

***PAULA TAVARES E A POÉTICA DOS SENTIDOS***

por

Fernanda Antunes Gomes da Costa

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas, na especialidade Literaturas Africanas de Língua Portuguesa).

Orientadora: Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

Faculdade de Letras / UFRJ  
Rio de Janeiro  
2014

Costa, Fernanda Antunes Gomes da.

Paula Tavares e a Poética dos Sentidos / Fernanda Antunes  
Gomes da Costa. – 2014.

184 p. ; 30 cm.

Tese – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

Bibliografia: f. 176– 184.

Orientadora: Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

COSTA, Fernanda Antunes Gomes da. *Paula Tavares e a Poética dos Sentidos*. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas, na especialidade de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014, 184 p.

Examinada por

---

Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco – UFRJ  
(Orientadora)

---

Professor Doutor Alexandre Montauray – PUC RJ

---

Professora Doutora Gumercinda Nascimento Gonda –UFRJ

---

Professora Doutora Edna Maria dos Santos – UERJ

---

Professora Doutora Vanessa Ribeiro Teixeira – UFRJ

---

Professora Doutora Maria Geralda de Miranda – UNISUAM

---

Professora Doutora Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva – UFRJ

Resultado: APROVADA.

Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 2014.

À minha avó, Ilma de Jesus, distante dos meus olhos, mas  
sempre calor constante em meu coração.

À minha mãe, Maria de Fátima Antunes, amor  
incondicional e eterno.

Ao meu marido, Nilson Costa, meu grande  
incentivador e meu porto seguro.

## AGRADECIMENTOS

A **Deus**, luz, proteção e conforto constante.

À Professora Doutora **Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco**, pela dedicada orientação, desde a Graduação, por me guiar pelas mágicas linhas das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e, principalmente, por me fazer acreditar que o sonho do Doutorado seria possível. Muito mais que uma orientadora, um anjo no meu caminho.

Aos Professores **Edna Maria dos Santos, Cinda Gonda, Vanessa Ribeiro Texeira e Alexandre Montaury**, por aceitarem o nosso convite e, assim, integrarem a banca avaliadora desta tese.

À **CAPES**, pela concessão da bolsa de Doutorado.

Ao **Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ**, por incentivar a pesquisa em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

À **UFRJ**, por me conceder a formação necessária para a realização do meu maior sonho: fazer parte do corpo docente desta instituição.

Aos **familiares, em Recife**, por me ensinarem o verdadeiro significado da saudade e a importância do amor.

À **Cíntia Machado**, poesia e amizade nas horas decisivas desta jornada.

Aos amigos **Sandra Matsumura, Rodrigo Alipio, Luiz Guaracy e Cláudia Bastos**, por acreditarem no meu trabalho e, principalmente, por todas as terapias em grupo.

À **Érica Bispo**, exemplo de força e de determinação para mim.

**A todos que fizeram parte desta história!**

**MUITO OBRIGADA!**

## **SINOPSE**

A percepção como possibilidade de estudo do percurso lírico de Paula Tavares, poetisa angolana. Os sentidos da memória, do amor e da poesia na construção de uma ‘poética dos sentidos’.

COSTA, Fernanda Antunes Gomes da. *Paula Tavares e a Poética dos Sentidos*. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas, na especialidade de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014, 184 p.

## RESUMO

Este estudo tem como meta principal a leitura crítica da obra poética de Paula Tavares, importante representante da literatura angolana de língua portuguesa na contemporaneidade, reconhecida, principalmente, pelo valor estético de sua poesia. Serão analisadas as seis obras poéticas dessa poetisa, com o objetivo de flagrar, por entre imagens e palavras, os frutos amargos de um lirismo que (re)visita Angola, a partir da experiência do sujeito poético com o mundo que o cerca. Os sentidos e a percepção estão presentes em metáforas dos poemas da escritora e revelam como as impressões da vida se perpetuam na pele dos seus versos. Sendo assim, será discutida a relação entre a percepção, o presente e a memória; entre os sentidos, o amor e a poesia. Contudo, a originalidade da tese está, justamente, na seguinte indagação: “Qual é o sentido da ‘poética dos sentidos’ para essa poetisa?” A percepção se manifesta corporal e intelectualmente na poesia de Paula Tavares e, por isso, não será evidenciada apenas a presença da sensibilidade do corpo no seu texto poético. O propósito do estudo é entender a percepção como caminho para aquilo que a poesia dessa autora angolana deseja trazer à tona. A percepção como possibilidade de trajetória poética, de percurso lírico. Para fundamentar a pesquisa, serão convocados diversos teóricos, ensaístas, estudiosos das literaturas africanas e o filósofo Maurice Merleau-Ponty, que sustentará o fio da nossa reflexão.

**Palavras-chave:** poesia, Angola, sentidos, percepção.

COSTA, Fernanda Antunes Gomes da. *Paula Tavares e a Poética dos Sentidos*. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas, na especialidade de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014, 184 p.

## ABSTRACT

This study aims at presenting the poetic work by Paula Tavares through a critical reading perspective. Paula Tavares is an important name in the Portuguese Language literature from Angola, mainly for her esthetic value in her poetry. There will be analyzed six of her poetic works, trying to catch, through images and words, the bitter fruit of a lyricism which (re)visits Angola, from the experience of the poetic toward her surrounding world. Feelings and perceptions are present in metaphors through the poems of the author and they reveal how the impressions of life are in her verses. Thus, there will be discussed the relation among perception, present time and memory: among feelings, love and poetry. Nevertheless, the originality of the thesis is, exactly, in the following question: "What is the meaning of the 'poetic meanings' for this poet?" Perception is the body and the intellectual side of the poetry by Paula Tavares. Because of this, it will not be shown only the presence of sensibility in her poetic text. The purpose of the study is not understand perception as a way to understand what the poetry of this author from Angola wants to bring. Perception as a possibility of poetic career, lyric way. As fundamental of this research, there will be studied some theoreticians and academic from African literature as well as the philosopher Maurice Merleau-Ponty who constitutes the main author in our reflection.

**Keywords:** poetry, Angola, feelings, perception.



COSTA, Fernanda Antunes Gomes da. *Paula Tavares e a Poética dos Sentidos*. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas, na especialidade de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014, 184 p.

## RESUMEN

Este estudio tiene como meta principal la lectura de la obra poética de Paula Tavares, importante representante de la literatura angoleña de la lengua portuguesa en la actualidad, reconocida, principalmente por el valor estético de su poesía. Se analizarán las seis obras poéticas de la poeta, con el objeto de flagrar, entre imágenes y palabras, los frutos amargos de un lirismo que (re)visita Angola, a partir de la experiencia del sujeto poético con el mundo que lo rodea. Los sentidos y la percepción están presentes en metáfora de las poesías de la escritora y revelan como las impresiones de la vida se perpetúan en la piel de sus versos. De esta forma, será discutida la relación entre la percepción, el presente y la memoria; entre los sentidos, el amor y la poesía. No obstante, la originalidad de la tesis está, justamente, en la siguiente cuestión: “¿Cuál es el sentido de la ‘poética de los sentidos’ para esta poeta?” La percepción se manifiesta corporal e intelectualmente en la poesía de Paula Tavares y, por ello, no será evidenciada solamente en la presencia de la sensibilidad en el cuerpo de su texto poético. El propósito de este estudio es entender la percepción como camino para aquello que la poesía de esta autora angoleña desea poner de manifiesto. La percepción como posibilidad de trayectoria poética, de trayecto lírico. Para fundamentar la investigación, se convocarán diversos teóricos, ensayistas, estudiosos de las literaturas africanas y el filósofo Maurice Merleau-Ponty el cuál será el hilo de nuestra reflexión.

**Palabras -clave:** poesía, Angola, sentidos, percepción

*Quem tem um sonho não dança*

Cazuza\*

*Todas as manhãs a gazela acorda sabendo que tem de correr mais veloz que o leão ou será morta. Todas as manhãs o leão acorda sabendo que deve correr mais rápido que a gazela ou morrerá de fome. Não importa se és um leão ou uma gazela: quando o Sol desponta o melhor é começares a correr.*

Provérbio africano

---

\* Verso da canção “Bete Balanço”. Cazuza. *O poeta está vivo*. São Paulo: Som Livre, 2005.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2. OS SENTIDOS DA MEMÓRIA.....</b>	<b>25</b>
2.1 Os frutos amargos de Paula Tavares.....	26
2.2 Reflexões sobre os sentidos da memória.....	34
2.3 <i>Dizes-me coisas amargas como os frutos: o saber amargo.....</i>	<i>36</i>
2.4 Por entre os significados do silêncio.....	51
2.5 Os conflitos da memória.....	53
2.6 <i>Ex-votos: doação e tradição.....</i>	<i>58</i>
<b>3. OS SENTIDOS DO AMOR.....</b>	<b>77</b>
3.1 O sujeito do amor.....	78
3.2 O sujeito do desejo.....	83
3.3 O sujeito da palavra.....	90
3.4 <i>O lago da lua: território do amor.....</i>	<i>94</i>
3.5 <i>Manual para amantes desesperados: o amor e o calor abrasador da sede.....</i>	<i>111</i>
3.6 A experiência com o outro: uma relação entre os corpos e o erotismo.....	122

<b>4. OS SENTIDOS DA POESIA.....</b>	<b>127</b>
4.1 A linguagem falada e a linguagem falante.....	128
4.2 <i>Ritos de passagem</i> : palavras em movimento.....	132
4.3 Uma escrita do gozo.....	145
4.4 O diálogo entre os corpos: texto e sujeito da percepção.....	151
4.5 <i>Como veias finas da terra</i> : diálogos líricos por entre as veias poéticas da terra.....	156
4.6 A busca do sentido poético.....	166
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>172</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>176</b>
6.1 Obras teóricas citadas.....	176
6.2 Obras teóricas lidas.....	180

## 1. INTRODUÇÃO

Incentivados pelos estudos vinculados à linha de pesquisa “LITERATURAS PORTUGUESA E AFRICANAS: RELAÇÃO ENTRE CULTURA E ARTE”, do Curso de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, fomos motivados a pesquisar a obra poética da autora Paula Tavares, importante representante das literaturas africanas de língua portuguesa na contemporaneidade, reconhecida, principalmente, pelo valor estético de sua poesia.

Motivação essa já existente, em nosso percurso como pesquisadores, pois a produção literária dessa poetisa nos interessa há algum tempo. Desde 2003, com o apoio financeiro da FAPERJ, ainda na Iniciação Científica da Graduação, começamos nossos estudos sobre o lirismo produzido por essa escritora.

No Mestrado, não foi diferente. No entanto, naquele momento, optamos por outro gênero, também marca da escrita de Paula Tavares: as suas crônicas. Nestas, a escritora se assina Ana Paula Tavares. Analisamos como essas narrativas “flagraram” acontecimentos históricos ocorridos em Angola e como a cronista “repassou” esses instantes para seus leitores, criando imagens e linguagem inundadas de poeticidade.

Nascida em 30 de outubro de 1952, Paula viveu com a madrinha desde os nove meses. Formada em História, com Doutorado também nessa área e com Mestrado em Literaturas Africanas, em alguns de seus textos, Ana Paula Tavares reflete sobre a literatura angolana, mostrando-se ciente do importante papel dessa arte na edificação social de Angola, pois é “(...) uma literatura permanentemente em busca do seu novo rosto, não escondendo as escarificações e insígnias de um passado multiforme que a sustenta” (TAVARES, 2001, p.109).

É por esse caminho que segue a obra marcante de Ana Paula Tavares. Após *Ritos de passagem*, livro de poesia, publicado em 1985 e caracterizado pelo apuro da linguagem, a autora edita *O sangue da buganvília*, em 1998, coletânea de crônicas, escritas inicialmente para serem lidas em programa da Rádio da Difusão Portuguesa. Não houve decepção para os que esperavam a continuação de linhas inundadas de lirismo, pois os textos de *O sangue da buganvília* nos levam também à fonte do gozo estético. E continuamos a beber nessa fonte quando Ana Paula publica seus demais livros: *O lago da lua* (poesia-1999); *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (poesia-2001); *Ex-votos* (poesia-2003); *A cabeça de Salomé* (crônica-2004), também *corpus* de nossa pesquisa; *Os olhos do homem que chorava no rio* (romance em parceria com Jorge Marmelo-2005), *Manual para amantes desesperados* (poesia-2007) e *Como veias finas da terra* (poesia – 2010).

No seu percurso poético, Paula Tavares usa a palavra como instrumento transmissor dos costumes de sua terra, ao mesmo tempo em que inaugura uma linguagem mais próxima do corpo e da voz feminina, fazendo também críticas à guerra e à corrupção que tomaram conta do corpo social angolano durante muitos anos.

A luta armada contra o colonialismo português teve início, em Angola, em 4 de fevereiro de 1961. No entanto, a independência desse país só ocorreu em 11 de novembro de 1975. Ressalta Leila Leite Hernandez que a

(...) primeira guerra de independência estava terminada. Mas a continuidade das divisões internas não demorou em transformar-se em uma segunda guerra civil, disputada entre MPLA e UNITA, no âmbito das articulações internacionais (...) A guerra civil foi entremeada por alguns acordos de paz sem sucesso. Apenas no dia 4 de abril de 2002 o Parlamento angolano aprovou uma lei em que foram anistiados todos os crimes contra a segurança do Estado, cometidos no contexto do conflito armado angolano. Não é de admirar que a Anistia Internacional, de acordo com os direitos humanos, condenasse a aprovação dessa lei, argumentando que ambos os lados cometeram crimes horríveis pelos quais os seus autores deveriam ser julgados. Mas essa é uma questão especialmente da população angolana a quem cabe fazer a sua história, dando início a um processo de reconstrução que, esperamos, comece por uma interdependência entre a teoria e a prática da tolerância (HERNANDEZ, 2005, pp. 582-584).

A literatura também é parte compromissada nesse processo de reconstrução do país. Após a poética engajada socialmente que, em Angola, cantou a certeza da liberdade nas décadas de 60 e meados de 70, surgiu, paralelamente, nos anos 70 e 80, uma poesia que já não tinha como foco principal questões referentes à coletividade social, mas, sim, indagações existenciais, inerentes ao “eu / individual”. Essa nova poética inseriu-se num paradigma de desencanto. As promessas feitas durante as lutas pela independência não haviam sido totalmente cumpridas. Uma das únicas utopias que restou foi a poesia como espelho de reflexão. Esse novo lirismo, no qual se encontra a obra poética de Paula Tavares, muitas vezes, denunciou a corrupção do poder, porém não foi só esse o seu objetivo. Desejou também saudar o amor, a mulher, a vida, a oratura, os mitos africanos, o erotismo, por meio de um fazer poético-narrativo que primou pelo labor estético, preservando, assim, a história e a memória das etnias angolanas.

Ao reinventar e recontar, através de suas poesias e crônicas, a memória de Angola, Ana Paula, simultaneamente, recria a história da mulher angolana, suas experiências, alegrias e dores. A figura feminina é sempre representada por linhas banhadas de lirismo e erotismo que a autora desenha em seus livros.

Pela poesia da nossa autora, percorreremos as trilhas da memória, do amor, da percepção e dos sentidos. Desfrutaremos, assim, do sabor do texto, do toque das palavras, do sentido da linguagem e do lirismo que Ana Paula Tavares, com tanta arte, oferece aos seus leitores.

Ao pensarmos na justificativa desta tese pela opção de ter a obra poética de Paula Tavares, novamente, como alvo de nossas indagações, afirmamos que não é hora de abandonarmos as imagens líricas criadas pelos versos desta autora, já que elas ainda

muito nos têm a dizer. Ainda descobriremos novos caminhos, banhados por comboios antigos, a nos seduzir. Afinal,

(...) o texto literário não é só o lugar de Narciso, onde o prazer da própria imagem se atualiza. Ele pode ser o lugar de todas as rupturas, todas as transgressões, pois é do veneno da escritura, lugar tesouro dos significantes, que se constroem os novos mundos da utopia. Utopias que, se não se realizam, atualizam-se em palavras e trazem para o seio da linguagem novas e imprevistas cargas semânticas, inéditos e revolucionários significados (BRANDÃO, 1995, p. 28).

Em nossa pesquisa, pretendemos investigar, no discurso poético de Paula Tavares, o uso de “novas e imprevistas cargas semânticas”, sendo, assim, possível a interpretação de “inéditos e revolucionários significados”, produzidos pela poesia da autora.

Nossa poetisa, em entrevista, fez a seguinte afirmação sobre sua terra natal: “A Huíla desempenhou um papel particular em «termos» de cheiros, sons, corais, canções que me marcaram muito do ponto de vista estético. Essa era a procura” (TAVARES, P. *In*: LABAN, 1991, p. 849).

Parafraseando Paula Tavares, afirmamos que sua procura também será, de certa forma, a nossa nesta tese que se desenvolverá na direção de interpretar os sentidos e a percepção que estão presentes em metáforas dos poemas da escritora e como as impressões da vida se perpetuam na pele dos seus versos. Para entendermos, filosoficamente, as significações dos sentidos e da percepção em sua obra, recorreremos aos ensaios de Merleau-Ponty, para quem o

(...) pensamento objetivo ignora o sujeito da percepção. Isso ocorre porque ele se dá o mundo pronto como meio de todo acontecimento possível, e trata a percepção como um desses acontecimentos. Por exemplo, o filósofo empirista considera um sujeito X prestes a perceber e procura descrever aquilo que se passa: *existem* sensações que são estados ou maneiras de ser do sujeito e que, a esse título, são verdadeiras coisas mentais. O sujeito perceptivo é o lugar dessas coisas mentais. O sujeito perceptivo é o lugar dessas coisas, e o filósofo descreve as sensações e seu substrato como se descreve a fauna de um país distante – sem perceber que ele mesmo percebe, que ele é sujeito perceptivo e



que a percepção, tal como ele a vive, desmente tudo o que ele diz da percepção em geral (MERLEAU – PONTY, 2011, p. 279).

A percepção é algo inerente ao ser humano, “ao sujeito perceptivo”. Analisaremos, então, acompanhando o percurso poético de Paula Tavares, como o eu lírico constrói seu discurso a partir de palavras e imagens que sugerem as mais variadas sensações, ou seja, como a percepção contribui para a construção dos poemas, possibilitando, dessa forma, a apreensão de novos sentidos poéticos.

Refletiremos sobre a relação entre a percepção e a memória; entre os sentidos, o amor e a poesia. Contudo, pretendemos não parar em tais questões apenas, pois a originalidade de nossa tese está, justamente, em respondermos a seguinte indagação: “O que é o sentido da poética dos sentidos para essa poetisa?”

Nossa pesquisa parte da seguinte premissa: a escrita de Paula se tece a partir de experiências vividas, com base no mundo perceptivo. A percepção se manifesta corporal e intelectualmente na poesia de Paula Tavares e, por isso, não queremos mostrar apenas a presença dos sentidos do corpo no seu texto poético. A originalidade do nosso estudo é discutir a percepção como caminho para o que a poesia dessa autora angolana quer trazer à tona e reconhecer aonde essa sensibilidade dos sentidos nos levará. A percepção como uma das possibilidades da trajetória poética de Paula Tavares: isso é o que desejamos provar ao final de nosso estudo.

Nossa leitura acompanhará os movimentos do corpo lírico que é marcado pelas impressões da vida e pela tradução do aprendizado. Por isso, quando a linguagem não é suficiente para relatar a experiência, a poesia se vale da sensibilidade motivada pela relação com aquilo que é percebido e despertado pelos sentidos. É o que iremos provar, mostrando como essa poesia trará uma nova face da sedução. Afinal, “se não há

sedução, o olho que o lê e a mão que o abre fecham-se interrompendo o circuito que ele estabelece entre o real e o ficcional” (BRANDÃO, 1995, p. 28).

Antes de aprofundarmos os conceitos que fundamentam nosso embasamento teórico, apresentaremos a estrutura de nossa tese. Nosso primeiro capítulo, que vem a seguir à introdução, se centrará no estudo da percepção e da memória.

Analisaremos, nos versos de Paula Tavares, como os sentidos percorrem os caminhos mnemônicos e qual é o significado disso na escrita poética da autora. Indagaremos a relação existente entre temporalidade, memória e percepção. Assim, a partir da experiência perceptiva, discutiremos a significação da memória e seus ensinamentos, por meio da relação do sujeito com o mundo e com a história do seu país. O passado será despertado pelos sentidos físicos. Aqui, teremos as obras *Dizes-me coisas amargas como os fruto* e *Ex-votos* como leituras principais.

O segundo capítulo do desenvolvimento tratará dos sentidos do amor. Discutiremos, aqui, a presença de um sujeito da percepção que se mostrará também ser do amor, do desejo e da palavra. Para Merleau-Ponty, as relações entre os corpos, pelo amor ou pelo desejo, trazem significado para a compreensão do ser e do mundo em que este está inserido. Os sentidos provocarão esse aprendizado amoroso. Para tal, nos centraremos na leitura dos livros *O lago da lua* e *Manual para amantes desesperados*.

No terceiro, analisaremos de que maneira os aspectos sensitivos constroem os sentidos da poesia de Paula Tavares. Para esse estudo, abordaremos os livros *Ritos de passagem* e *Como veias finas na terra*. Em nossas reflexões, procuraremos também apontar intertextualidades presentes na poesia de Paula, demonstrando os caminhos metapoéticos que assumem a escrita da autora. Recorreremos às definições de Merleau-Ponty acerca da linguagem falada e da linguagem falante, com base na experiência da

expressão e da percepção. Portanto, os sentidos da poesia serão pensados, pois são escritos em uma linguagem inundada pela sensibilidade.

Para fundamentar a nossa tese, além das crônicas da própria Paula Tavares, recorreremos a diversos teóricos e ensaístas, mas o que elegemos como o que nos dará o fio condutor de nossa reflexão é Merleau-Ponty. Será ele quem nos orientará para definirmos o conceito de percepção, de sentidos. Evidentemente não esgotaremos sua teoria na introdução, pois, nos capítulos, também continuaremos nossas discussões.

Assim, no capítulo em que estudaremos memória, teremos de recorrer a outros teóricos que se detiveram sobre esse tema, como Henri Bergson, em *Matéria e memória*, Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, e Paul Ricoeur, na obra *A memória, a história e o esquecimento*.

O mesmo ocorrerá no capítulo sobre o amor e o desejo em que nos valeremos de obras teóricas que versam sobre esses assuntos, entre as quais *Amor, poesia e sabedoria*, de Edgar Morin, *Filosofia do amor*, de Georg Simmel, *A dupla chama*, de Octavio Paz.

O último capítulo do desenvolvimento terá os conceitos de Merleau-Ponty acerca das relações entre linguagem e percepção como cerne das nossas argumentações. No entanto, travaremos um diálogo entre essa teoria e os ensinamentos de Roland Barthes, em *O prazer do texto*.

Ressaltamos que Michel Serres, na obra *Os cinco sentidos*, também será convocado por nós, ao discutirmos a existência dos sentidos físicos (visão, audição, tato, paladar, olfato) nos poemas de Paula.

Ensaístas, como Alfredo Bosi, Ecléa Bosi, Aduino Novaes, Verena Alberti, António Damásio, entre outros, também serão citados em nossa tese, dialogando com a teoria utilizada e com a análise da obra de Paula Tavares por nós efetuada.

Também recorreremos a ensaístas de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, entre os quais Ana Mafalda Leite, Inocência Mata, Rita Chaves, Tânia Macedo, Laura Padilha, Carmen Tindó e demais estudiosos desta área.

Antes de encerrarmos esta introdução, fazem-se necessárias reflexões teóricas sobre Maurice Merleau-Ponty, estudioso da fenomenologia do conhecimento que tem a percepção como um dos principais conceitos de seu pensamento filosófico.

O seu livro *Palestras* reúne alguns resumos de cursos, pequenas comunicações feitas por ele na rádio em 1948 e notas de trabalho. Esses trabalhos discutem a questão da percepção, de um ponto de vista filosófico. Vale chamar atenção para o fato de que os aspectos que envolvem os estudos da percepção, ensinados por Merleau-Ponty, têm como base a teoria fenomenológica. Esta, por sua vez, entende o papel da percepção de maneira distinta; portanto, afasta-se das concepções empiristas e racionalistas intelectualistas.

Em sua abordagem, Merleau-Ponty põe em questão o mundo percebido a partir apenas do conhecimento científico, um saber que desvaloriza, segundo ele, as nossas experiências vividas no mundo. Indaga ele: seria a nossa percepção apenas a ilusão em que vivem os nossos sentidos? Estes, por sua vez, tratariam apenas aparências? Revendo o pensamento de outros filósofos, Ponty lembra que, segundo Descartes, não seria correto e exato confiar em resultados obtidos apenas pelas experiências sensíveis, pois só a investigação científica metodológica poderia chegar a conclusões verdadeiras.

Ao retomar essa premissa, Merleau mostra que a relação entre ciência e percepção sempre se fez confusa, pois pensada a partir da dicotomia “aparência / realidade”.

Merleau-Ponty ressalta que não nega o valor da ciência na busca pela exatidão, pela verdade e pela realidade. Ele concorda com o valor da busca pela verificação científica. No entanto, questiona se a representação completa do mundo oferecida pela ciência deve fechar-se sobre si própria a ponto de não suscitar mais nenhuma outra questão.

Portanto, o filósofo entende o sensível como aquilo que é despertado pelas sensações do corpo e como um indicador interminável de elucidação para a ciência, combatendo o saber absoluto e total. Assim, dá voz e espaço também para as reflexões acerca dos elementos presentes na experiência humana, em particular à percepção sensível. Ensina-nos o filósofo:

A nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma delas fala ao nosso corpo e à nossa vida, são revestidas de caracteres humanos (dóceis, doces, hostis, resistentes) e, inversamente, vivem em nós como outros tantos emblemas das condutas que apreciamos ou detestamos. O homem está investido nas coisas e as coisas estão nele investidas. (MERLEAU-PONTY, 2002, p.36).

Ao compreendermos a relação entre os homens e as coisas que os cercam, compreendendo que o corpo também reveste o espaço e os objetos, podemos, a partir da percepção, reaprender a ver o mundo à nossa volta, antes afastado de nós por acreditarmos que os nossos sentidos nada de válido nos ensinavam. Entendendo isso, passamos a ressignificar o mundo percebido e habitado por nossa presença corporal.

Ponty faz mais uma crítica ao pensamento metodológico de Descartes. Para este, um espírito não ocupa qualquer espaço e nada mais é que puro conhecimento de si próprio. No entanto, Merleau-Ponty ressalta que esse estado de espírito inteiramente puro só é possível através da presença dos corpos no espaço, já que só conhecemos esse

espírito através do homem, e só conhecemos o homem através dos seus olhares, dos seus gestos, das suas palavras, portanto do seu corpo.

Merleau-Ponty, discorre também acerca da relação entre o mundo percebido e a cultura. Por meio da percepção, podemos compreender uma obra de arte, já que esta, enquanto “coisa” percebida, é totalidade, ligada aos pormenores e aos sinais que a cercam. Ao apreendermos o mundo percebido para além dos sentidos, compreendemos que os rastros e os traços das coisas do mundo e no mundo também têm muito a nos dizer, afinal,

(...) O mundo Percebido não é apenas o conjunto das coisas naturais, é também os quadros, as músicas, os livros (...). E ao mergulharmos no mundo percebido, longe de nos termos restringido à pedra ou à água, reencontrámos o meio de contemplar na sua autonomia e na sua riqueza original as obras de arte, da palavra e da cultura. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 61).

Consideraremos, portanto, como mundo percebido as obras poéticas de Paula Tavares, uma vez que estas nos despertam pistas e trilhas deixadas por um corpo lírico que se relaciona com o mundo por meio das experiências, pelo uso da vida.

Para melhor entendermos a teoria do mundo percebido de Merleau, recorreremos a estudiosos, como Marilena Chauí que exploram alguns conceitos importantes de Ponty, como a percepção. Ressaltamos os seguintes:

A percepção possui as seguintes características:

- é o conhecimento sensorial de formas ou de totalidades organizadas e dotadas de sentido e não uma soma de sensações elementares; **sensação e percepção são o mesmo;**

(...)

- é sempre uma experiência dotada de significação, isto é, o percebido é dotado de sentido e tem sentido em nossa história de vida, fazendo parte de nosso mundo e de nossas vivências;

(...)

- o mundo percebido é qualitativo, significativo, estruturado e estamos nele como sujeitos ativos, isto é, damos às coisas percebidas novos sentidos e novos valores, pois as coisas fazem parte de nossa vida e nós interagimos com o mundo.

(...)

(CHAUI, 2011, p. 175, grifo nosso).

Ao interagirmos com o mundo, inserimos nossas histórias, nossas paixões e nossas afetividades. Essa relação entre o sujeito e o mundo exterior ultrapassa as relações físico-fisiológicas entendidas por muitos como únicos sentidos da percepção.

Tais trocas corporais com o mundo, com a significação e interpretação das coisas, com os sentidos despertados pelo nosso campo perceptivo, serão analisadas por nós a partir da interpretação do labor poético de Paula Tavares, poetisa que, por meio de versos, toca-nos, fazendo-nos ressignificar sua obra e entendê-la como uma poética dos sentidos. Marilena Chaui, refletindo sobre a importância da percepção para as artes, afirma que

(...) a percepção é uma forma de conhecimento e de ação fundamental para as artes, que são capazes de criar um “outro” mundo pela simples alteração que provocam em nossa percepção cotidiana e costumeira, como vemos no teatro, na música, na pintura, no cinema ou na literatura (CHAUI, 2011, p. 176).

As teorias empiristas acreditavam na percepção como única fonte de conhecimento. Ensinavam que, a partir de um processo de abstração, eram reunidas as semelhanças entre as várias sensações que formavam a percepção. Esta, por sua vez, passava por outro processo de generalização, formando as ideias. Para os empiristas, dois tipos de percepção eram reconhecidos: as impressões (sensação, emoção e paixão) e as ideias (imagens das impressões no pensamento).

Os racionalistas intelectualistas fizeram uma crítica à percepção quanto à sua confiabilidade e à sua verdade. Para eles, o pensamento científico devia abandonar os dados da percepção, pois estes dependiam de condições particulares e subjetivas de quem percebia, não correspondendo, desse modo, à realidade de um objeto.

Já para a fenomenologia do conhecimento, defendida por Merleau-Ponty, a percepção é parte principal do conhecimento humano. Não é um mero reservatório de onde sairão ideias, ou simples ideias confusas a serem descartadas. Como nos esclarece Marilena Chaui (2011, pp. 177-178), a

(...) percepção sempre se realiza por perfis ou perspectivas, isto é, nunca podemos perceber de uma só vez um objeto, pois somente percebemos algumas de suas faces de cada vez. É isso que significa dizer que o percebido é observável, isto é, que só é percebido porque o contemplamos de várias maneiras e ângulos diferentes e nunca percebemos por inteiro de uma só vez. Ao contrário, no pensamento nosso intelecto compreende uma ideia de uma só vez e por inteiro, isto é, captamos a totalidade do sentido de uma ideia de uma só vez, sem precisar examinar cada uma de suas “faces”.

A fenomenologia não considera, assim, pertinente o problema da ilusão defendido pelos intelectualistas. Estes, por não compreenderem a diferença entre objeto percebido e objeto pensado, consideravam a percepção uma forma inferior de conhecimento. Marilena Chaui, comentando esse conceito à luz de Ponty, afirma:

A percepção se realiza num campo perceptivo e o percebido não está “deformado” por nada, pois perceber é diferente de fazer geometria ou física. Perceber é diferente de pensar e não uma forma inferior de pensamento. A percepção não é causada pelos objetos sobre nós nem é causada pelo nosso corpo sobre as coisas: ela é a relação entre elas e nós e entre nós e elas. O que torna possível e real essa relação? O fato de que nós e as coisas somos seres corporais. A percepção é um acontecimento ou uma vivência corporal e mental (*ibidem*, p. 178).

Estudaremos, nos poemas de Paula Tavares, a relação entre eu-poético e as coisas do mundo (e vice-versa), interpretando diferentes formas de vivência corporal. É nossa intenção desvendar os significados da percepção e dos sentidos em sua obra.

Ratificamos alguns conceitos a serem utilizados na tese:

- A percepção como o conhecimento sensorial dotado de significação e capaz de ressignificar a experiência do ser com o mundo;



- Sensação e percepção são o mesmo, como explicado anteriormente por Marilena Chaui;
- Consideraremos os cinco sentidos corporais, demonstrando ser o sentido físico também uma busca pelo entendimento das impressões da vida a partir da percepção;
- A sensibilidade e o sensível como aquilo que é tocado pela percepção e despertado pelas sensações do corpo, não só em sua materialidade, mas em seu estado poético e social também.

Fechamos esta introdução, enfatizando que estudaremos as relações entre linguagem poética e percepção por meio da leitura e análise da obra de Paula. Buscaremos captar os sentidos que emergem do tecido poético analisado.

É assim que desejamos ler o lirismo de Paula Tavares, pois sentimos que ele roça, acaricia, toca com os dedos aqueles que se dispõem à experimentação sensorial proporcionada por uma linguagem que diz, ao pé da orelha do leitor, “eu te desejo”.

