da tradição cristã com o amor sexual das tradições angolanas, em que o corpo feminino é banhado em óleo, que deslizam “pelo corpo, devagar”. O sujeito poético também menciona a dor do ato sexual, o “sangue do mirangolo”, que como já foi visto, trata-se de uma metáfora para o testículo e para o momento de orgasmo masculino.

Assim, as pulsações da tradição oral angolana mostram-se como um traço marcante da poética de Paula Tavares e compõem seus poemas de diversas maneiras, através do ritmo imposto pela distribuição dos versos e estrofes, pela repetição de versos que musicalizam o poema, a forma como a temática é abordada e também a aproximação do sujeito poético com as tradições e culturas comuns de Angola, juntamente com as metáforas e metonímias que referenciam a paisagem e elementos comuns da região de Angola.

Segundo Leite (2014, p. 12), há a necessidade de um melhor apuramento e adequação da noção de oralidade, em termos críticos e analíticos, para o contexto das literaturas africanas de língua portuguesa, “que nos últimos anos têm

apresentado um maior crescimento criativo e editorial”. Portanto, algumas premissas são apontadas como indicadores para análise da herança da oralidade na literatura africana de língua portuguesa. É necessário entender, primeiramente, o contexto cultural e o local de fala do escritor, para um estudo da relação do seu grupo étnico com as tradições orais e como a colonização afetou seu grupo. Pois em comunidades camponesas, apesar do advento da modernidade, a tradição oral ainda fundamenta e regula os modos de organização social e educacional:

Na sociedade africana, em particular a camponesa, onde a tradição oral é veículo fundamental de todos os valores, quer educacionais, quer político-religiosos, quer econômicos, quer culturais, apercebe-se mais facilmente que as narrativas são a mais importante engrenagem de transmissão desses valores (ROSÁRIO, 1989, p. 40).

Portanto, a relação de um escritor africano cuja as raízes encontram-se nas comunidades camponesas com a tradição oral será diferente com um escritor que advém de cidades urbanizadas, onde a modernidade já condiciona majoritariamente os modos de vida e organização cultural, política e educacional, refletindo tanto na relação com a cultura, como na linguagem do colonizador.

A premissa de que a oralidade africana é fruto da inexistência da escrita antes do contato com os europeus deve ser desconstruída, uma vez que esse contato ocorreu apenas no século XIV e a escrita já existia na região onde hoje corresponde à Etiópia desde o século XIII. Assim, a predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da “natureza” africana; mas muitas vezes esse fato é confusamente analisado. Muitos críticos partem do princípio de que há algo de ontologicamente oral em África, e que a escrita é um acontecimento disjuntivo e alienígena para os africanos.

Outra premissa recusada por Leite (2014) e por outros estudiosos africanos, diz respeito a superioridade da escrita sobre a oralidade, premissa essa oriunda das teorias evolucionistas, que advogava a favor da cultura do invasor europeu e branco ao afirmar que a oralidade devia ser “encarada como uma manifestação primária, simples, não sujeita a um trabalho reflexivo” (LEITE, 2014, p. 18).

Assim, a oralidade na literatura africana pode ser vista como um paradigma central, mas não o único. E as estruturas orais são singulares em cada país, já que:

[...] cada literatura nacional africana tem as suas características próprias e desenvolve-se segundo moldes estéticos e linguísticos, cuja distintividade resulta não só das diferenças culturais étnicas de base, mas também das diferenças linguístico-culturais que a colonização lhes acrescentou. É praticamente insustentável qualquer generalização que conduza a elaborações teóricas que não levem em conta as especificidades regionais (LEITE, 2012, p. 29).

Ou seja, qualquer generalização que conduza a elaborações teóricas é praticamente insustentável se não considerarem as especificidades regionais e nacionais africanas. Identificar o contexto social em que o escritor está inserido e seu local de fala auxiliam na compreensão de que forma a língua do colonizador é utilizada, a temática e as tradições orais representadas no texto literário escrito.

A partir dessas considerações, Leite (2014, p. 29) questiona: “de que forma é que as literaturas africanas recuperam ou reintegram o intertexto oral?”. E como resposta são apresentadas duas possíveis maneiras. A primeira parte da ideia de “continuidade” da oralidade nos textos escritos, que pode ser observado através da exploração dos ritmos e dos temas, usando a língua como elemento potencial de captação estilística e vendo nesse trabalho uma “natural” mimetização ou reprodução da oralidade. No entanto, a ideia de continuidade entre a oralidade e a literatura escrita, como já vimos, reforça preconceitos e estereótipos ao tratar a tradição oral como um modo de representação primitivo e que a transposição do universo oral para a literatura escrita é uma forma de modernização das sociedades africanas.

A segunda metodologia, e nas palavras de Ana Mafalda Leite (2012, p.30) uma mais produtiva maneira de encarar a relação intertextual, passa pela ideia de “transformação”. Essa pressupõe o uso de vários instrumentos possíveis, uma infra-estrutural, a língua, enquanto primeiro nível de manipulação, e o gênero enquanto nível super-estrutural.

Com relação às marcas da oralidade na literatura africana de língua portuguesa, boa parte dos autores desses países “são de ascendência europeia, quase todos de origem urbana, sem contato direto com o campo, e não dominam, salvo raras exceções, as línguas africanas. Esse fato não é comum em outros países africanos, onde a ligação com o “*terroir*” se mantém desde a infância e os escritores são, pelo menos, bilíngues”. Além desse fator, os países africanos de língua portuguesa conquistaram sua emancipação política ou independência muito

tardiamente em relação aos demais países africanos (cerca de 40 anos depois, já na década de 70). Esses dois fatores contribuíram para o enfraquecimento das ligações com o mundo tradicional rural, ou seja, a relação entre os autores com as tradições orais e com a oralidade é resultante não de uma experiência vivida, mas filtrada, apreendida, estudada e, segundo Ana Mafalda Leite, as tradições e a oralidade nas literaturas africanas de língua portuguesa devem ser encaradas de uma forma necessariamente diferente.

Ainda de acordo com Leite (2012, p. 35), o termo “oralidade” deve ser utilizado no plural uma vez que as tradições orais são diferentes de país para país, mesmo nos que tem uma origem linguístico-cultural comum e, dentro de cada país, existem universos culturais diferentes que, apesar de apresentar elementos unificadores, ainda apresentam elementos diferenciais que impedem a unificação entre as culturas.

Existem três tipos de apropriação da oralidade na literatura africana de língua portuguesa: a primeira trata da tendência de “oralizar” a língua portuguesa; a segunda tende a “hibridizá-la” através da recriação sintática, lexical e de recombinações linguísticas; a terceira e de uso exclusivamente de autores bilíngues e tendem a fazer uma relação de diálogo entre as duas línguas, alternando-as entre frases ou dentro de uma mesma frase (Leite, 2014, p. 36).

A cultura é um produto da sociedade e das relações que se estabelecem em um determinado espaço e tempo. A tradição oral se liga aos costumes da comunidade, ao mesmo tempo em que a comunidade depende da tradição oral. Essas relações se interligam no ato de contar e narrar. A oralidade é uma prática social, pois quem conta, conta algo em um determinado tempo, utilizando-se de uma determinada linguagem. É nesse processo que as relações sociais se alteram e se transformam.

Na análise da influência da tradição oral na literatura escrita há uma complexidade em definir o termo oralidade de maneira única, visto que ele pode significar e ressignificar muitos elementos. A oralidade não se limita apenas à influências linguísticas que “oralizam” o texto escrito, mas também a forma como as tradições são representadas e ressignificadas na cultura escrita, através da representação de ritos de passagem, danças, o movimento do corpo, os sons e cheiros que descrevem e demonstram uma maior dimensão memorialística do universo representado. Segundo Hampaté Bá (2010, p. 208) a memória africana

fundamentada na tradição oral registra toda a cena, desde o cenário, os personagens, suas palavras, detalhes das roupas, etc, pois “todos esses detalhes animam a narrativa, contribuindo para dar vida à cena” (HAMPATÉ BÁ, 2010, p. 208).

Para que a linguagem oral exista, ela precisa estar em movimento, em bocas e em lugares. A voz transmite o conhecimento que se armazena na memória, produzindo as histórias de uma determinada comunidade. Essa comunidade, ao recontar as histórias, em profunda comunhão, revive a experiência coletiva. O ritmo surge como um dos elementos que contribuem no processo de narrar histórias auxiliando o lembrar.

