

Secreta encruzilhada: duas vozes femininas que (se) (trans)formam (n)a poesia angolana

Érica Antunes Pereira*

Resumo

Alda Lara e Paula Tavares são as poetisas que melhor representam a literatura angolana de autoria feminina e, embora pertençam a gerações diferentes, suas obras se aproximam tanto pela abordagem temática, quanto pelo projeto de busca por uma identidade feminina. Neste texto, analisamos os poemas “Voz na encruzilhada” e “Presença africana”, de Alda Lara, e “Desossaste-me” e “Cerimônia secreta”, de Paula Tavares, para comprovar que a mulher, portadora de uma voz aparentemente silenciosa e marcada pelo cotidiano, pode se inscrever no espaço social e (trans)formá-lo. Nesse sentido, o título do presente texto, advindo do cruzamento dos poemas das duas autoras referidas e de um jogo de palavras, já revela a tensão entre o *status quo* – a tradição – e a ação *sponte sua* – a modernidade – que permeia o universo feminino angolano e faz dele uma “secreta encruzilhada”, ou seja, o produto de um exercício cíclico e dialético entre o ser e o estar, a formação e a transformação.

Palavras-chave: Literaturas africanas de língua portuguesa; Poesia angolana; Poesia; Feminino; Alda Lara e Paula Tavares.

O ano era 1952. Alda Lara – Alda Ferreira Pires Barreto de Lara Albuquerque – tinha 22 anos, estudava Medicina em Lisboa e participava das atividades da Casa dos Estudantes do Império, divulgando, na metrópole, graças à sua notória habilidade para a declamação, a poesia dos países africanos de língua portuguesa, na altura denominados províncias ultramarinas. Mal sabia Alda que, nesse mesmo ano, em Angola, mais precisamente no Lubango, à época Sá da Bandeira, sua história se cruzaria com a daquela que poderia ser sua filha, Paula Tavares – Ana Paula Ribeiro Tavares –, e que ambas, num futuro próximo, seriam consideradas duas das maiores – ou mesmo as duas maiores – vozes da poesia de autoria feminina do país.

Na cidade natal de Paula Tavares, o Lubango, Alda Lara – a “menina de

* Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo – USP.

Benguela”, na dicção do marido, Orlando de Albuquerque¹ – fez seus estudos primários e parte dos liceais, partindo para Lisboa a fim de prosseguir-los. Ao concluir o curso de Medicina em Coimbra, regressou a Angola e, em Cambambe, na província de Cuanza-Norte, por ocasião de seu quarto parto, faleceu em 30 de janeiro de 1962. Paula Tavares, na altura, contava nove anos de idade e, vivendo no Lubango, em companhia da madrinha, participou – ainda que de modo indireto, pois é pouco provável que tenha, de fato, presenciado o episódio – do momento em que a Câmara Municipal da então Sá da Bandeira instituiu o Prémio Alda Lara para poesia em homenagem póstuma à autora. O entrecruzamento biográfico se renova ainda outra vez, com a mudança de Paula do Lubango para Lisboa para continuar os estudos, no caso o curso de História iniciado na Faculdade de Letras do Lubango, atual ISCED-Lubango, o Mestrado em Literaturas africanas de língua portuguesa e o Doutorado em História e Antropologia sobre Angola.

Ao que tudo indica, os primeiros poemas de Alda Lara foram escritos em 1948, ano em que, ingressando na Faculdade de Medicina de Lisboa, já tinha planos de retornar a Angola para “realizar uma vasta acção social” e “organizar postos de Assistência gratuitos, cursos de puericultura e informação sanitária para as mulheres indígenas”. (ERVEDOSA, 1974, p. 68). Essa preocupação social é louvável, mas perpassada por alguns equívocos ideológicos, como os constantes de sua palestra intitulada “Os colonizadores do século XX”, que, publicada no primeiro número da **Mensagem**, em 1951, e com o propósito de dar as boas-vindas aos novos estudantes, imagina-os de volta a Angola, após a conclusão dos estudos, casados com moças da metrópole que seriam suas “auxiliares” na promoção de uma “maior civilização” dos “criados negros” (LARA, 1996, p. 8). Para Alda, portanto, o fato colonial é não só incontornável como quase oportuno, de modo que não é de se espantar que, no mesmo texto, ela afirme que o papel das “raparigas africanas embora sendo importante não é primordial como o vosso”, cabendo àquelas a tarefa de acompanhar seus maridos, pois “em casos de domínio alguém tem que ser dominador, e as raparigas, neste caso, são quem se submete”. (LARA, 1996, p. 8)

Nesse momento histórico – ou talvez por causa dele –, marcado pelo início da preocupação nacionalista que, alguns anos depois, faria eclodir o processo de luta pela independência angolana, Alda Lara parece acatar a ideia da subalternidade feminina, vendo como características próprias ou naturais da mulher a gerência e/

¹ - Orlando de Albuquerque, marido de Alda Lara, foi o responsável pela publicação de toda a obra poética da autora. Como tributo à esposa, escreveu o poema “Buganvílias para a menina de Benguela” e dedicou-lhe a obra **Cidade do Índico** (ALBUQUERQUE, 1963).