## 2. OS SENTIDOS DA MEMÓRIA

A memória cola fragmentos de várias porcelanas no  
mesmo vaso

Carlos Drummond de Andrade<sup>1</sup>

Analisaremos os sentidos da percepção e da memória no tecer poético de duas obras de Paula Tavares: *Dizes-me coisas amargas como os frutos* e *Ex-votos*. Na nossa análise, justificaremos a escolha destes livros para este capítulo e mostraremos as relações entre o fazer mnemônico, a sensibilidade perceptiva e a elaboração estética, na construção lírica dessa autora que, pela sua poesia, como ressaltou Margarida Calafate Ribeiro, “exige uma outra nomeação das coisas, dos corpos, das pessoas e da terra; fala da memória dos lugares, do amor, dos nascimentos, das outras falas e saberes de Angola” (RIBEIRO, 2008, p. 91).

Saberes e sabores inundados pelos sentidos que tornam possível essa “outra nomeação”, mencionada por Margarida Celafate Ribeiro. A percepção como possibilidade de trajetória poética, já que os “mecanismos de percepção parecem estar intimamente vinculados aos processos de memória” (BRANCO, 1995, p. 143). Portanto, mergulharemos nas leituras dos poemas das obras mencionadas, refletindo sobre quais possibilidades de sentidos outros serão despertadas pelo lirismo de Paula Tavares. Percorreremos as trilhas mnemônicas, em busca do fio condutor desta análise: a percepção. Aos que se desafiam nos territórios de *Mnemosyne*, ensinou Lúcia Castello Branco, é necessária a consciência do labirinto que será revelado; portanto, o

(...) hábil tradutor saberá encontrar o fio. E, como um bom equilibrista, saberá se manter em pé nas margens da palavra e do silêncio, da vida e da morte, fazendo do texto um velho tecido novo que generosamente, passará a outras mãos (BRANCO, 1994, p. 145).

---

<sup>1</sup> ANDRADE, 2007, p.141.

Por entre as palavras e o lirismo, a sensibilidade perceptiva nos guiará pelos sentidos dos “frutos amargos” de Paula Tavares, ou seja, o caminho para aquilo que a poesia dessa autora angolana deseja trazer à tona: o “velho tecido novo” da poesia, elucidado pela memória e pela percepção.

## 2.1 Os frutos amargos de Paula Tavares

Em entrevista publicada em *Angola-Encontro com escritores*, Ana Paula Tavares, poetisa que se vem destacando desde os anos 80, afirma que almejava “encontrar um caminho poético para expressar essa relação quase física com as coisas, com aquilo que está [va] à volta, os cheiros, os frutos... Uma forma própria de expressar coisas que eu tinha cá dentro” (TAVARES, P. *In*: LABAN, 1991, p. 853).

Um dos percursos escolhidos para a representação desse vínculo entre o sujeito poético e “aquilo que está à volta” foi o do enlace sensitivo: Paula Tavares, em sua obra poética, utiliza a percepção como instrumento de uma escrita motivada pela vontade de trazer à tona as experiências significativas do mundo percebido. São cheiros, sabores, vozes a saltarem dos versos produzidos por nossa autora. Os sentidos do corpo são provocados por uma poesia que deseja expressar uma “relação quase física com as coisas”, já que pretende a ressignificação da experiência poética a partir da relação do sujeito lírico com o espaço que o rodeia. Vejamos o seguinte poema do primeiro livro de Paula Tavares:

### O MABOQUE

Há uma filosofia  
do  
quem nunca comeu  
tem

por resolver  
 problemas difíceis  
                   da  
                   libido

(TAVARES, 2011, p. 21)

Neste poema, há um eu lírico a sugerir a busca do prazer antes reprimido. Como disse Paula Tavares, a “mulher, na sociedade tradicional como na sociedade europeia, habitualmente não põe cá fora os problemas que tem em relação à sua própria sensualidade” (TAVARES, P. *In*: LABAN, 1991, p. 853). Sensualidade à flor da pele poética, já que, mesmo em tempo de guerra, os prazeres não podem ser silenciados.

Angola inicia a luta armada de libertação contra o jugo português em 1961 e só conquista sua independência em 1975. Porém, esse não foi o início de um tempo de paz. Passada a euforia da liberdade, travou-se uma guerra de desestabilização fratricida. Por quase 30 anos, o confronto sangrento se arrastou pelo território angolano. O primeiro livro de Paula Tavares, *Ritos de passagem*, publicado em 1985, no momento da Pós-independência de Angola, tem dupla significação: além do próprio ritual de iniciação da autora na poesia, aborda o ritual de passagem de algumas etnias do sudoeste angolano, nas quais as mulheres eram oprimidas.

O poema em questão, de *Ritos de passagem*, traz o sabor do “maboque”, fruto tradicional de Angola, agridoce e sumarento, a provocar a reflexão acerca da vivência do prazer. São frutos que tendem a aparecer apenas depois de muita chuva. No início, eles são grandes e verdes e, quando amadurecem, mudam para a cor amarela. Após lágrimas, chuvas da guerra, esse fruto pode ser saboreado. Por isso, é capaz de “resolver problemas difíceis da libido”, ou seja, o paladar do sumo a provocar o instinto sexual. A ambiguidade do verbo “comer” representa uma crítica à opressão oriunda não apenas da guerra, mas também da tradição inerente aos rituais de passagem, muitas vezes, inibidores do desejo.

É preciso se entregar aos sentidos, ou melhor, experimentá-los, afinal, já dizia Augusto Abelaira: “tu que não vês, não tacteias, não cheiras, não ouves, desconhece o sabor dos frutos” (ABELAIRA, 2010, p. 30). Desconhecer o sabor dos frutos é também abrir mão do sabor da sabedoria da experiência. Paula Tavares sabe disso e faz desse saber algo possível pela percepção, que vem provocar, através do lirismo poético, o paladar corporal.

Reflitamos acerca das palavras de Maurice Merleau-Ponty:

Pela sensação, eu aprendo, à margem de minha vida pessoal e de meus atos próprios, uma vida de consciência dada da qual eles emergem, a vida de meus olhos, de minhas mãos, de meus ouvidos, que são tantos Eus naturais. Toda vez que experimento uma sensação, sinto que ela diz respeito não ao meu ser próprio, aquele do qual sou responsável e do qual decido, mas a um outro eu que já tomou partido pelo mundo, que já se abriu a alguns de seus aspectos e sincronizou-se a eles. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 291).

Com base nessa teoria, entendemos a percepção como algo que ultrapassa a ideia de uma mera sensação que se dá de fora para dentro. Uma vez tocado pelos sentidos, por meio de um estímulo exterior ao corpo, o sujeito traz nova significação para o mundo no qual está inserido. O ato de experimentar uma sensação estabelece imediatamente um laço entre o sentir e as vivências daquele que participa dessa experiência.

Sendo assim, como demonstrou Ponty, relacionamo-nos com o mundo a partir das experiências motivadas pela percepção. Esta, portanto, não se realiza apenas no sujeito, pois vai além: busca elucidar a relação existente entre o ser em questão e o mundo apreendido pela sensibilidade perceptiva.

Parafraseando a citação de filósofo, podemos afirmar que os olhos, as mãos e os ouvidos do sujeito poético, na obra de Paula Tavares, possibilitam o encontro com os “eus naturais” que não expressam apenas o ser que representam, mas aqueles que estão

sincronizados com o mundo no qual estão inseridos. Essa é a experiência que toca a pele da nossa tese.

Os “frutos amargos” de Ana Paula Tavares revelam a presença de superfícies sensoriais no corpo lírico e de que maneira esses estímulos corroboram para a construção de uma poesia que, tatuada pela sensibilidade, permite novas possibilidades de relações com o mundo exterior. Leiamos mais um poema:

### **TECIDOS**

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

Meu corpo  
É uma floresta fechada  
Onde escolheste o caminho

Depois de te perderes  
Guardaste a chave e o provérbio.

(TAVARES, 2011, p. 124)

O título do poema citado já sugere um objeto feito no tear, o tecido, em que mãos são envolvidas nesse processo de criação. O primeiro verso tem como núcleo o sintagma “corpo” que, ao dialogar diretamente com o título, sugere que o próprio tecido seja o corpo lírico em evidência. O segundo verso vem ratificar essa simbiose ao definir claramente o corpo como “um tear vertical”: um ritual realizado pelas mãos, pela sensibilidade do tato. Hampâté Bâ (1993, p. 18), em “Palavra africana”, ressalta que os “gestos do tecelão que trabalha em seu tear [assim como os gestos do ferreiro e de outros artesãos tradicionais] representam a criação em ação: suas palavras acompanham seus gestos, é o próprio cantar da vida”. Musicalidade recriada pelo cantar da poesia, já que, nesse ritual, as palavras poéticas acompanham os gestos de quem é responsável

pela criação da existência corporal. As cores da vida estão marcadas neste ritual sagrado: o da existência.

No poema, o corpo está sendo tecido pelas mãos que o criam. O espaço corpóreo passa a território a ser descoberto, e o tato é o sentido escolhido por aquele que deseja reconhecer esse lugar. Para Serres (SERRES, 2001, p. 20), o “mapa na epiderme exprime certamente mais que o toque, mergulha profundamente no sentido interno, mas começa tudo no tato”. É a partir do toque que o corpo lírico vai sendo desbravado, como metáfora de um país que acaba de ser descoberto pelo outro. Este, por sua vez, deixa a marca de sua presença: “duas faixas um losango” (TAVARES, 2011, p. 124), simbolizando uma espécie de bandeira, simbologia de território agora habitado. O losango é um símbolo feminino e, muitas vezes, é atribuído um sentido erótico a ele: “o losango representa a vulva” (CHEVALIER, 2005, p. 558). Sendo assim, esse espaço corporal adquire, também, a significação da descoberta do território do prazer, embora assinalado também pelas “marcas da peste” (TAVARES, 2011, p. 124).

A anáfora da segunda estrofe enfatiza os caminhos desbravados pela sensibilidade tátil do outro, que passa a ser dono das chaves desse espaço e da sabedoria dessa experiência, metaforizada pela conotação do vocábulo “provérbio”, no final do poema. Vale ainda assinalar que esse processo de descoberta também se evidencia pela disposição dos versos. O poema é iniciado com uma estrofe de cinco versos, finalizando o processo de reconhecimento do território poético com apenas dois, remetendo-nos às trilhas de uma “floresta fechada”. Primeiro, o losango; agora, o desenho geométrico, sugerido pela disposição dos versos. O eu lírico parece se perder por entre as formas de um corpo sedento pelo “descobrir-se”. Por meio da sensibilidade dos sentidos, o sujeito poético trouxe nova representação para o espaço lírico: o tato a permitir a ressignificação da experiência corporal da poesia.

Na direção desses novos olhares que expressam um sentido outro no espaço habitado pelo sujeito poético e por aqueles que estão ao seu redor, buscamos, neste capítulo, interpretar as sensações que fazem os poemas de Paula Tavares revisitarem o tempo da memória. Percebemos um novo sentido motivado por essa vontade de ressemantizar as experiências vividas e guardadas pelo fazer mnemônico. Vejamos:

**DE O LIVRO DAS PALAVRAS**

Sino  
E como começa  
Este falar das palavras  
E o livro de horas da minha avó

(TAVARES, 2011, p. 156)

No título, há referência a um livro outro: *Livro das palavras*. Percebemos, aí, a influência de outras histórias, na obra *Ex-votos*, de Paula Tavares. O “sino”, primeiro e único campo semântico do verso, atravessa o poema e o envolve no sentido auditivo. “O simbolismo do sino está ligado, sobretudo, à percepção do som” (CHEVALIER, 2005, 835). A audição será provocada por uma poesia que deseja escutar o “falar das palavras”. A referência intertextual está presente não apenas no título, mas no sentido corporal escolhido (audição) pelo poema e na menção ao “livro de horas” da avó: símbolos de um tempo pretérito a ser retomado pelo processo mnemônico da poesia. Dando ênfase à audição, os versos de Paula Tavares anunciam o despertar das experiências passadas. Beatriz Sarlo observa que a

(...) narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável (...) (SARLO, 2007, pp. 24-25).

A experiência será narrada pelo sujeito poético por meio da sua linguagem lírica que se quer libertadora. Ao colocar em cena o passado, a narração possibilita também



uma nova reflexão acerca do que foi vivido e despertado, no momento da poesia, pelo sentido corporal da audição. Vale chamar atenção para o antagonismo sugerido pelo sintetismo do poema e para a simbologia do sino: poucos versos, mas muito a dizer. Oposição colocada em evidência por ser coerente com aquele que conhece a tradição de ouvir história e respeita essa sabedoria. Os caminhos mnemônicos percorridos pela poesia de Paula Tavares trazem à tona vozes de um tempo outro para ressignificar o “falar das palavras” da memória.

Ao tocarmos nesse processo de revisitação de um passado, lembramos a crônica “O gênero da memória”, publicada em *O sangue da buganvília* e escrita por Ana Paula Tavares. Enfatizamos o parágrafo inicial: “O passado é assim breve e imponente saindo de inesperadas malas da memória, jogando destinos, ajustando estranhas contas com um futuro ainda por resolver” (TAVARES, 1998, p. 70).

A poetisa, cronista na obra em questão, trata de um tempo pretérito que “ressurge” pela memória e que estabelece ligação imediata com o presente por “exigir”, daquele que o evoca, um compromisso com um futuro ainda indefinido. A relação entre esse tempo outro e o de agora fica ainda mais tênue quando a crônica nos apresenta categorias de “passado” para justificar a relação entre o tempo vivido e o ser que se encontra nesse espaço temporal.

Primeiramente, a cronista define um passado “distante” e desconhecido que é transmitido ao sujeito e que reclama a perpetuação desta retórica por intermédio dos ensinamentos do outrora às gerações. O outro é aquele que “provoca um profundo mal estar de ser” (*ibidem*, p. 70), pois estabelece ligação entre o que aconteceu e a vivência do sujeito; ambos a partilhar também as consequências.

A saída encontrada para lidar com tal situação, como afirma a cronista, foi a utilização da literatura como ferramenta possível para a busca de uma explicação que pudesse atenuar a dicotomia “passado /presente”, apaziguando as angústias e o medo inscritos tanto no agora como no amanhã incerto.

Sendo assim, temos, por meio da própria literatura, o depoimento daquela que fará também da crônica literária um meio de revisitar os sentidos do passado. Por sua vez, esse gênero lançará mão de outro, como reforça a cronista: “Um novo gênero surge: a memória. Reconstrói-se, com maior ou menor talento da palavra, a própria palavra: ajustam-se contas com a história e o presente continua... por resolver” (TAVARES, 1998, p. 71).

A memória será despertada pelos sentidos e também suscitará novas conotações. Paula estenderá o uso que faz da memória à sua poesia. Tomaremos como base para este capítulo os poemas dos livros *Dizes-me coisas amargas como os frutos* e *Ex-votos*. Essas obras revisitam a sabedoria da experiência, permitindo que os sentidos das trilhas mnemônicas sejam despertados.

Para essa leitura, nossa análise buscará interpretar as impressões da vida na epiderme do poema. Para isso, lembremo-nos dos conselhos iniciais da crônica “Peregrinações”, de *A cabeça de Salomé*, de Paula Tavares: “As viagens por terra exigem uma disponibilidade do corpo e do olhar para a compreensão das diferenças entre territórios organizados e outros afogados em capim e solidão” (TAVARES, 2004, p. 23).

Nesta viagem por territórios líricos, compreenderemos que o poema só é possível na experiência traduzida por uma linguagem que é a poesia. Afinal, como

ensinou Morin, “o fim da poesia é o de nos colocar em estado poético” (MORIN, 2011, p.42).

Os espaços da percepção e da memória serão captados e interpretados por meio de um mergulho visceral na linguagem, que busca apreender os sentidos, fazendo-os vibrar “à flor da pele”.

## **2.2 Reflexões sobre os sentidos da memória**

Henri Bergson, em *Matéria e memória*, obra citada por Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção*, afirma que na “verdade não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (BERGSON, 2010, p. 30). A partir desse ensinamento, ressalta que nossa experiência passada (vale reforçar que para Merleau-Ponty percepção é experiência, é vivência) mistura-se ao imediatismo de nossos sentidos. Poderíamos pensar, portanto, que essa combinação seria ilusória, já que seria um passado revisitado por meio de uma consciência agora madura e ligada ao que se sente no presente. No entanto, o filósofo afirma que isso não seria verdadeiro, pois é na própria percepção que se encontra a base do conhecimento. Por conseguinte, esse saber afasta qualquer ideia de ilusão atribuída à experiência perceptiva. Sabedoria essa que precisa ser entendida a partir de uma conceituação de percepção que está para além dos órgãos sensoriais. Se já aprendemos, com Ponty, que pensar percepção é refletir sobre um mundo que ganha significação a partir da interação do sujeito com o espaço, vemos, com Bergson, uma percepção, princípio de um saber, que estabelece, entre os centros sensoriais e os centros motores, o âmago principal: o corpo. Segundo Bergson,

À medida que meu corpo se desloca no espaço, todas as outras imagens variam; a de meu corpo, ao contrário, permanece invariável. Devo portanto fazer dela um centro, ao qual relacionarei todas as outras imagens. Minha

crença num mundo exterior não provém, não pode provir, do fato de eu projetar fora de mim sensações inextensivas: de que modo estas sensações adquiririam a extensão, e de onde eu poderia tirar a noção de exterioridade? Mas, se concordamos, como a experiência demonstra, que o conjunto das imagens é dada de início, percebo claramente de que modo meu corpo acaba por ocupar nesse conjunto uma situação privilegiada. (BERGSON, 2010, p. 46).

Imagens, sensações, tudo isso só se faz significativo se a noção de um corpo, que também se apresenta em um espaço, relaciona-se com a experiência perceptiva. A noção de exterioridade se dá não da sensação que, em um primeiro momento, vem de fora, mas do que ocorre após esse contato chamado sensibilidade. A situação privilegiada do corpo é a noção do todo: não há sensação sem corpo, não há corpo indiferente aos sentidos depois de ser “tocado” por eles. Logo, meu “corpo é o que se desenha no centro dessas percepções; minha pessoa é o ser ao qual se devem relacionar tais ações” (*ibidem*, p. 47).

Emerge, assim, a seguinte questão: qual seria a relação desse todo perceptivo, o corpo, e a memória? Bergson ensina que essa noção de completude corporal é necessária para que compreendamos que percepção e memória se tocam a partir do momento que entendemos a implicação disto no presente:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida. (*ibidem*, p. 69).

Tais experiências que se formam a partir do vínculo entre percepção e memória estão presentes em *Dizes-me coisas amargas como os frutos* e *Ex-votos*. Há nos poemas desses livros o enriquecimento que a experiência sensitiva, motivada por um viés mnemônico e resultado da experiência corpórea do sujeito no espaço, trouxe ao tempo da escritura dos poemas.

No primeiro parágrafo desta seção, iniciamos nossa reflexão, tomando por base a ideia da existência de um mundo perceptivo impregnado por lembranças. Agora, acrescentamos o que teoriza Bergson:

Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança, conforme mostraremos adiante, não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere. Estes dois atos, percepção e lembrança, penetram-se portanto sempre, trocam sempre algo de suas substâncias mediante um fenômeno de endosmose. (BERGSON, 2010, p. 70)

Essa “endosmose”, essa corrente de fluidos, mostrará a relação “percepção – memória” a partir de uma interpretação que não só lançará olhares para o passado, para a história, mas também para o que isso representa para o corpo poético que também se relaciona com o seu tempo. Dessa forma, o corpo da poesia trará à tona lembranças de um sujeito tocado pela percepção.

### **2.3 *Dizes-me coisas amargas como os frutos: o saber amargo***

A obra poética *Dizes-me coisas amargas como os frutos* configura-se como um território poético de sabor amargo; afinal o livro foi publicado em 2001, em tempos da guerra civil.

Sabor lírico traduzido em um saber amaro a inundar os corpos: o social, devastado pela guerra, e o sexual, sem espaço para o prazer em meio ao caos. No entanto, o lirismo de quem interage com o espaço circundante não deixa de lado a sensibilidade perceptiva desse contexto conturbado, como se desejasse despertar um olhar, que precisará enxergar para além do que é visível. Para Aduato Novaes, o

(...) olhar deseja sempre mais do que o que lhe é dado a ver. Para isso, foi também necessário que o indizível se tornasse prosa, participando do lado de sombra da História e revelando o sensível que está oculto no outro lado do

corpo, acolhendo-o como um secreto prolongamento da matéria. (NOVAES, 1988, p. 9).

Os olhares a serem lançados aquando da análise dos poemas de *Dizes-me coisas amargas como os frutos* alcançarão uma percepção que terá de desvendar um território de “sombras”: o da memória e o da história. Sombras que significarão lembranças dolorosas, que traduzirão o que entristece o espírito, mas sombras que, também compreendendo a zona do inconsciente da memória coletiva, revelarão o “outro lado do corpo”, a face sensível do percurso mnemônico daquele que é não apenas guardião da sabedoria (amarga), mas também um lírico que sabe captar “o tempo das promessas antigas” (TAVARES, 2011, p.132):

#### SOMBRAS

Tristezas os olhos  
Que não têm brilho de contar  
Estão riscados de sombras  
Como se o rasto dos caminhos  
O longe da viagem  
Fosse, neles, deixando pistas

Tristezas os olhos  
De onde me olhas  
Detrás de um tempo passado,  
O tempo das promessas antigas

Teus olhos, amado,  
São os olhos de alguém que já morreu e ainda não sabe

(TAVARES, 2011, p. 132)

O eu lírico do poema vê sombras no lugar do brilho, no lugar da arte de contar, dentro dos olhos que agora estão riscados pela escuridão. Do amado, surge um olhar a emanar tristezas e que já denota pistas de um ser transformado: o que desfaleceu no território das sombras, pois estas não respeitaram o “tempo das promessas”. Um diálogo travado na troca de olhares que estão ali, contando “coisas amargas” como a própria morte. Olho a olho, conversação de base perceptiva a traduzir a realidade à sua volta:

imagens de um tempo passado que deixou de contar o passar do tempo, por não desejar mais o existir. Agora, restaram “(...) os olhos de alguém que já morreu e ainda não sabe” (TAVARES, 2011, p. 132).

Os olhos são intensamente enfatizados no poema em questão, despertando a percepção do olhar e suas significações. Marilena Chaui, no artigo “Janela da alma, espelho do mundo”, reflete sobre o(s) significado(s) e sobre o(s) sentido(s) do olhar. Explica-nos que consideramos os olhos janelas da alma, pois “cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (CHAUI, 1988, p. 33). Ora, ao trazer o mundo para dentro, o sentido do olhar também metaforiza outra perspectiva: a dos olhos como espelho, já que refletem o que desse mundo recebem. A argumentação defendida por Marilena nos leva a outra conclusão: por ser superfície reveladora do espaço percebido, os olhos significam também sabedoria. Da relação entre o conhecimento e os olhos, ensina-nos Marilena Chaui:

Mas, o que é ver? Por que Aristóteles escreve *esti ideín*? Da raiz indo-europeia *weid*, ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* — ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informa-se, conhecer, *saber* — e, no latim, da mesma raiz, *video* — ver, olhar, perceber — e *viso* — visar, ir ver, examinar, observar (*ibidem*, p. 35).

O sentido de coletividade inerente à significação do olhar é revelado. Não só se informar a si, mas informar os outros: eis a missão dada aos olhos observadores. Nossa poetisa, enquanto cronista em *O sangue da buganvília*, esclarece, na crônica “O prazer do historiador”, a função atribuída à alquimia existente entre “olhar” e “memória”:

Nas sociedades africanas, o historiador, o depositário da sabedoria do grupo, era fundamentalmente aquele que via e ouvia para depois contar a partir do seu olhar e de uma memória organizada em função das necessidades do grupo e da sociedade (TAVARES, 1998, p. 86).

O sujeito poético de *Dizes-me coisas amargas como os frutos* se apropriou dessa função de “depositário da sabedoria do grupo”, assumindo o compromisso daquele que observa o mundo, daquele que aprende com as experiências e “informa” o conhecimento adquirido nessa relação entre o espaço que o rodeia e o próprio corpo perceptivo. O olhar associado aos outros sentidos na busca pelo saber e pelo compreender; afinal “o olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade” (BOSI, 1988, p. 66). Por meio de laços corporais estabelecidos pelos sentidos físicos, o eu lírico se entrega à busca pelo conhecimento sensível.

A citação, que inicia a obra *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, já nos dá pistas sobre a sabedoria adquirida por aquele que observa e que, definitivamente, não se quer “espectador desatento”. Ao contrário, o sujeito poético trará à tona, recriada poeticamente, a sabedoria tradicional dos povos do sudoeste angolano e fará da sua experiência, adquirida a partir da percepção de um olhar lírico, metáfora da sabedoria coletiva:

*Boi, boi,  
Boi verdadeiro  
guia a minha voz  
entre o som e o silêncio*

(TAVARES, 2011, p. 117)

Boi a guiar o som daquele que já aprendeu a gritar por seus desejos; o silêncio de quem ainda enxerga a desesperança frente à guerra. A tradição como forma de resistência, o olhar crítico a refletir sobre o presente e o percurso do futuro: eis a incumbência deste eu lírico.

Ruy Duarte de Carvalho, em *Vou lá visitar pastores*, narra suas experiências sobre o tempo que passou junto a sociedades do sudoeste de Angola, em territórios vizinhos ao que também fez parte da vida de Paula Tavares. Ele estuda os mucubais, os



kwanyamas e os hereros. Paula é da região dos mumuílas e nyanecas. São povos vizinhos, mas diferentes, embora com muitas semelhanças.

Ruy nos diz:

(...) Aqui tenho que te alertar para outra particularidade semântica das conversas de cá, boi aqui é tudo, a palavra refere-se a tudo quanto é bovino, macho ou fêmea, grande ou pequeno — que pertençam à linhagem do pai, mesmo quando já se é mais velho e o pai morreu há muito. (CARVALHO, 2000, p. 209).

Essa referência a algo tão tradicional e importante para a cultura da região, já nos mostra que a primeira parte do livro refletirá sobre o papel dessas tradições e sobre a sobrevivência dessas práticas em meio a tempestades. O experimentar do saber agora amargo.

Morin chama atenção: “a questão consiste em saber se, por ser sábio, deve-se entender desligar-se dos prazeres ou, ao contrário, saber usufruir deles” (MORIN, 2011, p. 47). Nossa poetisa usa, em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, sua sabedoria não para desligar-se dos prazeres, mas faz do seu saber uma ferramenta de reflexão sobre aquele presente que interrompeu, em virtudes das dores, os sentimentos amorosos, saborosos e prazerosos. Um eu lírico lúcido que sabe, como comenta Michel Serres, que o “olhar já não vê o que falta dizer, fixo: prova que de hábito ele vê o que deve ser dito” (SERRES, 2001, p. 89). A linguagem a transformar os sentidos. Lembremo-nos também dos ensinamentos de Merleau-Ponty:

Se sou capaz de reconhecer a coisa, é porque o contato efetivo com ela desperta em mim uma ciência primordial de todas as coisas, e porque minhas percepções finitas e determinadas são as manifestações parciais de um poder de conhecimento que é coextensivo ao mundo e que o desdobra de um lado a outro. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 494).

Ponty ressalta a relação entre o que reconhecemos no espaço habitado por nós e a percepção. A partir do contato sensitivo com as coisas que nos rodeiam, estabelecemos um elo entre o conhecimento adquirido a partir da experiência e o

mundo, pois é neste que nosso corpo se encontra. Essa percepção corporal permite as vivências significativas e o reconhecimento efetivo daquilo que nos cerca.

Em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, o eu poético reconhece e mostra, por meio do seu contato com esse mundo “coextensivo”, seu olhar perceptivo a reconhecer sensivelmente o que está ao seu redor: os frutos do amor, do prazer, mas também os que advêm do amargo da realidade através da relação “passado / presente” evocada pela memória. Vale retomar, ainda, os ensinamentos de Bergson, em *Matéria e memória*, acerca da utilidade das lembranças. Para o filósofo, as imagens lembradas por nós tornam-se úteis quando relembradas para o enriquecimento do presente. Isso só acontece nos momentos em que a memória complementa a experiência adquirida e, pela percepção, faz com que as lembranças se tornem proveitosas ao agora. Conhecimento “desdobrado de um lado a outro”: do sujeito impregnado de lembranças ao espaço do trajeto mnemônico.

Leiamos o poema a seguir:

#### ORIGENS

Guardo na memória do tempo  
em que éramos vatwa,  
os dos frutos silvestres.  
Guardo a memória de um tempo  
sem tempo  
antes da guerra  
das colheitas  
e das cerimônias

(TAVARES, 2011, p. 120)

O sujeito poético recorre à memória e à tradição para que o tempo dos “frutos silvestres” não seja esquecido: um passado longínquo dos “Vatwa” do sul, ancestrais dos povos pastores que habitam o sudoeste angolano. Memória, tradição e sensibilidade como saída para a sobrevivência, em um momento que vem para devastar tudo aquilo que construiu a multifacetada identidade social angolana. O eu lírico guarda um “tempo

sem tempo”, do “Boi” (epígrafe que abre a obra); portanto, tempo da tradição. Para esse fazer, as lembranças se farão necessárias, úteis e presentes.

A anáfora “Guardo na memória” enfatiza o compromisso com o fazer mnemônico e com as trilhas do passado. O verbo em primeira pessoa, “Guardo”, permite-nos compreender a importância desse pretérito para o sujeito lírico do poema, já que essa marca temporal no vocábulo enfatiza a relação direta entre aquilo que a memória guarda e a experiência desse sujeito. O sétimo verso apresenta, aparentemente, um recuo. No entanto, enxergamos um espaço, não um vazio, a sugerir o tempo das colheitas como um tempo ainda mais distante. Por assim ser, esse é o tempo que deve ser bem guardado pela memória, pois é nele que se escondem as sabedorias do próprio tempo e também da própria sociedade.

Se por um lado, a memória se manifesta no discurso individual daquele que diz “Guardo”, por outro, a oratória poética também demonstra as marcas de um verbo conjugado na história coletiva do povo angolano, quando enfatiza: “éramos vatwa”. As rumações da memória, como mencionado pela professora Carmen Tindó, em “Rumações do tempo e da memória na poesia de Paula Tavares”, perpassarão lembranças e ultrapassarão o caráter particular do discurso memorialístico, mostrando-se também como uma oratória da sobrevivência coletiva: “Esse caminho de resistência é, justamente, o trilhado pela «poiesis» de Paula Tavares, particularmente nos livros *O lago da lua* e *Dizes-me coisas amargas como os frutos*” (SECCO, Carmen. In: <<http://www.uea-angola.org/artigo>>. Acesso em 17 de jun de 2013).

Se a percepção, como nos ensinou Merleau-Ponty e Bergson, é uma relação de experiência com o mundo, a memória coletiva, portanto, será um dos caminhos escolhidos para o processo de revisão das lembranças do passado.

Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, afirma que o testemunho individual recorre a testemunhos outros para reforçar ou enfraquecer a memória individual. Segundo ele, buscamos testemunhos que nos ajudem a “reconstruir” aquela lembrança, mas o nosso próprio depoimento poderá ser o primeiro, já aquilo que é percebido pelo sujeito também é fonte de conhecimento: “Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente” (HALBWACHS, 2006, p. 29). Portanto, o ser sensível do passado pode recorrer também às suas percepções do presente para reconstruir as referências das imagens e lembranças antigas.

A percepção do passado, “do olho que viu”, é sempre confrontada com o presente, com o ser sensível de agora. Dialogando com Merleau-Ponty, o ser que está no mundo, com suas experiências, faz uma releitura do tempo pretérito por meio de uma experiência sensitiva, que, no momento do agora, também está inundada do presente. Essa relação sensível entre a memória e o presente nos vem à tona por meio do lirismo poético de Paula Tavares que já se revela, com veemência, na crônica “Utopias”, o poder da palavra frente ao tempo: “Não surpreende, assim, que seja pela mão das palavras que se pode fazer o regresso à casa da mãe, às distintas cores da infância e aos cheiros dos nossos contentamentos” (TAVARES, 1998, p. 49).

“Pela mão das palavras”, pela percepção sentida no presente e pela memória, recordamos momentos anteriores aos de agora. A ideia de coletividade, ditada por Halbwachs, faz com que possamos refletir sobre os laços entre as lembranças individuais e as coletivas.

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. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós,

porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Carregamos, em geral, testemunhos outros, pois nunca “lembramos” sozinhos: vozes nos acompanham. Dessa “gritaria”, entende nossa poetisa, pois em seus versos a presença das vozes é algo recorrente. Por isso, na crônica “Edith Södergran”, de *A cabeça de Salomé*, enfatiza: “Quando respiro, reponho vozes de mulheres de corpos maltratados e mãos prontas para recomeçar o país e plantar, de novo, as árvores do pão, entretanto desfeitas” (TAVARES, 2004, p. 43).