No caso da relação do legado da tradição oral nos textos escritos em língua portuguesa, Leite (2012, p. 17) afirma que os processos literários da literatura africana de língua portuguesa não se limitam apenas à influência da oralidade, mas também de uma estética portuguesa herdada do período colonial, bem como a influência das literaturas latino e hispano-americanas. Contudo, os intertextos da tradição oral são os meios pelo qual podemos determinar os aspectos regionais e nacionais diferenciadores. O estudo da relação do texto escrito africano com o universo da oralidade é o meio pelo qual podemos identificar a representação identitária a partir do lugar de fala do escritor, apontando as tradições vivas presentes em seu contexto social.

As literaturas orais africanas provavam a existência de um patrimônio transnacional ou supranacional, além de revelar uma tradição literária antiga de comunidades étnicas cujo território transcende as fronteiras do estado moderno, não coincidindo com os limites físicos do espaço onde são observáveis traços distintivos da identidade coletiva das populações que aí habitam (KANDJIMBO, 2016, p. 23).

Kadjimbo (2016, p. 23) afirma que a literatura oral está além do patrimônio cultural da identidade nacional dos países africanos e revela as tradições e estéticas das narrativas orais ainda presentes no contexto da África moderna. Ainda nas palavras do autor, através do estudo da oralidade é possível observar traços distintivos na memória coletiva dos povos que habitam a África.

Mas seria a poesia o gênero literário ideal para se analisar a herança da oralidade no texto escrito? Para Octavio Paz (2014, p. 28) “A linguagem falada está mais perto da poesia que da prosa; é menos reflexiva e mais natural, e por isso é

mais fácil ser poeta sem sabê-la que prosador”. Ou seja, a poesia está mais próxima da oralidade que qualquer outro gênero escrito por não ter que seguir regras da língua escrita e ter liberdade para criar e recriar significados. A mesma opinião tem Silvania Núbia Chagas:

A palavra falada sempre esteve mais próxima da poesia do que da prosa, uma vez que tantos significados possui; estes estão sempre latentes, propiciando tantas direções e tantos sentidos. O poema recupera a palavra em sua forma primitiva, retirando-a da letargia imposta pelo cotidiano e dando-lhe novas “roupagens”; com isso, coloca-a em liberdade, desvelando suas entranhas, colocando em xeque sua plurissignificação, uma vez que mostra todos os seus sentidos como um foguete no auge da sua explosão. (CHAGAS, 2015, p. 10).

Portanto, na poesia de Paula Tavares podemos observar a mesma liberdade criativa da língua falada, como no poema *November without water*.

NOVEMBER WITHOUT WATER

Olha-me p’ra estas crianças de vidro
cheias de água até às lágrimas
enchendo a cidade de estilhaços
procurando a vida
nos caixotes de lixo.

Olha-me estas crianças
transporte
animais de cargas sobre os dias
percorrendo a cidade até os bordos
carregam a morte sobre os ombros
despejam-se sobre o espaço
enchendo a cidade de estilhaços.

(TAVARES, 2011, p. 95)

O poema *November without water*, que pode ser traduzido literalmente para “Novembro sem água”, título feito em alusão às guerras pela independência do país que aconteceu em novembro de 1975, inicia com o pedido do eu-lírico para que “olha-me p’ra estas crianças de vidro”, ao fazer isso, o eu-lírico pede a atenção do leitor, ele deseja que o leitor olhe para as crianças de vidro, como se leitor e eu-lírico estivessem no mesmo espaço. “Crianças de vidro” permite uma leitura que pode representar tanto a transparência, ou seja, a invisibilidade das crianças em um

cenário de guerra, como para a fragilidade das crianças angolanas, enfraquecidas por falta de água e alimento, e estão “enchendo a cidade de estilhaços”, ou seja, estão morrendo aos poucos, deixando pedaços da vida nas ruas marcadas pela dor e pelos horrores da guerra. “Procurando a vida nos caixotes de lixo”, uma metáfora para denunciar a condição de vida dessas crianças, que chegam a procurar alimentos nos caixotes de lixo para poderem continuar vivendo.

Na segunda estrofe o eu-lírico repete o pedido para que olhemos para as crianças. As crianças de vidro agora são crianças transporte, “que carregam a morte sobre os ombros”. A imagem poética aqui criada é de crianças cansadas, que andam como que carregando um peso sobre as costas, devido ao cansaço, à fome e à sede que a guerra pela independência trouxe a essas vidas frágeis, que continuam “enchendo a cidade de estilhaços”.

No poema a escritora faz uma denúncia do infanticídio, da falta de perspectivas de vida das crianças de seu país. J. Vansina (2010, p. 141) afirma que toda tradição oral legítima deveria fundar-se no relato de um testemunho ocular. O eu-lírico, ao convidar o leitor para olhar para as crianças pretende que o leitor veja, testemunhe a mesma cena que ele está testemunhando. O “para” escrito de forma contraída “p’ra” cria uma relação, uma atmosfera de informalidade também comum à tradição oral.

Ao representar as crianças “de vidro” que vagam pela cidade em busca da “vida nos caixotes de lixo”, a poetisa cria um cenário de destruição, onde fome e morte imperam. Assim, é possível afirmar que há uma “memória urbana”, ou seja, há um conjunto de lembranças que estão “eternizadas na paisagem ou nos registros de um determinado lugar, lembranças essas que são agora objeto de reapropriação por parte da sociedade” (ABREU, 2011, p. 31). A poetisa utiliza o cenário de destruição da zona urbana de uma cidade para recontar e reapropriar as memórias do que ali ocorreu durante o período de lutas pela independência, evitando que as memórias sejam apagadas.

De maneira geral, a memória pode ser definida como a capacidade do indivíduo de rememorar acontecimentos do passado, ao tempo em que pode refletir sobre essa lembrança, julgando-a. A palavra memória refere-se à capacidade de reter e recordar as ideias, impressões e conhecimentos adquiridos.

Considerando primeiramente o caráter psicológico da memória, é automática a ideia de que “lembrar” de algo requer a existência de um acontecimento e de um

ator. Assim, há a noção individual de memória, na medida em que percebemos que é preciso haver um indivíduo que participou do fato, seja como ouvinte ou como ator, que se lembre daquele fato e que possa contá-lo e guardá-lo. Temos então, a noção de memória como capacidade de armazenamento de informações e podemos classificá-la como “memória individual”.

Dessa ideia, surge a afirmação de que é preciso que haja um testemunho para que um fato se perpetue e se torne memória para um grupo. A esse testemunho, segundo Halbwachs (2006) recorreremos “para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já tivemos alguma informação” (HALBWACHS, 2006, p. 29). Ainda segundo ele, “o primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso” (HALBWACHS, 2006, p. 29). A relação entre o testemunho do “eu” e o testemunho do “outro” deve ser harmoniosa no sentido de que ambos devem se entender como fazendo parte de um mesmo grupo e o evento vivido e recordado deve ser comum aos membros desse grupo.

Os estudos empreendidos por Halbwachs trazem, portanto, uma nova vertente para a noção de memória e apresenta então os quadros sociais que compõem a memória. Para ele, mesmo que aparentemente particular, a memória remete a um grupo; o indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo na sociedade, já que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

A memória individual não deixa de existir, mas faz parte de diferentes contextos, com a presença de diferentes participantes, e isso faz com que a memória de natureza individual esteja cercada de acontecimentos partilhados por um grupo, passando de uma memória individual para uma memória coletiva.

Há, portanto, uma relação intrínseca entre a memória individual e a memória coletiva, visto que não será possível ao indivíduo recordar de lembranças de um grupo com o qual suas lembranças não se identificam. Segundo Halbwachs (2006, p.39),

[...] para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é

preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39)

Nesse sentido, é perfeitamente justificável o estudo da memória coletiva a partir de poemas que retratam os sentimentos e vivências de um eu-lírico, bem como seu ponto de vista sobre as diversas situações representadas, uma vez que esse poema irá apresentar traços e acontecimentos que dizem respeito às vivências, ou seja, à memória coletiva do seu grupo. A constituição da memória de um indivíduo é uma combinação das memórias dos diferentes grupos dos quais ele participa e troca experiências. O indivíduo participa então de dois tipos de memória (individual e coletiva) e isso se dá na medida em que “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2006, p. 72). Ao mesmo tempo, “na base de qualquer lembrança haveria o chamamento a um estado de consciência puramente individual” (HALBWACHS, 2006, p. 42) que permite a reconstituição do passado de forma que haja particularidades nas lembranças de cada um. Isso significa que, mesmo fazendo parte de um grupo, o indivíduo não se descaracteriza e consegue distinguir o seu próprio passado.