ou execução dos afazeres domésticos, a criação e educação dos filhos e até mesmo a satisfação das vontades do marido. Mas antes de refutarmos por completo tal pensamento, devemos considerar as conjunturas sócioeconômicas e políticas que norteavam a vida em Angola nos anos 40 e 50, como, por exemplo, o alto índice de analfabetismo da população (mais de 95%) e a submissão dos colonizados ao trabalho forçado – o chamado contrato – para atender as necessidades da metrópole, sem falar nas precárias condições de moradia, saúde e alimentação. Todos esses aspectos, somados à imposição, por parte dos colonizadores, de uma cultura eurocêntrica regida pelo patriarcado, se não justificam, pelo menos suavizam as palavras da autora na referida palestra de boas-vindas dedicada aos estudantes africanos que chegavam a Lisboa.

Assim, herdeira de seu tempo, Alda Lara revela, em sua produção poética, o gosto pela forma fixa, metrificada e rimada, que aparece com alguma frequência ao longo de sua obra, sempre tematicamente imersa no cotidiano, valorizando “os papéis informais, as improvisações, a resistência das mulheres” e apreendendo o sujeito poético “como parte do mundo” (DIAS, 1994, p. 374), daí também a preferência pelo emprego da primeira pessoa do singular.

Presente na única obra de Alda Lara, **Poemas**, publicada *post mortem* em 1966, o poema “Voz na encruzilhada”, datado de 1952, é composto em redondilha maior com rimas não regulares e apresenta um sujeito poético que, acompanhado de dois amigos, chega a uma “encruzilhada” e se vê obrigado a escolher o seu rumo:

A princípio era o caminho
muito direito e relvado.
Eu encontrei-os na estrada,
e caminhámos unidos,
bem unidos, lado a lado.
Por mim não levava nada
a não ser uma medalha
que me dera a minha Mãe,
mas um trazia bom vinho
e o outro tinha bom pão.
Por mim, não levava nada
para tão longo caminho
a não ser uma medalha...
Mas caminhámos assim,
e todo o dia cantámos
e todo o dia falámos
e todo o dia sonhámos
ao longo da mesma estrada.
E pela boca da noite,

chegámos à Encruzilhada.
Então pediram-me os dois
que escolhesse o meu caminho.
– Vem comigo para o Norte!
– Vem comigo para o Sul!
(Mas qual deles o mais amigo?)
Por isso não disse nada
à beira da Encruzilhada.
E assim ficámos os três.

Então vieram soldados
de ambos os lados da estrada

Um partiu com os do Norte
O outro com os do Sul.
Um deu-me o cantil do vinho
o outro o saco do pão.
E só eu não lhes dei nada
porque só tinha a medalha
que não podia partir
e era uma só para os três.

Fiquei só na Encruzilhada.
E quando a noite desceu
e o tiroteio rompeu
de ambos os lados da estrada
estava só na Encruzilhada

E quando a manhã rompeu,
mesmo ali na Encruzilhada
minha vida se perdeu...

De um lado o cantil do vinho
todo partido e tombado.
Do outro lado, caído,
o saco do pão branquinho
do meu amigo da estrada,
e a minha medalha inteira,
– única inteira para os três –
sobre o meu peito tombada.
E nessa mesma manhã,
a bela cruel manhã,
vieram ambos à estrada,
para me levarem dali.

Vieram ambos à estrada.

Mas eu já não senti nada,

porque já tinha partido
e andava agora feliz
pelos caminhos sem dono,
pelas estradas sem fim.
E foi só nessa manhã
que eu vi bem claro o destino
daquela hora-certeza
em que a bala me prostrou.
Então é que eu vi bem claro,
pois deslizando liberta
na via láctea do céu
guiada pelas estrelas,
eu fui encontrar enfim,
lá no fundo, bem no fundo,
em companhia da Morte,
e sorrindo para mim,
o meu amigo do Sul
e o meu amigo do Norte.
(LARA, 1984, p. 47-49)

Não é novidade que a encruzilhada seja o lugar onde se cruzam estradas ou caminhos e, portanto, analogamente considerado uma espécie de centro do mundo que leva à reflexão e à pausa, logo seguido pelo rompimento da zona de conforto e pela necessidade de uma tomada de decisão. É por isso que, no poema, o sujeito poético se vê, a todo instante, forçado a escolher entre dois amigos – um que tinha bom vinho e seguia para o Norte e outro que levava bom pão e ia para o Sul –, situação contraposta à união representada pelo “caminho/ muito direito e relvado”, cuja metáfora maior é a medalha dada pela Mãe, “uma só para os três”. Os signos “medalha” e “Mãe” chegam a se confundir pela metonímia se considerados sob o prisma da união, caracterizando-se, tanto uma quanto a outra, indissolúveis, uma só para os três. Em tal sentido, essa Mãe, grafada com a maiúscula alegorizante, assume um valor absoluto, transcendente, pois a figura materna é associada à fecundidade da terra, sendo concebida como a “mátria por oposição à pátria colonial” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 227). Os verbos, no poema, oscilam entre o pretérito perfeito e o imperfeito, o que revela o interstício entre a ação e a indeterminação reforçado pelas anáforas, pelo emprego de reticências, pelos travessões indicativos do discurso direto e pela existência de um fio narrativo organizado em redondilhas maiores.