O corpo perceptivo se relaciona com o mundo à sua volta, trazendo para o presente “vozes”, muitas vezes de mulheres que compartilham o testemunho com o sujeito lírico; afinal, ensinou-nos Halbwachs, as lembranças “permanecem coletivas”.

Embriagado pela dureza de tempos difíceis, dono da boca de quem provou o amargo, o eu lírico volta a refletir sobre situações particulares, mas que metaforizam a relação do sujeito com a sociedade ao seu redor. É o que fica evidente, por exemplo, no poema “O cercado”, em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Nele o sujeito lírico volta a refletir sobre o sentido do verso “VOU para o sul saltar o cercado” (TAVARES, 2011, p. 55), anunciado em seu primeiro livro de poesia. Um exemplo de intertextualidade presente no fazer poético de Paula Tavares. Neste poema de *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, faz-se necessário deslocar o olhar para as obras anteriores, no caso para o livro *Ritos de passagem*, como uma forma concreta de demonstrar uma reflexão acerca do percurso mnemônico.

Nesta releitura, existe a tentativa de estabelecer um diálogo com a “mãe”, trazendo ao leitor a possibilidade de partilhar lembranças, também individuais, de ritos de tradição revisitados pelo fazer mnemônico coletivo. O próprio “cercado”, já anunciado em *Ritos de Passagem*, agora é banhado de resignificação lírica: “saltar o cercado” em busca da sua liberdade, da doçura, não é a melhor opção, pois o sujeito

poético sabe, a partir da experiência do presente, que a promessa do “tempo prometido p’ra viver” só será encontrado “p’ra lá do cercado” em um tempo outro, que ainda tardaria por vir.

O poema “O cercado” expressa a consciência do sujeito poético em relação a esse tempo de espera. Vejamos:

#### **O CERCADO**

De que cor era o meu cinto de missangas, mãe  
feito pelas tuas mãos  
e fios do teu cabelo  
cortado na lua cheia  
guardado na cacimba  
no cesto trançado das coisas da avó

Onde está a panela do provérbio, mãe  
a das três pernas  
e asa partida  
que me deste antes das chuvas grandes

De que cor era minha voz , mãe  
quando anunciava a manhã junto à cascata  
e descia devagarinho pelos dias

Onde está o tempo prometido p’ra viver, mãe  
se tudo se guarda e recolhe no tempo da espera  
p’ra lá do cercado

(TAVARES, 2011, p. 133)

A sensibilidade tátil e audível inunda esse discurso poético, questionando o desaparecimento de marcas da identidade de um povo, de uma região. No entanto, ao perguntar à mãe acerca desses traços, o sujeito poético encontra um caminho a preservá-los: a sua linguagem, que os perpetua na escrita. O lugar é agora o da escrita poética que traz à tona signos da tradição: o cinto de missanga, ornamento feminino que faz parte de alguns rituais de passagem; a panela de provérbio, em que se “cozinhava” a sabedoria ancestral; o cesto das coisas da avó, representando o respeito pela sabedoria do outrora.

Os sentidos fônicos das indagações existentes nos primeiros versos de cada estrofe nos levam a repensar a relação desse eu lírico com uma imagem recorrente na poesia de Paula: a mãe. Há, no poema, a convivência estreita entre esses dois sujeitos

que estão submissos em um mesmo espaço social, no entanto, é no espaço poético que o questionamento sobre os sentidos da tradição passada de mãe para filha acontece.

É a percepção a se relacionar com a memória para que o passado seja repensado por aquele que procura pelo “tempo prometido”. Tradição e costumes pelas mãos de quem sabe que a “palavra é um pacto com o tempo. Mesmo que seja um tempo fissurado entre realidade e sonho, entre vivido e por viver, entre ruído e silêncio” (TAVARES, 1998, p. 49). Acrescentamos nossa reflexão à da crônica: mesmo que seja um tempo coletivo amargo a emergir em meio às lembranças individuais.

A metáfora do “cesto trançado das coisas da avó” representa as vozes que se entrelaçam por entre as lembranças, trazendo não só a memória das tradições, mas a memória social cujos fios se colocam à pele da linguagem da poesia.

*Dizes-me coisas amargas como os frutos* é uma obra dividida em duas partes: a da sabedoria coletiva da tradição a ser repensada a partir da memória; e a da resistência, metaforizada pela “vaca fêmea” evocada como guia para os caminhos ainda a serem percorridos. Um livro marcado pelas memórias individuais e coletivas.

Se o indivíduo do grupo consegue participar de um processo de rememoração, diz Halbwachs, é porque a memória individual é composta pela coletividade entre este sujeito e o fato. Isso se dá com base nos vínculos e nas relações afetivas associadas aos membros participantes daquele momento lembrado agora pela memória, pois “(...) nossos sentimentos e nossos pensamentos mais pessoais têm sua origem em meios e circunstâncias sociais definidos (...)” (HALBWACHS, 2006, p. 41). A condição a definir é a relação entre o sentimento individual e o contexto histórico que marcou o sujeito sensível, como exalta o poema “Marcas da culpa”:

#### **MARCAS DA CULPA**

As marcas da culpa da morte  
estão no meu corpo

As marcas da culpa  
estão nas tuas mãos.

(TAVARES, 2011, p. 143)

Apreendemos traços das emoções de um corpo marcado não só pela dor da guerra, mas também pela culpa, já que essa é uma guerra fratricida, em que todos absorvem os vestígios e as consequências dos seus atos, das suas próprias ações. Afinal, a “pele historiada traz e mostra a própria história; ou visível: desgastes, cicatrizes de feridas, placas endurecidas pelo trabalho, rugas e sulcos de velhas esperanças (...)” (SERRES, 2001, p. 18). Essas “cicatrizes” emergem do corpo poético, destacando “as marcas da culpa”. O poema lança mão de anáforas, das quais salientam os seguintes signos: “morte”, “corpo”, “culpa” e “mãos”. Estes, quando colocados em sucessão, assumem uma gradação que nos levam da “morte” até as “mãos”, ou seja, da consequência da guerra à origem das dores. Nesse processo poético de rememoração coletiva, a percepção se faz ferramenta: “Em outras palavras, a condição necessária para voltarmos a pensar em algo aparentemente é uma sequência de percepções pelas quais só poderemos passar de novo refazendo o mesmo caminho, de modo a estar outra vez diante das mesmas coisas” (HALBWACHS, 2006, p. 53).

Se as marcas estão no meu corpo, sou sensível a isso, pois essa percepção faz com que a sensação possa “refazer o caminho” do instante vivido, colocando-me novamente frente aos fatos para que eu possa repensá-los. Para o sujeito poético, é o lirismo dos poemas que permite a ele “estar outra vez diante das mesmas coisas”, pois, se já não é possível reviver os fatos ocorridos no passado, a poesia lança mão de duas ferramentas capazes de trazer à tona a reflexão do tempo pretérito: a linguagem poética e a sensibilidade da percepção, já que o mundo percebido também é aquele marcado pela própria experiência, já que nossa “memória não se apoia na história aprendida, mas na história vivida” (*Ibidem*, pp. 78, 79).



No entanto, Halbwachs ensina que a memória individual, embora associada a lembranças coletivas, é um ponto de vista sobre a coletividade mnemônica, já que depende da relação entre o sujeito e o ambiente social. Sendo assim, se a percepção faz com que o corpo experimente novamente a amargura daquele instante, parte da memória coletiva passada, ela também exige um posicionamento frente a isso, no presente, pois também é metáfora da relação existente entre sujeito, memória e espaço.

Interpretemos o poema a seguir:

#### **MULHER VIII**

Que avezinha posso ser eu  
 agora que me cortaram as asas  
 Que mulherzinha posso ser eu  
 agora que me tiraram as tranças  
 Que mãe grande mãe posso ser eu  
 agora que me levaram os filhos

(TAVARES, 2011, p. 138)

“Me cortaram as asas”: a liberdade do prazer; “me tiraram as tranças”: as identidades, as tradições; “me levaram os filhos”: os frutos. Um discurso em busca de uma resposta para um novo caminho, que revela um corpo feminino marcado pelas feridas dolorosas das perdas, das coisas que a faziam genuinamente uma mulher.

Novamente, deparamo-nos com versos que indagam a condição desse sujeito lírico. As imagens de elementos no diminutivo em oposição à imagem de “mãe grande mãe” enfatizam esse questionamento. A presença da personagem materna mais uma vez, mostrando, como o próprio título sugere, uma “mulher” comprometida com seu espaço social, mas ciente da necessidade de reflexão acerca de um tempo novo em que os elementos da tradição, que compunham sua identidade, não são os únicos a responderem seu questionamento maior implícito nos versos: “quem posso ser eu agora?”.

A presença da mãe também encerra o discurso poético de *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, no último poema do livro. Destacamos a última estrofe:

(...)  
 A mãe sentou-se  
 Fez um fogo novo com paus antigos  
 Preparou uma nova boneca de casamento.  
 Nem era trabalho dela  
 Mas a mãe não descurou o fogo  
 Enrolou também um fumo comprido para o cachimbo.  
 As tias do lado do leão choraram duas vezes  
 E os homens do lado do boi  
 Afiaram as lanças,  
 A mãe preparou as palavras devagarinho  
 Mas o que saiu da sua boca não tinha sentido.  
 A mãe olhou as entranhas com tristeza  
 Espremeu os seios murchos  
 Ficou calada  
 No meio do dia.

(TAVARES, 2011, pp. 148,149)

Por meio do olhar atento daquele que narra as ações da mãe, somos levados a observar gestos que simbolizam os ensinamentos tradicionais. No entanto, é pela ruptura destes que a maior lição é dada. A mãe cuida agora também daquilo que “nem era trabalho dela” e já não há sentido para as palavras, antecessoras aos rituais, que saem da boca desta mulher. Não só o sujeito poético, mas também a “mãe” a observar “as entranhas com tristeza”, optando por se calar. Em tempos de amargura, de tristezas, o silêncio pode ensinar tanto quanto as tradições, pois ele também “dizes-me coisas tão amargas como os frutos” (provérbio kwanyama). O último poema do livro a estabelecer, implicitamente, um diálogo intertextual com a própria obra em questão, pois nos leva a trazer à tona, por meio das imagens poéticas sugeridas, a epígrafe inicial: “Boi, boi / Boi verdadeiro, / guia a minha voz / entre o som e o silêncio”.

Ensina-nos António Damásio, no livro *Em busca de Espinoza: prazer e dor na ciência dos sentimentos*, que:

(...) os sentimentos não são de todo uma percepção passiva, um relâmpago que desaparece de nossa vista. Uma vez que se instala uma ocasião de sentimento, especialmente no caso de sentimentos de alegria e de tristeza, tem lugar um recrutamento dinâmico do corpo, um recrutamento repetido também, que dura vários segundos ou até minutos, e a que correspondem variações dinâmicas da nossa percepção, ou seja, do nosso sentimento. Aquilo de que nos damos conta é uma série de transições, em alguns casos, uma luta aberta entre as alterações do corpo iniciadas pela emoção e a resistência que o corpo oferece a essas alterações (DAMÁSIO, 2004, p. 99).

O sentimento de tristeza, de dor, dura mais que minutos. Neste caso, dura o tempo da obra *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, expressando a “resistência que o corpo oferece”. Os sentimentos e as percepções não se fizeram passivos nesta obra, pois foi a partir disso que percebemos um corpo em meio à transição:

Para enfrentar a catástrofe pessoal e social, o sujeito lírico de *Dizes-me coisas amargas como os frutos* realiza, literariamente, um a espécie de “cerimônia do adeus”, dando a esta não a conotação funérea que a morte tem para o Ocidente, mas, sim, a significação angolana dos rituais de óbito tradicionais, por meio dos quais empreende uma catarse da amargura (...)  
*Dizes-me coisas amargas como os frutos* pode ser lido, portanto, como rito poético de exumação: do corpo do amado, do corpo de Angola, do corpo da própria poesia da autora (...) (SECCO, 2006, pp. 153-154)

*Dizes-me coisas amargas como os frutos* anuncia um tempo de transformação: o corpo a renovar a epiderme poética. Afinal, se todos nós “temos um tempo de voar”, como afirmou a cronista de *O sangue da buganvília* (TAVARES, 1998, p. 30), também aprendemos com a dor, pois existe “um longo processo de domesticação a que nos submetemos, no doloroso ritual de passagem de deixar crescer os ossos e cortar as asas” (TAVARES, 1998, p. 30).

Essa metamorfose do corpo e da pele lírica anuncia também o percurso mnemônico e perceptivo da obra *Ex-votos*: a oferenda do corpo e a promessa do perdão. O discurso poético a flagrar as relações do ser com o mundo que o rodeia, afinal o “trabalho do poeta não consiste em reproduzir o que seu olhar captou no real, mas em produzir uma visão mais intensa” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 345) deste.

A sensibilidade perceptiva vai corroborar para a intensificação dos sentidos poéticos e mnemônicos, pois “um acontecimento só toma lugar na série de fatos históricos algum tempo depois” (HALBWACHS, 2006, p. 75). Por assim ser, nossa poetisa recorreu à percepção para trazer à tona as lembranças da memória individual e do espaço social em um tempo outro.

#### **2.4 Por entre os significados do silêncio**

Se *Dizes-me coisas amargas como os frutos* cumpriu o papel de evidenciar sensivelmente a amargura de um tempo marcado pelas dores, a publicação de *Ex-votos*, dois anos depois, vem para se colocar como local poético de promessas, de agradecimentos, de oferendas, ou seja, a doação por um período pós-guerra, em um país em plena reconstrução.

A obra se revela também como um espaço poético a reconstruir os ensinamentos, as tradições destruídas ou esquecidas pelo sabor amargo das guerras. É também o momento de repensar os traços culturais de um tempo agora que não pode mais percorrer exatamente o mesmo caminho dos ensinamentos dos antepassados, porque as experiências vividas, as percepções de outrora contribuíram para o “reinterpretar” das tradições e sobre como deixá-las presentes em um novo momento a se viver.

O ouvir das narrações, o escutar dos ruídos, a sensibilidade tátil das experiências. Essas serão as percepções que buscaremos apreender nesta obra. Será necessário escutar o silêncio da experiência sensitiva, uma vez que essas pausas muito têm a dizer. As lembranças retomadas pela poesia de Paula Tavares configuram esse intervalo, pois representam o laço entre o passado e o que está por vir. Antes dos novos tempos, é necessário colocar o outrora em questão na tentativa de ressignificar as

experiências vividas. Sujeito, experiência, memória e passado: um espaço do conflito e do perdão. Por entre caminhos silenciosos, mas significativos, emergem estes versos de

*Ex-votos:*

E o silêncio  
 O silêncio a ficar  
 Nas tuas mãos  
 Quando pedes para ver  
 O que não está.  
 E o silêncio  
 A ficar assim nas tuas mãos  
 Como a massambala:  
                                  Verde em Outubro  
                                  Madura demais depois de janeiro  
 (...)

(TAVARES, 2011, p. 166)

A metáfora do silêncio traz grande significação ao poema. Ela aparece como forma de representar a pausa entre o que ocorreu e aquilo que está por vir. “Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação (...)” (CHEVALIER, 2005, p. 834) e isso também se evidencia nos versos quatro e cinco, quando o eu lírico afirma que o interlocutor pedirá para ver o que ainda não está pronto ou presente. “O que não está” é o que por hora ainda precisa ser criado, revelado: os novos caminhos a serem construídos pelo silêncio “nas tuas mãos”. A participação de outrem, neste poema, faz despontar não só o sentido coletivo da memória, mas também o da percepção, pois

(...) a menor retomada da atenção me convence de que esse outro que me invade é todo feito de minha substância: *suas cores, sua dor, seu mundo*, precisamente enquanto *seus*, como os conceberia eu senão a partir das cores que vejo, das dores que tive, do mundo em que vivo? Pelo menos, meu mundo privado deixou de ser apenas meu; é, agora, instrumento manejado pelo outro, dimensão de uma vida generalizada que se enxertou na minha (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 22).

A incursão das “tuas mãos” no lirismo poético de Paula Tavares faz com que sua poesia lance mão da percepção não só para ressemantizar a relação entre o sujeito e o mundo, mas para que os limites da individualidade sensitiva sejam ultrapassados: os

sentidos perceptivos também trazem nova significação para as lembranças de um espaço coletivo; de um discurso em coro.

Além disso, os versos “Verde em Outubro / Madura demais depois de janeiro” fazem referência ao fruto massambala, comum em Angola. Esses versos estão recuados, como se deixassem um espaço a significar o silêncio por entre o período de maturação desses grãos: tempo do silêncio a amadurecer também o território social; a primavera necessária depois de um intenso e rigoroso inverno da guerra. Nota-se ainda que o poema se inicia com a conjunção “E”, elemento de ligação na língua portuguesa que reforça a ideia de coletividade dada à poesia por meio da percepção. Por entre o vivido “e” o agora, existem a pausa “e” o silêncio necessários para a criação de novos tempos e percursos outros tanto para o sujeito poético quanto para os que entoam seu lirismo. O tempo da memória e da percepção a edificarem o outrora na obra *Ex-votos*, de Paula Tavares, pois silêncio não significa ausência, resignação ou uma escolha pelo calar-se. A palavra será emanada pelo silêncio eloquente da poesia, já que “a palavra catalisa, semeia o acordo silencioso, de onde podemos retirá-la” (SERRES, 2001, p. 85).

## **2.5 Os conflitos da memória**

Para um corpo social marcado pelas experiências vividas, muitas vezes por meio do sabor amargo, seria o espaço do passado o terreno do conflito? Nessa relação, o esquecimento seria uma possibilidade? Questões como essas se fazem necessárias em nossa busca pelo entendimento dos sentidos poéticos em Paula Tavares.

Em nossas análises, notamos a presença da sensibilidade perceptiva sensorial nos poemas de Paula desejando trazer à tona as experiências vivenciadas. Trazer essas sensações à superfície do agora em *Ex-votos* é também trazer nova significação para o passado. Não há, portanto, um desejo pelo esquecimento no que diz respeito ao

apagamento dos traços mnemônicos. O que fica evidente é a tensão existente entre o aprendizado do passado e a necessidade de reflexão acerca desse tempo no presente poético. As dores da experiência vivida são expostas no corpo da poesia por meio dos sentidos perceptivos e a amargura dos tempos difíceis é novamente “degustada” para que possa contribuir com um novo percurso a ser construído.

Beatriz Sarlo, na obra *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, leva-nos a pensar sobre a relação conflituosa entre passado e memória. Ela inicia o primeiro capítulo do livro em questão com a seguinte afirmativa: “O passado é sempre conflituoso” (SARLO, 2007, p. 9). Essa proposição se faz pertinente à medida que a autora enfatiza a desconfiança inerente à convivência entre os acontecimentos do passado e o discurso mnemônico. História e memória: uma desconfia da outra. Pensar no tempo pretérito é refletir sobre a história. Por assim ser, a reconstituição memorialística pode não ir ao encontro dos interesses históricos. Portanto, não há entendimento fácil entre esses dois polos, afirma Sarlo em seu livro.

Na poesia de Paula Tavares, a ferramenta utilizada para intermediar esse terreno conflituoso é a percepção. Esta, por sua vez, flagra as lembranças do passado, fazendo com que os sentidos corporais provoquem a reflexão sobre o espaço mnemônico individual e seu compromisso com um território outro do qual também faz parte o corpo social.

Beatriz Sarlo mostra que, assim como os sentidos, a memória quando provocada se mostra soberana e incontornável, pois ela passa a acompanhar o sujeito social insistentemente. É no presente que a lembrança se mostra importante, uma vez que este distanciamento no tempo, passado X presente, faz com que novos sentidos sejam revelados. A experiência do agora muda também a relação com o que foi vivido.

Portanto, “(...) não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada” (*ibidem*, p. 10). Eis a escolha pela percepção por Paula Tavares: não há como fugir das sensações provocadas no e pelo corpo poético, assim como não é possível o apagamento das experiências do passado. Assim, afirma *Ex-votos*:

Dá aos cansados repouso  
 Fecha-lhes os olhos de mansinho  
 Veste-os com os panos da origem  
 O trabalho ainda não acabou  
 A ferida grande ainda não sarou  
 Lava-lhes as outras feridas com a planta das folhas rentes  
 (...)

(TAVARES, 2011, p. 170).

A pausa permitida pelo silêncio não significa o fim, mas apenas o repouso daqueles que sabem do compromisso assumido com sua origem. As lembranças não permitirão o cessar, porque o “trabalho ainda não acabou”. Os verbos no imperativo trazem à tona o outro, insinuando o compromisso de coletividade inerente à continuidade do trabalho que ainda não findou; afinal, se não é possível curar a “ferida grande”, as outras serão tratadas pela sabedoria das experiências daquele que conhece os segredos da terra.

Sendo assim, percebemos um eu poético que deseja fazer uso das suas lembranças. Na obra *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur afirma que “a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 424). Os rastros mnemônicos, explica o filósofo, buscam sobreviver, persistir, conservar marcas que são chamadas por ele de “inscrições-afecções” que tentam driblar os obstáculos à recordação:

Reconhecer uma lembrança é reencontrá-la. Reencontrá-la é presumi-la principalmente disponível, se não acessível. Disponível, como à espera de recordação, mas não ao alcance da mão, como as aves do pombal de Platão que é possível possuir, mas não agarrar. Cabe assim a experiência do reconhecimento remeter a um estado da lembrança da impressão primeira



cuja imagem teve de se constituir ao mesmo tempo em que a afecção originária. (RICOEUR, 2007, p. 441).

Ciente da capacidade que a memória tem de afetar o sujeito e das dificuldades impostas no reconhecimento de uma lembrança, o eu poético, em Paula Tavares, usa do recurso perceptivo para tornar “acessível” os rastros da memória já não disponíveis no presente tempo. Alcançar esses vestígios e evitar os abusos possíveis do esquecimento, como ensina Paul Ricoeur. Isso se faz necessário, pois a memória pode muitas vezes representar o que seria uma espécie de “memória manipulada”, já que

(...) esse esquecimento acarreta o mesmo tempo de responsabilidade que a imputa aos atos de negligência, de omissão, de imprudência, de imprevidência, em todas as situações de não-agir, nas quais, posteriormente, uma consciência esclarecida e honesta reconhece que se devia e se podia saber ou pelo menos buscar saber, que se devia e se podia intervir (...) a responsabilidade da cegueira recai sobre cada um (*ibidem*, p. 456).

O eu lírico de *Ex-votos* não deseja para si a “responsabilidade da cegueira” e reconhece o percurso das lembranças do passado como algo esclarecedor ao agora, já que a sabedoria do outrora pode ser medida de intervenção no presente. Paul ainda esclarece que esse reconhecimento nem sempre configura um estado de “memória feliz”, pois sabe que assim “se desenvolve a dialética do desligar-ligar ao longo das linhas da lembrança a sujeitos múltiplos de memória: memória feliz, memória apaziguada (...) tais seriam as figuras da felicidade que nossa memória deseja” (*ibidem*, p. 504).

No entanto, desejar essa imagem da felicidade, não é suficiente para garantir essa realização. Muitas vezes, o trajeto memorialístico, a partir das lembranças, pode revelar também uma história infeliz. A memória pode ser dolorosa e ir de encontro com uma história a ser contestada e, por assim ser, “cabe ao destinatário do texto histórico fazer, nele mesmo e no plano da discussão pública, o balanço entre a história e a memória” (*ibidem*, p. 506). Terreno conflituoso o memorialístico, como anteriormente

afirmou Beatriz Sarlo e agora Paul Ricoeur. A poesia de Paula não se configurará como texto histórico, mas espaço de reflexão acerca das lembranças dos caminhos pretéritos. Nesse território, muitas vezes de amarguras, as lembranças precisam ser reencontradas, pois como ensinou Ricoeur, no decorrer de sua argumentação, existe uma interessante relação entre o esquecimento e o perdão. Esse laço se dá a partir da memória que nos faz a todo instante ficarmos juntos com o passado em uma espécie de “memória-preocupação”. Qual seria o caminho, portanto? O esquecimento? Em meio a metáforas e intertextualidade, o filósofo nos sugere, sem propor um ensinamento categórico, o “esquecimento de reserva” necessário àquele que deseja o perdão para o seu próprio passado. Não obstante, revela-nos a ambiguidade da escolha desse caminho:

Sob o signo desse último *incognito* do perdão, pode-se fazer eco ao Dito de sabedoria do Cântico dos Cânticos: “O amor é tão forte quanto a morte”. O esquecimento de reserva, diria eu então, é tão forte quanto o esquecimento de apagamento (RICOEUR, 2007, p. 512).

*Ex-votos* mostra esse terreno do conflito, pois na busca pelos vestígios das lembranças, o eu poético tem consciência da importância dessa rememoração para o futuro. No entanto, poderemos ler, nesse espaço de agradecimento e doação em que se configura o livro, a procura pelo perdão em relação a si e ao espaço social. Daí a imagem da tecedeira a tecer um tempo outro: o da poesia.

A tecedeira seguiu  
com as mãos  
o movimento do sol  
A tecedeira criou  
o mundo  
com os dedos leves de amaciar  
as fibras

(TAVARES, 2011, p. 159)

Nestas linhas poéticas, está presente uma personagem tradicional na sociedade angolana: a tecedeira. Hampâté-Bâ ressalta que a “tira de tecido que se acumula e se

enrola em um bastão que repousa sobre o ventre do tecelão representa o passado, enquanto o rolo do fio a ser tecido simboliza o mistério do amanhã (...)” (HAMPÂTÉ-BÂ. *In*: KI-ZERBO, 1982, p. 197).

No poema, as mãos, com o seu tocar, criam o mundo, a esperança de uma nova época. Tradição: tecedeira a criar o futuro e o mundo, através das fibras que teceram o outrora. Dedos leves para amaciar essa fusão necessária, nesse novo período que se constrói. Ana Hatherly, em *Poética dos cinco sentidos*, observa que:

Penélope tece com os fios tirados da memória. Diariamente inventada. Quando ela se deita esquece. No dia seguinte tem de recomeçar a memória. Tecer imagens com os dedos. Lembrar o mundo acumulando fios. Criar as imagens com a pele (HATHERLY, 2010, p. 42)

Como Penélope, nossa tecedeira entrelaça os fios da memória a partir da sensibilidade de seus dedos “leves de amaciar”, sem deixar de lado as fibras que compõem a matéria têxtil de um amanhã que está por vir. O tecer, “textum” (do latim), é o tear do tecido poético; é a criação das imagens líricas tatuadas na pele da poesia. Eis o caminho percorrido por *Ex-votos*: a tradição a agradecer a paz, o futuro a construir um novo percurso, sem perder suas origens guardadas no tempo da memória, diariamente, como ressaltou Hatherly, (re) inventado pelo lirismo.

## **2.6 *Ex-votos*: doação e tradição**

A narração da experiência de um romeiro, Manoel Alves de Castro Francina, que, em 1854, fez a travessia de Luanda a Ambaca inaugura as linhas da obra poética *Ex-votos*. Nessa aventura, o homem visitou a gruta de Nossa Senhora da Pedra Preta, em *Puri de Careombolo* e relatou:

(...) entre muitas coisas dignas de atenção está um buraco n’este torrão em forma de capela, no qual está uma imagem de pedra, digo, uma pequena pedra em bruto, que figura representa a imagem da Sra. Sant’Anna a que os moradores do distrito chamam ‘Nossa Senhora da Pedra Preta’ que tem a seu

lado alguns papéis de promessas que algumas pessoas com devoção ali teem hido collocar (FRANCINA. *In*: TAVARES, 2011, p. 153).

“Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso, de experiência própria, tal como ele mesmo os narra” (HAMPÂTÉ-BÂ. *In*: KI-ZERBO, 1982, p. 182). A partir dessa citação e do texto que inaugura *Ex-votos*, podemos inferir que estamos diante de uma obra que vem para falar da memória, recordar as experiências que formaram o indivíduo, mas que também refletirá sobre os sentidos dessas vivências no tempo presente, sonhando com um futuro melhor.

Sendo assim, a segunda narração do livro nos remete a uma das significações do vocábulo “ex-votos”:

SEMEADOS UM POUCO por todo lado de um vasto território existem santuários que, como marcos geodésicos da memória, estabelecem uma especial cartografia de sinais, histórias acontecidas. Ex-votos, vinho antigo e resto de escórias alertam para o fogo sagrado que por ali lavrou o solo e aqueceu as vozes roídas pelas preces alinhadas nas noites por dormir. (...) (TAVARES, 2011, p. 154)

Assim, podemos encontrar, nas linhas líricas deste livro, “marcos da memória” em meio a tempos outros. Marcas da fé nas tradições, agradecimento pelo cessar fogo em Angola, mas também a “releitura” das significações dos antigos ensinamentos, após duros momentos vividos. Agradecer é necessário, reconstruir os caminhos de Angola também; por isso, é preciso perceber “o fogo sagrado que por ali lavrou o solo e aqueceu as vozes roídas pelas preces alinhadas nas noites por dormir” (*ibidem*, p.154).

É interessante notar que o sujeito poético opta por duas narrações para as páginas iniciais de *Ex-votos*. A primeira delas é fruto do relato do outro, apreendido pelos ouvidos atentos daquele que o escuta. O outro discurso narrativo nos revela um eu lírico também contador de histórias. Nessa estratégia discursiva, deparamo-nos com uma metáfora sinestésica: o ouvir para contar. “A orelha tranquiliza, regula a boca que

emite parte para si e parte para outrem, outrem que assegura outras bocas de alimentação ao redor” (SERRES, 2001, p. 108), pois escutar é o primeiro passo para quem deseja também contar histórias que serão alimento. A metáfora bíblica da multiplicação dos pães presente nas primeiras páginas de *Ex-votos: a sabedoria oriunda do ouvir* que será repartida em saberes outros por meio da tradição recontada; afinal, “todo audível possível encontra locais de escuta e de regulação” (*ibidem*, p. 108). Local de ensinamento regulado pelas experiências mnemônicas: eis o espaço poético de Paula Tavares.

Nesse espaço da poesia, as histórias orais são recontadas e reinventadas agora pela linguagem lírica. Verena Alberti, em *Ouvir contar: textos em história oral*, disserta acerca do fascínio que a narração oriunda da oralidade exerce sobre seus ouvintes. Segundo a professora pesquisadora, isso ocorre, pois as histórias orais carregam em suas palavras a experiência vivida pelo indivíduo. Essa vivência, quando narrada, admite a continuidade das emoções por parte daquele que se permite ouvi-la.

(...) E o que vale para nossas vidas vale evidentemente para o passado de uma forma geral: é impossível reproduzi-lo em todos os seus meandros e acontecimentos os mais banais, tal qual realmente aconteceu. A história, como toda atividade de pensamento, opera por descontinuidade: selecionamos acontecimentos, conjunturas e modos de viver, para conhecer e explicar o que passou. Uma entrevista de história oral não é exceção nesse conjunto. Mas há nela uma vivacidade, um tom especial, característicos de documentos pessoais. É da experiência de um sujeito que se trata; sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que faz do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu - e, por isso dá vida a - as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes (ALBERTI, 2004, pp. 13-14).

Por conhecer o colorido da sabedoria oral, o sujeito poético, na poesia de Paula Tavares, escolhe um caminho que torne possível a vivacidade da experiência vivida, fazendo, assim, do espaço poético algo “único e singular”. Este caminho é a presença da percepção na poesia, pois

(...) no escritor o pensamento não dirige de fora a linguagem: o escritor é ele mesmo um novo idioma que se constrói, que inventa meios de expressão e se diversifica segundo seu próprio sentido. O que chamamos de poesia talvez seja apenas a parte da literatura onde essa autonomia se afirma com ostentação (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 12).

O próprio sentido da poesia é trazer a experiência por meio da sensibilidade perceptiva, afirmando sua autonomia enquanto criadora de novas possibilidades de expressão. É a sensibilidade do corpo poético que torna possível a experiência da *poiesis* em Paula Tavares. Amadou Hampâté-Bâ já nos ensinou que a palavra de “Maa Ngala, (criador de todas as coisas), é vista, ouvida, sentida, saboreada e tocada” (HAMPÂTÉ-BÂ, 1993, p. 16). Na obra *Ex-votos*, encontramos um território construído a partir de uma linguagem que, assim como a de *Maa Ngala*, deseja-se sensitiva, sensível, sentimental. Leiamos mais um poema:

#### **EX-VOTO**

O tempo pode medir-se  
No corpo

As palavras de volta tecem cadeias de sombra  
Tombando sobre os ombros

A cera derrete  
No altar do corpo

Depois de perdida, podem tirar-se  
Os relevos

(TAVARES, 2011, p. 157)

Observamos um eu lírico consciente das consequências do tempo, dos momentos que não serão esquecidos, pois “O tempo pode medir-se / No corpo”. Corpo que é espaço das marcas da história de Angola, a sentir e se revelar testemunha dos momentos passados. Corpo que é ex-voto, doação e altar do tempo. Nele, encontra-se o passado das experiências vividas, como demonstra a cera derretida ao indicar há quanto tempo esse espaço corporal é utilizado como oferenda. A relação estabelecida entre o corpo e o

tempo, no poema, é possível ser rememorada por meio da sensibilidade do contato, portanto, do sentido tátil; afinal, a

(...) pele historiada traz e mostra a própria história; ou visível: desgastes, cicatrizes de feridas, placas endurecidas pelo trabalho, rugas e sulcos de velhas esperanças, manchas, espinhas, eczemas, psoríases, desejos, aí se imprime a memória (SERRES, 2001, p. 18).