Dessa maneira, a memória coletiva engloba a memória do grupo e cada componente desse grupo com ela se identifica. O grupo é portador da memória e esta é consensualizada mediante as relações que se estabelecem dentro do próprio grupo. É no contexto dessas relações que construímos as nossas lembranças e elas estão impregnadas das memórias dos que nos cercam, de maneira que, ainda que não estejamos em presença destes, o nosso lembrar e as maneiras como percebemos e vemos o que nos cerca se constituem a partir desse emaranhado de experiências (HALBWACHS, 2006).

Segundo Vansina (2010, p. 140), “o *corpus* das tradições orais é a memória coletiva de uma sociedade que se explica a si mesma”. Através da tradição oral, o repertório de conhecimentos de uma sociedade, como momentos marcantes e personagens importantes são passados de geração a geração através do recurso da voz. Tais memórias constroem o sentimento de pertencimento e identificação dos demais membros dessa sociedade com o passado que é contado nas narrativas orais. No caso das sociedades africanas, a memória é tratada de maneira diferente:

Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada em sua totalidade, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo no presente. Não se trata de recordar, mas de trazer ao presente um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 208).

Dessa forma, o narrador busca não relembrar os fatos marcantes da história de seu povo, mas trazer ao presente. Fazer com que os ouvintes possam reviver os acontecimentos marcantes que representam a identidade da sociedade. Por essa razão as narrativas orais são cantadas, teatralizadas e ritualizadas, colocando os ouvintes em movimento assim como o acontecimento é descrito em sua riqueza de detalhes, para que os ouvintes possam sentir e experimentar o momento tal como o mesmo ocorreu. A riqueza de detalhes, a descrição do cenário, das roupas e do tempo reforça a veracidade da história que é contada e auxiliam no reavivamento da memória por parte do narrador e seus ouvintes.

4 O LAGO DA LUA: REINSCREVENDO O PAPEL FEMININO NA TRADIÇÃO

Aquela mulher que rasga a
noite
com seu canto de espera
não canta
Abre a boca
e solta os pássaros
que lhe povoam a garganta

(TAVARES, 2011, p. 79)

O poema em epígrafe é uma enunciação da temática a ser discutida no presente capítulo. A mulher que “rasga a noite”, rompendo os mistérios e o silêncio de sua voz, seu “canto de espera” e soltando os “pássaros que lhe povoam a garganta”, o que era silenciado, seus desejos e anseios enquanto mulher angolana.

Inicialmente, pretendemos apresentar o universo social e cultural em que está inserida a escritora Paula Tavares para, em seguida, apresentarmos o livro *O lago da lua*, publicado em 1999, apresentando seus poemas e sua relação com a identidade cultural, memória e tradição oral em Angola.

Paula Tavares nasceu em Lubango, na província de Huíla, localizada ao sul de Angola, no dia 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.

Além de *O lago da lua* publicado em 1999, também é autora de *Ritos de passagem* (1985), *Sangue da buganvília: crônicas* (1998), *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), *Ex-votos* (2003), *A cabeça de Salomé* (2004), *Os olhos do homem que chorava no rio* (2005, publicado em coautoria com Manuel Jorge Marmelo) e *Manual para amantes desesperados* (2007).

Inocência Mata (2001, p. 114) destaca a emergência de um novo momento da literatura angolana no feminino. Antes, a poesia feminina angolana, especificamente a de Alda Lara, “concentra na mulher as direções do sonho de libertação nos anos 50-60” (2001, p. 111). Entretanto, a partir da década de 80, poetisas como Ana de

Santana, Paula Tavares e Maria Alexandre Dáskalos produzem uma poesia que caracteriza um novo momento na literatura angolana feminina, não mais pautada no sonho de libertação, mas ainda assim direcionada à construção social de Angola, mesmo que indiretamente. O novo momento mencionado por Inocência Mata, segundo Nazareth Fonseca (2015, p. 114) pode ser caracterizado da seguinte maneira:

[...] passada a urgência das lutas revolucionárias, a mulher poeta desloca-se, dos discursos que a descrevem como esvaziada de si mesma, para assumir, com seus versos, a palavra falada nos rituais da oralidade, o corpo expresso em viva voz, gestos, emoção e sensualidade. Essa consciência das sensações do corpo, tão significativa de culturas que têm uma larga tradição oral, pode possibilitar que a literatura, arte da palavra escrita, faça-se como um ato de recolha e preservação de manifestações que, resgatando o universo feminino, interagem-se com outras expressões, para recompor a multiplicidade em que tais culturas se mostram (FONSECA, 2015, p. 114).

Especificamente a obra de Paula Tavares, *Ritos de passagem* (1985), apresenta uma poesia lírica “no sentido de conter uma experiência individual e uma subjetiva postura mental perante a realidade do mundo” (Mata, 2001, 115). Em *Ritos de passagem*, o erotismo é a linguagem do corpo feminino que desconstrói o discurso sobre a mulher, “subvertendo os códigos da feminilidade sempre ligada, na poesia africana, à fecundidade” (MATA, 2001, p. 120).

O novo momento da poesia feminina angolana pós-independência volta-se para os sentidos do eu individual em busca de si, reivindicando primeiramente o controle sobre o próprio corpo, expresso em suas poesias através dos sentidos e movimentos do corpo, como “a presença das cores, nos sabores, nos odores, no êxtase da dança, no acto sexual e na loucura dos sentidos até o clímax orgástico (MATA, 2001, p. 121).

Partindo desse ponto, é interessante para nossa análise estudar a relação da obra *O lago da lua* com os poemas femininos das poetisas angolanas do momento pós-independência. O sujeito feminino expressa sua subjetividade na relação com a sociedade de pertencimento, em lugares de trânsitos da tradição e da modernidade pós-colonial ou narrativas de descolonização, caso específico das nações africanas que conquistaram a autonomia política pós-guerra de independência. Sob esses aspectos, *O lago da lua* assemelha-se e difere do momento literário da década de 80

apontado por Mata (2001, p. 114). Momento este que inclui a publicação de *Ritos de passagem*, primeira obra publicada por Paula Tavares, *Ritos de Passagem*, publicado em 1985.

Em *O lago da lua*, encontramos a presença do eu-lírico, que se pauta na construção de identidades femininas e na recusa da condição de subalternidade da mulher no seu país de origem, antes submetido ao sistema da política colonial portuguesa. Nesse contexto a poesia de Paula Tavares denuncia o colonialismo e os problemas vivenciados pela mulher angolana, ao mesmo tempo que alimenta o sentimento de esperança por dias melhores. Assim, as tradições e a ancestralidade do povo angolano são revisitadas a partir de um eu-lírico feminino que apresenta seu universo em geral, como o trabalho doméstico exercido pelas mulheres angolanas, a maternidade, os rituais, etc.

A leitura dos poemas no presente capítulo está organizada de forma a apresentar a experiência feminina na sociedade angolana, desde o trabalho doméstico aos rituais de iniciação e maternidade. Dessa forma, a partir da análise de poemas em que o eu-lírico seja necessariamente feminino, estaremos estudando como a poesia de Paula Tavares dá expressão às subjetividades femininas e como essa expressão ressignifica a função social da mulher angolana.

4.1 Os ritos e a memória na poética em *O lago da lua*

A poesia de Paula Tavares é uma espécie de representação ou celebração do imaginário cultural de Angola, especificamente da região sul do país, lugar de suas vivências e, portanto, guardando traços culturais comuns da região, marcada pela forte ligação com a agricultura, presente nos poemas através de imagens como “a chuva e a própria colheita, relevantes na vida econômica e cosmológica de Angola” (PEREIRA, 2010, p. 134). Nas palavras de Carmem Lúcia Tindó Secco (2014, p. 19), o trabalho poético de Paula Tavares afeta diretamente o leitor, pois:

Paula Tavares entende os afetos em íntima conexão com a poesia, a história e a sociedade. Para ela, as ruínas do tempo de guerra são ressemantizados por meio do trabalho poético da linguagem, cujas imagens, carregadas de forte erotismo, afetam, profundamente, os leitores de seus poemas, levando-os a reflexões sociais, existenciais e estéticas (SECCO, 2014, p. 19).