Além disso, levando em conta que o sujeito poético é feminino – liberta, guiada –, o título “Voz na encruzilhada” se torna bastante significativo, à medida que representa o rompimento da tradição, fruto do patriarcado e do fato colonial,

para instaurar um novo tempo, delineado pela construção de um sujeito cuja pertença é social – ele deixa de ser objeto para se tornar parte do mundo – e que se torna capaz de sustentar uma vontade própria, mesmo que esta chegue à beira de uma letargia e se apresente como uma não-ação – “não disse nada”.

Nesse sentido, Eni Puccinelli Orlandi afirma que “o silêncio não é o vazio, ou o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do ‘vazio’ da linguagem como um ‘horizonte’ e não como ‘falta’”. (ORLANDI, 2007, p. 68 – grifos da autora). Em outras palavras, precisamos atentar para o fato de que não agir é também uma espécie de ação, ou, melhor explicando, constitui uma ação por omissão, de modo que o caráter volitivo continua presente mesmo quando o sujeito poético se mantém “só na Encruzilhada”, já que nesse caso a escolha é a permanência.

De qualquer forma, trata-se de uma “liberdade adiada”², pois, ao focalizar um espaço público – estrada ocupada por soldados – e se valer de signos como o pão, o vinho e a medalha – que pode ser associada à hóstia –, a mulher, neste poema, embora já rasure o discurso católico, europeu e masculino, ainda não assume o tom cotidiano que caracteriza o universo feminino, mantendo-se liberta e, paradoxalmente, guiada.

Outro aspecto a ser observado é que a chegada à Encruzilhada – escrita também com a maiúscula alegorizante – deu-se pela boca da noite, mais um símbolo de passagem que pode ser tomado como positivo ou negativo, conforme seja visto como a preparação para o dia – a reconstrução da própria vida – ou como a fermentação do vir-a-ser – as trevas e, por via de consequência, a morte.

Ao contrário do sujeito poético, os dois amigos já tinham uma noção do caminho a seguir, mas só o fizeram quando “vieram os soldados/ de ambos os lados da estrada”, o que de alguma forma reitera a inércia do sujeito poético na tomada de decisões. Quanto aos soldados, podemos pensá-los como militares ou como seguidores de uma causa – quem sabe um prelúdio dos partidos políticos que se formariam em Angola alguns anos depois –, já com um posicionamento notório. Com a partida dos amigos, um para o Norte e outro para o Sul, o sujeito poético, permanecendo só na Encruzilhada, acabou por adotar a si mesmo como um terceiro e próprio lado, o de guardião da amizade, de modo que ficaram sob os seus cuidados o cantil do vinho, o saco de pão e a “medalha/ que não podia partir/ e era uma só para os três”. No entanto, porque desprovido de partidários, esse ponto de interseção é bastante frágil e, assim, alvo certo de ataques, inclusive dos próprios amigos, que, ao seguirem para o Norte ou para o Sul, filiaram-se a duas

2 - A expressão “liberdade adiada” é de Dina Salústio (1999, p. 7-8).

correntes ideológicas antagônicas.

Nessa senda, o tiroteio noturno que, advindo de ambos os lados da estrada, deu cabo do sujeito poético logo que a manhã rompeu, pode ser tomado em seus dois aspectos: o primeiro como a morte física propriamente dita – neste caso, o transcendental se apropria do poema, guiando-o até o seu desfecho – e o segundo como a morte simbólica da amizade e, sem dúvida, da memória, materializada pela bala traiçoeira que prostrou o sujeito poético, pelo “cantil do vinho/ todo partido e tombado” e pelo “saco do pão branquinho” do outro lado caído, enquanto a “medalha inteira, – única inteira para os três” jazia tombada sobre seu peito.

Felizmente, e contrariando as expectativas, os dois versos finais da antepenúltima e as duas últimas estrofes resgatam a esperança da manutenção da unidade – quiçá tocantes à igualdade, à nacionalidade e à identidade – em concomitância ao resgate do sujeito poético pelos amigos: Vieram ambos, o do Norte e o do Sul, à estrada. Se a morte física se configura, a simbólica não, pois os laços afetivos e a memória são preservados pelo gestual dos amigos que se reúnem na tentativa de salvar o sujeito poético. Este, por sua vez, embora fisicamente não mais sentisse nada porque já tinha partido, “andava agora feliz/ pelos caminhos sem dono,/ pelas estradas sem fim” graças à amizade comprovada e resistente às diversidades ideológicas de cada um.