O corpo poético do poema “Ex-votos”, por fazer uso da sensibilidade do sentido tátil, permite que a própria história seja contata e “medida” na própria epiderme. Percebemos o tear das palavras e os relevos dos acontecimentos, na poesia, a imprimir, assim, as marcas da memória. Mais uma vez, a relação entre percepção e experiência poética a reinventar os percursos mnemônicos em Paula Tavares.

Corpo, altar e doação, disposto a sentir a cera das promessas a derreter em sua própria pele. Um sentir íntimo necessário à consciência da trajetória vivida, ainda que depois seja possível “tirar-se os relevos” de um tempo que se quer tempo outro. Tempo novo, ainda que as palavras teçam “cadeias de sombra”, ou seja, vestígios que estarão sempre sobre os ombros dos que participaram da história.

A “pele historiada” traz as marcas da coletividade social angolana que busca a paz do seu território, preservando suas origens. As poesias de *Ex-votos* reforçam essa participação conjunta na construção de um novo percurso a partir da valorização da sabedoria tradicional. Vejamos:

O nosso antepassado  
era como o grande rio.  
Fez nascer os nossos rios pequenos

(TAVARES, 2011, p. 161)

O “grande rio” é o ponto de partida para aquele que sabe que preservar suas origens é algo fundamental para os alicerces da sua vida, ou melhor, de sua nova vida, sem o sabor amargo. Não obstante, novos “rios pequenos” estão a se formar, com base

no passado, mas com a consciência de quem precisa recomeçar e traçar um rumo que sempre terá como base os ensinamentos do passado, para, assim, ter um sólido futuro, com a certeza de sua identidade.

A presença do “ancestral”, em vários poemas de *Ex-votos*, marca o respeito pelos ensinamentos de outrora, mesmo em novos tempos. A professora Laura Padilha ressalta que os ancestrais,

(...) por sua vez, devem ser compreendidos não só no sentido africano como espíritos dos antepassados mortos cujos corpos jazem sob a terra, mas como costumes, valores e tradições, a começar pela própria oralidade, fundamento maior da cultura daquele continente (PADILHA, 2007, p. 126).

Sendo a oralidade marca maior também da cultura angolana, vem à tona a presença daquele que era responsável pelo ensinamento das histórias contadas: o mais velho. Essa personagem tradicional africana, reinventada também em uma crônica de Ana Paula Tavares, subverte essa função tradicionalmente masculina e dá voz às mais velhas, na narração de “As mais-velhas”:

Nunca sabem a idade, porque nasceram antes do tempo das sementes, num qualquer ano da praga dos gafanhotos ou da epidemia da varíola. (...) Crescem sob o signo das sobreviventes, com a testa marcada em brasa das vacas eleitas para serem mães, mulheres e irmãs.

(...)

Por vezes e sem que se note muito param, entre o dia e a noite, um momento, para passar, em forma de histórias, provérbio ou adivinha, as fórmulas de sobrevivência, lições de parentesco, lugares de culto, os nomes do caminho. São livros de marinharia que trazem escritos dentro da memória e, em segredo, libertam do esquecimento. (TAVARES, 2004, pp. 79, 80)

A crônica encanta por mostrar a imagem de uma mulher que foi escolhida para desempenhar um papel fundamental em sua sociedade. Por assim ser, foi “marcada em brasa”, como é feito com as “vacas eleitas”. Seu corpo de fêmea não foi uma escolha, mas uma condição a ser assumida por mulheres sobreviventes que tomam para si também a função de guardiãs da sabedoria.



“As mais-velhas” afastam e libertam do esquecimento aqueles que se permitem aprender por meio das palavras inscritas na memória da tradição. O fazer mnemônico a confrontar o esquecimento, pois, como já ensinou Paul Ricoeur, faz parte do papel da memória travar essa luta, caso contrário corre-se o risco da “responsabilidade da cegueira recair sobre cada um” (RICOEUR, 2007, p. 456).

O nosso eu-lírico, em *Ex-votos*, cumpre o papel de “mais velha” ao guardar a tradição e ao preservar a memória. A cada página somos surpreendidos por ensinamentos oriundos de cenas passadas, ritos, provérbios, costumes, todos reinventados pelo lirismo da nossa poetisa. Por isso, ressalta Laura Padilha:

Quando o leitor – principalmente e talvez o não-angolano – abre a mala da poesia de Paula Tavares, ele se espanta com o que aí encontra. A sua lavra, sempre a receber cuidados de mulher, é fértil e dela se pode obter abundante colheita, como naquelas já distantes dos antigos quimbos e senzalas de sua terra. Há um sentido de dádiva e compartilhamento no que escreve, daí a importância de se conhecer bem o que a antecena de seus textos guarda: mitos e ritos ancestrais; a força da sabedoria; a noção da circularidade cíclica do tempo a magia da terra; a dimensão cosmogônica da palavra (PADILHA, 2006, pp. 306, 307).

Versos reinventados para a criação do espaço lírico em *Ex-votos*. É no limite entre a palavra escrita e a oralidade recriada que Paula Tavares provoca nossos sentidos, fazendo-nos ouvir o zumbir da tradição. Por “conhecer bem o que a antecena” da memória representa, em seus versos, o sujeito lírico perpetua os ensinamentos da sabedoria oral:

Os antepassados usam o espelho  
Todas as noites

Eh! Olha a aldeia dos nossos antepassados  
A verdadeira aldeia sombreada de palmeiras  
Que nos obrigaram a abandonar  
Eh! Os antepassados  
Eh! Os nossos antepassados  
Mais as aldeias que nos obrigaram a abandonar  
As aldeias sombreadas de palmeiras  
Eh! O conjunto tão bonito das nossas aldeias

Eh! A aldeia tão dos nossos antepassados  
Que nos obrigaram a abandonar

Os antepassados usam espelhos todas as noites

(TAVARES, 2011, p. 162)

O poema metaforiza um canto em que palavras da tradição serão ditas. Como uma contação de histórias, a cerimônia se abre e se fecha com dizeres que assumem a função da expressão “era uma vez”, mas que, reinventadas, dizem “Os antepassados usam o espelho / Todas as noites”. O espaço da sabedoria da palavra está instaurado e imediatamente a presença da oralidade se apresenta por meio da interjeição “Eh!”. O sentido do olhar é invocado e provocado, levando-nos a observar o território dos antepassados. A aldeia da tradição vem à tona e um tempo outro é revisitado. A memória do sujeito poético ganha corpo por meio dos versos e apresenta “o conjunto tão bonito” das aldeias. Como em um ritual cíclico, as palavras dançam no espaço da poesia, já que o poema é constituído pelo bailar de sintagmas ora mencionados, ora retomados: “aldeia — antepassados” / “antepassados — aldeias”. Essa dança de pares reforça a influência de alguns rituais africanos que são embalados por palavras cantadas e a tradição oral das histórias contadas.

A simbologia do espelho também merece atenção, já que é reiterada no último verso do poema: “os antepassados usam espelho todas as noites”. Ela ensina que o espelho reflete a “verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência (...)” (CHEVALIER, 2005, p. 393). No poema, os antepassados também cumprem um ritual diário noturno de utilização do espelho no desejo de refletir os ensinamentos sinceros e que conscientizam a aldeia. No entanto, o

(...) espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre sujeito contemplado e o espelho que o contempla (*ibidem*, 2005, p. 396).

Se a significação dos espelhos vai para além da imagem refletida, temos, mais uma vez, por entre as linhas do poema, a sugestiva atitude de observação também acerca do passado e da sabedoria tradicional. Em tempos novos, os ensinamentos marcam a identidade cultural e social, mas outros caminhos precisam ser traçados. A aldeia foi abandonada, não a memória. No entanto, esta indica diferentes rumores.

Trouxe as flores  
 Não são todas brancas, mãe  
 Mas são as flores frescas da manhã  
 Abriram ontem  
 E toda a noite as guardei  
 Enquanto coava o mel  
 E tecia o vestido  
 Não é branco, mãe  
 Mas serve à mesa do sacrifício  
 Trouxe a tacula  
 Antiga do tempo da avó  
 Não é espessa, mãe  
 Mas cobre o corpo  
 Trouxe as velas  
 De cera e asas  
 Não são puras, mãe  
 Mas podem arder toda a noite  
 Trouxe o canto  
 Não é claro, mãe  
 Mas tem os pássaros certos  
 Para seguir a queda dos dias  
 Entre o meu tempo e o teu.

(TAVARES, 2011, p. 168)

Vários signos da tradição recorrentes na poesia de Paula emergem dos versos: “Mãe”, “tecer”, “tacula”, “corpo”, “pássaros”, “tempo”. Esse “cesto” lírico, carregado de significações que fazem parte da transmissão dos ensinamentos da terra, desafia a memória e os sentidos. O audível se abre ao discurso do sujeito poético que trava um diálogo com uma “mãe” também agora reinventada. Nesse poema, essa personagem não aparece ensinando, mas é colocada como alguém que agora observa a releitura dos rituais tradicionais. O advérbio de negação “não” e a conjunção adversativa “mas”, reiterados em meio aos versos, advertem para um novo olhar a ser lançado aos

ensinamentos e reforçam as mudanças na interpretação da sabedoria. Esse mudar de rumores só é possível por meio da experiência vivenciada pelo eu lírico, já que tem consciência da lacuna existente entre o tempo pretérito da mãe e o de agora, quando finaliza o poema dizendo que trouxe o canto e que este, apesar das diferenças, será utilizado para “(...) seguir a queda dos dias / Entre o meu tempo e o teu” (*ibidem*, p. 168).

Em *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty dedica um capítulo à discussão da relação existente entre temporalidade e percepção. Ele reflete acerca da ideia comum de “tempo” como algo que passa ou que se escoia. Chama atenção, no entanto, para o seguinte ponto: discutir a passagem do tempo só é possível a partir da perspectiva do sujeito no mundo. Para afirmar que algo aconteceu em um determinado tempo, é necessário admitirmos a presença testemunhal de um indivíduo. Isso ocorre, pois um acontecimento sempre é “recortado” por alguém que o observa dentro de uma totalidade espaço-temporal, explica o filósofo. É a partir do olhar perceptivo do observador que a ideia de tempo se configura verdadeiramente, pois não “é o passado que empurra o presente nem o presente que empurra o futuro para o ser; o porvir não é preparado atrás do observador, ele se premedita em frente dele, como a tempestade no horizonte” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 551). A teoria da percepção é baseada na relação entre o sujeito e o mundo, assim como a concepção de tempo, segundo Ponty. Isso se dá, pois devemos conceber a ideia de temporalidade a partir da experiência do indivíduo com o espaço que o cerca. Vejamos:

Se o observador, situado em um barco, segue a corrente, pode-se dizer que com a corrente ele desce em direção ao seu porvir, mas o porvir são as paisagens novas que o esperam no estuário, e o curso do tempo não é mais o próprio riacho: ele é o desenrolar das paisagens para o observador em movimento. Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de minha relação com as coisas (*ibidem*, 2011 p. 551).

Encontramos esse “observador” em movimento nas poesias de Paula Tavares. O eu lírico não se limita a registrar a passagem do tempo; ele constrói essa retomada mnemônica a partir da relação desse sujeito poético com as coisas que fazem parte do mundo no qual está inserido e com o qual interage.

Uma marca dessa relação perceptiva com o tempo é o recurso intertextual existente em Paula Tavares. As referências intertextuais acontecem entre as próprias poesias da poetisa. Esse caminho poético reafirma o posicionamento de observador atento assumido pelo sujeito poético que busca, pelas trilhas mnemônicas, os sentidos da temporalidade: a memória e seus ensinamentos são significativos quando neles enxergo a minha relação com o mundo. Exemplifica Ponty, dizendo que...

Esta mesa traz traços de minha vida passada, inscrevi as minhas iniciais, nela fiz manchas de tinta. Mas por si mesmos estes traços não remetem ao passado: eles são presentes; e, se encontro ali signos de algum acontecimento “anterior”, é porque tenho, por outras vias, o sentido do passado, é porque trago em mim essa significação (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 553).

Perceber, nas coisas que o cercam, as iniciais da sua própria experiência, permite ao eu-lírico uma reflexão profunda acerca do aprendizado com o passado e a significação disso em relação aos acontecimentos do presente. Sendo assim, percebemos que as poesias de Paula Tavares trazem significados do outrora à tona, inscritos no corpo poético.

As marcas do passado estão nos versos líricos de *Ex-votos*, mostrando os sentidos dos acontecimentos, a partir da significação desses traços no próprio espaço da poesia: eis a opção pela sensibilidade perceptiva na trajetória mnemônica em Paula Tavares. Quando diz, poeticamente, que “Trouxe a tacula / Antiga do tempo da avó / Não é espessa, mãe / Mas cobre o corpo”, revela-nos a relação, à flor da pele, com a história, não só a individual, mas também a coletiva, a de Angola, uma vez contada assim:

(...)  
 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

(TAVARES, 2011, p. 55)

Nestes versos de *Ritos de passagem*, encontramos a “tacula”, que também reaparecerá em *Ex-votos*, em um espaço da tradição a ser reinventado e ressignificado. Nessa atitude transgressora, também percebemos o “corpo” no centro do poema e a se mostrar “aceso” para a vida. O verso composto pelo vocábulo “Vou” chama atenção não só por ser monossilábico, mas, em função do recuo estético, por metaforizar o próprio movimento do tempo. Ele indica um retorno, pela sua disposição gráfica, ao mesmo tempo em que aponta para um novo rumo para além do cercado. A relação temporal com o espaço que o cerca encontra-se inscrita no espaço poético também.

Essas metáforas são retomadas na obra *Ex-votos*, ratificando a experiência temporal e perceptiva com o mundo; afinal é “comunicando-nos com o mundo que indubitavelmente nos comunicamos com nós mesmos. Nós temos o tempo por inteiro e estamos presentes a nós mesmos porque estamos presente no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 569).

A relação “tempo-indivíduo-percepção” se realiza a partir do sujeito no mundo e com o mundo. Vejamos essa analogia poeticamente.

Estou selada na ilha do meu corpo  
 Deito-me no chão  
 A terra fala por mim  
  
 Estou selada na ilha do meu corpo  
 Deito-me no chão  
 Comprei o pão de véspera  
 E as carícias

(TAVARES, 2011, p. 167)

Marcada no seu corpo insular: extensão da terra que, ao sentir a densidade corporal, toma para si a fala. Um “corpo-terra”, que, mesmo cercado por outras águas, mostra-se uno. Corpo com todas as marcas, percepções e sentimentos. Terra por onde nasceram raízes e frutos. As águas ao seu redor constituem tudo aquilo que também faz parte da sua vida e representam a relação perceptiva da experiência do sujeito com o mundo que o cerca. Águas se movimentam, representando um novo presente, cujo passado, entretanto, está na correnteza temporal. Terra a “selar” suas marcas eternas: o pão de véspera, aquele que traz o outrora que sacia a fome; e as carícias, os sentimentos e prazeres, dos quais não abriu mão no passado e não o fará no presente.

Merleau-Ponty afirma que se “devemos encontrar uma espécie de eternidade, será no coração da nossa experiência do tempo e não em um sujeito intemporal (...)” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 557). Na alquimia entre o corpo do sujeito lírico e o chão do território ao qual pertence, percebemos o coração da poesia a pulsar pela experiência vivida, agora, narrada pela terra que fala em nome desse eu lírico.

Essa experiência com o tempo é explicada por Ponty: o passado assume uma posição temporal em relação ao presente, mas precisamos ter em mente que o pretérito também já representou um “agora”. Foi o prosseguir da vida que o fez passado, assim como o tempo presente também o será. É vida que atravessa o tempo e nos dá essa noção de temporalidade, afirma o filósofo. O sujeito pode evocar um passado distante e “reabrir” esse momento, mas isso ocorre a partir da presença desse sujeito com a experiência originária. Nessa relação, o indivíduo transforma suas relações com o espaço e com tempo a partir da percepção de mundo que carrega em si; afinal .o “tempo não é uma linha, mas uma rede de intencionalidades” (*ibidem*, p. 558).

Sobre as intenções da vida, aprendidas muitas vezes por meio de duras realidades, fala-nos Ana Paula Tavares, na crônica “O tempo das acácias”. Nela, a

autora reflete sobre a passagem do tempo na perspectiva do aprendizado doloroso do crescimento humano:

No fundo a vida é assim: nascemos, crescemos e vamos aprendendo a viver num templo e a colocar a voz à exacta distância das margens: nem mais alto, nem mais baixo, é preciso encontrar o tom certo das orações que se fazem em comum e em voz alta (TAVARES, 1998, p. 84).

Aprender “o tom certo das orações” com base no próprio aprendizado. Essa experiência, apenas possível a partir da vivência no mundo, encontra-se inscrita nos versos de *Ex-votos*: tempo de uma “escrita-prece”.

Constrói-me a casa  
Com o barro de dentro  
Entrelaça o colmo

Guarda dos caminhos  
Guardião do fogo

Fixa um tronco aqui  
E outro ali  
Prepara a preciosa mistura de lamas  
E procura a fibra vegetal exacta

Guarda dos caminhos  
Guardião do fogo

(TAVARES, 2011, p. 176)

Em novos tempos, faz-se necessária a reconstrução da casa com “o barro de dentro”. Ciente disso, o eu lírico constrói primeiramente um “poema-prece” nesse espaço de agradecimento que também configura a obra *Ex-votos*. Se for tempo de agradecimento, também é o momento da prece por uma casa outra, morada também das “coisas de dentro”, onde o sujeito poético sempre encontrará o equilíbrio, já que ela é o espaço da harmonia: “Na casa, tudo se diferencia, se multiplica. Do inverno, a casa recebe reservas de intimidade, delicadezas de intimidade. No mundo fora da casa, a neve apaga os passos, embaralha os caminhos, abafa os ruídos, mascara as cores” (BACHELARD, 2008, p. 57).



A prece dirigida ao “guardião do fogo”, quem protege os ensinamentos, pede uma casa com troncos fixos, na qual novamente será “possível a preciosa mistura de lamas”. A reinvenção das tradições garantirá ao sujeito poético uma nova oportunidade para mostrar as reservas de “delicadezas de intimidade” em tempos vindouros. Por isso, o primeiro verso do poema é reiterado: “Constrói-me a casa com o barro de dentro” (TAVARES, 2011, p. 176).

Vale ressaltar a postura participativa do eu lírico nessa “reza” lírica. Não há súplica, mas orientações para a construção metafórica da casa “de dentro”, como mostram os verbos no imperativo que conduzem o passo a passo do “Guardião do fogo” na edificação desse barro.

É nesse momento que a subversão das funções acontece: o eu lírico já não é apenas uma voz em prece, mas a própria voz da criação que emana palavras cantadas ao guardião da sabedoria. A criação bíblica sagrada do homem recriada para a construção de uma nova morada em corpo antigo.

Mãos, barro, toque na busca por um novo “eu” a partir de objetos que constituem o mundo no qual o sujeito poético está, pois o “tato parece predominar, reunir o sentido comum, soma dos cinco sentidos, com que tece a tenda” (SERRES, 2001, p. 49), já que o sentido tátil é o sentido da própria criação.

Invenção também do próprio poeta que narra, na sutileza de uma metaposia, a invenção do próprio espaço poético também sagrado, portanto também metáfora da vida que dali, liricamente, se reinventa em meio as experiência e sabedoria do passado.

Em *História e memória*, Jacques Le Goff ensina que de fato

(...) a realidade da percepção e divisão do tempo em função de um antes e um depois não se limita, em nível individual ou coletivo, à oposição presente / passado: devemos acrescentar-lhe uma terceira dimensão, o futuro. Santo Agostinho exprimiu, com profundidade, o sistema das três visões temporais ao dizer que só vivemos no presente, mas que esse presente tem várias dimensões, ‘o presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes, o presente das coisas futuras’ (*Confessions*, XI, 20-26)” (LE GOFF, 2003, p. 209).

Na ressignificação do passado, estão também as reflexões acerca do “presente das coisas futuras”. *Ex-votos*, ao trazer à tona as marcas da memória por entre seus versos, também aponta para a terceira dimensão enfatizada por Le Goff. Vejamos:

#### **IDENTIDADE**

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

(TAVARES, 2011, p. 169)

“Identidade” constitui uma poesia que se deseja também provérbio: a entonação assume características das citações de ensinamento, tornando o eu lírico apenas um representante do valor a ser ensinado. A veracidade do provérbio não está na voz de quem o profere, mas no valor universal e coletivo que propaga. São várias vozes e gerações inerentes às palavras de ensinamento. Percebemos uma elevação de entonação no início desta “poesia provérbio”, “Quem for enterrado (...)”, retomada em tom mais grave nos versos finais, marcando um novo ascender na mensagem a ser passada: “Não descansa (...)”. Essa característica melódica, típica das citações populares, reforça o caráter pedagógico da poesia. A forma poética, aparentemente, não conserva a tradicional característica dística dos provérbios, mas pode ser lida em dois atos, mostrando-se moderna em sua composição. Por entre a tradição e a modernidade, o ensinamento da tradição compõe o lirismo de *Ex-votos*. Paula Tavares que muitas vezes traz, na íntegra, provérbios africanos, agora, recria as vozes da sabedoria na poesia da sua obra.

Em entrevista concedida à Claudia Pastore, durante o “V Encontro de estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, promovido pelo Centro de Estudos Portugueses e a Área de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH/USP (31/10 e 1/11/2000)”, Paula Tavares é indagada

acerca da influência dos provérbios em sua poesia. Claudia Pastore pergunta se a utilização dessas citações recupera a dimensão africana na literatura. Nossa poetisa responde dizendo:

Tenta. Mas não podemos esquecer que literatura é literatura, tudo isso é artifício... Aquela forma da tradição oral surgiu para cumprir um determinado papel e o que a poesia faz é retirá-la de seu próprio contexto e refazer essa mesma poesia. Eu trabalho com isso e me debato com esse problema entre desrespeitar a fórmula da tradição oral, para trazê-la até nós, e chegar nela para retrabalhá-la. É um desafio... (PASTORE, Claudia. In: [http://www.blocosonline.com.br / versaoanterior2/entrev02.htm](http://www.blocosonline.com.br/versaoanterior2/entrev02.htm). Acesso em 22 de nov de 2013).

A oralidade dos provérbios foi um aprendizado guardado na memória que, agora, é (re) feito na poesia. Se o desejo é o ensinamento e a reflexão, percebemos a “identidade” a ser definida como algo que é carregado na epiderme da literatura. A nudez do corpo vestirá o seu destino: vaguear pelos caminhos. Destino esse dado aos ancestrais que continuarão a acompanhar a vida por outro plano. Da vida à morte, o poema se mostra um ciclo da missão assumida pelo eu-lírico: aquele que “não descansa / vagueia pelos caminhos”.

Zygmunt Bauman, em *Identidade*, chama a atenção para o seguinte:

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda vida, são bastante negociáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. Só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada (BAUMAN, 2005, pp. 17-18).

Bauman discute o conceito de identidade a partir da ideia da experiência que o torna parte de um espaço. Não haverá reconhecimento da identidade apenas por uma postura resignada. São as decisões, os caminhos e as ações do indivíduo que o farão “ter uma identidade” e esta, por sua vez, é negociável no que diz respeito às escolhas desse sujeito.

O sujeito poético de *Ex-votos* trilhou caminhos, fez escolhas e construiu a ideia de “pertencimento”, a partir das experiências vivenciadas no mundo com o qual interage e com o qual se identifica. A reinvenção dos ensinamentos e dos provérbios é um traço desta postura, assim como trazer à tona os signos da tradição é um indicativo de amadurecimento e não de resignação. A tomada de consciência desse sujeito é marcada pela presença da percepção nos versos líricos de Paula Tavares; afinal, no

(...) presente, na percepção, meu ser e minha consciência são um e o mesmo, não que meu ser se reduza ao conhecimento que dele tenho e esteja claramente exposto diante de mim – ao contrário, a percepção é opaca, ela põe em questão, abaixo daquilo que conheço, meus campos sensoriais, minhas cumplicidades primitivas com o mundo -, mas porque aqui “ter consciência” não é senão “ser em...” e porque minha consciência de existir confunde-se com o gesto efetivo de “ex-situação”. É comunicando-nos com o mundo que indubitavelmente nos comunicamos com nós mesmos. Nós temos o tempo por inteiro e estamos presentes a nós mesmos porque estamos presentes no mundo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 569).

A percepção não aparece na poesia de Paula Tavares apenas para provocar os sentidos, mas surge como marca da experiência do sujeito poético com o mundo. Em *Dizes-me coisas amargas como os frutos e Ex-votos*, essa vivência pôs em questão os sentidos do passado, refletido por meio dos caminhos mnemônicos, a sabedoria apreendida. Revisitar o outrora fez parte da construção da identidade desse eu poético e do significado que esse pertencimento trouxe à poesia.

#### O VIAJANTE

Parou para trançar as sandálias  
E olhar a terra arrepiada  
A dar à luz  
Luas de prata

(TAVARES, 2011, p. 181)

No último poema da obra *Ex-votos*, deparamo-nos com o viajante. Essa personagem se encontra em posição de observador e metaforiza o próprio sujeito poético nessa viagem lírica. A pausa para “trançar as sandálias” significa a caminhada feita até este instante. Os olhos lançados para a terra simbolizam o percurso ainda a ser

realizado. Uma terra provocada por uma sensibilidade só possível aos corpos: o arrepio. Isso reforça a alquimia existente entre o corpo poético, o mundo com o qual ele interage e a percepção dos sentidos. Este território está a “dar à luz” o próprio tecer poético que se reinventa mais uma vez. *Ex-votos*, como estratégia poética de doação, veio para ressemantizar as sabedorias do tempo, pois há

(...) lugares que parecem marcados pela história de uma forma particular como se para lá da geografia cada sítio fosse portador de uma fala especial do tempo que nele se inscreveu para mais tarde contar e resistir para lá do interesse dos homens (TAVARES, 1998, p. 132).

A memória também foi inscrita na pele da poesia de *Dizes-me coisas amargas como os frutos* e *Ex-votos* para contar, por meio da percepção lírica e “para lá” da memória e da história, a experiência do tempo; afinal, temos “a experiência de um EU, não no sentido de uma subjetividade absoluta, mas indivisivelmente desfeito e refeito pelo curso do tempo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 296). Ana Paula Tavares reflete acerca do espaço em que se encontram essas duas obras. Ela nos diz, em entrevista:

*Ex-votos* e *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, em que eu tento trabalhar a tradição oral, mas também reflectir. (...) No fundo é tentar juntar essas coisas e tentar reflectir sobre tudo quanto eu disse, esses espaços vazios, esses laços perdidos, esses mortos que não podem ser enterrados, porque se perdem, os lutos que não podem ser feitos, há mães que nunca conseguem fazer os lutos dos seus próprios filhos, porque não sabem onde eles estão. Então, esse é o caminho da poesia, esse é o caminho da própria narrativa (TAVARES, P. In: LEITE, 2012, pp. 56-57).

Pelas trilhas mnemônicas, percorremos os sentidos da memória, no caminho de uma poesia que buscou refletir sobre a experiência do tempo e das cicatrizes deixadas pelas vivências de um sujeito impresso, por meio da percepção, nas linhas líricas de *Dizes-me coisas amargas como os frutos* e *Ex-votos*.

### 3. OS SENTIDOS DO AMOR

Só há um modo de escapar de um lugar: é sairmos de nós.  
Só há um modo de sairmos de nós: é amarmos alguém  
Mia Couto<sup>2</sup>

Este capítulo tecerá reflexões sobre os sentidos da percepção e do amor nas poesias de *O lago da lua* e de *Manual para amantes desesperados*, de Paula Tavares. Justificamos a escolha dessas obras a partir da discussão acerca das relações existentes entre o amor, o desejo e o erotismo. Nossa análise também mostrará como a percepção desperta os sentidos do amor na poesia desta autora angolana.

Amor que revelará a faceta da experiência perceptiva com o outrem, já que o sujeito lírico amoroso se dará em corpo, em palavra e em desejo. Tudo isso a revelar uma vivência para além de si: as relações entre os corpos que estão envolvidos no enlace amoroso.

Em *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*, Denilson Lopes ressalta o caráter transformador da experiência, afirmando que a

experiência tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças (LOPES, 2007, p. 26)

Sendo assim, a relação do sujeito amoroso com o outro proporcionará novos percursos para o amor, fazendo com que esse sentimento seja (re)criado em novas vivências. Será, portanto, a percepção que provocará e, como ensinou Denilson Lopes, potencializará o despertar de sentidos outros para a experiência amorosa.

---

<sup>2</sup> COUTO, 2002, p.27.

### 3.1 O sujeito do amor

Em *Amor, poesia e sabedoria*, Edgar Morin aborda a ideia de complexidade inerente ao amor e que essa deve ser entendida no sentido literal da palavra *complexus*, ou seja, “aquilo que se tece em conjunto” (MORIN, 2011, p. 16). Considerando esse significado, o filósofo ressalta os elementos que constituem o tecido amoroso: o biológico e o imaginário. O primeiro corresponde ao ser corporal, enquanto o segundo pressupõe a palavra. Segundo Morin, a complexidade amorosa nasce justamente do paradoxo existente entre esses componentes, pois “o amor enraíza-se em nossa corporeidade” (*ibidem*, p. 17) ao mesmo tempo em que se encontra presente também em nosso ser mental, representado pela palavra. Portanto, o “amor, simultaneamente, procede da palavra e precede a palavra” (*ibidem*, p. 17).

Sendo assim, o sentimento amoroso é algo que afeta física e mentalmente o homem, fazendo parte da construção do ser corporal. Morin ressalta que, ainda nas culturas que não falam do amor, não significa que ele não esteja presente, já que, seja pelo componente biológico ou pelo mental, ou seja, corpo ou palavra, a existência do amor acontece; ele faz parte também da composição do sujeito.

Dessa complexidade própria dos componentes do amor, nasce o eu poético dos poemas de Paula Tavares. Em seu discurso lírico, corpo e palavra metaforizam essa presença:

Perguntas-me do silêncio  
eu digo

meu amor que sabes tu  
do eco do silêncio  
como podes pedir-me palavras  
e tempo

se só o silêncio permite  
ao amor mais limpo

erguer a voz  
no rumor dos corpos

(TAVARES, 2011, p. 88)

O sujeito poético responde a indagações acerca do silêncio, pois carrega a sabedoria das palavras, do tempo, ensinando ao amado, em uma estrofe em que as palavras se movimentam a caracterizar também o deslocamento dos corpos no espaço do amor, que o silêncio é, paradoxalmente, “a voz / no rumor dos corpos”.

Ressaltamos a existência de três elementos significativos no poema: palavra, corpo e voz. Como enfatizou Morin, a palavra também compõe o tecido do amor e, no poema, sutilmente, ela ganha força ao representar a voz que dialoga com o amado. Roland Barthes, em *Fragments de um discurso amoroso*, destaca a presença dos sons vocais no corpo do outro:

Seu corpo estava dividido: de um lado, seu corpo, propriamente dito – sua pele, seus olhos -, terno, caloroso, e, de outro, sua voz, breve, contida, sujeita a acessos de distanciamento, sua voz, que não dava o que seu corpo dava. Ou ainda: de um lado, seu corpo macio, morno, mole na medida exata, penujoso, simulando acanhamento, e, de do outro, sua voz – a voz, sempre a voz -, sonora, bem formada, mundana, etc. (BARTHES, 2003, p. 93).

Se por um lado o corpo é percebido em sua completude, por outro é a sensibilidade audível que desperta para os sentidos das partes que compõem essa corporeidade. Atentar para a maneira como o corpo do amado é composto é se abrir para as sabedorias do amor. Esse ensinamento, que o fragmento de Barthes traz à tona, dialoga com os versos do poema anterior de Paula Tavares, pois ele nos apresenta um eu lírico que percebe o barulhento silêncio dos corpos a permitir o “amor mais limpo”. No corpo do sujeito do amor, muito temos a ouvir, pois dois espaços coexistem nesse ser: o corporal e o da palavra. O silêncio permite a palavra e, juntos, esses dois elementos aparecem refletindo sobre o sentimento amoroso no discurso poético, representando a complexidade do amor, ensinada por Morin. Portanto, o amor acontece não só no



espaço corporal, mas no território dos signos, pois “(...) é pela palavra que simultaneamente se exprimem a verdade, a ilusão e a mentira que podem circundar ou construir o amor” (MORIN, 2011, p. 17).