O caráter existencial e social da poesia de Paula Tavares, bem como as formas de confrontar a tradição com a modernidade são resultado de um trabalho com a linguagem que envolve tanto a língua e modos de existir (modernidade) herdados da colonização portuguesa com os conhecimentos e formas de existir e representar o mundo da tradição e memória ancestral angolana. Assim, entender como a subjetividade da mulher angolana é representada nos poemas, além de como o universo angolano é apresentando através do olhar feminino serão o enfoque do presente capítulo.

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

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

(TAVARES, 2011, p. 73)

No poema acima, a autora descreve o ritual de passagem no qual a mulher angolana deve passar para representar o início de sua vida amorosa. A forma como o poema é escrito representa a circularidade do tempo, o tempo mítico, ao repetir o primeiro verso na primeira e na segunda estrofes “No lago branco da lua” e o fato do eu-lírico feminino retornar a cada mês ao lago para “lavar o sangue eterno”.

O retorno mensal do eu-lírico para lavar o “sangue eterno” além de representar a circularidade do tempo mítico, também representa o ciclo menstrual da mulher, que volta a cada mês para lavar-se no lago, em uma performance ritualística do corpo. Há uma dicotomia entre a cor do sangue e a cor branca do lago, podendo o branco representar a neutralidade sentimental e enquanto ser do eu-lírico que, ao

lavar seu sangue no lago da lua, inicia uma nova vida, agora sendo reconhecida como mulher para a sociedade a qual pertence.

Além do elaborado trabalho com a ancestralidade angolana ao descrever um dos ritos de passagem que a mulher deve passar por pertencer ao grupo e anunciar o início de sua vida amorosa e como mulher adulta, também revelando esteticamente a circularidade do tempo mítico, o poema apresenta uma carga existencial forte, mais especificamente na segunda estrofe, em que o eu-lírico mistura seu sangue com o barro branco com que faz a caneca, representando o trabalho com argila que é exercido pelas mulheres de sua comunidade.

Ao misturar o sangue com o barro branco o eu-lírico associa a terra com o corpo feminino, em que o sangue é ressemantizado e passa a representar o sangue angolano derramado durante as guerras pela independência e também as guerras civis que resultaram da discórdia política dos grupos dissidentes após a emancipação de Angola.

Muitos poemas, da fase pré-independência dos países africanos de língua portuguesa, ao buscarem, no corpo feminino, a motivação para se fortalecer o ideal de nação, reelaboram um espaço de conagração, de união entre os que se protegem com o amor da grande mãe ancestral (FONSECA, 2015, p. 102).

Ainda segundo Fonseca (2015, p. 103) essa tendência surge como uma forma de fortalecer o vínculo coletivo entre os indivíduos africanos, que mesmo morando longe, veem no imaginário da terra um lugar comum, uma identidade pertencente, mesmo que não seja possível a ela retornar, mas que os lembram de suas origens.

Ao assumir as expressões do universo oral e ressignificá-los na língua escrita em língua portuguesa, o discurso poético cria imagens poéticas e metáforas a partir de um eu-lírico feminino que parte dos sentidos de seu corpo para produzir uma escrita descolonizadora, ao representar as diversas identidades das mulheres de Lubango e também da África, seus sentidos, sentimentos e questionamentos existenciais e sociais. O poema parte do corpo e da individualidade feminina para representar a diversidade das vozes femininas na África.

Em textos literários mais recentes, que se voltam para a intensificação do trabalho com a linguagem, esforçando-se para que

a escrita assuma as expressões do universo oral, o corpo feminino é, ainda, entrevisto no cumprimento das tradições que acompanham as tarefas costumeiras da mulher que pila, semeia e cultiva as machambas, colhe o alimento e cuida dos filhos. Mas nesses textos, o corpo é também um texto pulsante e se exprime em muitas linguagens (FONSECA, 2015, p. 104).

A afirmação de Fonseca (2015, p. 104) se adequa à análise do poema ao interpretarmos as expressões do corpo feminino, que mesmo cumprindo um rito de passagem da tradição e as tarefas destinadas as mulheres (o trabalho com a argila), ainda assim o corpo feminino apresenta linguagens através dos sentidos que representam os desejos do eu-lírico. Assim, os versos “onde bebo / a água amarga da minha sede sem fim / o mel dos dias claros”, funcionam como uma poética de sabores opostos (amargo / mel) em alegoria à vida do eu-lírico feminino, onde a “sede sem fim” representa os desejos e sonhos.

EX-VOTO

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

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

neste altar de paus e de pedras
 que aqui vês
 vale como oferenda
 meu corpo de tacula
 meu melhor penteado de missangas.

(TAVARES, 2011, P. 74)

Em EX-VOTO, presenciamos a descrição de um ritual de oferenda comum nos atos ritualísticos dos povos Banto (MOTA, 2014, p. 39). O eu-lírico designa para si o altar “No meu altar de pedra”. O fogo antigo que arde pode ser lido como o ardor do desejo feminino silenciado pela tradição, mas que no poema é mencionado. Há

um sujeito feminino no poema que está oferecendo o corpo em busca da satisfação de seus desejos.

O sujeito feminino do poema, ao usar o pronome pessoal “meu” tanto para se referir ao altar, quanto ao próprio corpo que está em oferta apresenta sua subjetividade enquanto mulher em uma sociedade patriarcal, que utiliza um dos atos ritualísticos da tradição para demonstrar sua sexualidade de maneira erótica, colocando o próprio corpo em oferta para satisfazer seus desejos e não o seu corpo para satisfazer um desejo masculino.

Os adornos em seu corpo, como a tinta vermelha da tacula³ no corpo e as missangas⁴ no cabelo representam a beleza do corpo feminino de maneira erótica, que está enfeitado para a oferenda. No poema, podemos constatar a tradição sendo ressignificada para que o sujeito lírico do poema demonstre sua sexualidade e desejo de maneira erótica, ritualizando a sensualidade do corpo feminino em gestos de oferenda, que se dá por completo como em “oferendas” aos deuses, evocando sentimentos, desejos e prazeres.

Tradições e modernidade tecem alianças e se colocam como instrumentos ou ferramentas para melhor serem compreendidas as estórias/histórias de Angola e sua inserção ou não no mundo contemporâneo (SECCO, 2011, p. 277).

Assim, a utilização de um ato ritualístico da tradição angolana no poema, escrito em língua portuguesa, reapresenta a tradição angolana na contemporaneidade, ao tempo em que emancipa a mulher, ao evidenciar sua voz, desejos e subjetividades de maneira erótica, apresentando seu corpo como oferenda em prol da satisfação de seus desejos.

Esses textos constituem um mergulho em costumes, lendas e outras características arcadamente africanas. Cabe destacar, no entanto, que uma das linhas de força da escrita dessas autoras é a evocação da tradição – seja dos ritos e crenças, seja das maneiras de contar - como força propulsora para uma construção do discurso que une tradição e modernidade nas literaturas africanas de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe (OLIVEIRA, 2014, p. 93).

³ Árvore africana cuja madeira tem veios de um brilhante carmesim e se usa em tinturaria.

⁴ Objetos decorativos feitos com materiais naturais.

Isso pode ser percebido no poema, quanto o rito da tradição dos povos angolanos é evocado e ressemantizado no poema para construir um discurso em que a voz feminina demonstra sua sexualidade e desejos através do ato de utilizar um ritual de oferenda para ofertar seu corpo, em busca da satisfação de seus prazeres e desejos.

Segundo Mata, apesar das escritoras angolanas utilizarem como objeto de sua poesia o próprio “eu”, movimento em que “a alma da mulher, com seus juízos subjectivos, toma consciência de si mesma” (2001, p. 122) e depositarem na escrita poética seus desejos e sentimentos, como tradução da “subjectividade singular” da mulher africana:

Mas é uma subjectividade singular, que também assimila o objecto exterior (a guerra, a intolerância, a precaridade circundante) – afastando-se, desse modo, da proposição clássica do lirismo, segundo a qual, o que interessa antes de tudo é a expressão da subjectividade como tal, das disposições da alma e dos sentimentos, e não um objecto exterior, por muito próximo que seja (MATA, 2001, p. 122).

No poema, podemos perceber que o sujeito poético parte do exterior, ao utilizar um ato ritualístico de oferenda para expressar de maneira erótica sua sexualidade e seus desejos silenciados enquanto mulher pertencente a uma sociedade patriarcal. A poetisa utiliza o exterior como pano de fundo para emancipar os desejos femininos, expressando-se através do corpo adornado, como oferenda, em busca da satisfação do próprio desejo.