A imagem da encruzilhada, neste poema, conduz a um encontro com os outros, sejam eles exteriores, como os dois amigos do sujeito poético, ou interiores, como a decisão de não tomar partido e, com isso, descobrir uma terceira via chamada autoconhecimento. Tal posição caracteriza, como afirmamos há pouco, uma rasura ao discurso masculino que preludia a assunção de uma liberdade no universo feminino, já que “para falar, o sujeito tem necessidade de silêncio, um silêncio que é fundamento necessário ao sentido e que ele reinstaura falando” (ORLANDI, 2007, p. 69). Assim, embora o sujeito poético tenha se mantido em silêncio ao longo de todo o poema, não há dúvida acerca da iminência de sua voz, como comprova o título “Voz na encruzilhada”. Trata-se de uma voz que fala pela via do silêncio.

Percorrendo as esferas identitárias, tal qual Alda Lara já preconizava desde o final dos anos 40, Paula Tavares, nascida exatamente no ano em que foi escrito o poema “Voz na encruzilhada”, 1952, deu lugar a uma poesia contornada pela feminilidade desde a sua primeira obra, **Ritos de passagem**, publicada em 1985, e que, desde o título, aponta para a diferença. De lá até o presente, seguiram-se mais quatro publicações em poesia – **O lago da lua** (1999), **Dizes-me coisas amargas como os frutos** (2001), **Ex-votos** (2003) e **Manual para amantes desesperados**

(2007) – e três em prosa – **O sangue da buganvília** (1998), **A cabeça de Salomé** (2004) e **Os olhos do homem que chorava no rio** (2005, em coautoria com Manuel Jorge Marmelo) –, o que demonstra a fecundidade dessa voz feminina que, irrompida do silêncio, já não se permite mais calar.

Se o momento histórico é outro e, por isso mesmo, não mais tão intensamente ligado a uma escrita educativa e voltada para a exaltação nacionalista como a que encontramos no período da pré-independência, novas configurações poéticas são percebidas e, no caso de Paula Tavares, elas se prendem à temática do feminino e suas representações, ao mesmo tempo em que se libertam das formas fixas, das rimas e das métricas. É provável que esta seja, além de um projeto estético de tensão entre o passado e o futuro, uma estratégia para anunciar – ou, se assim se preferir, prenunciar – a situação da mulher na sociedade, fazendo valer o princípio da isonomia previsto no art. 18 e reiterado no art. 29 da Lei Constitucional da República de Angola.³ No entanto, o fato colonial perdurou vários séculos e, devido a ele, enraizou-se uma cultura eurocêntrica de tonalidade patriarcal que inferiorizou e mascarou as tradições angolanas e que o poema “Cerimónia secreta”, de Paula Tavares, parece revisitar:

Decidiram transformar
o mamoeiro macho em fêmea

prepararam cuidadosamente
a terra à volta
exorcisaram o vento

e

com água sagrada da chuva
retiraram-lhe a máscara

pintaram-no em círculos

com

tacula
barro branco
sangue...

Entoaram cantos breves

3 - O art. 18 prevê: “Todos os cidadãos são iguais perante a lei e gozam dos mesmos direitos e estão sujeitos aos mesmos deveres, sem distinção da sua cor, raça, etnia, sexo, lugar de nascimento, religião, ideologia, grau de instrução, condição económica ou social.” O art. 29, por sua vez, ratifica o texto legal supra-citado ao afirmar que “O homem e a mulher são iguais no seio da família, gozando dos mesmos direitos e cabendo-lhes os mesmos deveres.” (Fonte: <http://www.parlamento.ao/legislacao.htm>, 2009).

enquanto um grande falo
fertilizava o espaço aberto
a sete palmas da raíz.
(TAVARES, 1985, p. 36)

Como já afirmamos, a poesia de Paula Tavares está permeada de imagens radicalmente representativas do feminino, entre as quais se destaca, além da ligação da terra com a maternidade de que Alda Lara também se valia, a investidura da mulher num espaço que, apesar de quase sempre invocado, está para além da casa e do cercado, concentrando-se na sua autoridade para manifestar a sua própria vontade. Em outras palavras, o discurso normativo decorrente do patriarcado é constantemente questionado e em seu lugar surge uma voz que valoriza o cotidiano da mulher e a sua experiência vivida, apontando “para o vir-a-ser, para papéis informais, para o provisório e o improvisado, em geral para o vivido, o concreto, o imponderável e o não dito, sobretudo quando confrontado com regras, valores herdados e papéis prescritos” (DIAS, 1994, p. 377). Assim, a trivial – do latim *trivium*, encruzilhada – transmutação do mamoeiro dá lugar a uma “cerimónia secreta” que, traduzida pela solenidade e pela intimidade, enseja o erotismo sempre tão bem trabalhado na poesia de Paula. Por outro lado, ao optar pelo uso de um sujeito indeterminado, verifica-se uma espécie de afastamento do cenário: se tudo é visto a partir do lado de fora, chega-se mais facilmente à isenção dos sentimentos, o que garante um juízo de valor mais preciso.

Uma pergunta que não cala é o porquê de quererem transformar o mamoeiro macho em fêmea. Para respondê-la, podemos singelamente invocar o fato do mamão-macho não ser aceito comercialmente, ao contrário do mamão-fêmea que, redondo e suculento, é muito saboroso, sendo a transmutação uma prática comum entre os povos rurais e que, portanto, recupera a tradição e a memória; ou, então, retomamos a noção do patriarcado para afirmar que, nesse poema, o propósito é “retirar a máscara” que cobre a face masculina e lhe confere a hegemonia, a fim de provar que a mulher, em meio à vida cotidiana, pode também se estabelecer como um novo centro.