Nas palavras do poema de Paula Tavares, percebemos a presença de um corpo a amar e a ensinar sobre o amor. Esse espaço corpóreo é marca da afetividade humana, segundo Morin. Ele ressalta que o calor, o “sangue quente” (*ibidem*, p. 18) é fundamental nas relações amorosas entre os mamíferos, já que os

(...) mamíferos podem exprimir esta afetividade através do olhar, da boca, da língua, do som. Tudo aquilo que vem da boca já se torna algo que fala do amor, antes mesmo de qualquer linguagem: a mãe que lambe o filho, o cão que lambe a mão; esses fatos já exprimem o que vai aparecer e desenvolver-se no mundo humano: o beijo. Aqui reside o enraizamento animal e mamífero do amor (*ibidem*, p. 19)

Para além dos sentidos das palavras, o amor também é representado por nossas relações corporais e pelo contato perceptivo dos sentidos: voz, tato, paladar, olhar, tudo isso a compor o sujeito do amor. O calor da pele dos corpos a se transformar também em linguagem amorosa e, portanto, em palavra.

Em Paula Tavares, notamos a presença de uma metamorfose lírica. Corpo e amor representados por uma poesia abrasadora:

Nas tuas mãos  
 Ardia  
 barco de espuma  
 rede

das tuas mãos escorria  
 língua de fogo  
 sede

nas tuas mãos  
 sentia  
 dobra do vento  
 febre

nas tuas mãos  
 tremia  
 nome da vida tempo

(TAVARES, 2011, p. 193)

Um poema que silencia a presença da palavra corpo, mas que não a omite em seu contexto, inundado pelas elipses linguísticas. As estrofes que sempre reiteram o local onde se encontrava esse corpo, “nas tuas mãos”, sutilmente, nos posicionam frente ao espaço perceptivo corporal. Lugar esse que reage ao toque da mão outra: arder, sentir, tremer. Um eu lírico a se entregar por completo e a se transformar, em meio às sensações da rendição ao outro. Assim, ele passa de corpo elíptico dentro do texto para as mais diversas formas: “barco de espuma”, “língua de fogo”, “dobra do vento”. O sujeito do amor também é o sujeito perceptivo e que vive na experiência:

O corpo dobra-se, curva-se, adapta-se, gozando de pelo menos trezentos graus de liberdade, desenha dos pés à cabeça ou à ponta dos dedos um caminho variável e complexo entre as coisas do mundo, cambiante como uma alga no fundo da água, mil e um caminhos de circulação ou de semáforo. Conhecer as coisas exige que nos coloquemos primeiro entre elas (SERRES, 2001, p. 76).

Esse mergulhar das experiências em busca do conhecimento das sensações fez com que o corpo do sujeito poético, no poema anterior, provasse o “nome da vida tempo”, ao tremer nas mãos do outro a quem se entregou. Dos verbos que declararam as ações do eu lírico, um apenas se inicia com letra maiúscula: “Ardia”. A sensação de ardência retoma a característica citada por Morin acerca do sujeito do amor, ou seja, aquele que, em meio ao contato amoroso, emana essa sensação, pois há “algo térmico em seus pelos e sobretudo na relação fundamental” (MORIN, 2011, p. 18). Relação essa, explica-nos o filósofo, marcada por uniões ou separações que também são traçadas pelo antagonismo do calor e do frio. “Esquentar” e “esfriar”: metáforas da proximidade ou distanciamento dos corpos. Isso é inerente ao sentimento amoroso e a quem a ele se entrega.

Sobre esse tocar dos corpos e sobre os sentidos abrasadores que essa ação pode ocasionar discorre Merleau-Ponty na obra *A natureza*. Nela, o filósofo da percepção aborda o corpo como algo excitável e como um espaço da localização das sensações. É a partir desse sentir que tomamos consciência da nossa existência. Exemplifica Ponty:

Assim eu me toco tocando, realizo uma espécie de reflexão, de *cogito*, de apreensão de si por si. Em outras palavras, meu corpo torna-se sujeito: ele sente. Mas trata-se de um sujeito que ocupa espaço, que se comunica consigo mesmo interiormente, como se o espaço se pusesse a conhecer-se interiormente. Desse ponto de vista, é certo que a coisa faz parte do meu corpo. Há entre eles uma relação de co-presença. O meu corpo aparece como “excitável”, como “capacidade de sentir”, como “uma coisa que sente” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 123).

A ação de tocar o próprio corpo leva o sujeito à consciência de si próprio e da capacidade perceptiva dos seus sentidos corporais. Conhecer a si, através do despertar dos sentidos do corpo, não é a única maneira de se relacionar com o espaço que esse ser ocupa, pois ele não está sozinho, já que com outros convive. Merleau-Ponty também ressalta a importância dessa sabedoria que chamará de “O papel de outrem” (*ibidem*, 124). Diante do toque do outro, o ser percebe ainda mais a sua existência, afinal a “mão de outrem que eu aperto deve ser entendida a partir do modelo de mão tocante e tocada. Acabo sentindo alguém no fim dessa mão: perceber outrem é entender não só que lhe aperto a mão, mas que ele me aperta a mão” (*ibidem*, p. 125). Quando o eu lírico, em Paula Tavares, traz à tona essa relação com o outrem e diz que “Nas tuas mãos / Ardia”, “nas tuas mãos / sentia” e que “nas tuas mãos / tremia” (TAVARES, 2011, p. 193), buscava não só a experiência sentimental amorosa, mas a perceptiva do conhecimento que o torna um sujeito do amor e um conhecedor de si.

Em diálogo com a ideia do “calor” que caracteriza a humanização do amor, identificamos na percepção dos corpos o autoconhecimento. Morin ainda ressalta mais uma possibilidade de característica biológica desse ser e que também é parte da

complexidade amorosa: a atração sexual entre homem e mulher. Explica-nos que ela representa o que a humanidade consumou como o “face-a-face amoroso” (MORIN, 2011, p. 19). Sem ir a fundo sobre a distinção “desejo / amor”, o filósofo define a sexualidade como um ingrediente físico possível na realização no amor. Sobre o instinto sexual, chama-nos a atenção para uma faceta problemática do desejo enquanto parte do sentimento amoroso: a possessão dos corpos, pois afirma que aí “(...) reside o problema do amor: somos duplamente possuídos e possuímos o que nos possui, considerando-o, física e miticamente, como nosso próprio bem” (*ibidem*, p. 22).

*O lago da lua e Manual para amantes desesperados*, obras poéticas de Paula Tavares escolhidas para este capítulo, trazem, por meio do lirismo, o sujeito do amor em toda a sua complexidade: o ser físico, o da palavra e aquele sedento de desejo.

### **3.2 O sujeito do desejo**

O ser do amor é composto pelo corpo e pela palavra. No entanto, estes componentes não formam o sujeito amoroso isoladamente. É na experiência com o outrem que esse corpo aprenderá não só sobre o outro, mas sobre tudo que esse outrem pode despertar: o sujeito do amor e o perceptivo. Maurice Merleau-Ponty nos ensina sobre a significação do mundo a partir das relações entre os corpos ao dizer que

(...) Eu organizo com o meu corpo uma compreensão do mundo, e a relação com o meu corpo não é a de um Eu puro, que teria sucessivamente dois objetos, o meu corpo e a coisa, mas habito o meu corpo e por ele habito as coisas. (...) O corpo aparece não só como o acompanhante exterior das coisas, mas como o campo onde se localizam minhas sensações (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 122).

Compreender o mundo é depreender meu corpo não apenas em sua unidade existencial, mas nas relações sensitivas despertadas nele em meio a outras coisas que

também fazem parte desse território habitado pelo sujeito corporal. Essa “coisa”, explica-nos Ponty, também inclui o outrem, ou seja, um corpo outro que com o meu se relaciona: “Essa percepção de outrem, que faz com que eu apreenda o corpo como habitado, não consiste em transferir para o corpo de outrem o que sei” (MERLEAU-PONTY, p. 125). Perceber, relacionar-se com corpos outros não significa um ensinamento unilateral: é notar o mundo a partir das relações e sensações que essa experiência pode suscitar. A complexidade do sujeito do amor passa por essa vivência e, partir dela, o ser compreende a possibilidade do desejo que é despertado pelos laços entre os corpos e o mundo. Em poemas de Paula Tavares, podemos também encontrar essa experiência do sujeito do desejo através das palavras. Vejamos:

Devia olhar o rei  
 Mas foi o escravo que chegou  
 Para me semear o corpo de erva rasteira

Devia sentar-me na cadeira ao lado do rei  
 Mas foi no chão que deixei a marca do meu corpo

Penteei-me para o rei  
 Mas foi ao escravo que dei as tranças do meu cabelo

O escravo era novo  
 Tinha o corpo perfeito  
 As mãos feitas para a taça dos meus seios

Devia olhar o rei  
 Mas baixei a cabeça  
 Doce terna  
 Diante do escravo

(TAVARES, 2011, p. 191)

O poema é construído em sua totalidade no espaço do desejo. Entre o rei e o escravo, está um eu lírico dividido entre aquilo que deveria ser feito e o que realmente cobiçava. Por entre verbos no pretérito imperfeito, indicando a ação não concluída, surgem as significações da conjunção adversativa, enfatizando a consciência que o sujeito poético tinha do seu compromisso, mas que, ainda assim, optou por seguir a

vontade do corpo. A relação estabelecida entre esse enlace corporal cria uma tensão no poema ao gerar a expectativa sobre o que esse eu lírico anunciará como escolhido. Entre o “dever” e o “querer” vence o sujeito do desejo.

Acerca dos significados da palavra “desejo” e da sua relação com o amor, ensina-nos Marilena Chaui no texto “Laços do desejo”. Ela ressalta que o vocábulo em questão vem do verbo *desidero*. A declinação *desiderum*, por sua vez, traz, à superfície da significação, a ideia de “perda”: “O desejo chama-se, então, carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento” (CHAUI, 2006, p. 23). Fala-nos ainda que foi na Renascença que a ideia de desejo e amor se fundiu e, sendo, assim, desejar a união com o amado passou a ser considerado amor. Destacamos esse laço entre amor e desejo pelas palavras de Chaui: “Se, como amor, o desejo se alça à plenitude, como desejo o amor é cada vez mais *sospirar*: lamento, ânsia, nostalgia (...) (*ibidem*, p. 23).

No poema, percebemos um eu lírico que desejava a presença corporal do “escravo”. Do outrora, o sujeito poético traz essa experiência, liricamente, discorrendo sobre o impulso desejante que o levava sempre ao escravo, e não ao rei, pois é na vivência dessa entrega proibida que encontra o preenchimento do vazio: o amor. Sutilmente, uma nostalgia norteia o poema, pois, construído a partir de vocábulos conjugados no passado, notamos a ausência desse amor, ou melhor, do corpo outro no agora, mas que continua a sobreviver no espaço da carência, afinal “*Desiderium* é o desejo ou apetite de possuir alguma coisa cuja lembrança foi conservada (...) Aquele que se recorda de uma coisa que se deleitou deseja possuí-la nas mesmas circunstâncias em que na primeira vez com ela se deleitou” (*ibidem*, p. 23).

O “apetite de possuir” se realiza no corpo e pelo corpo: é assim que o desejo existe. A relação corporal é própria do sujeito do amor e a experiência com outro,

proporcionada pelo desejo, faz desse sujeito alguém consciente da sua própria existência no mundo, pois o “desejo, apetite de que temos consciência, é a essência atual do homem. O desejo é, pois, *conatus*, movimento infinitesimal de auto conservação na existência. O desejo é o poder para existir e persistir na existência” (CHAUI, 2006, p. 46).

Do desejo que advém do próprio corpo e da percepção existente na relação com o de outrem, entende o sujeito poético no poema de Paula Tavares. Ele teve seu corpo semeado de erva rasteira pelo escravo, marcando no chão esse contato sensitivo entre os corpos. A existência desse eu lírico só seria possível na entrega de si àquele que era dono do corpo perfeito, não só pela beleza que emanava, mas por ser a “taça” para os seios desse sujeito do desejo que é também o próprio eu lírico.

Em *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*, Marilena Chaui nos explica acerca da constituição do corpo. Ela ressalta que, por ser complexo, o corpo é feito a partir da pluralidade de corpos outros que possibilitam a ideia de unidade corporal. Esta, por sua vez, não é sinônimo de algo isolado: a unidade origina essencialmente das relações, não só das partes que constituem o corpo, mas das relações externas com outros corpos. Vejamos em Chaui:

O corpo, sistema dinâmico complexo de movimentos internos e externos, pressupõe e afirma a *intercorporeidade* como originária sob dois aspectos: de um lado, porque ele é, enquanto um ser singular, uma união de corpos; de outro, porque sua vida se realiza na coexistência com outros corpos externos. Um corpo humano é tanto mais forte, mais potente, mais apto à conservação, à regeneração e à transformação, quanto mais ricas e complexas forem suas relações com outros corpos (...) (CHAUI, 2011, p. 73).

Das relações com corpos outros, o próprio corpo passa a ter consciência da sua existência. Viver as experiências no mundo e com os que nele habitam é proporcionar ao corpo transformações “mais ricas”. O desejo e o amor também nascem desse espaço

corporal e da convivência com “outros corpos externos”. Isso significa que a percepção do mundo passa pela percepção do próprio sujeito.

Viver a experiência do amor e do desejo faz também com que o ser poético aprenda sobre si e que demonstre, por meio das percepções corporais apreendidas, esse conhecimento. Quando o eu lírico afirma “Penteei-me para o rei / Mas foi ao escravo que dei as tranças do meu cabelo” (TAVARES, 2011, p. 191), deparamo-nos não só com uma atitude de entrega plena, mas com a demonstração da sabedoria daquele que é consciente do aprendizado a partir da “intercorporeidade”, marca do conhecimento desse sujeito que é da poesia, do desejo e da percepção.

Este eu lírico, no poema em questão, também demonstra a busca pela liberdade das suas vontades ao ser desobediente ao rei. A submissão seria o esperado e existe essa consciência nos versos que indicavam qual deveria ser a atitude daquele que, na verdade, entregou-se, sendo infiel aos compromissos sociais: “Devia olhar o rei”, “Devia sentar-me na cadeira ao lado do rei” (*ibidem*, p. 191).

Essa dicotomia entre os signos “rei” e “escravo” sugestiona uma luta travada entre o poder e a submissão. De um lado, a ordem, o comando, o trono, tudo isso relacionado à simbologia da realeza. Do outro, a obediência, a humildade e a dependência, inerentes ao campo semântico da escravidão. Entre esses polos, encontra-se o eu lírico, metaforizando a força do desejo, para qual a transgressão é permitida. Se por um lado, esse que deveria ocupar a cadeira ao lado do rei tem um compromisso desempenhado por seu papel social, por outro assumiu a maior das promessas: a do amor. É por este sentimento, e não pelo rei, que o sujeito poético diz: “Devia olhar o rei / Mas baixei a cabeça / Doce terna / Diante do escravo” (*ibidem*, p. 191); afinal; em suma,



(...) o desejo é o lugar privilegiado da liberdade, pois se constitui pela autonomia criativa e legisladora do ser. Autonomia criativa porque nenhum desejo pode ser deduzido plenamente de uma necessidade objetiva. E autonomia legisladora porque cada desejo se impõe a si mesmo como uma lei que governa universalmente os gentes (LEVY, 2006, p. 158)

Pela citação de Nelson Levy, percebemos a força do desejo: liberdade que nos governa. No entanto, existe, em paralelo, a ideia de que esse impulso, motivado por uma vontade do corpo, pode também ser destruidor. Biblicamente, explica-nos, Levy, temos a alegoria do “pecado original” motivada pelo desejo e que faz findar a possibilidade do paraíso eterno. Acerca disso, o professor ressalta que o “desejo não está na serpente, mas em nós mesmos (...) O desejo não representa a força do Mal, e sim nossa capacidade específica de definir os critérios do Bem e do Mal” (*ibidem*, p. 159).

Sendo assim, não temos, no desejo, apenas o estímulo avassalador da fome humana, mas um “lugar privilegiado”, que nos impulsiona às experiências da vida. No poema, de Paula Tavares, em que o eu lírico “baixa a cabeça”, docemente, diante do escravo, e não perante ao rei, temos o sujeito do desejo, portanto do amor, entregando-se à liberdade.

Ana Paula Tavares também recria histórias sobre desejo e liberdade nos seus textos em prosa. Em “A cabeça de Salomé”, texto cronístico que também intitula a segunda obra de crônicas de Paula, o narrador subverte o episódio bíblico de Salomé, trazendo à tona um bailarino que dança na intenção de que homens e mulheres, com medo da cólera dos deuses, se esquecessem de sacrificar uma virgem. O recurso utilizado por esse bailarino foi a sedução, encantando e despertando o desejo dos que ali estavam:

(...) Por isso, ele dançou só, sem proteção, com o despeito da máscara, a do espelho. E tão bonita foi a sua dança, tantas vezes seu corpo se torceu em

música, que a terra se abriu de desejo, e a cólera dos deuses pôs a vibrar os tambores. Era precisa uma cabeça.  
O bailarino não descansou com seu corpo de arco-íris e distraiu homens e deuses e desposou a mais nova filha do muata. No intervalo, e com a festa, homens e deuses esqueceram a promessa. (TAVARES, 2004, p. 15)

Do corpo do bailarino, o despertar dos sentidos: olhares, sonoridades. Um ser cobiçado. A percepção que toca a sensibilidade corporal também compõe o sujeito do desejo que age pelo amor e pela liberdade despertados por suas relações com outros corpos.

Sobre a liberdade, também disserta Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção*. O filósofo explica que a conotação da liberdade não deve estar associada à ideia de o corpo tudo ser capaz de ter ou tudo poder escolher. Assim como a percepção está relacionada às experiências do ser com o mundo e com os outros que o cercam, a liberdade, vista pelo olhar do aprendizado perceptivo, também se relaciona às circunstâncias vividas pelo ser. É a própria existência que estimula nossas ações e pensamentos enquanto sujeito e “todavia sou livre, não a despeito ou aquém dessas motivações, mas por seu meio” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 611).

Escolhemos de acordo com o tempo e com as circunstâncias e essas decisões não tolhem nossa liberdade, mas ensina-nos acerca de quem somos nas relações e experiências vividas. Sendo assim, “não precisamos temer que nossas escolhas ou nossas ações restrinjam nossa liberdade, já que apenas a escolha e a ação nos liberam de nossas âncoras” (*ibidem*, p. 612). Para exemplificar tal força dos atos do homem enquanto ser do desejo e, portanto, ser que busca a liberdade, Merleau-Ponty cita a seguinte situação, narrada por Saint-Exupéry:

Teu filho está preso no incêndio, tu o salvarás... Se há um obstáculo, venderias teu braço por um auxílio. Tu habitas em teu próprio ato. Teu ato é tu...Tu te transformas... tua significação se mostra, ofuscante. Este é teu dever, é tua raiva, é teu amor, é tua fidelidade, é tua invenção... O homem é

só um laço de relações, apenas as relações contam para o homem (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 612).

O sujeito lírico do poema analisado por nós, nesta seção, assumiu sua condição de sujeito do desejo, consciente das circunstâncias vividas naquele momento diante do rei. Fez sua opção pelo escravo, metaforizando a escolha por sua liberdade.

Portanto, o sujeito do amor, presente na poesia de Paula Tavares, é também constituído do desejo que liberta e das relações que marcam o corpo poético. A partir das obras *O lago da lua* e *Manual para amantes desesperados*, percorreremos o espaço do amor e suas facetas possíveis: a do sentimento amoroso, a do desejo, a do erotismo e a da palavra.

### **3.3 O sujeito da palavra**

Ao considerar a palavra também um elemento parte da constituição do sujeito do amor, Morin nos leva a refletir acerca da poesia. Sendo assim, o autor busca a fonte da arte poética, ressaltando que sua origem surge na linguagem que, por sua vez, se encontra no homem. Chama atenção para as duas inerentes ao ser humano, independente da sua cultura: “uma racional, empírica, prática, técnica; outra simbólica, mítica, mágica” (MORIN, 2011, p. 35). À segunda, o autor sugere a denominação de estado poético, um conceito lato de linguagem, pois o “estado poético pode ser produzido pela dança, pelo canto, pelo culto, pelas cerimônias e, evidentemente, pelo poema” (*ibidem*, p. 36). O homem, por sua vez, é constituído por dois tecidos possíveis: o prosaico e o poético. No entanto, ensina-nos Morin, que, mesmo convivendo com essa polaridade, é o estado poético o responsável pelos sonhos e pela fonte da vida humana.

A poesia faz do sujeito do amor um sujeito da palavra, à medida que permite, ao ser, experimentar um estado outro, refletindo também sobre suas relações no mundo. Portanto, Morin retoma sua indagação inicial, sobre a fonte da poesia e sua finalidade, afirmando que o “(...) fim da poesia é o de nos colocar em estado poético” (MORIN, 2011, p. 43).

Por ser a poesia texto literário e por ser também responsável pelo estado poético possível ao homem, consideraremos esse território também do desejo, como ensinado por Ruth Silviano Brandão, no texto “A encenação da palavra literária”. Nele, a autora nos leva a refletir sobre a tessitura da linguagem literária e sobre de que maneira isso pode ser também possibilidade de produção do desejo. Isso se dá, porque o texto é sempre composto de variados fios e veste diversas roupagens. A da poesia é uma delas. No entanto, é no tecer da atividade textual, seja poética ou não, que o texto literário se mostra provocador e sedutor, pois “é do e no seio mesmo da linguagem que o texto se revela e se constrói como produtividade – possibilidade de produção do desejo” (BRANDÃO, 1995, p. 25).

Ao reinventar o real, o texto, e por extensão a poesia, torna-se um objeto desejado e sedutor. É na dimensão do imaginário que se encontra o estado poético e é também a partir dessa condição que reflexões e rupturas se atualizam. A concretização desse estado é possível por meio do texto poético, já que é “nesse entrelugar que tudo acontece e se encena, onde o desejo se torna ato – na palavra” (*ibidem*, p. 28).

O sujeito do amor, portanto, é também o do desejo a partir de duas facetas inerentes à sua composição: a corporal e a da palavra. Nesse território sedutor, encontra-se a poesia de Paula Tavares, pois poesia e amor andam lado a lado, como, liricamente, reflete Paulo Leminski:

A poesia seria cúmplice, desde o começo, desse sentimento que se chama amor. Eu acho que é uma coisa perfeitamente lógica, natural, porque a poesia, se vocês olharem bem, ela é o amor entre os sons e os sentimentos. Ela já é na sua substância, intrinsecamente, ela já é amor, já é aproximação, no sentido que é amor entre os sons e os sentidos (...) É por isso que a poesia não morre. (...) Poesia é um ato de amor entre o poeta e a linguagem (LEMINSKI, 2009, p. 331).

É na cumplicidade existente entre o amor e a poesia, em meio a sons, sentimentos, sentidos e linguagem, que encontramos o sujeito poético, também do amor e do desejo, representado na poesia da angolana Paula Tavares:

Das duas de mim só percebeste  
A louca  
A voz de íntima nudez  
O grito surdo da fêmea.

Das duas de mim  
Só percebestes a outra  
A dos ventos soltos  
Cabaças no ventre  
E um demônio  
Nos cabelos

Das duas de mim  
Só percebestes a sombra  
A embriaguez do vinho  
O brilho da palavra  
O sonho

Agora que um mapa estranho  
Traçou na face os caminhos da santa  
O sonho apareceu despido  
Ainda voltas  
De vez em quando  
Com as palavras da louca.

(TAVARES, 2011, p. 201)

Há no poema um discurso pela busca da “face outra”, ou melhor, para que o outro encontre, perceba as duas mulheres que contracenam nesse corpo de possibilidades. A louca, a outra, a sombra: signos que metaforizam o caráter multifacetado desse eu lírico feminino. A louca, na primeira estrofe do poema, traduzida pela voz e pelo grito revelador. A outra, cabelos e corpo, sugestionando o contato

sensitivo corporal e sedutor daquela que traz “cabaças no ventre”. A sombra, a face do sonho e do devaneio; a subjetividade da palavra e a utopia embriagada.

Nesse “não lugar”, em meio a múltiplas roupagens desse corpo de fêmea, existe também o território da poesia e o “entrelugar” da palavra, uma vez que esta também se quer outra no espaço lírico. Se o texto literário é palco teatral, como enfatizou Ruth Silviano Brandão, em *Literaterras*, é porque a tapeçaria da palavra permite múltiplas representações:

No texto literário, entretanto, a linguagem tem outra tessitura e se articula em diversa dimensão: a dimensão do imaginário, quando o leitor, esquecendo-se de que transita num universo verbal, entra no espelho do texto e aí se reencontra. Se os fantasmas aparecem, eles são tecidos por palavras que valem por si, em si, por sua materialidade significante, seus ruídos, ressonâncias, ecos (BRANDÃO, 1995, p. 26).

O sujeito da palavra se torna sujeito cindido por meio da encenação do texto literário que o levará ao desejo em meio a um “universo verbal” que é o estado poético. No entanto, “o texto literário não é só o lugar de narciso, onde o prazer da própria imagem se atualiza” (*ibidem*, p. 28). Ele também é lugar de rupturas e de transgressões, pois, se há um sentido outro para o sujeito da palavra e, portanto, do amor, é o da linguagem que “fala, diz do sentido doce, demonstra, mas soa, zune, troa e dilacera também com seus berreiros” (SERRES, 2001, p. 114).

A linguagem poética é reveladora de um ser outro, “das duas de mim” possíveis nesse território do texto literário e no corpo do sujeito do amor. Se a poesia se separou da ciência, da técnica e da prosa, como ressalta Morin, em *Amor, poesia e sabedoria*, é porque ela conduz o sujeito a uma condição outra, que é a poética, possibilitando a interação entre o amor e a vida:

Reconhecemos a poesia não apenas como um modo de expressão literária, mas como um estado segundo do ser que advém da participação, do fervor,

da admiração, da comunhão, da embriaguez, da exaltação e, obviamente do amor, que contém em si todas as expressões desse estado segundo. (...) O amor faz parte da poesia da vida. A poesia faz parte do amor da vida. Amor e poesia engendram-se mutuamente e podem identificar-se um com o outro. (MORIN, 2011, p. 9).

Reconhecemos o sujeito do amor também na palavra poética dos livros *O lago da lua* e *Manual para amantes desesperados*, de Paula Tavares. Percorremos o percurso da palavra, estado poético, enquanto amor, em sua significação multifacetada: corpo e linguagem.

### 3.4 *O lago da lua*: território do amor

A obra poética *O lago da lua* é publicada quatorze anos depois do primeiro livro de poesia de Paula Tavares, *Ritos de passagem*, em que o sentimento da euforia da independência de Angola permitiu à autora a reflexão sobre a busca pelo conhecimento e a liberdade dos prazeres. Em *O lago da lua*, o sujeito poético vive um período de “distopia” em virtude da guerra desencadeada entre irmãos, no entanto, afirma Rita Chaves que, nesta obra, “a delicadeza continua como traço fundamental; e com ela, a sensação de que nada é supérfluo nesse repertório que continua a falar de Angola sem se limitar a isso” (CHAVES, 2000, p. 272).

*O lago da lua* não se limita ao território angolano, pois busca a extensão deste espaço no próprio corpo poético, em que, para além das cicatrizes sociais, encontramos as marcas delicadas do prazer e do amor que também compõem a superfície do discurso lírico desta obra. Retomamos a definição de Denilson Lopes acerca da delicadeza: para ele, o delicado é uma opção, já que representa “recolhimento e desejo de discrição” (LOPES, 2007, p. 18). Discrição representada pela escolha que o sujeito poético, em Paula, faz pela observação do mundo que o cerca. Ele opta, portanto, pela sutileza

daquilo que é delicado, ao dizer ‘não’ à saturação de informações. Uma delicadeza que vai, para além de uma temática, representar uma forma de lirismo.

Ensina-nos Laura Padilha sobre a obra *O lago da lua*:

Os poemas reunidos nas duas obras e publicados em um intervalo de quatorze anos, se vão apresentando outras soluções formais, reforçam sempre a ideia, de um lado, de que são o produto de uma fala de mulher, cujo corpo se apresenta como o de um sujeito de desejo e, de outro, de que são um modo possível de exercitar o respeito pelas coisas antigas. (PADILHA, 2006, p. 306)

O “sujeito de desejo”, que também reflete acerca das cicatrizes de um espaço devastado socialmente, é uma voz recorrente em *O lago da lua*. A partir dos sentidos da percepção e do desejo, percorreremos as trilhas de uma obra que se tece por entre amores, dores e sonhos.

Um provérbio Kuanyama é a epígrafe da obra: “... lá onde és amado constrói a tua casa”. Ele anuncia o lugar do amor como morada para os que são amados e que permite a experiência amorosa como uma forma de alicerce para a vida. Sendo o amor, assim como o corpo, um território a ser habitado, cabe-nos uma reflexão acerca dessa “casa”.

George Simmel, em “Fragmentos sobre o amor (escritos póstumos)”, discorre sobre as significações do amor e suas facetas. O filósofo começa sua reflexão a partir das pulsões humanas. Uma delas seria satisfazer a vontade de alguém por considerá-la legítima, já que a realização disso é a motivação maior para o ser. Tornar real o desejo do outro é uma energia pulsional do amor. A relação “eu – tu”, existente nas ações benéficas, motivadas pelo amor, representa o próprio “querer-viver” despertado pela essa afetividade, pois, segundo Simmel,



(...) é exatamente esta a diferença decisiva: o amor por um ser humano, enquanto motivação por assim dizer geral de uma ação determinada, se solidariza com seu conteúdo, irriga-o com seu sangue muito mais diretamente do que em qualquer outra motivação (com exceção, talvez, do ódio). De maneira, percorre-se um caminho mais longo quando se realiza uma ação benéfica a alguém por sentido moral ou seguindo sem resistir seu próprio impulso, por religião ou por solidariedade social, do que quando o fazemos por amor. Aqui o caráter da ação benéfica, essa tensão entre o eu e o tu, não aparece em absoluto com a mesma acuidade, por que o eu aproximou-se afetivamente do tu, e seu próprio querer-viver flui, para lá desse hiato, rumo ao outro, abolida toda distância (...) (SIMMEL, 2001, p. 116).

Se o amor nos aproxima do “tu”, ele também rompe com o distanciamento dos seres e faz com que essa afetividade nos mostre o nosso próprio querer viver. No espaço onde se constrói a própria casa (provérbio Kuanyama), somos levados também às experiências das pulsões humanas e das relações dos corpos. É no encontro amoroso que experimentamos, enquanto homem e, portanto, corpo, uma motivação de intensidade não possível apenas pela solidariedade social. É pelo impulso amoroso que somos conduzido às experiências da vida.

Simmel ainda focaliza a faceta libertadora do egoísmo assumida pelo amor. O bem-estar, por intermédio do sentimento amoroso, se dá não por esse ser uma espécie de sacrifício em nome de outrem, mas por permitir ao próprio ser o entendimento do “querer-viver” para além de si mesmo, pois o “milagre do amor é justamente não abolir o ser-para-si nem do eu nem do tu, fazer dele inclusive a condição que permite essa supressão da distância, esse fechar-se egoísta em si mesmo do querer-viver” (*ibidem*, p. 117).

A tomada de consciência do “querer-viver” advinda do amor é a própria noção de que vivo a existência desse sentimento a partir das relações que estabeleço com o outro. Isso me leva ao entendimento do meu próprio ser e da maneira como me relaciono com o tu. Portanto, o amor é liberdade, pois é uma experiência dos corpos. Se a poesia de Paula Tavares, em *O lago da lua*, se quer uma vivência do amor é porque

nela coexistem corpos que se relacionam: o poético, o amoroso e o social. Por assim ser, o amor extinguirá as distâncias entre estes, como mostrou Simmel, para que o milagre do amor aconteça, neste caso, no próprio sujeito poético. Merleau-Ponty também atentou para o aprendizado com e no outro, permitido ao ser corporal e perceptivo, ao enfatizar que

“(...) não vivemos primeiramente de consciência de nós mesmos – nem mesmo, aliás, na consciência das coisas – mas na experiência do outrem. Nunca nos sentimos existir a não ser após termos já tomado contacto com os outros, e a nossa reflexão é sempre o regresso a nós mesmos, que, por outro lado, muito deve à frequência de outrem” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 51)

O filósofo da percepção reforça que o contato com nós mesmos existe em função daquilo que estabelecemos com o outro, e nossa participação efetiva no mundo é mediante esse reconhecimento. O sujeito lírico, em *O lago da lua*, é lugar do amor, por permitir também a doação desse corpo poético, em nome da liberdade e da sabedoria em meio às relações com o mundo que o rodeia:

**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)

No poema que posteriormente intitulará um dos livros de poesia de Paula Tavares, deparamo-nos com uma imagem subvertida de “altar”. Neste recinto que

tradicionalmente é o lugar em que o sagrado se condensa, encontramos o próprio corpo poético metaforizando esse espaço. O fogo antigo continua a arder, por representar um copo a pulsar em meio a seus desejos corporais. Aqui a ideia do “fogo” como demonstração do “face-a-face amoroso” ensinada por Morin (2011, p. 19) reforça relação do amor como componente inerente ao corpo humano e, por assim ser, torna-o também um sujeito do desejo.