Os textos cheios de erotismo de Paula Tavares buscam um outro lugar para o feminino, representando uma outra forma possível de encenação para um grito que, como ela mesma admite, ficou por tanto tempo calado na garganta das mulheres. Tal resgate se representa não de uma forma escancarada, mas por jogos de escamoteamentos, piscadelas cúmplices e, o mais das vezes, como pura cintilação, como a da faca, a cortar a noite (PADILHA, 2002, p. 217).

No poema, é possível perceber a forma como os “jogos de escamoteamentos” citados por Laura Padilha (2002, p. 217) acontece na própria construção do poema, em que o corpo feminino é citado no final da segunda estrofe e apresentado em detalhes, com seus adornos, na última estrofe. Na primeira estrofe é apresentado ao

leitor um altar de pedra onde arde um fogo antigo, sendo o fogo antigo a representação de um desejo feminino antigo que, no entanto, era silenciado. Na segunda estrofe o altar é apresentado como um “altar sagrado”, o que recupera o ato ritualístico de se fazer oferendas, mas o sujeito poético nega que está sendo ofertado vinho, o pão, ou alguma flor rara do deserto para, em seguida, apresentar a oferenda: o corpo feminino, tatuado com tinta de tacula e com seu melhor penteado de missangas.

Está escuro
moram os fumos no eumbo
estou sentada
contando pelos dedos
a memória dos dias

[crescer com a massambala/
saltar o cercado enquanto núbil
ser circuncidada apenas pelo amor
morrer às tuas mãos]

ser a outra
o vaso de forma estranha
aberto
fresco
preparado

.....
em torno da boca

gravada
a escarificação das lágrimas

(TAVARES, 2011, p. 86)

O poema se inicia com uma narrativa de memória, que sob a cumplicidade da noite escura, parece lembrar e reviver um amor que lhe envolve em um mundo de sensações prazerosas. Amor esse que recusa a violação e violência da circuncisão imposta contra a mulher. Maurício Abreu (2001, p. 21) afirma que a paisagem “materializa a singularidade do passado”. Tal singularidade geralmente é encontrada preservada em “instituições da memória”, mas também se encontra vivo na cultura e cotidiano dos lugares e, na leitura do poema, aponta para uma procura ou mesmo afirmação de uma diferença.

Sob a cumplicidade do silêncio, o eu-lírico transforma as sensações e sentidos revelados pelo imaginário feminino em uma experiência coletiva, pois “o

lugar é um *lócus* do coletivo” (ABREU, 2001, p. 24), uma vez que o lugar é um espaço que diferentes indivíduos podem dividir uma mesma experiência ali vivida, ou o sentimento de que tal lugar guarda a memória de um acontecimento importante. Assim, “a memória de um lugar é uma memória coletiva” (ABREU, 2001, p. 24).

Em seguida, o eu lírico feminino conta que está sentada, “contando nos dedos a memória dos dias”. Torna-se relevante chamar à atenção o fato pelo qual a segunda estrofe se encontra entre colchetes, funcionando como uma forma de detalhamento das “memórias dos dias” a que o poema se refere. As memórias a que o eu-lírico feminino se refere estão ligadas a terra e se referem às mulheres angolanas, uma vez que crescem junto com a massambala⁵. O verso “crescer com a massambala” constrói uma relação entre a mulher angolana e a cultura da massambala, importante para a economia da região sul de Angola. Tal relação apresenta a mulher angolana como um produto a ser cultivado quando pronto ao matrimônio, mas que tem sua subjetividade negada ao não poder casar, “ser circuncidada apenas pelo amor”, mas por casamentos impostos pelo grupo. O poema, segundo a afirmação de Assunção Silva (2016, p. 209):

[...] expõe outra fase do condicionamento feminino, a saber, a subjetividade rasurada por uma situação que não foi resultado de um desejo amoroso, mas do estatuto de trocas impostas pelo grupo. De certo modo, o poema vai além e imprime metaforicamente a imagem do vaso como a da própria mulher em estado de resignação com a dor da imposição (SILVA, 2016, p. 209).

Portanto, “saltar o cercado enquanto núbil” representa quebrar as barreiras impostas pelo sistema patriarcal e casar, caso a razão do casamento seja o amor e não resultado do sistema de trocas do grupo.

[...]
 ser a outra
 o vaso de forma estranha
 aberto
 fresco
 preparado

 em torno da boca

⁵ Um cereal conhecido por mapira em Moçambique e como milho-zaburro no Brasil.

gravada
a escarificação das lágrimas

Os versos acima metaforizam os sentimentos da mulher por ser obrigada a casar apenas como fruto de trocas comerciais do grupo. Também apontam para o sistema poligâmico, em que ela será “a outra”, um “vaso de forma estranha”, por servir de “adereço” em um casamento contra sua vontade e que a transforma em objeto ao silenciar seus desejos e subjetividades. O verso pontilhado representa a rasura da subjetividade da mulher a que se refere Assunção Silva (2016, p. 209). O indizível, o sentimento inefável e também o silenciamento da sua voz de mulher, que ainda assim, deixa “a escarificação das lágrimas” gravada em torno da boca.

O poema apresenta a condição da mulher angolana em alguns grupos daquela nação. Em tais grupos, a mulher é tratada como produto utilizada em trocas e se tornando esposa em um casamento que lhe é imposto. No poema, a mulher apresenta liricamente seu descontentamento com a forma em que é utilizada em um jogo de interesses e trocas, que nega sua subjetividade e a impõe um casamento sem que haja o sentimento de amor que o eu da enunciação do poema afirma ser a condição para que seja circuncidada.

4.2 A maternidade ressignificada no seio da tradição angolana nos poemas de Paula Tavares

MUKAI (1)

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

resiste ao tempo
 dobrado
 exausto

sob o sol
que lhe espiga
 a cabeleira.

(TAVARES, 2011, p. 89)

Em MUKAI (1) novamente o corpo da mulher está relacionado com a terra e a flora. “Corpo já lavrado” representa um corpo feminino que já iniciou sua vida sexual e está em estado de gestação, uma vez que está “equidistante da semente”. O corpo, pode ser “trigo”, “joio”, um “milho híbrido” ou mesmo “massambala”, uma forma de unir a parábola do joio e trigo presente no novo testamento da bíblia⁶ com cereais comuns de Angola. O joio é uma planta daninha que cresce junto com o trigo e se parece com ele. Em outras palavras, o sujeito feminino irá dar à luz a uma nova vida. Os versos da primeira estrofe apresentam questionamentos sobre a função da mulher no grupo a que pertence, se não será uma erva daninha no meio do trigo que poderá danificar os valores do grupo, um “milho híbrido”, representando a modernidade em que os valores tradicionais são ressignificados em um novo tempo, ou ainda, “massambala”, um milho menor e comum em Angola.

A exploração do corpo feminino com seus traços em analogias com a terra são uma forma de descrever a terra africana, como um apelo ao coletivo. Uma estética que une a individualidade e experiência do sujeito do poema com as causas coletivas. Nas palavras de Nazareth Fonseca (2015, p. 104):

[...] este texto procura revisitar diferentes dicções poéticas empenhadas a explorar imagens do corpo feminino, associando-o a outras que se compõem a partir de traços femininos, para descrever a terra africana e ressaltar os atributos que a tornam, como a mulher, capaz de gestar a semente nela depositada. O imaginário que liga terra e mulher está presente na produção poética das escritoras africanas, empenhada em atender os apelos de uma causa coletiva, como a que encaminhou o processo de conscientização sobre a exploração do colonialismo e a que se volta para o espaço onde o feminino, muitas vezes, precisa ser visto em seus vários lugares e sentidos (FONSECA, 2015, p. 104).

Nessa perspectiva, as metáforas que ligam mulher e terra apresentam, assim, um novo olhar para o feminino em seus diversos lugares. Desde a mulher nos rituais de iniciação que funde seu sangue com a água e com o barro (como pudemos ver no primeiro poema apresentado neste capítulo) ao corpo lavrado e fecundado, as subjetividades femininas são apresentadas em seus diversos lugares e momentos, através de uma poética que une o corpo feminino com a terra, colocando as

⁶ Mateus 13: 24-30 e 36-43

“pulsações do corpo feminino, sob compromisso com uma causa coletiva (FONSECA, 2015, p. 110).

resiste ao tempo
 dobrado
 exausto

sob o sol
 que lhe espiga
 a cabeleira.