Neste sentido, o ritual – uma das formas de manifestação das crenças das mulheres, segundo Elaine Showalter (1994, p. 47) – retratado em “Cerimónia secreta” representa, simbolicamente, o desejo de morte e de sepultamento do macho para, em contrapartida, propiciar o (re)nascimento da fêmea, transferindo-se, a esta, parte do poder até então concentrado nas mãos daquele e revelando, pois, uma “atitude crítica iconoclasta” (DIAS, 1994, p. 375) que se caracteriza pela inversão dos papéis sociais.

Em outras palavras, a preparação da cerimônia, além de cuidadosa – o advérbio cuidadosamente também é utilizado em outro poema de Paula Tavares a que vamos nos reportar mais adiante –, compreende elementos ligados à tradição angolana, como a máscara, o círculo, a *tacula*, o barro branco e os cantos breves e, aliada à referência ao “espaço aberto/ a sete palmos da raiz”, permite-nos a leitura da realização de um sepultamento *suis generis*: o espaço aberto, conforme é fertilizado por um grande falo, patenteia a quebra do silenciamento feminino imposto pela ordem patriarcal e, concomitantemente, a tomada do poder da/pela palavra, pois “ter um falo significa estar no centro do discurso” (GALLOP, 2001, p. 281). Essa apropriação da linguagem pela mulher, por si já subversiva, torna-se mais contundente porque o grande falo que passa a fertilizar o espaço aberto está a sete palmos da raiz, ou seja, é a extirpação desta o fator responsável por efetivar o deslocamento do poder rígido pelo patriarcado para o universo feminino.

A propósito, embora a possibilidade de transmutação do mamoeiro macho em fêmea seja cientificamente negada⁴, o costume rural consiste na retirada de toda a copa da planta, deixando-lhe apenas o caule e a raiz; com tal procedimento, acredita-se na possibilidade da produção de frutos tão saborosos e comercializáveis quanto os femininos, já que o mamoeiro macho pode conter “algumas flores hermafroditas” (GOMES, 2006, p. 301). Transpondo tal informação para a leitura do poema, percebemos que nem mesmo a possibilidade de compartilhamento entre os universos masculino e feminino é acenada, já que o grande falo é inserido a sete palmos da raiz, ou seja, o império do mamoeiro macho se torna morto e sepultado e, em seu lugar, invertendo os papéis, assume a fêmea.

No caso de Alda Lara, a mulher não estabelece uma ruptura com o mundo masculino e continua nele encerrada. Assim, a aproximação da terra com a maternidade, a que já nos referimos, é um recurso bastante utilizado, de modo que parece interessante nos determos por alguns instantes na leitura do poema “Presença africana”:

E apesar de tudo,
ainda sou a mesma!
Livre e esguia,
filha eterna de quanta rebeldia
me sagrou.
Mãe-África!
Mãe forte da floresta e do deserto,
ainda sou,

4 - De acordo com Raimundo Pimentel Gomes, cientificamente “não há nenhum processo de transformar mamoeiros machos em mamoeiros fêmeas” (2006, p. 301).

a Irmã-Mulher
de tudo o que em ti vibra
puro e incerto...

A dos coqueiros,
de cabeleiras verdes
e corpos arrojados
sobre o azul...
A do dendém
nascendo dos abraços das palmeiras...

A do sol bom, mordendo
o chão das Ingombotas...
A das acácias rubras,
salpicando de sangue as avenidas,
longas e floridas...

Sim!, ainda sou a mesma.
A do amor transbordando
pelos carregadores do cais
suados e confusos,
pelos bairros imundos e dormentes
(Rua 11!... Rua 11!...)
pelos meninos
de barriga inchada e olhos fundos...

Sem dores nem alegrias,
de tronco nu,
e corpo musculoso,
a raça escreve a prumo,
a força destes dias...

E eu revendo ainda, e sempre, nela,
aquela
longa história inconsequente...

Minha terra...
Minha, eternamente...

Terra das acácias, dos dongos,
dos cólios baloiçando, mansamente...
Terra!
Ainda sou a mesma.
Ainda sou a que num canto novo
pura e livre,
me levanto,
ao aceno do teu povo!
(LARA, s.d, p. 57-58)

Diferentemente de “Voz na encruzilhada”, o poema “Presença africana” não obedece a nenhuma forma fixa e nem apresenta rimas, sendo abundantes as aliterações, as reticências e as exclamações. Os verbos são preponderantemente de ligação, com destaque para o ser, e na maior parte das vezes aparecem empregados no presente do indicativo ou no gerúndio. No campo temático, é a mulher quem desponta como sujeito – as expressões “ainda sou” e “ainda sou a mesma” são repetidas cinco vezes ao longo dos versos – e sua autodescrição, feita na primeira pessoa do singular, retoma as imagens da natureza e as interliga com a maternidade. Assim, é uma mulher que se afirma “Mãe forte da floresta e do deserto”, deixando-nos claro que, novamente, estamos diante de uma Mãe assinalada pela maiúscula alegorizante que a transcendentaliza, mas não a afasta de um cotidiano de notas simples como “A dos coqueiros,/ de cabeleiras verdes”, “A do sol bom, mordendo/ o chão das Ingombotas.../ A das acácias rubras,/ salpicando de sangue as avenidas,/ longas e floridas...”.