Bachelard também disserta sobre a relação “fogo-desejo”, na obra *A psicanálise do fogo*. Nela, o filósofo ressalta a importância da realização do fogo, portanto da satisfação do desejo: “Após o desejo, é preciso que a chama se conclua, é preciso que o fogo se realize e que os destinos se cumpram” (BACHELARD, 2008, p.82). No corpo do eu lírico do poema, arde um “fogo antigo” que almeja a sua realização e plenitude, pois a experiência do fogo e do desejo também é fenômeno do sensível, como ensina Bachelard, por ser uma vivência que transforma a relação do sujeito como mundo:

O que o fogo acariciou, amou, adorou, guarda lembrança e perde a inocência (...) Pelo fogo tudo muda. Quando quer que tudo mude, chama-se o fogo. O primeiro fenômeno não é somente o fenômeno do fogo contemplado em hora ociosa, em sua vida e em seu esplendor; é o fenômeno pelo fogo. O fenômeno pelo fogo é o mais sensível de todos; é o que se deve vigiar melhor; é preciso ativá-lo ou abrandá-lo, é preciso encontrar o ponto de fogo que marca uma substância como o instante de amor que marca uma existência (*ibidem*, p. 86).

No corpo do eu lírico, a oferenda do corpo; portanto, a própria oferta do ser que foi transformado pela chama do fogo, instante de amor, tornando-se, agora, também um sujeito do desejo. Sujeito este que, em sua unidade, o altar, mostra-se como um espaço também das oferendas de um ritual sagrado. No entanto, desta vez, não é o vinho, nem o pão, nem as flores do deserto a serem ofertados, mas o próprio “corpo de rapariga tatuado”. A tatuagem da pele lírica sugere a nudez corporal revelada em meio ao poema. Ao mostrar as impressões da epiderme poética, o eu lírico nos revela suas

experiências seladas neste fragmento corpóreo. Nenhuma pele é igual a outra e traz em si as impressões da vida e das vivências. Nela, tatuados, ficam o tempo, as feridas, as cicatrizes e a experiência do amor. Para além da tatuagem, a superfície corporal a ser ofertada para novos desejos. A nudez a provocar o tato que, por sua vez, almeja a oferta exposta. Nesse deleite da própria linguagem, vemos um eu lírico provocador, com seu “corpo de tacula” e seu “melhor penteado de missangas” não para se sacrificar pelo outro, mas, como argumentou Simmel, para romper com o “ser-para-si” na experiência do sentimento amoroso. Ter a pele tatuada significa viver a experiência e só os que “tocam” o mundo são assim representados, pois

(...) uns olham, contemplam, veem; outros acariciam o mundo ou se deixam acariciar por ele, atiram-se, enrolam-se, banham-se, mergulham nele e, às vezes se esfolam. Os primeiros não sabem o peso das coisas, pele lisa e chapada onde se encastram grandes olhos; os segundos se abandonam ao peso das coisas, a epiderme deles recebe a pressão delas, localmente, no detalhe, como um bombardeio, sua pele, portanto, é tatuada (SERRES, 2001, p. 32)

Na pele tatuada de *O lago da lua*, a percepção da epiderme textual nos revela os percursos do amor no corpo do poema. Trajetória essa que muito tem a revelar sobre o conhecimento de si, como destacou George Simmel. Neste (re)conhecimento do próprio sujeito, o eu lírico do livro em questão reinventa experiências do corpo feminino como extensão de um corpo social também a sangrar:

### **O lago da Lua**

No lago branco da lua  
Lavei meu primeiro sangue  
Ao lago branco da lua  
Voltaria a 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, o sujeito poético cumpre um ritual cíclico, intimamente feminino. Mistura seu sangue ao barro de sua terra, consolidando suas raízes e sofrendo junto com Angola. Preserva por meio de suas palavras o que é tradicionalmente angolano. “O lago branco da lua, primeiro poema do livro homónimo, é um lago bloqueado, mas por isso também arquivo de evasão e de sobrevivência onde o sujeito poético feminino deposita os sonhos” (RIBEIRO, 2008, p. 96). Sonhos e sangue: simbologias que despertam um espaço feminino.

A poetisa, ao abordar a condição da mulher, reinventa tradições das etnias do sudoeste angolano onde nasceu. Tradições muitas vezes esquecidas devido ao contexto histórico conturbado por diversas guerras. Carmen Tindó, estudiosa da obra de Paula Tavares, ressalta que a poesia de autora “se faz também guardiã da palavra e da memória ancestrais” (SECCO, 2003, p.177), pois recria mitos, rituais, costumes de sua terra. Seus textos assinalam a transformação do corpo feminino. A mulher fala, poeticamente, de sua sensualidade de fêmea.

Há, nos textos de Paula Tavares, uma sede infinita de liberdade que a mulher sente, uma vez que se encontra consciente da situação atual de sua sociedade. Não renega sua condição amarga, mas, como mostra o poema, passa a beber os sonhos de fêmea e cidadã, tendo em vista assumir sua sexualidade e lutar por uma Angola mais justa, “depositando, assim, suas reservas de sonhos para tomar”.

Deposita, guarda esses sonhos em caneca de barro, uma vez que o “ofício do barro é, nessas culturas, antigo, sendo ocupado por mãos femininas” (SECCO, 2011, p.

269). A proximidade com esse símbolo da origem humana é feita pelas mãos da mulher que trava esse contato sensitivo com a “argila”, mostrando sua necessidade perceptiva, para, através disso, saborear a “água amarga e o mel dos dias claros”. O corpo feminino preparado para ser entregue ao sabor e à dor.

No entanto, para além da simbologia da dor social inerente ao sangue, existe a faceta amorosa desse significante por sua ligação com a vida. O sangue “é universalmente considerado o veículo da vida (...) Às vezes, é até visto como o princípio da geração. (...) O sangue corresponde, ainda, ao calor vital e corporal” (CHEVALLIER, 2005, p. 800). Edgar Morin já havia atentado para a relação existente entre o amor e o calor corporal, enfatizando que essa relação epidérmica acentua a relação amorosa física entre os seres. O contato entre os corpos também compõe o sujeito do amor.

No poema, a mistura do sangue com o barro metaforiza a união entre o corpo do eu lírico e o espaço social onde está inserido, dando vida e significação às relações existentes entre eles. No entanto, para além do território angolano, o eu lírico busca vivências no próprio corpo para, assim, ter “reserva de sonhos para tomar” em meio à experiência amorosa, pois o “amor é uma das formas de nos relacionarmos com objetos e, portanto, é uma derivação do desejo” (SANTIAGO, 2011, p. 33).

Se o sangue é simbologia da vida e das relações corpóreas do sentimento amoroso, ele também é espaço do desejo e do prazer. Espaço marcado em *O lago da lua* pela simbologia do sangue como vida e do corpo como território das experiências. Em muitos dos seus poemas, a obra apresenta-nos feridas, cheiros, toques a representarem as marcas do amor. Se por um lado a ausência traz à tona o desejo, por outro é a satisfação deste que culmina na experiência do prazer.

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

(TAVARES, 2011, p. 75)

O eu lírico do poema expõe sua sensibilidade corporal ao trazer à tona o veneno e o fogo inerentes ao seu ser e aos sentimentos que este carrega, muitos deles oriundos das feridas de um tempo de guerras. No entanto, essas cicatrizes, mais uma vez feitas de sangue, não são responsáveis pelo sofrimento maior vivido pelo sujeito lírico. Ele reforça sua resistência ao afirmar que “todas as feridas de sangue / não esgotaram meu rio”, pois o sangue que metaforiza as mazelas sociais também é o vinho da vida. Na busca pelas experiências, uma ferida outra assinala as dores do corpo poético: a de amor.

Por entre os caminhos experimentados, o eu lírico tropeça “nas sandálias de couro de boi”, sugerindo um corpo antagonicamente cindido e formado pelos espaços sociais, da tradição e do amor. Sabe o eu lírico, no entanto, que é na experiência amorosa que tem a oportunidade de aprender sobre si, sobre o prazer, ainda que tenha a consciência da sua morte por estar “ferida de amor”, afinal “estamos plenamente imersos neste mundo que é o de nossos sofrimentos, felicidades e amores. Não experimentá-lo é evitar o sofrimento, mas também não haverá o gozo” (MORIN, 2011. P. 8).

Engana-se quem imagina que o eu lírico finda sua vida no amor que fere. Pelo contrário, o amor se regenera, levando o sujeito a encontrar força vital para enfrentar marcas oriundas das mazelas de um país em guerra, verdadeiras cicatrizes da morte. É

na poesia da vida e, portanto, na experiência do amor, que o sujeito lírico se depara com o renascimento do corpo, pois

o amor é paradoxal como a vida (...) vive-se de morte, morre-se de vida. O amor poderia, potencialmente, regenerar-se, operar em si mesmo uma dialógica entre a prosa que se espalha na vida cotidiana e a poesia que fornece a seiva a essa mesma vida (MORIN, 2011, p. 25)

A morte e o sangue, presentes, no poema, a ganharem ressignificação com a experiência do amor vivenciada pelo eu-lírico. Ressaltamos também a presença do fogo inerente ao sujeito a “escorregar por dentro” do seu território corporal e poético. Esse fogo não mata, mas se une ao sentimento amoroso pela vida. A chama vital também compõe o ser do amor: poesia que também é seiva, vida que também é corpo. Ensina-nos Octavio Paz acerca da história do amor:

O amor humano, quer dizer, o verdadeiro amor, não nega o corpo nem o mundo. Tampouco aspira outro e nem se vê como caminhando em direção a uma eternidade para além da mudança e do tempo. O amor é amor não *a* este mundo, mas sim *deste* mundo; está atado à Terra pela força da gravidade do corpo, que é prazer e morte. Sem alma – ou como queira se chamar a esse *sopro* que faz de cada homem e de cada mulher uma *persona* – não há amor, mas tampouco ele existe sem corpo. Pelo corpo o amor é erotismo e assim se comunica com as forças mais vastas e ocultas da vida. Ambos, o amor e o erotismo – dupla chama – se alimentam do fogo original: a sexualidade (PAZ, 1994, p. 185).

Nos poemas de *O lago da lua*, vemos os laços existentes entre amor e corpo, que despertam o erotismo da palavra. A opção pela percepção corporal acontece por meio da experiência do sujeito no mundo: um autoconhecimento do ser, só possível na relação com outrem, como assinalou Merleau-Ponty. É dessa troca de experiências que também vive o amor, pois não há amor sem corpo, visto que, da epiderme sensitiva e corporal, o amor e o erotismo se alimentam. Portanto, o sujeito poético e do amor, na obra em questão, escolhe o gozo da vivência entre os corpos:





experiência e o da ausência. O amado despe, primeiramente, as “sandálias de couro”, mostrando que o sujeito é, para além do ser da tradição, um homem que deseja viver o amor. No entanto, ele também é personificado pelas mesmas sandálias no momento da sua ausência física, travando um compromisso com sua identidade.

O espaço da falta e da carência também é o do desejo. Sendo assim, deparamo-nos com um “poema abismo”, pois essa também é uma faceta do amor:

O amor não nos protege dos riscos e desgraças da existência. Nenhum amor, sem excluir os mais tranquilos e felizes, escapa dos desastres e desventuras do tempo. O amor, qualquer amor, é feito de tempo e nenhum amante pode evitar a grande calamidade: a pessoa amada está sujeita às afrontas da idade, à doença e a morte (PAZ, 1994, p. 188).

Mas se é na experiência do outrem e, portanto, do amor que reconheço até mesmo a minha própria existência, as feridas, a ausência e as dores se subvertem, levando-nos a uma sabedoria outra que é a amorosa: o “amor implica a regeneração permanente do amor nascente” (MORIN, 2011, p. 24). Nessa estratégia da regeneração, o amor faz de si ferida e sangue, ao mesmo tempo em que significa vida e prazer. Octavio Paz reforça essa reflexão, afirmando que a

(...) linguagem popular, em todos os tempos, é rica em expressões que descrevem a vulnerabilidade do apaixonado: o amor é uma ferida, uma chaga. Mas, como diz São João da Cruz, é “uma chaga presenteada”, “um cautério suave”, uma “ferida deleitosa”. Sim, o amor é uma flor de sangue (PAZ, 1994, p. 188)

As metáforas da ferida e do sangue inundam o trabalho literário de *O lago da lua*, sugerindo as marcas do amor no corpo poético da obra. A simbologia da “flor de sangue”, sugerida por Octavio Paz, retoma as facetas do deleite e da dor existentes no discurso do eu lírico, em Paula Tavares, que diz morrer por estar ferido de amor. Afirmção esta reiterada em mais um poema do livro em questão, trazendo à tona outra marca da poeticidade desta autora que é a relação intertextual:

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

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)

Um dos mais marcantes poemas de *O lago da lua*, por exaltar o sentimento amoroso e por, principalmente, dialogar sensivelmente com outras vozes, revela-nos uma intertextualidade com um dos mais belos cantos de amor da história do homem.

Ensina-nos Cinda Gonda:

A forma de *O lago da lua* recupera, como se fora uma releitura, um procedimento paródico, o *Cântico dos cânticos*. A citação ao poema se explicita na epígrafe recolhida por Ana Paula: “Amparai-me com perfumes, confortai-me com maçãs que estou ferida de amor”. (GONDA, 2010, p.159)

Releitura que toca a sensibilidade, não apenas pelo universo cultural dos ritos angolanos, mas pelo discurso do amor universal inerente à humanidade. *O lago da lua* rediscute o sujeito do amor a partir das perspectivas da experiência de um eu lírico que

expõe as feridas amorosas no seu espaço poético, que é simbologia do corpo do amado e do que também ama.

Em *Cânticos dos cânticos*, vemos o espaço do amor como aquele que representa também o lugar do desejo e da busca pela realização no outrem. A incompletude da procura pelo outro se desfaz em meio a cheiros, sabores e lembranças do desejo que mantêm viva a presença dos amantes. No entanto, não é a lacuna da ausência que faz a mulher agonizar, mas é justamente a determinação da busca pelo amor que regenera a chama da vida. Estar “ferida de amor” é, portanto, estar viva.

No poema de Paula Tavares, o eu lírico assume a voz de um discurso confessional à mãe, “cantando” as provações vividas por ele e às quais sobreviveu e resistiu. Nem mesmo as “feridas fundas” o fizeram desfalecer em meio a um cenário apresentado como uma travessia: de um lado as tentações profanas, “o cheiro da canela”; de outro, o espaço sagrado da tradição, o “mirangolo” típico da Huíla. Se resistiu, foi em nome do amor; se agora morre é porque está “ferido de amor”.

É por meio do cenário amoroso que a poesia de *O lago da lua* traz à tona não apenas o território angolano, suas dores, tradições e encantamentos, mas a reinvenção de uma história de amor a serviço da vida. O poema *Cânticos dos cânticos* é “parodiado”, como ressaltou a professora Cinda Gonda, para que as fronteiras, entre o que é tipicamente angolano e aquilo que é inerente ao homem, pudessem coexistir no corpo do sujeito do amor, eu-lírico desta obra. Esse cântico, por meio do sujeito poético em Paula Tavares, é reiterado não apenas no espaço de um único poema de *O lago da lua*, mas em várias metáforas sugeridas ao longo da obra. Signos, como “vinho”, “sandálias”, “perfumes”, “amor”, “filha de Sulamite”, e os dois espaços poéticos nos quais a obra de Paula Tavares se estrutura, o do desejo e o corporal, reconstróem novos

sentidos e cânticos amorosos. No primeiro espaço, a sexualidade sugerida em meio à ausência do outro; no segundo, os sentidos do corpo a despertarem a poesia.

Cheiros, toques, sabores, mas, principalmente, a percepção audível provocada, e provocadora, nesse trabalho de recriação intertextual, faz de *O lago da lua* um novo canto de amor. Em *Cântico dos cânticos*, temos a voz da mulher e do amante a entoarem uma “odisseia” amorosa; já na obra em análise, de Paula Tavares, essas vozes ganham roupagens outras e facetas inusitadas: citações e reinvenções de história permitem, mais uma vez, que o amor seja cantado. O poema “História de amor da princesa Ozoro e do Húngaro Ladislau Magyar” lança-nos em um labirinto das vozes, em meio a vários coros que narram essa também narrativa poética amorosa, como em o *Cântico dos cânticos*.

O casamento da princesa Ozoro se dará a partir do costume do alambamento, algo inerente ao universo cultural angolano, trazendo à figura da menina princesa a carga semântica dos valores tradicionais de algumas etnias angolanas. Em oposição, temos a imagem do estrangeiro, o Húngar Ladislau Magyar, a se mostrar como o novo em relação aos velhos costumes. Se por um lado a voz do pai da princesa no poema diz “este homem pagou mais bois e enxadas do que aqueles que eu pedi” (TAVARES, 2011, p. 105); por outro, o estrangeiro revela seu desejo não de ter Ozoro apenas por satisfação de um desejo, mas de, a partir dela, sentir-se completo depois de muitas viagens e após a travessia de muitos mares. Seria a mão de Ozoro a se revelar porto seguro ao estrangeiro viajante. A voz de Magyar implora ao pai de Ozoro: “Senhor! Deixai que ela me ensine a ser da terra” (*Ibidem*, p. 108).

A menina revela seu inconformismo ao argumentar que ainda não se sente preparada para tal união: “ainda não chegou meu tempo de mulher” (*ibidem*, p. 106). No entanto, o coro das mais velhas e das mais novas entoou um verdadeiro ritual de

passagem ao narrarem toda a formação de Ozoro até então. As mais velhas reforçam: “Fomos nós que preparámos Ozoro! Na casa redonda” (*ibidem*, p. 108). As mais novas gritam: “A CASA DAS MENINAS: TERRA, FLOR, PÁSSARO, PRINCÍPIO, MEMÓRIA” (TAVARES, 2011, p. 110), cada uma a revelar suas características e qualidades, mostrando a importância da mulher no território que habita. Também chama a atenção o discurso da mãe ao ensinar a Ozoro, por meio de uma narrativa recriada, a importância do zelo com o espaço que ocupa: “(...) só merece o lugar quem dele cuida, quem sabe trabalhar” (*ibidem*, p. 111). Sobre os ensinamentos oriundos das mais velhas, ressalta Paula Tavares, em uma crônica, que todos “os seus dias parecem iguais e, no entanto, desfilam apressados entre a seiva das palavras e a multiplicação dos gestos necessários ao governo do tempo(...)” (TAVARES, 2004, p.80)

Para além das metáforas de um poema que sugere as relações com seu território natal, as vozes do poema expressam o corpo do amor, como o verdadeiro lugar a ser habitado e zelado. Magyar revela sua oferta: “Amada, há em mim um fogo limpo / para ofertar / e o que espero a partilha / para podermos limpar os dois o ninho / Para podermos criar os dois o ninho” (TAVARES, 2011, p. 113). Em sequência, os feiticeiros revelam o destino de Ozoro, gritando: “E ESTÁS CONDENADA ÀS VIAGENS, OZORO / TEUS FILHOS NASCERÃO NOS CAMINHOS” (TAVARES, 2011, p. 114). A princesa, neste instante, mostra-se resignada e aceita sua condição, explorando o ensinamento maior do amor: “Amar é como a vida / Amar é como a chama do lugar / QUE SE CONSOME ENQUANTO SE ILUMINA / POR DENTRO DA NOITE” (*ibidem*, 2011, p. 114). É partir do entendimento do amor como vida e como algo regenerador que o último poema do livro traz à tona um diálogo possível com a primeira citação da obra, apresentando, por definitivo, o território de *O lago da*

*lua*: “... lá onde és amado constrói a casa” – Provérbio Kunyama. Lugar este, para além da terra tocada pelos pés, um espaço do amor.

Ressaltamos a importância dos provérbios na cultura angolana a partir de reflexão, na crônica “A divisão do mundo”, da própria Paula Tavares:

Tal como outros valores culturais, o sistema dos provérbios assenta num património de conhecimento facilmente reconhecível pela comunidade, que o aprende integrado num sistema de ensino baseado no aproveitamento da singularidade do indivíduo, enquanto parte de um todo comunitário, onde a solidariedade é cultivada como dado adquirido a não perder (TAVARES, 2004, p. 27).

Experiências individuais, em meio aos ensinamentos coletivos, formam esse sujeito do amor, parte também de uma comunidade, que cultiva esse aprendizado “como dado adquirido a não perder”, como ensinou a nossa poetisa, também cronista em *A cabeça de Salomé*.

Voltando para a análise do poema, percebemos que, assim como em *Cânticos dos cânticos*, é a voz de uma mulher que abre e encerra a narração amorosa em *O lago da lua* também. Assim, temos a voz de um eu-lírico feminino a transitar pelo território do amor. Percorrer esse caminho, não significa, como vimos a partir de Octavio Paz, não correr riscos. A dor também é ferida e estar “ferido de amor” é ser sujeito da experiência amorosa. Essa dor de amor também é revelada em *O lago lua* a partir de outro corpo também marcado pelas feridas: o social.

#### 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 do lixo

Olha-me estas crianças  
transporte  
animais de carga sobre os dias  
percorrendo a cidade até aos bordos  
carregam a morte sobre o espaço  
enchendo a cidade de estilhaços.

(TAVARES, 2011, p. 95)

O eu lírico apresenta não um novembro inundado das águas da independência, mas um novembro cheio “de água até às lágrimas, enchendo a cidade de estilhaços”, percebido através de um olhar que se sensibiliza pela presença de crianças que não enxergarão mais esse mês como o início de um futuro melhor, mas como um espaço despedaçado pelo tempo. Se *O lago da lua* se mostra também espaço do diálogo, podemos enxergar o título do poema em inglês como um caminho que sugere a dor e as mazelas humanas como algo maior do que as fronteiras culturais entre os países.

O corpo do amor em todas as suas possibilidades e facetas: o prazer e a dor; o corpo social e o amoroso. Eis o percurso poético de *O lago da lua*. Trajetória pautada na experiência do corpo e mais além: do corpo do outrem como extensão de si. Vozes, toques, olhares a inundarem de maneira perceptiva os versos de Paula Tavares. É na busca por esta vivência que o sujeito do amor, eu lírico desta obra, revelou também sua escolha pela percepção entre os corpos; afinal “o sujeito que sou, concretamente tomado, é inseparável deste corpo-aqui e deste mundo-aqui” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 547).

### **3.5 *Manual para amantes desesperados: o amor e o calor abrasador da sede***

*Manual para amantes desesperados*, publicado em 2007, mostra-se como uma forma de orientação daquele que está ardendo de desejo, que busca pelo amor interrompido e que tem sede de uma poesia que deseja tocar e ser tocada. Corpo e poesia: deserto por onde seremos guiados e convidados a explorar, reconhecer, tatear o espaço poético. Local esse representado pelo corpo dos amantes, do poema e as mãos da poesia.

Prestemos atenção às epígrafes iniciais do livro:

*Um cesto faz-se de muitos fios*  
DITO UMBUNDU



*Estende o corpo sobre a duna  
 e deixa  
 que as penínsulas se inundem do vinho  
 que esmaguei  
 nas montanhas da memória*  
 DAVID MESTRE

Um dito em umbundu, uma das línguas bantas mais faladas em Angola, abre o livro de poesia *Manual para amantes desesperados*, de Paula Tavares, mostrando que o que se aprendeu com a tradição será sempre um guia aos desesperados e isso não será esquecido nesta obra poética. “Um cesto faz-se de muitos fios”: fios das sensibilidades, das emoções, dos amores, das experiências, dos saberes presentes neste livro e na construção do sujeito poético que aqui se circunscreve. Afinal,

Assim, complexa e assustadora, surge nossa carta de identidade. Cada um tem a sua, original, como a impressão de seu polegar ou a marca de seus maxilares. Nenhuma carta é igual a nenhuma outra, todas mudam com o tempo (...) trago na pele o traço e os caminhos abertos por aquelas que me ajudaram a procurar minha alma difusa. (SERRES, 2001, p. 18).

Fio a fio, fibra a fibra, nenhum ser pode ser igual ao outro, mas cada um traz na pele traços e vestígios que caracterizam o corpo, principalmente na escuridão. Percebemos que a tradição, em confronto e diálogo com a modernidade representada pelos poemas de David Mestre, são caminhos escolhidos para o percurso poético de Paula Tavares, como bem ilustram as duas epígrafes de *Manual para amantes desesperados*.

Nesta “alma difusa”, existem outros fios, como mostra a segunda citação do livro, a de David Mestre, um importante poeta angolano: um fio a unir a sabedoria da tradição, o dito umbundo, à consciência crítica de uma geração que marcou a modernidade lírica da poesia de Angola nos anos 70.

O sujeito poético pede o estender do corpo sobre as dunas, lugar movedição pelo vento, mostrando que o espaço em que se encontra sofreu e sofre mudanças. No entanto, as penínsulas, porções de terra cercadas de água, exceto em seus istmos, inundaram-se

do “vinho”, metáfora do sacrifício, do sangue derramado nas guerras, mas também uma simbologia dos prazeres, da embriaguez dos sabores, dos desejos já experimentados, muitas vezes esmagados pelas lembranças reminiscentes.

A imagem do “vinho” traz à tona o amor e o desejo de *O lago da lua* e dialoga também com poemas outros que cantaram o amor, como *Cântico dos cânticos*. A simbologia do “vinho”, seja na significação do sangue sacrificado, seja pelo deleite associado a essa palavra, representa “o amor, desejo ardente e a embriaguez” (CHEVALIER, 2005, p. 957). No espaço poético de *Manual para amantes desesperados*, o “vinho”, da epígrafe inicial, sintetiza o propósito maior da obra: a retomada do amor despedaçado e a sede das delícias.

A propósito da sede, da falta simbólica da água neste contexto poético, cabe à associação dessa significação ao espaço do desejo, por este também ser um espaço a ser preenchido, por acontecer também na sede inerente à ausência. O amor “se caracteriza pela complementariedade da coisa amada para conosco; já o desejo, pela posse, em geral vislumbrada no futuro, daquilo que não possuímos” (SANTIAGO, 2011, p. 11). Por entre os caminhos de tempos vindouros e percursos da sede do desejo, constrói-se *Manual para amantes desesperados*, de Paula Tavares.

Mantém a tua mão  
No rigor das dunas  
Andar no arame  
Não é próprio de desertos

Cruza sobre mim  
As pontes do vento  
E orienta-as a sul  
Pelo sol

Mantém a tua mão  
Perpendicular às dunas  
E encontra o equilíbrio  
No corredor do vento

A nossa conversa percorrerá oásis  
Os lábios a sede

Quando saíres

Deixa encostadas  
As portas do Kalahari

(TAVARES, 2011, p. 187)

Como um manual, instrui a partir do uso do imperativo: “Mantém a tua mão (...)”. Mão que busca o caminho através do que lhe é dito. Mão que se equilibra nas dunas, já que “andar no arame / Não é próprio do deserto”. Dunas já citadas nas epígrafes iniciais da obra, metaforizando um corpo, que, assim como as dunas, mantém-se em movimento. No deserto, não há lugar para o desequilíbrio, ou melhor, é nele que se pretende o encontrar-se a si: “O deserto comporta dois sentidos simbólicos essenciais: é a indiferenciação inicial ou a extensão superficial, estéril, debaixo da qual tem de ser procurada a realidade” (CHEVALIER, 2005, p. 331).

Na busca dessa realidade, o *Manual* esclarece o caminho, ao falar sobre as pontas do vento que cruzam o sujeito lírico: “orienta-as ao sul”. Novamente o “sul”, lugar origem dos ensinamentos e metáfora do lugar onde Paula nasceu, o sul de Angola. Isso nos mostra o que as epígrafes iniciais já anunciavam: a tradição e a sabedoria a partir das experiências vivenciadas são formas de equilíbrio aos desesperados.

Entretanto, a mão deve estar “perpendicular às dunas”, que agora servirão como plano de horizonte, pois mostra o eu lírico que o equilíbrio se encontrará no corredor do vento. Um paradoxo que ensina que é preciso, às vezes, perder-se, desequilibrar-se com os ventos da vida para encontrar, justamente, a harmonia. Sobre isso nos ensina Ecléa Bosi:

O corpo, pelo seu sistema nervoso, é um reservatório de indeterminação, portanto de liberdade. Ao passo que as demais funções do sistema nervoso são adaptativas, a vocação do córtex parece ser, no limite, o comportamento que, através do desequilíbrio, gera equilíbrios novos (BOSI, E., 2003, p. 42).

Fruindo de sua liberdade neste manual, ainda anuncia a voz guiadora: “A nossa conversa percorrerá oásis / Os lábios a sede” (TAVARES, 2011, p. 187). Falaremos novamente de um campo fértil graças à presença da água em um deserto, o oásis;

passaremos sensitivamente pelos sabores, os lábios; mas não nos esqueceremos de pôr em questão a sede: de amor, de equilíbrio, de reencontro com as origens.

No entanto, avisa: “Quando saíres / Deixa encostadas / as portas do Kalahari” (TAVARES, 2011, p.187). Ao encontrar a saída do deserto em que se encontra, não feche as portas do “Kalahari”, porque poderá, quem sabe, voltar a “gerar equilíbrios novos”, justamente desequilibrando-se. Kalahari, não por acaso, pois é um deserto vizinho a Angola, que faz fronteira com o sul da região da Huíla, terra natal de Paula Tavares. Portanto, ficar próximo daquilo que constrói sua identidade é uma maneira de (re)pensar um percurso, ainda que ele faça você sentir sede novamente. Ficar próximo daquilo que constrói sua identidade é forma de preservar o que é sagrado a si.

Portanto, este é um livro a ser tocado por mãos que buscam retomar a relação amorosa com o corpo e que querem construir uma poesia que deseja lidar também com o desespero de quem quer retomar um trajeto marcado por anos inundados de águas que, antagonicamente, não saciaram a sede daquele que foi testemunha desse tempo. Por isso nos chama a atenção este trecho do segundo poema da obra:

(...)  
 Pode ser que me encontres  
 No lugar da aranha do deserto  
 A tecer a teia  
 De seda e areia

(TAVARES, 2011, p. 188)

Em um discurso do “talvez”, “Pode ser que”, o sujeito poético retoma o seu lugar de tecelã, “aranha do deserto”. Contudo, qual seria o significado de sua teia neste tempo agora? Assim, será a aranha a artesã do tecido de um mundo novo? Sim, mas um lugar de seda e de areia.

Tecelã da realidade, esta teia se faz a ligação entre a fragilidade e a transparência da seda e dos grãos da areia, um lugar outro, ou melhor, um lugar revisitado, origem de um calor abrasador que procura, nas matrizes primordiais, a segurança, afinal,

Fácil de ser penetrada e plástica, a areia abraça as formas que a ela se moldam; sob este aspecto, é um símbolo de matriz, de útero. O prazer que se experimenta ao andar na areia, deitar sobre ela, afundar-se em sua massa fofa (...) relaciona-se inconscientemente ao *regressus ad uterum* dos psicanalistas. É, efetivamente, como uma busca de repouso, de segurança, de regeneração. (CHEVALIER, 2005, p. 79).

Nessa busca pela segurança, pelo prazer, nossa artífice se mostra resistente ao tempo, guardiã dos “sabores e saberes”, entrelaçando tempo e desejos, a tear, com o toque, de forma sensível, o que é frágil, o que necessita de cuidados para se conservar: a teia sagrada, a seda desejanse. As orientações de como encontrar esse caminho são pistas fundamentais neste grande manual:

Deixa a mão pousada na duna  
Enquanto dura a tempestade de areia

A sede colherá o mel do corpo  
Renascemos tranquilos  
De cada morte dos corpos  
Eu em ti  
Tu em mim  
O deserto à volta.

(TAVARES, 2011, p. 189)

Areia, agora, lugar do tempestuoso, mas o repouso da mão na duna assegurará a tranquilidade desses corpos muitas vezes mortos por outros trovões. O mel será colhido, pois a sede é sem fim e o reencontrar dos corpos se fará em meio ao deserto, em meio ao sagrado. O prazer e o sagrado. O mel e o puro.

Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano*, explica que algo definido como “sagrado” passa a ser considerado como tal pela sacralização realizada pelo sujeito em relação àquilo. Seja um lugar ou algum objeto, o sujeito não o considerará sagrado

apenas por uma espécie de veneração, mas pela ressignificação que é dada, ao que agora, para ele, será definido como coisa sagrada:

Mas, como não tardaremos a ver, não se trata de uma veneração da *pedra como pedra*, de um culto da *árvore como árvore*. A pedra sagrada, a árvore sagrada não serão adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são *hierofanias*, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o *sagrado*, o *ganz andere*. (ELIADE, 1992, p. 18).

Essa materialização do sagrado, esse “ganz andere”, revela-nos uma experiência entre o sujeito e o que, para ele, passa a ser interpretado como algo único e inundando de novos sentidos e significações. Eliade reforça, ainda, que essa experiência com o sagrado não tem a ver apenas com o homem religioso, pois até mesmo os que dizem habitar um mundo “dessacralizado” mantêm, de algum modo, uma relação sagrada com os espaços do seu universo particular:

Existem, por exemplo, locais privilegiados qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não-religioso, uma qualidade excepcional, “única”, são os “lugares” sagrados do universo privado, como uma *outra* realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana (*ibidem*, p. 28).