(TAVARES, 2011, p. 89)

Na segunda e terceira estrofes do poema, a força e resistência do corpo feminino é exaltada, resistindo ao tempo e ao calor do sol, como uma planta resiste em condições parecidas e continua a florescer e dar frutos. Assim, a analogia entre o corpo feminino e a terra fértil continua, no entanto, a partir da segunda estrofe, a referência à terra é indireta, está na força para resistir ao tempo, mesmo que “dobrado” e “exausto” e na exposição ao sol que lhe espiga a cabeça, que na terra seria o nascimento das plantas e no corpo seria o crescimento dos cabelos como sinal de vitalidade e passagem do tempo. Nas palavras de Nazareth Fonseca, a personificação da força da mulher “sustenta a esperança no amanhã” (2015, p. 106).
 A força da mulher

[...] é cantada pela maioria dos poemas de feição revolucionária, escritos por mulheres. Mas, lendo mais atentamente esses poemas, é possível perceber-se uma enunciação em que a mulher, mesmo figurada como terra, mãe, irmã, expressa seus anseios e emoções (FONSECA, 2015, p. 106).

Em MUKAI (1), as emoções e anseios que podemos perceber no poema estão no corpo fecundado e na maternidade que se aproxima trazendo consigo o desconhecido e as incertezas, sentimentos perceptíveis através das oposições “trigo/joio” e “milho híbrido/massambala”. As oposições representam as incertezas e medo do futuro que aguarda o sujeito do poema. Em MUKAI (2) a relação mulher/terra, mulher/natureza continua, mas de maneira diferente:

MUKAI (2)

O ventre semeado
 desagua cada ano
 os frutos tenros
 das mãos
 (é feitiço)

nasce
 a manteiga
 a casa
 o penteado
 o gesto
 acorda a alma
 a voz
 olha p'ra dentro do silêncio milenar.

(TAVARES, 2011, p. 90)

A construção poética da primeira estrofe novamente liga o corpo feminino com a terra, permitindo que a estrofe possa estar se referindo tanto ao corpo feminino, como à terra com as plantas a que dá vida, em uma união harmoniosa entre o homem e a natureza. Nesse sentido, “o ventre semeado” assim representa a vida que está por nascer, seja do corpo feminino, seja da terra semeada, que “desagua a cada ano / os frutos tenros / das mãos / (é feitiço)” (TAVARES, 2011, p. 90).

O uso do verbo desaguar constrói a significação de que os filhos ainda delicados e imaturos saem dos domínios das mães (nascem) e são lançados em um rio (desaguados), ou seja, os filhos são apresentados ao mundo, o rio representa a vida e a forma que a vida flui sempre em uma direção. “(É feitiço)”, a forma como as plantas crescem e dão frutos e também a forma como as crianças nascem são misteriosos para a mãe e seu grupo cultural, sendo explicado como um feitiço, que transforma a maternidade, a arte de gerar vidas, em uma magia misteriosa.

Na segunda estrofe, a marcação rítmica do poema é acelerada e inicia com a palavra “nasce” escrita em minúsculo como primeiro verso da estrofe, em sinal que junto com o ventre semeado, ou seja, junto com a maternidade, nasce também “a manteiga / a casa / o penteado / o gesto / acorda a alma / a voz / olha p'ra dentro do silêncio milenar” (TAVARES, 2011, p. 90).

Os versos da segunda estrofe são as imagens que refletem a vida rotineira das mulheres angolanas. Os trabalhos domésticos, o fato de estarem limitadas a ficar em casa, pentear seus cabelos e das crianças, etc. Porém, há uma ruptura. “O

gesto acorda a alma” e a voz silenciada para a sociedade volta-se para o interior feminino, em que o silêncio e a negação da subjetividade feminina são percebidos como parte de uma construção social patriarcal.

Uma identidade marcante e presente nos dois primeiros poemas da série MUKAI é a da mulher como mãe. A maternidade apresenta-se como uma atividade unida à natureza e ao cósmico das sociedades africanas. Nazareth Fonseca (2015, p. 106) afirma que a figura feminina é metaforizada na literatura produzida em tempos de guerra como uma “imagem geradora de um futuro de liberdade, modelando-se na “insistência pela fertilidade, na maternidade e pela percepção da mulher como herdeira e transmissora de tradições familiares” (2015, p. 106).

Em MUKAI (1) e MUKAI (2), a maternidade está diretamente relacionada com a terra e a natureza, criando um espaço de harmonia cósmica e circular em que a mulher mantém a existência fluindo pelos rios da vida em que desaguam seus filhos a “cada ano”. Porém, em contraste com a literatura produzida em tempos de guerra, como afirma Nazareth Fonseca (2015, p. 106), nos poemas supracitados, a maternidade não se apresenta como uma atividade reivindicatória de liberdade, mas como uma atividade natural apresentada a partir de imagens das subjetividades e desejos da própria mulher.

Seja através da força com a mulher geradora de vidas, seja apresentada ou a forma com que a mulher é unida à natureza através da terra que também gera vidas, que também “está semeada”. A maternidade é concebida como uma atividade criadora de laços afetivos, fecundidade e gênese humana. Segundo Oyèronké Oyèwúmi:

Em todos os arranjos familiares africanos, o laço mais importante está dentro do fluxo da família da mãe, quaisquer que sejam as normas de residência no casamento. Estes laços ligam a mãe aos/as filho/as e conectam todos os filhos da mesma mãe, em vínculos que são concebidos como naturais e inquebráveis. Não é de se surpreender, então, que a mais importante e duradoura identidade e nome que as mulheres africanas reivindicam para si é a “mãe”. No entanto, a maternidade não é construída em conjunto com a paternidade. A ideia de que as mães são poderosas é muito mais uma característica definidora da instituição e seu lugar na sociedade (OYÈWÚMI, 2000, p. 1097).

Assim, a mulher como mãe presente nos poemas MUKAI (1) e MUKAI (2) buscam criar laços entre a tradição e a modernidade, apresentando a mulher como

fonte da gênese humana, mantenedora dos laços entre o homem e a natureza, simbolizados pela “terra”, que está diretamente relacionada à origem da vida sob a representação dos ritos de passagem, que evocam a tradição ancestral e vitalidade do corpo feminino. A mulher como mãe nos poemas não é apenas parte do grupo social cujo papel é gerar novas vidas e cuidar das tarefas domésticas. Como afirmado nos parágrafos anteriores, a mulher mantém a união do homem com a natureza, gerando vidas, mantendo as tradições vivas, apesar de apresentar sua insatisfação e questionamentos quanto às funções limitadoras e silenciadoras do corpo e desejos femininos.

MUKAI (3)

(Mulher à noite)

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

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

(TAVARES, 2011, p. 91)

A primeira estrofe é composta por apenas um verso entre parênteses, “(Mulher à noite)”, uma representação da solidão e também do silêncio das mulheres angolanas, vivendo em uma sociedade que as isola de si mesmas. A noite representa os desejos e sonhos misteriosos das mulheres no momento em que se encontram desamparadas ao perceberem que o momento da gravidez, da geração de uma nova vida, evoca sentimentos únicos que as deixam só por não poderem demonstrar seus afetos.

A segunda estrofe evoca através de imagens o momento do nascimento de uma nova vida, em que através de um “soluço quieto”, a mulher dá à luz a um “novo pedaço de vida” e o cordão umbilical fazem a ligação com a terra, iniciando um novo

ciclo. “Um novo pedaço de vida” faz referência à dependência que a criança tem da mãe para que permaneça viva, tornando-a ainda parte da mãe, “um pedaço de sua vida” mesmo após o nascimento. “Os cordões do tempo” que ligam a mãe à terra, fazem referência aos filhos, frutos da mãe, fazendo uma analogia entre a mulher mãe e uma árvore. Analogia comprovada na terceira estrofe em que a “Estranha árvore de filhos / uns mortos e tantos por morrer / que de corpo ao alto / navega de tristeza / as horas.” (TAVARES, 2011, p. 91).