Na sequência, o tom altruísta configura essa mulher/Mãe⁵, que se apresenta como aquela que trasborda de amor “pelos carregadores do cais/ suados e confusos,/ pelos bairros imundos e dormentes” e “pelos meninos/ de barriga inchada e olhos fundos”. Nesse sentido, sob a perspectiva masculina de Amândio César, “Alda Lara foi antes de mais nada Mulher. E a sua estranha humanidade para com o mundo vivo que a cercava vem-lhe exactamente do fato de ser apenas Mulher. Tudo o mais lhe surge por acréscimo.” (CÉSAR, 1978, p. 14). Tal compaixão – do latim, *compassione*, sofrer junto – torna a autora mais sensível às injustiças sociais e isso, sem dúvida, é refletido em seus poemas; em “Presença africana”, o sujeito poético, referindo-se possivelmente ao trabalho forçado, focaliza o “tronco nu,/ e corpo musculoso” e o considera o símbolo da raça “que escreve a prumo,/ a força destes dias”.

Finalmente, a terra volta a ser invocada pelo sujeito poético, que a toma como sua – “Minha terra.../ Minha, eternamente...” – e a descreve como “das acácias, dos dongos,/ dos cólios baloiçando, mansamente...”, deixando clara a alusão a Angola, que, em proximidade com a imagem da Mãe/Mulher, é vista não como a pátria, mas sim como a mátria (cf. FERREIRA, 1989), afastando, desta forma, o patriarcado decorrente da situação colonial e revalorizando as tradições de linha matrilinear que antes reinavam em grande parte dos territórios africanos. Para a mulher representada em “Presença africana”, mesmo todas as agruras que teve de

5 - Maria Lúcia Rocha-Coutinho, ao tratar da maternidade como destino último da mulher, afirma que esta “não é mais identificada à serpente do Gênesis, ou a uma criatura sábia, astuta e diabólica (...), mas transforma-se em um ser doce e sensato, de quem se espera comedimento e indulgência” (1994, p. 35).

enfrentar, o que é acentuado pela conjunção concessiva, de sua memória jamais se apagou o amor pela sua terra e pela sua gente: “E apesar de tudo,/ ainda sou a mesma!”.

Para além da ligação da mulher com a terra e a maternidade, Paula Tavares abre passagem para as relações afetivo-eróticas e focaliza a força feminina na superação dos obstáculos, como podemos observar no poema sem título iniciado pelo verso “Desossaste-me”

Desossaste-me
inscrevendo-me
conduziste todas as minhas veias
meio pulmão respira em ti
o outro, que me lembre

cuidadosamente
no teu universo
como uma ferida
uma prótese perfeita
maldita necessária
para que desaguassem
nas tuas

sem remédio
mal existe

Hoje levantei-me cedo
pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto

VOU
para o sul saltar o cercado

(TAVARES, 1985, p. 30)

Aqui, o desossar metaforiza a anulação do universo do sujeito poético feminino e sua subordinação às vontades do amante que, passo a passo, com cautela, inscreve-o no espaço simbólico – patriarcal – que lhe convém. Sobre tal aspecto, perscruta Roland Barthes:

o amante é insuportável (pelo peso) ao amado. Segue-se a lista dos traços importunos: o amante não pode suportar que alguém lhe seja superior ou igual aos olhos de seu amado, e trabalha para rebaixar todo rival; ele conserva o amado afastado de uma multidão de relações; ele se emprega, por mil astúcias indelicadas, em mantê-

lo na ignorância, de modo que o amado só saiba o que lhe chega através do seu apaixonado; ele deseja secretamente que o amado perca aquilo que tem de mais caro: pai, mãe, parentes, amigos... (BARTHES, 1984, p. 148)

Aqui, o sujeito poético, além de posto à margem como actante do amor – amante –, simbolicamente reduz-se, em nome da ordem patriarcal, a uma inexistência – mal existe – como mulher. Em decorrência, o sujeito poético se recusa a continuar se submetendo aos desmandos de seu homem e a conviver com os estereótipos que o discurso masculino lança mão para (des)qualificá-lo: “uma ferida/ uma prótese perfeita/ maldita necessária”.