Sendo assim, a imagem do deserto, no poema de Paula Tavares, configura esse lugar sagrado, mencionado por Eliade, pois o sujeito poético lançou um novo olhar à esse espaço, tornando-o único. A paisagem do deserto é também símbolo do território do amor, pois é a única testemunha do instante “Eu em ti / Tu em mim” (TAVARES, 2011, p. 189). Local privilegiado para os corpos provocados pela experiência amorosa, que também se apresentou como possibilidade de experiência sagrada, pelos sujeitos envolvidos na percepção corporal; afinal, *Manual para amantes desesperados* representa o “corpo dos amantes. O corpo do poema e as mãos da poesia” (SECCO, 2011, p. 273).

Eis a grande instrução deste *Manual*: “Eu sou, eu existo nesta contingência misturada que muda, muda pela tempestade do outro. Por sua possibilidade de existir. Nós nos colocamos um e outro em afastamento do estável, no arriscado” (SERRES, 2001, p. 24). Ou seja, devo me arriscar e buscar a água para minha sede. Devo me entregar à tempestade do outro para renascer, buscando a tranquilidade, pois como já vivido em outras linhas líricas, sei como sobreviver aos grandes estrondos: ter a certeza das trilhas marcadas por minhas sabedorias. Por isso, determina mais uma vez o *Manual*:

Deixa as mãos cegas  
Aprender a ler meu corpo  
Que eu ofereço vales  
curvas de rio  
óleos

Deixa as mãos cegas  
Descer o rio  
Por montes e vales.

(TAVARES, 2011, p. 192)

Mãos cegas, ainda perdidas em um tempo que se reconstrói, a apalpar novamente “o corpo, as curvas, os montes e os vales”. Caminhos a serem descobertos a partir do sensível, do experimentar do prazer. O (re)experenciar dos desejos a partir da sensação exata, afinal, abstrato “por abandonar o visível e reencontrar o tátil. A carta de identidade, um pouco fluida e como que elástica, segue o mapa delicado do tato” (SERRES, 2001, p. 20). Mais do que ver, tocar e, assim, delimitar esse mapa de um corpo que se quer (re)descoberto e, por isso, oferece ao outro novos cursos de água, pois é um espaço “elástico”, capaz de se reinventar, portanto, refazer-se.

O “refazer-se”, o “reinventar-se” só é possível, porque esse sujeito lírico sabe o que lhe é fundamental: suas origens, como nos mostram estes trechos do poema “DO LIVRO DAS VIAGENS (caderno de Fabro)”:

(...)  
 De onde eu venho há pedras antigas  
 gastas das mãos das mulheres  
 que inventaram a farinha de levedar  
 os dias

(...)  
 De onde venho o medo  
 já foi a própria casa  
 um gesto de sombra a palavra  
 agora canta-se devagarinho  
 pode beber-se do musgo  
 lágrimas amargas da sede.

De onde venho empresta-se o corpo à casa  
 a memória ao tecto onde pinga a chuva  
 como se fosse agora como se fosse sempre  
 depois estendem-se as flores onde o desejo passeia  
 devagar

(...)  
 Venho de muitos rios e um só mar  
 o Atlântico  
 suas cores secretas  
 a sua música erudita da praia  
 a espuma lenta das redes  
 de onde venho há lá e cá  
 luz, risos de gargantas feridas  
 almas abertas  
 (...)

(TAVARES, 2011, pp. 196-198)

O sujeito lírico do poema apresenta o lugar de onde vem. Espaço este representado pelo território angolano e também pelo próprio corpo perceptivo. Se, de onde ele vem, o medo “já foi a própria casa”, tendo em vista o tempo das guerras em Angola e o quanto isso marcou os que habitavam esse corpo social, o sujeito poético também enfatiza a experiência de quem sabe que emprestou o “corpo à casa”, colocando em questão uma outra origem que também o representa: as experiências perceptivas de um sujeito corporal que habita o mundo em “suas cores secretas / a sua música erudita / (...) luz, risos de gargantas feridas”. A experiência sensível é também parte da procedência que constitui esse ser.

Ensina-nos António Damásio:

Ter experiência de um sentimento, tal como um sentimento de prazer, consiste em ter uma percepção do corpo num certo estado, e ter a percepção do corpo em qualquer estado requer a presença de mapas sensitivos nos quais certos padrões neurais possam ser executados e a partir dos quais certas imagens mentais possam ser construídas (DAMÁSIO, 2004, pp. 94-95).



Para que o guia diga “Deixa as mãos cegas / Aprender a ler meu corpo” (TAVARES, 2011, p. 192), é necessário que “Fabro”, aqui, artífice da poesia e da memória, tenha registrado, em seu caderno, construções de imagens mentais que o conduzam a sua base, aos seus princípios.

Por isso, não há como esquecer que, em suas viagens, em suas experiências de vida como artesão, pessoa que fabrica manualmente peças ou produtos, aprendeu sobre as “mãos das mulheres / que inventaram a farinha de levedar / os dias” (*ibidem*, p. 196).

Como um viajante, esse sujeito operário da palavra sabe que, independente de onde esteja, seus muitos rios se encontram em um só mar: suas experiências. “Junto à” ou “distante de”, “lá e cá” mostram as espumas de uma praia, metáfora de feridas e almas a serem lavadas por suas origens para que, assim, ele possa continuar a escrever seu livro de viagens por qualquer deserto que venha a conhecer. Afinal, sentir prazer é ter a percepção do seu corpo, e seu tronco humano é também, portanto, seu próprio manual, seu guia, porque é seu principal mapa, quadro sinóptico, cartografia de suas experimentações. Por isso, a voz lírica diz:

Esta manhã dói-me mais do que é costume  
 A pele  
 As escarificações  
 As cicatrizes  
 Doeu-me a noite de laços e espuma  
 Dói-me agora a pele  
 As escarificações as cicatrizes  
 Dói-me o teu corpo deitado  
 Os gritos em feixe  
 Dentro de mim.

(TAVARES, 2001, p. 202)

“A nudez é coberta de tatuagens, a pele é impressa, impressionada” (SERRES, 2001, p. 27). Sendo assim, percebemos que a dor sentida na pele, corpo do sujeito e também pele do poema, é parte das percepções experimentadas ao longo da existência. Nela, então, ficam impressas marcas que impressionam pela sensibilidade que despertam no ser sensitivo, sensível. Será que...

Nós devemos então contar histórias? A nossa história?  
 É verdade que, ao narrar uma experiência profunda, nós a perdemos também, naquele momento em que ela se corporifica (e se enrijece) na narrativa. Porém o mutismo também petrifica a lembrança que se paralisa e sedimenta no fundo da garganta como disse Ungaretti no poema sobre a infância que ficou:

*Arrestata in fondo alla gola come una roccia di gridi*

[Preso ao fundo da garganta como uma rocha de gritos] (BOSI, E., 2003, p. 35)

A nossa história, por conseguinte, deve ser narrada sim, mesmo que ela desperte a sensibilidade da dor, “escarificações” em nossa pele, como demonstra o sujeito lírico. Nossa própria narração deve ser contada, porque será dessa forma que quebrará silêncios, permitirá “os gritos em feixe” presos “ao fundo da garganta”.

Sendo assim, o sujeito poético nos ensinará que, dolorosa ou não, nossa história existiu e sensivelmente está bordada em nossa pele. É, a partir dessa sabedoria adquirida, que pode o eu lírico, então, contar, no último poema de *Manual para amantes desesperados*, isto:

No deserto vi as estelas  
 Do caminho do meio  
 No deserto vi as estelas  
 Com os poemas inscritos  
 Pelo deserto fui ao fundo da noite  
 Ao fundo da vida  
 Passei os dedos cegos pelas estelas  
 Vi o nome verdadeiro  
 Escondido em Segalen  
 No deserto vi as estelas  
 A tempestade  
 A solidão por dentro  
 Olhei de novo o escravo  
 Sentei-me a olhar o fim  
 Encontrei o segredo  
 Fechei devagarinho as portas.

(TAVARES, 2011, p. 211)

Na vivência do deserto, no experimentar desse local, o sujeito poético foi capaz de ver “estelas”, pedras destinadas a ter uma inscrição, marcos que o levaram “ao fundo da noite, ao fundo da vida”. Entretanto, foi essa condição que o conduziu, mais uma vez, ao sensitivo, passando os “dedos cegos” por essas pedras. Assim, pelo sensível,

descobriu para além das linhas de Segalen, escritor francês, que, na obra *Estelas e terra amarela*, ensinou que a estela, epígrafe e pedra trabalhada, é um ser completo com corpo e alma.

Sendo assim, “ser completo” ao ver as estelas, nosso eu lírico pode fechar “devagarinho as portas”, com muita sensibilidade, desse deserto, pois aprendeu no calor abrasador da sede que

Não importa a fadiga ou a dor que o corpo tenha de sofrer, atacado de mil males, abatido pelo trabalho ou pelos sofrimentos, ele sempre consegue erguer uma parede para proteger um espaço sadio onde se salva a instância que estremece de alegria e de esperança continuamente, no período ou na proximidade mortal, por mais extensos e profundos que sejam os golpes. Ele recomeça a secretar ou a construir uma nova parede em cada recinto tirado do, ou cedido pelo exterior. Foge, pois de caixa em caixa, dos gritos para o silêncio (SERRES, 2001, p. 148).

Se o poema inicial pede que se deixem as portas encostadas do Kalahari, as linhas líricas finais já são capazes de fechá-las, pois “ergueu paredes” sólidas na sua passagem pelo deserto que, por entre gritos ou silêncios, “protegerão os espaços sadios” que formam esse sujeito: sua relação com o que lhe é sagrado e com o que lhe é prazeroso para o seu corpo, portanto para o seu ser. Eis, então, o guia aos amantes desesperados.

### **3.6 A experiência com o outro: uma relação entre os corpos e o erotismo**

Percebemos, no sujeito do amor, a relação perceptiva dos corpos e, a partir disso, a aprendizagem de si e do mundo por meio do outro. Em *O lago da lua* e *Manual para Amantes desesperados*, o corpo do poema e suas experiências a partir do amor, do desejo, da palavra revelaram cicatrizes, prazeres e epidermes líricas inundadas por vivências apreendidas no espaço amoroso, pois

(...) se queremos pôr em evidência a gênese do ser para nós, para terminar é preciso considerar a realidade para nós, quer dizer, nosso meio afetivo. Procuremos ver como um objeto ou um ser põe-se a existir para nós pelo

desejo ou pelo amor, e através disso compreendemos melhor como objetos e seres podem em geral existir (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 213).

Para Merleau-Ponty, a afetividade e as relações entre os corpos, pelo amor ou pelo desejo, trazem sentido para a compreensão do ser e do mundo em que este está inserido. Para além, o filósofo ainda explica-nos que é o frenesi do prazer, essa energia manifestada pela sexualidade oriunda do amor, que leva o sujeito a ressignificar suas relações com os demais e com tudo que o cerca, pois é “preciso que exista um Eros ou uma Libido que animem um mundo original (...)” (*ibidem*, p. 215).

Temos, nas obras poéticas analisadas neste capítulo, poemas que se querem corpo, que transcendem as fronteiras entre subjetividade e materialidade na medida em que trazem à tona relações perceptivas corporais e a sensibilidade dos sentidos. Assim, encontramos uma poesia que almeja a experiência efetiva no outrem, uma vez que o “papel do corpo é realizar essa metamorfose. Ele transforma as ideias em coisas, minha mímica do sono em sono efetivo. Se o corpo pode simbolizar a existência, é porque a realiza e porque é sua atualidade” (*ibidem*, p. 227).

Em *Manual para Amantes desesperados*, o eu lírico, por meio da existência sensitiva corporal, faz o corpo do texto despontar a atualidade da existência comentada pelo Merleau- Ponty:

Frio frio frio  
 Frio como a água do rio  
 Procuo  
 O escorpião azul  
 Que me comeu as entranhas.  
 O homem que saltou da janela  
 Deixou sementes no choco  
 E o coração  
 Frio frio frio  
 Frio como a pedra no rio.

(TAVARES, 2011, p. 204)

Temos um sujeito poético a cantar suas dores, feridas de amor, experiência vivida no espaço do poema, metáforas da experiência das relações entre os corpos. Merleau-Ponty também ressalta que a afetividade se dá nas vivências corporais, seja

prazer ou dor, porque são essas relações que muito têm a dizer ao sujeito enquanto aprendiz daquilo que o cerca. “As sementes” deixadas pelo homem são, para além de cicatrizes, marcas da existência do ser no mundo.

Se viver o amor e o desejo é experimentar o mundo, ainda que por entre prazeres e dores, percebemos que as relações com o corpo e desse corpo com outrem é também possibilidade do erótico. Lançar-se e arriscar-se no espaço corporal do amor é buscar a si, na medida em que isso faz com que o sujeito se desequilibre.

Perder-se conscientemente, no erotismo, possível pelas relações entre os corpos, é paradoxo, é o desequilíbrio do encontro: o entendimento de si para além da própria existência, na existência de si no outrem e deste em si. Retomamos *O lago da lua*:

#### 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)

Título “grito”, anunciando um poema “cíclico” que metaforiza a representatividade feminina em uma sociedade tradicional, como a angolana. Deparamo-nos com o ciclo reprodutivo feminino que “deságua” a cada ano. Apesar da magia relacionada ao nascimento, sugerida pelo verso “é feitiço”, deslocado, a segunda estrofe sugere a ideia de (re) nascimento, de ritual. Cabe à mulher garantir que essa rotina seja garantida e que, assim, a tradição seja perpetuada. O “silêncio milenar” das obrigações femininas seguirá seu percurso.

É no corpo feminino que a vida e que a tradição se renovam. Em meio ao prazer sexual inerente à simbologia da reprodução humana, encontramos a experiência de corpos femininos em meio a uma sociedade tradicional. Entender seu lugar nesse contexto social é entender a própria significação do corpo feminino para ele. Isso se concretiza na erotização da fertilidade feminina e dos corpos das mulheres. Na entrega do próprio corpo ao outro, existe o encontro consigo, com o mundo que o cerca. Ponty afirma que no

(...) próprio instante em que vivo no mundo, em que me dedico aos meus projetos, a minhas ocupações, a meus amigos, a minhas recordações, posso fechar os olhos, estirar-me, escutar meu sangue que pulsa em meus ouvidos, fundir-me a um prazer ou a uma dor, encerrar-me nesta vida anônima que subtende minha vida pessoal. Mas, justamente porque pode fechar-se ao mundo, meu corpo é também aquilo que me abre ao mundo e nele me põe em situação (MERLEAU-PONTY, 2011, pp. 227-228).

O erotismo leva o ser a tomar consciência de si, porque o erótico é parte também do nosso corpo e das relações que estabelecemos no mundo a partir dele. O processo de ressignificação com o mundo, permitido pela experiência perceptiva, só é possível pelo fato de o corpo ser coextensão das experiências vividas. Para além do prazer, o erotismo inerente ao ser do amor busca a consciência e os sentidos para o seu existir. Sendo, assim, o sujeito do amor é também desejo, palavra, erotismo e sexualidade em toda sua corporeidade:

Quando dirijo minha mão para um objeto, sei implicitamente que meu braço se distende. (...) Da mesma maneira a sexualidade, sem ser um objeto de um ato de consciência expresso, pode motivar as formas privilegiadas de minha experiência. Assim considerada, quer dizer, como atmosfera ambígua, a sexualidade é coextensiva à vida (*ibidem*, p. 233)

A ambiguidade inerente à sexualidade, explica Ponty, acontece justamente por esta ser também processo de conhecimento. O corpo não é, isoladamente, ambíguo. No entanto, se o erotismo o põe em questão; se a sexualidade o coloca em situação, o sujeito, enquanto corpo, reflete sobre sua existência. Para Ponty, a ambiguidade não é

necessariamente algo paradoxal, mas ponto de tensão. No encontro com seu corpo, a partir das relações com outrem, seja pela experiência do desejo ou da sexualidade, o ser do amor é capaz de perceber “uma existência em direção a uma outra existência que nega” (*ibidem*, p.232), mas sem a qual, todavia, ele não se sustenta.

Neste momento, retomo versos líricos do primeiro livro de poesia de Paula Tavares, *Ritos de passagem*:

### CIRCUM-NAVEGAÇÃO

Em volta da flor fez  
a abelha  
a primeira viagem  
circum-navegando  
a esfera

achado o perímetro  
suicidou-se LÚCIDA  
no rio de pólen  
descoberto.

(TAVARES, 2011, p. 39)

O eu lírico narra a própria descoberta do prazer a partir do corpo, metaforizado por signos que simbolizam parte de uma paisagem natural e metaforizam personagens femininas do universo: a abelha, a primeira viagem, a esfera. Mulher em alquimia com o espaço a que pertence. No próprio reconhecimento do seu corpo, sua “circum-navegação”, a partir do prazer, “rio de pólen”, o suicídio lúcido de quem percebeu a vida nas experiências corporais. A morte, no poema, é recriação de um corpo em plena descoberta. Ela, inerente ao saber do sujeito a partir da vivência dos corpos no erotismo e na sexualidade, é promessa de renascimento.

O corpo do poema em questão também anuncia laços com o próprio ser poético, porque, nas relações perceptivas sugeridas pelo lirismo, ganhará ressignificação a cada experiência LÚCIDA, apresentadas nos livros poéticos publicados posteriormente, mas que retornam sempre à sabedoria da “primeira viagem” anunciada desde *Ritos de passagem*.

#### 4. OS SENTIDOS DA POESIA

A experiência na imagem, anterior à da palavra,  
vem enraizar-se no corpo  
Alfredo Bosi<sup>3</sup>

Vinicius de Moraes, na crônica “Sobre poesia”, leva-nos a pensar sobre a função poética e o papel do poeta. Para tal, compara o ofício deste com o do arquiteto, do engenheiro, do construtor e do operário. Por meio dessa espécie de quádrupla função, exercida por aqueles que dedicam a vida à arte de poetizar, podemos entender que a humildade é parte integrante da poesia.

Engenheiros, arquitetos e operários utilizam tijolo a tijolo até chegarem à estrutura final. Não há beleza específica em um amontoado de tijolos, mas após a execução do trabalho, depois do bom acabamento, presencia-se a arte da criação. A humildade da poesia também está nesse passo a passo da costura poética. No entanto, é a partir da sua matéria-prima principal, a vida, explica-nos Vinicius de Moraes, que a poesia nos apresenta sua maior virtude.

“O material do poeta é a vida” (MORAES, 1991, p. 103) e, já que a vida é fato cotidiano para os homens, a poesia é, segundo o poeta e cronista, a mais humilde das artes, pois trabalha com o sublime e com o sórdido para cumprir a função de ser “expressão verbal rítmica ao mundo informe de sensações, sentimentos e pressentimentos dos outros com relação a tudo que existe ou é passível de existência no mundo (...)” (*ibidem*, pp. 102-103). Por ser a poesia uma forma de o homem expressar sua relação com a vida, este capítulo dedicará suas considerações a esse labor que representará os laços sensitivos que unem a linguagem poética a tudo que é “passível de existência”, por meio da sensibilidade inerente ao sujeito perceptivo. Nosso objetivo maior é a reflexão acerca das relações entre a percepção e o tecer poético de Paula

---

<sup>3</sup> BOSI, 2000, p. 19.



Tavares nos livros *Ritos de passagem* e *Como veias finas da terra*. A partir dos poemas dessas obras, os sentidos da poesia serão pensados, pois são escritos em uma linguagem poética inundada pela sensibilidade e pela experiência do eu lírico com o mundo que o cerca.

#### 4.1 A linguagem falada e a linguagem falante

Merleau-Ponty, em *A prosa do mundo*, reflete sobre a linguagem com base nas relações existentes entre a experiência da expressão e da percepção. Ponty inicia suas considerações ressaltando a virtude da linguagem: “é ela que nos lança ao que ela significa (...) seu triunfo é apegar-se e dar-nos acesso para além das palavras, ao próprio pensamento do autor (...)” (MERLEAU-PONTY, 2012, pp. 38-39). As palavras, explica-nos o filósofo, fazem-nos conversar com o autor sem nada termos dito; uma linguagem para além, capaz de representar sentidos outros durante a leitura. Sendo assim, ele classifica a linguagem em dois tipos, a falada e a falante, ressaltando isto:

Digamos que haja duas linguagens: a linguagem de depois, a que é adquirida e que desaparece diante do sentido do qual se tornou portadora, e a que se faz no momento da expressão, que vai justamente fazer-me passar dos signos ao sentido - a linguagem falada e a linguagem falante (*ibidem*, p. 39).

Para explicitar ainda mais essa diferença, Ponty recorre a um ensinamento de Sartre, dizendo que “preciso primeiro ler e, como Sartre ainda disse muito bem, que a leitura ‘pegue’ fogo como pega” (*ibidem*, p. 40). Quando colocamos fogo num pequeno pedaço de papel, explica-nos, nosso gesto desencadeia uma espécie de encantamento contido no espaço entre a ação e o fogo que dali resulta. Assim também é a leitura pessoal: começamos preguiçosamente, com alguns pensamentos, até o momento em que as palavras iniciam o incêndio, fazendo as ideias flamejarem. Afinal, o livro não

interessaria se apenas falasse do que conhecemos, por meio de uma linguagem falada. A magia acontece, quando de “tudo que eu trazia ele serviu-se para mais além” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 41), ou seja, quando o leitor se depara com a linguagem falante da obra. Portanto, contribuímos com nossas experiências para a significação da palavra, do texto, já que é nossa também a linguagem falada e, sem a qual, não poderíamos sequer começarmos a ler:

(...) a linguagem falante é a interpelação que o livro dirige ao leitor desprevenido, é aquela operação pela qual um certo arranjo dos signos e das significações já disponíveis passa a alterar e depois transfigurar cada um deles, até finalmente secretar uma significação nova (...) Enquanto a linguagem funciona verdadeiramente, ela não é simples convite, para aquele que escuta ou que lê, a descobrir nele mesmo significações que já estão ali. É o artifício pelo qual o escritor ou orador, tocando em nós essas significações, faz com que emitam sons estranhos, que parecem a princípio falsos ou dissonantes e depois alia tão bem a seu sistema de harmonia que doravante o consideramos como nosso (*ibidem*, p. 43).

Pela linguagem falante, nossa experiência com a palavra nos revela novos significados, diferentes sentidos, transformando a nossa relação com o mundo. Dessa capacidade transformadora entende a poesia, pois ela trabalha com significações que tocam o leitor, levando-o a conhecer, por hora, “princípios falsos”, como ensinou Ponty, até a revelação de algo que adiante fará parte do próprio sujeito. Paula Tavares também é provocadora da linguagem falante em sua poesia. Vejamos:

Ouçó-te respirar entre as sílabas do poema

Passas as mãos como se respirasses  
Pela pele do poema  
Os lábios gretados  
Do tempo

Quando vinhas com palavras  
Bater-me à porta

(TAVARES, 2011, p. 227)

Para além dos sons rítmicos das palavras poéticas, o eu lírico traz, para o poema, os ruídos dos corpos, a sensibilidade do toque e as marcas da vida. Um sujeito lírico

ciente de que a linguagem poética busca sua faceta falante, permitindo, dessa forma, novas significações no território da poesia. Para isso, lança mão da percepção, dos sentidos para enfatizar um aprendizado que não seria possível sem os sentidos da experiência dos corpos: por entre as sílabas, o ouvir da respiração; por entre a pele do poema, o toque sensorial; por entre as estrofes, o intervalo; uma verdadeira linguagem para além da linguagem; afinal, a

(...) linguagem nos conduz às coisas mesmas na exata medida em que, antes de ter uma significação, ela é significação. Se só lhe concedemos sua função segunda, é que supomos dada a primeira, é que a elevamos a uma consciência da verdade da qual ela é em realidade a portadora, enfim, é que colocamos a linguagem antes da linguagem (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 45).

Se a função segunda, a das significações, acontece, é porque o primeiro compromisso dessa linguagem falante se dá na busca pelos sentidos que antecedem sua própria condição de linguagem. Pela percepção do mundo, sentida pelo sujeito poético e evocada por este no corpo da sua poesia, percebemos o espaço do “entrelugar” das palavras: as experiências dos corpos. No próprio silêncio entre as estrofes, percebemos a pausa necessária para aquele que opta pelo silêncio em busca das percepções dos sentidos outros da linguagem, já que esta

(...) nos lança à intenção significante de outrem para além de nossos pensamentos próprios, assim como a percepção nos lança às coisas mesmas para além de uma perspectiva da qual só me dou conta depois. Mas esse poder de ultrapassar-me pela leitura, devo-o ao fato de ser sujeito falante, gesticulação linguística, assim como minha percepção só é possível pelo meu corpo (*ibidem*, p. 44).

Temos, portanto, no poema, um sujeito lírico consciente de que os sentidos apreendidos pelas percepções só são possíveis porque esse sujeito representa um ser corporal. As significações das experiências só farão parte da poesia quando essa linguagem falante ressignificar o espaço do poema, revelando um corpo poético à flor

da sensibilidade, disposto a gesticular, a saborear, a respirar uma *poiesis* dos corpos no mundo que o cerca: eis o sujeito poético dos frutos amargos de Paula Tavares.

“Quando vinha com palavras / bater-me à porta” (TAVARES, 2011, p. 227), o eu lírico já tinha a sabedoria de entender que a linguagem era significativa e anterior aos signos. Em um contexto social e histórico conturbado como o de Angola, mesmo no pós-guerra, não existiriam palavras suficientes para traduzir / expressar os sentimentos do presente e as lembranças do passado. As marcas do sujeito, agora nas cicatrizes do poema, surgem à tona, em meio aos “lábios gretados” de uma poesia que deseja compartilhar sua experiência do mundo com o outrem, pois o “eu” que “fala está instalado em seu corpo e em sua linguagem não como uma prisão, mas, ao contrário, como num aparelho que o transporta magicamente à perspectiva do outro” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 51).

Como a experiência da percepção só é possível no mundo e com o outro, assim também acontece com a linguagem falante: ela almeja novas significações a partir dessa relação com o outrem. Texto “falante”, texto que deseja, portanto. Afinal, as

(...) sensações implicam uma valoração: isto é desagradável, aquilo é gostoso, aquele outro é áspero e assim, sucessivamente até o mais complexo, como o sofrimento que também é alegria ou o prazer que é dor. As sensações são percepções embrionárias, pois será que sentiríamos se percebêssemos que sentimos? Por sua vez, percepção é concepção; ao perceber a realidade imediatamente impomos uma forma à nossa percepção, a construímos: ‘cada percepção é um ato de criação’ (PAZ, 1994, p. 171).

Se cada percepção é uma maneira de criarmos novos sentidos em relação à realidade que nos cerca, é por esse canal perceptivo que também a poesia de Paula Tavares encontra um caminho outro para os sentidos de um mundo no qual está submerso esse sujeito lírico.

## 4.2 *Ritos de passagem*: palavras em movimento

*Ritos de passagem*, primeiro livro de poesia de Paula Tavares, é publicado em 1985, momento da pós-independência de Angola, em que, a par das conturbações político-sociais causadas pela guerra civil, o país vivia, ainda, a euforia da libertação.

Nesse contexto, essa obra, como já enfatizado em nossa tese, teve dupla significação: o próprio ritual de iniciação da autora na poesia e a possibilidade de libertar as vozes de mulheres tantas vezes oprimidas. Paula Tavares reforça isso, quando diz em entrevista publicada em *Angola: Encontro com escritores*:

Claro que toda minha preocupação com a mulher não pode ser separada do facto de que sou eu — enquanto mulher — que escrevo essas coisas referentes aos frutos: há uma linguagem que é própria... Acho que aquilo que conheço — ou que posso vir a conhecer ainda melhor — é a situação da mulher (enquanto mulher num país como o nosso), e aquilo que posso procurar melhor é uma linguagem de mulher para referir todo esse espanto (TAVARES. In: LABAN, 1991, p. 851).

A partir de uma linguagem própria, Paula Tavares fez de *Ritos de passagem* a descoberta, para além da libertação do país, da própria liberdade do corpo e do prazer feminino, uma transgressão aos códigos vigentes.

Assim, a sensibilidade também aponta o caminho para essa liberdade, para esse ritual de passagem do eu lírico que deseja sentir em seu corpo poético a significação dos sentidos. De acordo com Carmen Tindó Secco, “Paula não só conhece as cores da terra, mas os sabores e segredos desta, assim como os da linguagem” (SECCO, 2007, p. 391).

Conhecedora dos saberes e paladares não apenas do território angolano, mas do espaço poético, Paula Tavares sempre buscou a alquimia dos sentidos: o poético e os sabores da experiência de um sujeito perceptivo no mundo. Também nos textos em prosa dessa autora, deparamo-nos com essa busca por uma linguagem que se quer

falante, como na crônica “A cor das vozes”, de *A cabeça de Salomé*. Nesta narração poética, uma senhora, “a senhora das mãos de seda”, procura colorir as vozes por meio de gestos e rituais altamente sensitivos: cores, óleos, sedas, perfumes, silêncios. Nesta verdadeira aquarela dos sentidos, a senhora sempre fez questão de vivenciar a experimentação dessas novas cores que davam vida a novas vozes: “(...) Para conhecer e distinguir as diferentes notas das vozes, a senhora das mãos experimentou tudo (...)” (TAVARES, 2004, p. 115).

Também “senhora das mãos”, Paula Tavares, em seu labor poético, assume o compromisso com as palavras que inundam seu tecer lírico, assim como a personagem da crônica em questão:

Agora trabalha dia e noite sem rede, afina os paus com que mexe o cesto. Tem uma luz espalhada na alma que, às vezes, empresta às palavras quando estas se repetem, são pouco polidas, ou aparecem nuas e ásperas como as sedes (*ibidem*, p. 117).

Em *Ritos de passagem*, a linguagem poética e os sabores da terra iniciam a procura pelo sensível e pelos sentidos das palavras de modo a permitir à nossa poetisa ser “luz espalhada na alma” da poesia. Como relata Inocência Mata, a “leitura de *Ritos de passagem* (...) constituiu para mim, então leitora porventura mais sensorial do que intelectual, um ritual de passagem de um estádio de leitura de fruição para o de prazer, para me reportar a uma subtil distinção de Roland Barthes” (MATA, 2011, p. 8).

*Ritos de passagem*, portanto, também é uma experiência do texto enquanto espaço da fruição. É por tocar a sensibilidade do outrem que essa obra também instaura um ritual da leitura, enfatizado por Inocência Mata: primeiro somos levados ao conhecimento de um tecido textual da fruição, aquele “que põe em estado de perda, aquele que desconforta (...) faz vacilar, as bases históricas, culturais, psicológicas do

leitor (...) faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 2004, pp. 20-21), deixando a nossa linguagem falada, ressaltada por Ponty, transformar-se em linguagem falante.

Deleite textual que ocorre para além da sintaxe das palavras. Assim como o nosso corpo é e sente muito além da anatomia desenhada pelos fisiologistas, o espaço corporal do texto também precisa apreender os sentidos que permitam o gozo textual, já que o “prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fonotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica” (*ibidem*, p. 24).

O texto é tecido, portanto, não pela ideia de completude das partes, mas pela significação de algo que, a todo o momento, está envolvido em um “entrelaçamento perpétuo” (*ibidem*, p. 74) das significações e dos sentidos da linguagem. Percebemos esse tear já na primeira poesia de *Ritos de passagem*:

#### CERIMÓNIA DE PASSAGEM

a rapariga provou o sangue  
o sangue deu fruto

a mulher semeou o campo  
o campo amadureceu o vinho

o homem bebeu o vinho  
o vinho cresceu o canto

o velho começou o círculo  
o círculo fechou o princípio

“a zebra feriu-se na pedra  
A pedra produziu lume”

“a zebra feriu-se na pedra  
A pedra produziu lume”

(TAVARES, 2011, p. 15)

O tom ritualístico de uma cerimônia é anunciado pelo poema a partir da epígrafe deslocada, em aspas, metaforizando um ensinamento verbalizado nos rituais. Essa espécie de provérbio anuncia a ferida feita pela pedra, metáfora do sofrimento da guerra e do aprendizado a partir desse processo. No entanto, essa pedra, essa dificuldade não

impede o produzir do lume, do fogo. O fogo dos sentimentos, da vida, dos desejos. Se pela pedra sou capaz do aprendizado da dor, também por esta sou capaz da busca pelo prazer silenciado pelo pesar.