A terceira estrofe evoca as questões existenciais que permeiam os sentimentos da mulher angolana que se sente uma “árvore de filhos”, ao ficar presa ao mesmo lugar, realizando os mesmos trabalhos domésticos e silenciada pela figura masculina, limitando-se a criar e cuidar dos filhos. A terceira estrofe figura uma representação negativa da maternidade, como uma atividade limitadora da existência feminina não pelo fato de criar filhos, mas por ser obrigada pelo sistema patriarcal a fixar-se em uma única forma de existir e habitar um espaço na sociedade. Tal limitação provoca na mulher um sentimento de tristeza com que “navega 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 a faca
na garganta da noite

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

(TAVARES, 2011, p. 92)

O último poema da série MUKAI ressuscita através de imagens o momento do parto. Através de imagens condensadas, em que o “risco na pele”, uma metáfora

que anuncia o nascimento de uma nova vida, o início de um trabalho de parto, enquanto ironicamente a lua ilumina o esgoto. No poema, “o esgoto” ironicamente faz referência ao que é sujo, um lugar por onde passam o que não é necessário à vida. A lua também anuncia o canto dos gatos, seres misteriosos que durante à noite cantam escondidos, enquanto uma nova vida surge. Os dois últimos versos apresentam uma carga existencial de questionamento do sujeito feminino. “De quantos partos se vive” / “Para quantos partos se morre”. Apesar de não haver interrogação em nenhum dos versos, o sujeito poético queixa-se da limitação de sua vida e do seu lugar na sociedade em que a existência feminina é enquadrada e significada apenas na maternidade.

Nos versos “Um grito espeta-se a faca / na garganta da noite” (TAVARES, 2011, p. 92), um grito silencia a noite, em que gatos cantavam e o esgoto escorria. Uma nova vida nasceu e a mulher, entregue à sua sina, “recortada sobre o tempo” e “pintada de cicatrizes” apresenta sua desilusão e desgosto visíveis nos “olhos cheios de lágrimas” e busca apenas através da “cerveja”, da embriaguez com a existência cotidiana.

O poema MUKAI (4) dimensiona a maternidade como uma prisão, como uma forma de limitar a existência feminina, diluindo seus sonhos e desejos na atividade de ser mãe. Em uma leitura dos quatro poemas, percebe-se a progressão do sentimento de desilusão e limitação que vão surgindo no enunciado poético. Em MUKAI (1) os questionamentos giram em torno da imprevisibilidade da nova vida gerada, operando com as oposições “joio” (ruim) e “trigo” (bom), além de exibir a força e resistência do corpo feminino, que “resiste ao tempo, dobrado e exausto”. MUKAI (2) juntamente com a nova vida gerada, surgem as atividades domésticas que limitarão a existência do sujeito feminino do poema dali pra frente. Tais atividades despertam o sujeito, que olha dentro de si e percebe o “silêncio milenar”, ou seja, o silenciamento de sua subjetividade e da sua própria existência, limitando-se apenas a existir de uma maneira determinada pela tradição. Em MUKAI (3) a mulher sente-se uma “estranha árvore de filhos”, em que alguns filhos já estão mortos e outros ainda irão morrer, exibindo a finitude e limitação da existência. E finalmente, em MUKAI (4), o sujeito feminino assume sua desilusão com sua existência limitada a gerar e cuidar de novas vidas, buscando na “cerveja”, no poema representando pequenas alegrias diárias, apenas sobreviver aos dias.

Os quatro poemas juntos apresentam os diversos sentimentos que a maternidade, especialmente o momento da gravidez e do parto causam no sujeito feminino. Cada poema põe o leitor em contato com uma das dimensões subjetivas do ato de dar à luz à uma nova vida, o sentimento de ligação da mulher com o cosmos e a natureza. Através da escrita poética a mulher redireciona e define seu lugar na sociedade africana através da tradição ressignificada na modernidade, criando assim um entre-lugar que possibilita aos desejos e sentidos do sujeito da enunciação poética na trama coletiva:

Dominando o fogo sagrado de conhecimentos universais e a chama das oferendas das tradições locais, o sujeito lírico dos poemas de Paula ora se assume como *histor*, tecendo fios de estórias e da História, ora se apresenta como aedo, tramando novos de lã e labirintos de seda, metáforas da teia textual em que se converte a poesia da autora, uma poesia carregada de *epos*, na medida em que traz, por entre os veios intimistas dos desejos e sentidos, uma trama coletiva de recitações procedentes tanto de tradições orais de sua terra e de seus livros anteriores, como de sua bagagem artístico-cultural e de suas leituras de outros poetas não só africanos, mas de outras partes do mundo (SECCO, 2011, p. 279).

O sujeito lírico de Paula Tavares apresenta seus conhecimentos das tradições locais para, a partir da escrita poética, ressignificá-las em um novo período. A modernidade permite que a poetisa ressignifique tradições e ritos de passagem, como também a própria forma de representação das identidades femininas. A exemplo disso podemos apontar a forma pela qual a mulher “mãe” é representada nos poemas MUKAI a partir da analogia entre mulher e terra/planta e dos seus desejos e anseios.

chegou a noite
onde habito devagar
sou a máscara
Mwana Pwo em traje de festa

dança comigo
de noite todos temos asas
vem, eu sou a máscara
para lá da vida
à beira da noite

bebe comigo
a distância
em vaso de vidro

para que ambos se autorreconheçam nas representados antes de iniciar a “dança erótica” entre o dançarino e a máscara no “meio da noite”.

Os poemas abordados no presente capítulo demonstram uma profunda relação entre a mulher e as tradições africanas e também com a natureza. A mulher está ligada ao social e cosmologicamente à terra como uma árvore encarregada de trazer ao mundo novas vidas. Segundo Secco, a poesia angolana almeja reencontrar o equilíbrio cósmico e a beleza estética, através do culto a mitos, tradições e diálogos com os antepassados (2014, p. 37). Nos poemas analisados, o equilíbrio cósmico está também na união entre os sujeitos poéticos femininos com a natureza, uma forma de construir novos sentidos para a mulher, que também ressignifica as tradições e atos ritualísticos da sua comunidade ao representá-los em uma escrita mítica e circular, mas que não pretende retornar ao passado, mas repensá-lo de acordo com o novo período.

Os poetas, ao mesmo tempo que repensam o passado e as tradições, refletem acerca do presente, deixando entreabertas as portas do futuro. Nota-se, portanto, que a poesia deles se mantém como leitora privilegiada da história, operado com a corrosividade do tempo, a ambiguidade. Em meio à dispersão e heterodoxia, às rupturas e transgressões, ouvem-se suas vozes poéticas que se impõem como antídoto à crescente paralisia contemporânea dos sonhos (SECCO, 2014, p. 56).

Paula Tavares traz à tona as vozes femininas silenciadas, sem esquecer-se do passado e das tradições, à luz de prerrogativas que nomeiam na realização de diálogos e tradução de significados, que assinalam a afirmação de identidades femininas, recusando proibições e práticas coercitivas, que desqualificam e depreciam a mulher africana e angolana nestes tempos de descolonização e desconstrução de hegemonias masculinas.

A poesia de Paula Tavares representa um momento inusitado para a literatura e a cultura de Angola, assim como para a vida das mulheres angolanas, que dão um significado poética e humanitário à sua seara literária.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Hall (2000, p. 106), a identidade cultural na pós-modernidade está diretamente condicionada à experiência do indivíduo, do seu grupo social, étnico, do país ou nação. É sujeita a mudanças e transformações, considerando-se a dinâmica dos eventos históricos, sociais, culturais, etc. O conceito de identidade fragmentada na pós-modernidade é importante como ponto de partida para o entendimento da identidade cultural dos países africanos, em especial Angola, aqui estudada a partir da poética de Paula Tavares, que que ressignifica o legado da tradição oral no tempo presente e propõe um novo olhar sob a tradição, quando as mulheres delegam para si o direito de expressar sua subjetividade e afirmar novas identidades e funções para o sujeito feminino, inclusive na própria tradição.

Os conceitos teóricos do pós-colonialismo possibilitaram a leitura e análise dos poemas de Paula Tavares, no que diz respeito ao ponto de partida da afirmação identitária, da relação entre a cultura angolana e o texto escrito na língua do colonizador, as funções reivindicatórias e autoafirmativas da literatura escrita por uma mulher angolana, pautada na ideia de construção de uma identidade nacional, abrindo espaços também para a construção e expressão das identidades femininas presentes na conjectura social de Angola, mas que são silenciadas e o conhecimento articulado presentes na tradição oral, que apresenta-se como fator estruturante dos poemas e também como estratégia discursiva e estética.