Mas tudo isso ainda é pouco para que o sujeito poético expresse todo o seu desgosto, motivo por que ressalta: “conduziste todas as minhas veias/ para que desaguassem/ nas tuas/ sem remédio”. Tais versos permitem a equiparação do sujeito poético a um rio que, independentemente de seu curso, acaba desembocando no mar, ou seja, anulando-se em prol das vontades do homem. Essa inferência é permitida com base na diversidade da extensão das imagens de natureza a que o sujeito poético dá relevo – rio e mar –, mostrando-se, por analogia, a figura masculina, como mais ampla e dominadora, que obriga o sujeito poético a satisfazer os seus desejos, a desaguar, como um rio, nas suas veias sem remédio. Do mesmo modo, o fato de o sujeito poético – feminino – contar com meio pulmão que “respira em ti [no homem]”, enquanto “o outro, que me [se] lembre/ mal existe”, revela a anulação das experiências próprias, o alheamento de si, a que é obrigado, em favor do universo do outro.

Como resultado dessa análise crítica da fala do outro, nos versos finais, o sujeito poético rompe com a costumeira submissão imputada às mulheres, o que, formalmente, aparece representado pelos versos dispostos mais à direita, revelando a distância entre seu comportamento e a situação até então trazida à tona, bem como a sua rebeldia: “Hoje levantei-me cedo/ pinteí de tacula e água fria/ o corpo aceso/ não bato a manteiga/ não ponho o cinto/ VOU/ para o sul saltar o cercado”. O fato de levantar-se cedo demonstra o grau de certeza do sujeito poético, que resolve pôr fim, definitivamente, aos desmandos que vem sofrendo há tempos.

Ao pintar “de tacula e água fria/ o corpo aceso”, verifica-se o resgate das antigas origens, no caso o universo *muila* – ou *mumuila* – próprio do sul de Angola, lembrando que a *tacula*, conforme explica Óscar Ribas, é uma espécie de tinta vermelha obtida da árvore homônima “por friccionamento num tijolo ou pedra, pelo que se vai ministrando uma pinguinha de água” (RIBAS, s.d, p. 278), bastante utilizada em ritos de passagem e que, no caso, aproxima-se da simbologia

da guerra. Entretanto, é preciso atentar para o valor cosmético da *tacula* na sociedade angolana – notadamente a rural, reportada no poema –, o que nos leva a interpretar o seu emprego também como a ação de preenchimento da identidade esvaziada ou anulada pelo amante, marcando a composição de um novo rosto/identidade. Mais: a água fria atenua o corpo aceso, põe fim à fervura do ódio contido pelo sujeito poético, que, agora, age de acordo com os próprios instintos, põe-se em primeiro plano.

E é assim que, ao se negar a bater a manteiga e a pôr o cinto, o sujeito poético demonstra que não se rende mais às atividades rotineiramente associadas ao cotidiano feminino rural, evidenciando a total rebeldia nos dois últimos versos: “VOU/ para o sul saltar o cercado”. A escrita do VOU, em letras maiúsculas, não é casual, pois torna intensa a decisão do sujeito poético, tornando-a irrevogável, ou, nas palavras de Eunice Esteves e Ana Maria Roriz, “o verbo é destacado para enfatizar a ideia de movimento, o início da mudança” (ESTEVES; RORIZ, 2003, p. 44). A ida para o sul, então, enseja a ruptura com os estereótipos relativos à feminilidade, além de carregar um significado simbólico relevante, revelador do universo pessoal do sujeito poético, muito provavelmente a sua região de origem. Essa ideia tem sentido quando posta em confronto com o provérbio cabinda que serve de epígrafe ao poema: “As coisas delicadas tratam-se com cuidado”. Cabinda, como explica Alberto Oliveira Pinto, designa

quer o território compreendido entre as fronteiras coloniais delineadas depois de 1885 e que veio a constituir um enclave da colônia portuguesa de Angola, quer todos os indivíduos oriundos do referido território, pertencentes aos vários grupos distintos do povo Bakongo (2006, p. 99).

Deste modo, ir para o sul pode significar tanto o escape físico, material, quanto a recusa do universo, dos costumes do norte⁶ – referência que lembra o dilema da encruzilhada a que nos reportamos no poema *Voz na encruzilhada*, de Alda Lara –, numa proposta de inserção no patrimônio cultural de onde é originário o sujeito poético.

Outro aspecto relevante a destacar é a ironia, divisada, no poema, em contraposição à certeza filosófica do provérbio, pois, enquanto este preceitua o

6 - Alberto Oliveira Pinto, referindo-se às ideias de Francisco António Pinto, afirma que, para este, “os cabindas seriam ‘menos selvagens do que os outros’ por viverem no litoral e terem sido por isso os primeiros a contactar com os portugueses”, de modo a se criar “uma imagem de ‘Bom Selvagem’ que atribui à obra dos portugueses, cujo mérito residiria em terem conseguido transformar os cabindas nos ‘mais comodamente colonizáveis’ dos africanos”. (PINTO, 2006, p. 280).

tratamento cuidadoso para com as coisas delicadas, aquele guarda a mágoa de um sujeito poético ofendido dia após dia, diuturna e cuidadosamente. Este advérbio, aliás, se em “Desossaste-me” se refere à atitude masculina, em “Cerimónia secreta” – poema a que nos reportamos há pouco e que encerra a obra **Ritos de passagem** – é retomado como uma espécie de apropriação do discurso masculino a fim de representar a inversão do poder patriarcal para o universo feminino, comprovando que as fissuras à dominação masculina

nascem no interior do consentimento, quando a incorporação da linguagem da dominação é reempregada para marcar uma resistência. Assim, definir os poderes femininos permitidos por uma situação de sujeição e de inferioridade significa entendê-los como uma reapropriação e um desvio dos instrumentos simbólicos que instituem a dominação masculina, contra seu próprio dominador. (SOIHET, 1997, p. 107)