Em *O lago da lua*, a tradição é ressignificada através da estética, da linguagem, das memórias coletivas e individuais dos sujeitos poéticos e também na temática que os poemas abordam. No entanto, a presença dos conhecimentos e narrativas herdadas da tradição oral e da ancestralidade dos povos angolanos não devem ser entendidas como expressão de essencialismo africano, ou tentativa de retorno às origens, mas como uma revisão do tempo e memórias do passado, ressignificando-as no tempo presente. Importante ressaltar que a tradição oral e a ancestralidade permanecem vivas mesmo nas modernas comunidades africanas, e sua presença na literatura escrita são também resultado da proximidade que o escritor tem com a tradição. No caso de Paula Tavares, apesar de morar desde jovem em Portugal, a escritora pôde presenciar e viver o contexto das tradições e conhecer a conjectura social dos povos ao sul de Angola, mantendo vivas em sua escrita o espaço físico e simbólico da região, as memórias da colonização e das

guerras civis e também o desejo feminino de expressar sua voz e questionar o seu lugar na sociedade e na tradição.

Na poética de Paula Tavares a ressignificação da tradição oral através da representação dos ritos de passagem da mulher, provérbios, mitos e narrativas vão além do ato de preservar a identidade cultural angolana. Na sua poesia, a tradição oral não está dissociada do engajamento social que representam. Os versos criam um entre-lugar no qual a tradição é fonte de conhecimento, questionamento do tempo presente e construtivo, ao propor novas identidades e novas conjecturas sociais.

Além da incorporação da herança da tradição oral dos povos angolanos em sua escrita poética, Paula Tavares também cria um universo simbólico em que o sujeito feminino se emancipa do poder da sociedade patriarcal em que está inserida e, em um movimento que parte do externo para expressar o interno, ou seja, expressa sua sexualidade através das imagens metaforizadas do corpo feminino e rompe o “silêncio milenar” a que as mulheres estavam submissas. Os sujeitos femininos nos poemas de Paula Tavares são sujeitos descontentes com a condição a que as mulheres de Angola estão submissas, questionando e revisando o lugar da mulher na sociedade angolana a partir da denúncia e questionamento das tradições e práticas sociais que objetificam a mulher. Assim, a subjetividade do universo feminino expressa sua sexualidade e sentimentos. Mesmo os trabalho doméstico por elas exercido se mostra como mecanismo de ruptura com o silêncio e a submissão a que se encontravam expostas.

Paula Tavares faz parte do momento pós-independência em que a poesia de angolana de expressão feminina volta seus sentidos para o individual em busca de si, reivindicando em primeiro lugar o controle sobre o próprio corpo, através dos sentidos e movimentos representados em seus poemas. Esse movimento de voltar-se ao individual dão aos poemas de Paula Tavares um caráter existencial e social quando se constata os conflitos do sujeito e tradição, apresentando novos modos de pensar, existir e desconfigurar hegemonias, que reduziam a mulher a lugares inferiorizados pela sociedade angolana.

A poética de *O lago da lua* enuncia o equilíbrio entre o ser, a sociedade, a natureza e a ancestralidade, relacionando-os de forma a construir novos sentidos e razões de existir para o ser africano, especificamente para o ser feminino que busca reinventar a tradição e a expressão de si e do seu próprio corpo, através de

metáforas que unem o corpo feminino à natureza e revisitam as memórias da colonização e das guerras civis como forma de evitar o esquecimento e afirmar a sua diferença identitária, seus conhecimentos de mundo e formas de expressão artísticas herdadas do universo da tradição oral.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício. Sobre a memória da cidade. In: **A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios**. Carlos, Ana Fani Alessandri; SOUSA, Marcelo Lopes, et al. (Orgs.). São Paulo: Contexto, 2011.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**/Zygmunt Bauman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 2005.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, editora da UFMG, 2014.

BONNICI, Thomas. **Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais**. Revista Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

CHAGAS, Sylvania Núbia (Org.). **O canto da palavra: ecos que ressoam entre a poesia e a cultura**. Salvador: EDUFBA, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – **Kafka: Por uma literatura menor**. 1a Edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad: Adriano Caldas. Rio de Janeiro, Ed: Sindicato nacional dos Editores e Livros, 1983.

FERREIRA, Namibiano. **A máscara Mwana Pwo**. 2009. Disponível em: <http://poesiangolana.blogspot.com.br/2009/10/mascara-mwana-pwo.html>. Acesso em: 10 de jan. 2018.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Projetos literários em escrita feminina. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de Língua Portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Projetos literários em escrita feminina. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de Língua Portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

FRITZEN, Vanessa. **Literatura, história e memória em O último voo do flamingo, de Mia Couto**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI, campus de Frederico Westphalen. Frederico Westphalen, 2013.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora/MG: Editora UFJF, 2005.

GONÇALVES, Maria Aparecida Garcia. O Griot e o Areôtorare em Agostinho Neto e Lobivar Matos. In: **Griots – culturas africanas: linguagem, memória, imaginário**. Org. LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. – 1.ed. - Natal: Lucgraf, 2009.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora. 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HAMPATÉ BÂ. A tradição viva. KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010.

KANDJIMBO, Luís. Para uma crítica africana dos estudos pós-coloniais: contra o cânone ocidental, outros cânones e globalética. In: GARCIA, Flávio; MATA, Inocência (Orgs.). **Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**. Edições Colibri, 2ª edição. Lisboa, 2014.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

MATA, Inocência. **O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa**. Texto apresentado no X congresso internacional da ALADAA (Associação Latino-Americana de Estudos de Ásia e África): Ásia e África face à globalização. Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro: 26 a 29 de outubro de 2000.

MATA, Inocência. Literatura angolana no feminino: as novas direcções do sonho. In: **Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta**. Luanda: Kilombelombe, 2001.

MATA, Inocência. Localizar o Pós-colonial. In: GARCIA, Flávio; MATA, Inocência (Orgs.). **Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A Figura do Griot e a relação memória e narrativa. In: **Griots – culturas africanas: linguagem, memória, imaginário**. Org. LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. – 1.ed. - Natal: Lucgraf, 2009.

MBEMBE, Achile. As formas africanas de auto-inscrição”. In: **Estudos Afro-Asiáticos**. Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, jan/jun. 2001. Disponível em: <http://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/achile_mbembe_-_as_formas__de_a_uto-inscri%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acessado em: 10 de junho de 2017.

MORRISON, Toni. “The site of memory”. In: ***Inventing the truth: The art and craft of memoir***. Ed. William Zinsser. Boston: Houghton Wifflin, 1987.

MOTA, Pamela Maria do Rosário. **Entre "as veias finas" da escrita: metáforas do sangue na poética de Paula Tavares**. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

NOA, Francisco. Da criação e da criação literária: a cultura como valor apelativo e estruturante. In: NOA, Francisco. **Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo**. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

NOA, Francisco. A literatura moçambicana e a reinvenção da contemporaneidade. In: NOA, Francisco. **Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo**. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

NOA, Francisco. As literaturas africanas, valorização do conhecimento e redes identitárias. In: NOA, Francisco. **Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo**. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

OLIVEIRA, Jurema. **Vozes femininas nas literaturas africanas de língua portuguesa**. CONTEXTO: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras. Dossiê Narrativa Contemporânea nos países africanos de Língua Portuguesa. Vitória, n. 26, 2. Sem. 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2018.

OYÈWÚMI, Oyèronké. **Family bonds/Conceptual Binds**: African notes on Feminist Epistemologies. Signs, Vol. 25, No. 4, Feminisms at a Millennium (Summer, 2000), pp. 1093-1098.

PADILHA, Laura. Paula Tavares e a semente da palavra. In: PADILHA, Laura. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Érica Antunes. **De missangas e catanas**: a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses (análise de obras de Alda Espírito Santo, Alda Lara, Conceição Lima, Noémia de Sousa, Paula Tavares e Vera Duarte). Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989.

ROSÁRIO, Joaquim da Costa Lourenço do. **A narrativa africana de expressão oral**: transcrita em português. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.

RUI, Manuel. **Eu e o outro - o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto**. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, 23/05/1985.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. Atentar para os afetos. In: SECCO, Carmem Lúcia Tindó. **Afeto & Poesia**: ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. História e imaginação, erotismo e afetos: algumas reflexões sobre a poesia angolana pós-1990. In: SECCO, Carmem Lúcia Tindó. **Afeto & Poesia**: ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. Novas trilhas do sentir na poesia angolana contemporânea. In: SECCO, Carmem Lúcia Tindó. **Afeto & Poesia**: ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

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

SILVA, Assunção de Maria Sousa e. **Nações entrecruzadas**: tessitura de resistência na poesia de Conceição Evaristo, Paula Tavares e Conceição Lima. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

SOUZA, Elio Ferreira de. **Poesia negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes. 2006. 369 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife: 2006.

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

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África, I**: Metodologia e pré-história da África. 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.