Nessa senda, afirmamos, ao início da análise deste poema, que a supremacia masculina era apenas aparente. Esta ideia toma corpo com o advento da insurreição do sujeito poético, à medida que este, materializando o seu descontentamento, passa a ter voz própria e, com isso, pleiteia espaço no relacionamento. Em outras palavras, no momento em que o sujeito poético resolve dar vez à própria voz – não bato, não ponho, VOU – dá também um passo rumo à igualdade e ao compartilhamento na relação. De acordo com Benjamin Abdala Junior, em “Desossaste-me”, “a alienação feminina desarticula-se por uma nova inscrição no poema, em que a mulher já aparece com autodeterminação” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 234), fato bem marcado pelos verbos, que, no início do texto – desossaste-me, conduziste –, atribuem a ação (dominadora) a um “tu” responsável pelo esvaziamento das reações do sujeito poético, e, no final, concentram ações/ atitudes do sujeito poético, culminando com o VOU maiúsculo para expressar a determinação da mulher ao transgredir as regras e os costumes do cercado patriarcal.

Assim, como pudemos observar, Alda Lara e Paula Tavares, valendo-se de imagens cotidianas, da memória, da natureza e das relações afetivas, cruzam as suas próprias histórias com as histórias de tantas outras mulheres angolanas e, desta forma, vão ganhando voz e estabelecendo um exercício cíclico entre o ser e o estar, a formação e a transformação, que, em última análise, representa a conquista do espaço feminino não só na literatura, mas também na sociedade de Angola.

Abstract

Alda Lara and Paula Tavares are the poets who represent better Angolan literature of feminine authorship. Although they belong to different generations their works come close by the thematic approach as well as by the project of searching for a feminine identity. In this paper, we analyze the poems “Voz na encruzilhada” and “Presença Africana”, by Alda Lara, and “Desossaste-me” and “Cerimónia secreta”, by Paula Tavares, for proving that woman, holder of an apparently silent voice and marked by everyday life, can sign up herself into the social space and changes it. In this sense, the title of this paper, coming from the cross of the poems composed by the two referred authors and from a word game, reveals a tension between the status quo – the tradition – and the action *sponte sua* – the modernity – which permeate the Angolan feminine universe and make it a “secret crossroads”, that is to say, the product of a cyclic and dialectical exercise between the being and the lying, the formation and the transformation.

Key words: African portuguese literatures; Angolan literature; Poetry; Female; Alda Lara and Paula Tavares.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **De vôos e ilhas**: literatura e comunitarismos. Co-tia: Ateliê, 2003.

ALBUQUERQUE, Orlando. Buganvílias para a menina de Benguela. In: ALBUQUERQUE, Orlando. **Cidade do Índico**. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1963.

ANGOLA. Lei Constitucional n. 00/0, de 14 abr. 2008. O presente documento visa estabelecer as linhas gerais da estrutura do governo e delinea os direitos e deveres dos cidadãos. **Diário da República**. Disponível em: <<http://www.governo.gov.ao/abrirDownload.aspx?tipo=1&bdCampo1=ARQLGS&cod=278>>. Acesso em 20 dez 2008.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

CÉSAR, Amândio. **Alda Lara na moderna poesia de Angola**. Braga: Edições do Templo, 1978.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. **Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p. 373-382, 1994.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana**. Luanda: Edição da Sociedade Cultural de Angola, 1974.

ESTEVES, Eunice; RORIZ, Ana Maria. Ana Paula Tavares: uma poesia de resgate da mulher africana. **Cadernos Cespuc de Pesquisa**, Belo Horizonte, v. 11, p. 37-45, jun. 2003.

FERREIRA, Manuel. **O discurso no percurso africano I**. Lisboa: Plátano, 1989.

GALLOP, Jane. Além do falo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 16, p.267-287, 2001.

GOMES, Raimundo Pimentel. **Fruticultura brasileira**. 13. ed. São Paulo: Nobel, 2006.

LARA, Alda. Os colonizadores do século XX. **Mensagem**. Boletim da Casa dos Estudantes do Império, Lisboa, v.1, p.2-10, 1948.

LARA, Alda. **Poemas**. 4. ed. Porto: Vertente, 1984.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PINTO, Alberto Oliveira. **Nós, os cabindas**: Domingos José Franque e a história oral das linhagens de Cabinda. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2006.

RIBAS, Óscar. **Dicionário de regionalismos angolanos**. Matosinhos: Contemporânea, 1997.

SALUSTIO, Dina. **Mornas eram as noites**. Lisboa: Instituto Camões, 1999.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SOIHET, Rachel. História, mulheres, gênero: contribuições para um debate. In: AGUIAR, Neuma (Org.) **Gênero e ciências humanas**: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 95-114.

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