O lume metaforiza o fogo em meio a significantes de campo semântico feminino: a zebra e a pedra. Gaston Bachelard, em *A psicanálise do fogo*, explica-nos as diversas facetas da significação do fogo. Segundo o filósofo, com base em um autor anônimo do século XVII, existem ‘tipos’ de fogo: o natural seria o masculino; já o inatural constituiria o fogo feminino, “o dissolvente universal que alimenta os corpos (...) O fogo antinatural é o que corrompe o composto e, acima de tudo, tem o poder de dissolver o que a Natureza havia fortemente ligado” (BACHELARD, 2008, pp. 78-79). Por ser, durante muito tempo, a sexualidade feminina vista como algo “inatural”, a citação inicial do poema vem para mostrar que os prazeres femininos, por serem silenciados, precisam sempre vir à tona, ainda que em meio às dores de tempos difíceis. Bachelard também ressalta que, do ponto de vista calorífico, o princípio feminino das coisas sempre foi enxergado como tépido, enquanto o masculino um centro de potência: o “calor feminino ataca as coisas por fora. O fogo masculino as ataca por dentro, no coração da essência” (*ibidem*, 2008, p. 79). Assim sendo, nosso eu lírico subverte a condição feminina, trazendo, desta vez, a menina como protagonista dessa metamorfose do corpo, antes “rapariga”; depois, mulher. É a partir da imagem feminina que o sangue se transforma em fruto; que o campo é semeado até o vinho. Do sabor gerado por esta bebida, encanta-se o homem que, por sua vez, será apresentado também na figura do velho a iniciar o círculo, o ritual, mas que agora é também inundado pela presença feminina. Ainda que o círculo se feche e volte ao princípio (o “a” minúsculo no início do poema indica que esse círculo já começou), ao provar o sangue novamente, a zebra será ferida; contudo, produzirá o lume.



A linguagem poética nos leva ao nosso próprio ritual de passagem, durante a leitura dos poemas dessa obra, cuja compreensão se dá a partir da percepção provocada pelas palavras que produzem sentidos. Os signos saltam aos nossos olhos, tocam a nossa pele, dialogam e incitam nossa audição em cada contundência dos versos curtos e precisos. Para isso é necessário entender que a

(...) clareza da linguagem não está por trás dela, numa gramática universal que traríamos conosco, está diante dela, naquilo que os gestos infinitesimais de cada garatuja no papel, de cada inflexão vocal, mostram no horizonte como sentidos deles (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 65).

É nos gestos das palavras poéticas, provocadoras dos sentidos corporais e da linguagem, que nos deixamos seduzir pelo labor lírico de Paula Tavares. A obra *Ritos de passagem* é dividida em três partes. A primeira faz um apelo aos sentidos físicos já em seu título: “De cheiro macio ao tacto”. Nesse capítulo, o olhar do eu lírico procura observar e experimentar os sabores e as particularidades de sua terra. “Nele, os vegetais, quase sempre frutos, se fazem metonímias de corpos de mulheres, surpreendidos em sua diferença e, principalmente, na plenitude de sua sensualidade”, afirma Laura Padilha (PADILHA, 2011, p. 6). Vejamos:

#### A NÊSPERA

Doce rapariguinha-de-brincos  
amarelece o sonho  
deixa claro que o orvalho

de manso

lhe arpie a pele

SABE A POUCO

(TAVARES, 2011, p. 29)

Dizem ser uma tentação observar a árvore da nêspira alta e copada quando repleta de frutos. Crianças e adolescentes adoram escalá-la, para saborearem o fruto tirado diretamente do pé, produzido principalmente entre a primavera e o verão. Seu sabor, simultaneamente doce e ácido, aguça o paladar daquele que o deseja.

No poema “A Nêspira”, a “rapariguinha-de-brincos” está pronta a seduzir os que a cobiçam, ornamentada “de brincos” para tal. Acaba de amadurecer seus desejos, quando “amarelece o sonho”. Isso traduz aquilo que almeja conhecer: o aprendizado do prazer, pois, seja ele doce ou ácido, é necessário a seu ritual de passagem de menina a mulher.

A delicadeza do orvalho umedece sua pele, deixando-a arrepiada. O contato com o corpo a aguçar os instintos do desejo que, neste momento, a levará ao conhecimento daquilo que lhe será prazeroso. Ana Hatherly, em *A poética dos cinco sentidos*, ressalta que “nenhum gesto é igual, nenhuma sensação é igual” (HATHERLY, 2010, p. 42). Portanto, o primeiro “arrepio à pele” despertará para sempre a percepção de um corpo que se quer desejado, permitindo o sentir dos sentidos físicos em seu espaço corporal. Voltemos à Marilena Chaui, em *O desejo*, para enfatizar que seja

(...) como desejo de reconhecimento, seja como desejo de plenitude e repouso, o desejo institui o campo das relações intersubjetivas, os laços de amor e ódio e só se efetua pela mediação de uma outra subjetividade. Forma de nossa relação originária com o outro, o desejo é a relação peculiar porque, afinal, não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto de desejo. Desejamos ser desejados, donde a célebre definição do desejo: o desejo é desejo do desejo do outro (CHAUI, 2006, p. 25).

Reconhecer que essa vontade de ser o desejo do outro a partir da relação sensorial (“lhe arrepie a pele”) confirma que essa primeira parte do livro de Paula Tavares, inundada de sabores e cheiros, quer, para além do desejar, ser objeto desejante, metáfora do reconhecimento do próprio corpo, capaz, sim, de despertar o prazer muitas vezes reprimido.

Octavio Paz, em *A dupla chama*, ressalta a capacidade que a poesia tem de revelar um mundo outro através do impalpável que é o discurso lírico. No entanto, é pela poesia que somos capazes de ultrapassar a fronteira do indizível, percebendo o



guardada a carne, “fio a fio”, agora despida para o “experimental”. Dessa carne, um coração leve, morno, mas, principalmente mastigável e de cheiro permanente, a seduzir os meninos que sentirão pelo faro o cheiro do desejo.

É pela percepção dos sentidos que as imagens do poema são recriadas. O ver pela imaginação é reiterado pela sensibilidade corporal. Imagens a seduzir a pele, por meio de uma linguagem falante que instiga a imaginação, abrindo os caminhos para um lirismo a provocar um erotismo verbal, já que a “relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar: a linguagem” (PAZ, 1994, p. 12). A percepção como possibilidade de criação para uma linguagem dos corpos, do sujeito e do poema. Isso também configura mais um dos rituais anunciados em *Ritos de passagem*, mas que permanecerá como alicerce da poética dos sentidos de Paula Tavares.

Merleau-Ponty ressalta que é “por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo coisas” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 253). Nessa primeira parte do primeiro livro de Paula Tavares, pudemos aprender que, pela delicadeza da linguagem, o sujeito poético quis, por intermédio dos corpos, trazer à tona os desejos, os prazeres, as percepções, os sentidos. Afinal, afirmou Paula Tavares: “Se o que eu posso conhecer melhor é a situação da mulher, se a linguagem que eu posso empregar melhor é uma linguagem como mulher, é esse caminho que devo procurar”. (TAVARES, P. *In*: LABAN, 1991, p. 851).

Essa linguagem de mulher conduzirá o leitor às próximas duas partes do livro. Na segunda, a observação desse ser feminino se volta para o que se passa em relação ao sujeito poético. Na terceira, cerimônias de passagens são recontadas, em sua maioria,

em primeira pessoa pelo eu lírico, evocando a tradição como forma também de gritar a liberdade.

Percebemos que o sujeito poético está atento não só às suas sensações, mas ao mundo ao seu redor e faz isso por meio de um olhar que examina minuciosamente a sociedade a que pertence. Por isso, *Ritos de passagem* exige, na maioria dos poemas da última parte, a presença do eu lírico em primeira pessoa, corpo presente no discurso poético:

Dessossaste-me  
                   cuidadosamente  
 inscrevendo-me  
                   no teu universo  
                   como uma ferida  
                   uma prótese perfeita  
                   maldita necessária  
 conduziste todas as minhas veias  
                   para que desaguassem  
                   nas tuas  
                           Sem remédio  
 meio pulmão respira em ti  
 o outro que me lembre  
                   mal existe

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

(TAVARES, 2011, p. 55)

O sujeito lírico retrata-se como uma mulher de tradição mumuúla que deseja subverter sua situação social, mostrando-se rebelde ao romper com algumas práticas ancestrais de seu povo. Como uma artesã, tece, reinventa o feminino vivenciado por fêmeas sofridas em razão da guerra, da fome, da corrupção, presentes, também, no contexto angolano pós-independente. Ao quebrar o silêncio que envolvia, em grande

parte, a figura feminina, a poetisa instaura um grito libertador da mulher, ao dizer, em caixa alta: “VOU para o sul saltar o cercado”.

No poema, a mulher quer ser agente de sua história, relacionar-se com seu corpo livremente, cantar o amor. Quer também reinventar as tradições de sua sociedade, para que, dessa forma, algumas práticas tradicionais sejam repensadas criticamente. Assim, trabalha o respeito e a necessidade da preservação de costumes de seus ancestrais, mas também se mostra mulher do presente, dona de um sentido importante, o olhar a perscrutar, que sonda e examina a condição presente de sua terra. Das partes (veias, prótese, meio pulmão) até a completude (corpo aceso): percurso possível apenas para aquela que é conhecedora de si, que está ciente da sociedade na qual está inserida e pela qual também é constituída.

O poema também apresenta um discurso violento e agressivo quando põe essas partes em evidência, porém isso é feito para mostrar, em sequência, um sujeito completo e consciente do seu próprio corpo e do compromisso social que carrega. A partir dessa lucidez, pode buscar os próprios desejos, “saltando o cercado” das tradições: aquela que vê na mulher alguém apenas fadado a oferecer prazer e aquela que exige dela um compromisso com o espaço social. No entanto, é na liberdade advinda do erotismo que essa fêmea reconhece a si mesma.

Libertadora também é a poesia, pois permite um olhar novo, cargas semânticas diversas e linguagem que subverte os sentidos tradicionais e instituídos. É, portanto, erotização da palavra, pois a “imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo” (PAZ, 1994, p. 12). Por essa carga erótica, a poesia também se mostra transgressora como a própria sexualidade erotizada. Octavio Paz enfatiza que a finalidade de procriação inerente ao ato sexual se

desfaz a partir do erotismo. É por este, também, que a palavra se configura como poesia, deixando de lado sua linearidade comunicativa:

No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, levanta-se e transforma-se em um sólido transparente – cubo, esfera, obelisco – plantado no centro da página. Os significados congelam-se; de uma forma ou de outra, negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa; o poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução (PAZ, 1994, p. 13)

Das palavras que perseguem sentidos outros e dos poemas que aspiram “ser” e não apenas “dizer” compõem-se *Ritos de passagem*. A partir da opção pela erotização da linguagem em busca não da comunicação que reproduz a prosa comum, mas do labor poético que põe o ser em questão, a obra traz, para a epiderme lírica, os sentidos de uma poesia que é extensão da corporeidade de um sujeito social no mundo.

#### COLHEITAS

De dez em dez anos  
                   cada círculo  
 completa sobre si mesmo  
                   uma viagem  
 nasce-se, brota-se do chão  
 e dez anos depois o primeiro  
 forma-se espera e cai  
                   por gravidade  
 ao vigésimo oitavo dia

entre dez e dez anos  
                   prepara-se  
 para a semente  
                   a terra  
 aos vinte surge  
                   o arado  
                   a chuva  
                   o sorriso

ALGUNS DEZ ANOS DEPOIS  
 ESPERA-SE O FIM  
                   de vinte e oito  
                   em  
                   vinte e oito dias

(TAVARES, 2011, p. 53)

Como no primeiro poema de *Ritos de passagem*, retomamos a ideia ritualística e cíclica de uma cerimônia, agora metaforizada pelos vinte e oito dias da periodicidade menstrual feminina. O poema percorre a trajetória de uma vida de mulher, marcada, a cada dez anos, por um ritual de passagem: o fim da infância, a puberdade feminina, a primeira menstruação, a fase adulta dos vinte anos, a maturidade da menopausa. O fim dos vinte e oito dias chega para uma, mas se renova em tantos outros corpos de fêmea, na infinitude de um “círculo” de uma “viagem” tipicamente de mulher. As simbologias remetem de maneiras variadas à fertilidade: “brota-se”, “terra”, “arado”. Signos que se perpetuam nesse terreno fértil que é o corpo de mulher a liberar, por gravidade, a cada vinte e oito dias, a terra para a semente da fertilização. No fim do poema, em caixa alta, o eu lírico grita a espera de um fim, a maturidade dessa mulher que observará, também, a cada vinte e oito dias, se sua colheita será agora outra: não mais a da fecundação, mas a da liberdade, do fim do ciclo menstrual, a permitir novos frutos e novas formas de prazer. No entanto, por se tratar de um ritual, a cada sangue de uma nova menina, ele se renovará. A estética do poema contribui para a ideia cíclica da gravidade a ser renovada, pois as palavras “caem” verso a verso e o fim do poema, sem a utilização de um ponto final, revela um novo começo.

A metáfora do sangue e dos vinte e oito dias estão presentes em outros poemas e em textos poéticos de nossa poetisa. Em *A cabeça de Salomé*, a crônica “A menina dos ovos de ouro” também reitera o ritual de passagem de uma menina. A autora desenha a travessia inerente ao corpo feminino: a passagem de menina à mulher. O sangue que vem batizar esse ritual cíclico é apresentado pela mãe, personagem da crônica: “Agora tens por dentro ovos de sangue prontos para cair, um em cada tempo, de vinte e vinte oito dias” (TAVARES, 2004, p.72). As palavras cantadas por Ana Paula Tavares torna poético esse “estar maduro” de uma mulher que ainda se quer menina: “O



que eu queria era parar no centro da vida e plantar-me árvore, para os ovos não caírem” (TAVARES, 2004, p.72).

Nessa crônica, assim como em toda obra de Ana Paula Tavares, a cultura tradicional da região onde a autora nasceu, o sudoeste angolano, desabrocha: tábuas *eylekessa*, painéis da tradição, bois, todos símbolos da tradição regional. O primeiro fluxo de uma menina é comemorado por seu povo, como enfatizam as linhas narradas: “À volta, a festa começou. A mãe da mãe das raparigas apresentou o penteado, o pai do pai das raparigas chamou os bois do sacrifício” (*ibidem*, p.72).

Paula questiona a condição feminina, dando voz ao erotismo e aos anseios da mulher angolana oprimida tanto na tradição, como na modernidade. Já dizia, em *Ritos de passagem*, que era necessário à mulher um perder-se entre seus desejos, conscientemente, para depois se encontrar: “Achando o perímetro/ suicidou-se, LÚCIDA/ no rio de pólen descoberto” (TAVARES, 2011, p.39).

No cenário erótico que Ana Paula Tavares constrói, em “A menina dos ovos de ouro”, a mulher é colocada em questão e mostra que quer uma relação livre com o seu corpo, metáfora de seus desejos e de sua sede de liberdade. Para isso, salta o cercado das convenções e diz: “Fechei-me no quarto mais pequeno da casa antiga, pendurei na porta minha voz de menina, preparei-me para fugir, saltar o cercado (...)” (TAVARES, 2004, p.72).

A palavra salta à procura da realização feminina, mas a personagem mantém-se comprometida com seu papel de cidadã engajada socialmente e diz: “Não fui capaz” (*ibidem*, p. 72). Apesar da repressão, de ter sido uma mulher criada ainda dentro de “cercas”, metáfora da tradição rígida de uma sociedade, essa fêmea também é mãe e terra, uma a complementar a outra, conforme percebemos nas seguintes palavras que saltaram poeticamente do livro *Ex-votos* e foram recriadas para essa crônica: “Estou

selada na ilha do meu corpo e, se me deito no chão, é para que o coração da terra bata por mim e me encha as veias. Não quero sofrer” (TAVARES, 2004, p.71).

Pelas palavras em movimento de uma linguagem falante e de uma poesia provocadora da percepção, a obra *Ritos de passagem* despertou imagens que revelaram, para além da fisiologia corporal do sujeito, sentidos outros para um espaço textual que também é corpo erotizado e erotizante. Assim, a experiência desse ser poético no mundo que o cerca também é ressignificada, possibilitando ao que era indizível ser “ponte entre o ver e o crer”, como ensinado por Octavio Paz (1994, p.12).

### 4.3 Uma escrita do gozo

Indo ao encontro de Roland Barthes, em *O prazer do texto*, e de Georges Bataille, em *O erotismo* e em *História do olho*, Lúcia Castello Branco dedica um capítulo da obra *Literaterras* à retórica de uma escrita do gozo<sup>4</sup>. Para fomentar a discussão, a autora lança a seguinte indagação: “é possível escrever o gozo?” (BRANCO, 1995, p. 105). Para ela, muitas vezes a escrita almeja ser além de uma grafia do desejo, insinuando sua vontade de também se mostrar como o espaço do gozo: “Fazer falar o gozo. Grafar o gozo. Gozar do que se escreve ou do que se lê” (*ibidem*, p. 106). Para tal, duas possibilidades são apresentadas para essa operação da linguagem: o gozo como tragédia e o gozo como comédia. Ressalta Lúcia que não

(...) é à-toa que o verbo gozar, em português, remete a dois sentidos: o sentido trágico do gozo como violência, como perda, como *petit mort*, e o sentido cômico do gozo como riso, como infração da ordem estabelecida, ludismo. Ambos apontam para ruptura, para o deslocamento, para a desinstituição de poderes (*ibidem*, p. 107).

---

<sup>4</sup> Ressaltamos que a Teoria do Gozo encontra-se em LACAN, Jacques. “A ética da psicanálise”. *Seminário VII* (1959-60). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988, p.216.

Nessa dualidade inerente aos textos de gozo se encontra, ensina a autora, o maior dos paradoxos: não importando se cômicos ou trágicos, ambas facetas desse tipo textual é construída a partir de uma íntima ligação com a morte. No entanto, não é a morte cristã redentora que está em jogo, mas a morte como ruptura “como resultado de uma busca impossível de continuidade e plenitude, em que o sujeito se vê imerso através da experiência erótica” (BRANCO, 1995, p. 108); portanto da experiência dos corpos. Nessa relação entre erotismo e morte, encontra-se o momento do gozo: o instante de transbordamento do sujeito e do sentimento de excesso vivenciado por ele em tal instante.

Afinal, o que seria a escrita do gozo? Uma literatura da morte, da violência? Na verdade, a escritura que se deseja do gozo é a dos sentimentos que assaltam diariamente o sujeito. Ela é “necessariamente a escrita do indizível, do impossível. Falar em excesso, na máxima capacidade de minúcia do discurso, até não falar, até o silêncio absoluto do que se cala (...)” (*ibidem*, p. 109). A escrita do gozo não é a que narra o sexo explícito, mas a que trabalha com uma “linguagem explícita, que, por excesso de significação, desemboca no silêncio ou no vazio” (*ibidem*, p. 109).

A escrita do gozo não é a que edifica, mas a que desconstrói aquilo que nos é revelado por uma linguagem que privilegia o que está velado e escondido, que opta pela tentativa de dizer o indizível, de declarar o excesso do sujeito. Lucia Castello Branco enfatiza que a escrita do gozo muitas vezes é utilizada pelo que seria considerado como pornografia. No entanto, esse não é o objetivo maior dessa escritura. O que ela deseja é fazer “(...) com que um texto, que uma linguagem, esteja ao mesmo tempo dentro e fora da linguagem. Dissolver metáforas, deslocar imagens, descer ao máximo da minúcia para atingir o mínimo de significado: insignificar” (*ibidem*, pp. 110 – 111).

Encontramos essa vontade da experiência do gozo nos textos poéticos de Paula Tavares que provocam os sentidos até o extremo, até o excesso do sujeito, fazendo da percepção um caminho “dentro e fora da linguagem”, ressaltado por Lúcia Castello Branco. A poética dos sentidos de Paula não renuncia ao gozo, à experiência de um corpo textual que deseja o falar para além do que é dito e para além das imagens. Uma escrita que traz à tona o excesso vivenciado pelo sujeito lírico, por meio de uma linguagem delicada, no que concerne ao minimalismo e ao posicionamento crítico desse sujeito, e que põe esse ser em questão ao tocar, ao roçar, ao provocar através de palavras inundadas pela sensibilidade. Barthes descreve esse espaço corporal de uma linguagem provocante:

A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A comoção vem de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade de discurso vem realçar discretamente, indiretamente, um significado único, que é “eu te desejo”, e libera-o, alimenta-o, ramifica-o, fá-lo explodir (a linguagem goza ao tocar a si mesma); de outro lado, envolvo o outro em minhas palavras, acaricio-o, roço-o cultivo este roçar, nada poupo para fazer durar o comentário ao qual submeto a relação (BARTHES, 2003, p. 99)

Nessa encenação (quase) física da própria palavra, a linguagem faz emergir os sentidos corporais reveladores também de uma erotização do texto. Este, por sua vez, é também espaço das experiências do próprio sujeito lírico. Vejamos em Paula Tavares:

Ela caminha lentamente  
para dentro do silêncio  
não ouviu protegida  
as palavras de dor do pretendido  
“nada importa a não ser o poema”

(TAVARES, 2011, p. 233)

Do olhar observador e atento do eu lírico, na obra *Como veias finas da terra*, surge uma mulher a caminhar para “dentro do silêncio”, para dentro de si. Corpo do sujeito extensivo ao corpo textual, também imerso nesse percurso do interior, da busca.

Protegida, não ouvia, não cessava sua busca; afinal, sabia que “nada importa a não ser o poema”. É pelo lirismo do silêncio das palavras e da poesia que essa figura feminina encontrará a experiência de ser sujeito no mundo, de ser texto de gozo. O excesso da significação, para além das palavras, proporcionará o entendimento de uma linguagem que transborda no vazio, nas lacunas, por meio da percepção que está dentro e fora dessa comunicação poética.

Retomamos Lúcia Castello Branco e suas reflexões acerca da escrita de gozo e do texto erotizado. Em suas considerações, ressalta que muitas vezes o incômodo inerente à linguagem utilizada por esses tipos de escritura não está associada ao sangue derramado ou aos gritos de prazer e de dor. No horror ou na alegria, a violência de um texto se efetua nas margens de um discurso, na colisão entre significados a produzir imagens que não se cansam de trazer à tona novos sentidos pelos sentidos:

E uma vez que decolamos do enunciado para a enunciação talvez devêssemos também produzir um deslocamento de sentidos, já que não se trata mais exatamente de olhar, de ver, mas de ouvir, e, no tecido do significante, construir o sentido, que já não será maiúsculo, fechado, final, resultado de um processo hermenêutico, mas minúsculos, fendido, parcial, disseminado. Trata-se, portanto, de extrair do significante toda sua carga polissêmica — o sentido em sua múltipla acepção: a ideia, a significação, a direção (no caso, sempre múltipla), o que se relaciona a um sentimento, o que diz respeito aos órgãos do sentido e, portanto, às sensações (BRANCO, 1995, p. 117).

À procura da polissemia possível aos significantes por meio dos sentidos, Lúcia Castello Branco ainda relaciona isso ao discurso erótico: nesse tear excessivo em que se encontra esse tipo de texto, podemos também enxergá-lo como uma produção atópica em busca do “abismo das palavras” (*ibidem*, p. 117), abusando dos sentidos nessa construção do espaço poético que também é o do erotismo.

Um convite ao abismo também é lançado pela poesia de Paula Tavares. Incitamos a presenciar a morte do vazio da página, antes em branco, agora inundada pelos sentidos das palavras que preenchem esse silêncio não apenas com aquilo que está

grafado, mas com aquilo que desperta novas possibilidades de percurso. Retomemos

*Ritos de passagem:*

### ALPHABETO

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

(TAVARES, 2011, p. 59)

Pelos dedos de um outrem reconhece o “corpo-alfabeto” do eu lírico. Um alfabeto corpóreo que define e revela possibilidades de leitura desse espaço. Se antes grafou esse vocábulo com “PH”, letras de uma semântica clássica que metaforizam uma linguagem desconhecida, não cotidiana, agora, pela experimentação tátil, não apenas desbravará esse corpo, como também o reconstruirá. A violência de um descobridor, possibilitando o desbravamento de um território antes desconhecido. Uma morte não do sujeito, mas de um corpo que não tinha vivenciado o toque do outro. Dessa experiência, um “puro espanto”, são reedificadas “asa” e “seda”. Agora, marcas são deixadas, “pequenas cicatrizes” são expostas. Uma linguagem que não vem apenas para trazer a dor da vivência, mas para sugerir sentidos novos nesse corpo, agora erotizado, em meio a um espaço outro que se revelou; afinal,

(...) nesse mergulho obstinado nos abismos da palavra e, portanto, no território da morte, nesse efeito de linguagem que não tem muito o que dizer, mas que insiste em dizer, aí talvez se localize grande parte do que se possa chamar de discurso erótico da literatura (...) (BRANCO, 1995, p. 121)

Mergulhados numa poesia que “insiste em dizer” e que diz por meio de um discurso erótico, de uma linguagem falante e de uma escrita de gozo, deparamo-nos com o lirismo de Paula Tavares, provocador de sentidos e diálogos.

Não consideramos a escrita de Paula Tavares de gozo por metaforizar qualquer imagem associada à pornografia, ou por usar uma linguagem pornográfica, mas por ser essa uma poesia que busca a ruptura, o indizível, a significação do silêncio. Sendo assim, o caminho da percepção corrobora para este fazer do gozo que, como ensinado por Lúcia Castello Branco, percorre aquilo que está na linguagem e para além da linguagem: os sentidos da própria poesia. Esse espaço “inaudível” da sinestesia perceptiva perpassa o corpo poético dos “frutos amargos” de nossa poetisa, possibilitando uma experiência do gozo.

Vivência essa que dialoga com a faceta da fruição também recorrente na *poiesis* de nossa autora. A escrita do gozo provoca inéditas possibilidades de linguagem e o texto de fruição permite a experiência da perda, do desconforto, na intenção de levar o leitor a “levantar a cabeça”, transformando sua relação com o espaço textual. Leiamos um poema:

#### **O LAGO**

Tão manso é o lago dos teus olhos  
que temo avançar a mão  
cortar as águas  
e semear o espanto  
na descoberta  
da minha sede antiga

(TAVARES, 2011, p. 129)

Deparamo-nos com um sujeito poético que deseja a experiência dos corpos, o avançar da descoberta e o fim da “sede antiga”. Esse cessar do desejo, que vem de um corpo sedento pelo toque e pela experiência dos sentidos físicos, apresenta-se no limiar daquilo que é manso, “o lago dos teus olhos”, e daquilo que é violento, o “avançar das mãos”. Uma tensão se instaura nessas linhas poéticas, provocando um frenesi corporal, pois o “entrelugar” da excitação é, agora, o espaço lírico. Uma inflamação dos desejos toma conta desse discurso poético, revelando ao leitor imagens antagônicas, como a

mansidão do olhar e a violência da própria sede do corpo, sugerindo que esta também é uma escrita do gozo e da fruição. Uma linguagem “dentro e fora da própria linguagem” (BRANCO, 1995, p. 121), que abala a estrutura daquele que lê o poema, causando um desconforto, mas, ao mesmo tempo, possibilitando novos sentidos à experiência com o texto.

Assim, ao “dizer o indizível” e insinuar para além do que é dito, encontramos, na poesia de Paula Tavares, uma escrita que deseja ser também do gozo e da fruição, pois é “a trajetória do retorno, da volta à língua materna, à fala da mãe, à pré-linguagem de gemidos, sussurros e balbucios, do suave toque de corpos, do gozo primeiro de um primeiro amor: a linguagem de Eros” (*ibidem*, p. 114). Os poemas dessa poetisa reconfiguram o espaço da poesia, transformando os sentidos da sensibilidade em corpo textual, pois a “palavra dos poetas, ou de quem, como eles, não se esqueceu da mala da poesia, é um acto de coragem assumida no limite, tantas vezes da própria vida” (TAVARES, 1998, p. 49).

#### **4.4 O diálogos entre os corpos: texto e sujeito da percepção**

Em *A prosa do mundo*, Merleau-Ponty disserta acerca da percepção do outro e do diálogo. Inicia sua argumentação ressaltando o aprendizado que vem do conhecimento pela linguagem e pela experiência da fala: “Ao entrar num livro, sinto que todos os termos mudaram (...) Novidade de uso, definida por um certo e constante desvio que a princípio não sabemos explicar, o sentido do livro pertence à linguagem” (MERLEAU-PONTY, 2012, pp. 216-217). A utilização das palavras pelas experiências, em um mundo que toca o sujeito da percepção, de fora para dentro, a partir das relações vivenciadas e exteriorizadas pelas várias facetas da linguagem. Assim também



(...) o escritor fala efetivamente do mundo e das coisas, mas ele não finge dirigir-se em todos a um único espírito puro. Ele dirige-se justamente à maneira que eles têm de instalar-se no mundo, diante da vida e diante da morte, toma-os lá onde estão e, dispondo intervalos, jogos de luz entre os objetos, os acontecimentos e os homens, chega às suas mais secretas instalações, opõe-se a seus laços fundamentais com o mundo e transforma em meio de verdade a mais profunda parcialidade deles. (...) O escrito fala aos homens e alcança a verdade através deles. Só compreendemos inteiramente esse salto sobre as coisas em direção a seu sentido, essa descontinuidade do saber que está em seu mais alto ponto na fala, se compreendemos como invasão de mim sobre o outro e do outro sobre mim... (MERLEAU-PONTY-pp. 217-218).

O aprendizado pela linguagem, escrita ou falada, é também uma extensão da experiência do sujeito que ora é invadido pelo corpo outro, ora se apresenta como invasor de um território alheio. O escritor que, quando escreve fala a alguém, não despreza a relação com o mundo que essa pessoa carrega; pelo contrário, ele faz daquilo que está escrito também uma verdade, pela arte da linguagem, para o corpo, que também é texto, dos sujeitos que participam desse diálogo, pois falemos “portanto um pouco do diálogo — e primeiro da relação silenciosa com o outro —, se queremos compreender o poder mais próprio da fala” (*ibidem*, p. 218).

Para a compreensão do diálogo, estratégia também provocadora da percepção, é necessário entender onde está esse outrem com quem se dialoga, com quem se interage. Este outro não se encontra, fundamentalmente, na frente do sujeito, em oposição. Ponty ressalta que é importante entender que o sujeito estabelece relações com esse outro sujeito, pois este permanece ao seu lado, já que ele é, nessa experiência da percepção, sua própria extensão. É pelo diálogo que esse reconhecimento de si pelo outro se realiza. Sendo assim, interagir, dialogar é um percurso de autoconhecimento:

Não é suficientemente observado que o outro jamais se apresenta de frente. (...) O outro, a meus olhos, está portanto à margem do que vejo e ouço, está a meu lado ou atrás de mim, não está nesse lugar que meu olhar esmaga e esvazia de todo “interior”. Todo outro é um outro eu mesmo (*ibidem*, pp. 218-219).

Ao considerar esse outro “uma réplica de mim mesmo, um duplo errante” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 219), desdobro-me, pois deixo a ideia de apenas sentir para também assumir minha própria condição de sentido: sentir quem realmente sou; fazer sentido para mim. Sendo assim, eis o paradoxo maior do diálogo enquanto experiência da percepção: esse outro é uma faceta de quem eu sou, mas é justamente nessa semelhança que sou capaz de me reconhecer realmente, incluindo as diferenças que são estabelecidas entre mim e esse outrem. São as distinções reconhecidas nessas experiências, portanto, que me fazem único. Ressalta Ponty que

(...)o fato é que o outro não é eu, e que é preciso chegar à oposição. (...) Que um segundo expectador do mundo possa nascer de mim, é algo que não se exclui; ao contrário, isso se torna possível por mim mesmo, se pelo menos reconheço meus próprio paradoxos (*ibidem*, pp. 220-221).

Por isso, a importância das experiências perceptivas no mundo que está ao meu redor. Apenas o “lançar-se” permite o reconhecimento do meu espaço. Isso inclui a relação dos corpos pela linguagem e pelo diálogo também; afinal, “a experiência que faço de minha conquista do mundo é que me torna capaz de reconhecer uma outra e de perceber um outro eu mesmo” (*ibidem*, p. 223).

O diálogo traz, à tona, novas significações para o mundo do sujeito perceptivo, pois é pela fala que ele toma ciência de que pertence e habita um espaço com o qual se relaciona. Um reconhecimento pelo próprio reconhecimento do sujeito. “Talvez agora tenhamos condições de compreender exatamente que realização a fala representa para nós, de que maneira prolonga e de que maneira transforma (...)” (*ibidem*, p. 227), pois por meio dela

(...) a solução consistirá em reconhecer que, na experiência do diálogo, a fala do outro vem tocar em nós nossas significações, e nossa fala vai, como o atestam as respostas, tocar nele suas significações, invadimo-nos um ao outro na medida em que pertencemos ao mesmo mundo cultural, e em primeiro

lugar à mesma língua, e na medida em que meus atos de expressão e os do outro pertencem à mesma instituição (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 228).

A experiência dos corpos pela percepção e pela linguagem é também a conscientização de pertencimento e de complementariedade no mundo. Isso permite novas significações e aprendizados pelo sujeito que se torna também um ser ciente dos sentidos que essas vivências possibilitam para si.

O filósofo da percepção enfatiza, ainda, que a relação dialógica entre os sujeitos pode ser estendida para uma, também possível, entre sujeito com ele mesmo. Pelo diálogo com o outro, o sujeito se reconhece, possibilitando, dessa forma, a conversa íntimo, pessoal, que se dará de fora para dentro, pelas experiências vividas. Assim, é rompido o silêncio e são reconhecidas as “verdades” sobre o que é o sujeito em seu próprio texto interno e em seus próprios paradoxos. Sendo esse diálogo possível em sua representação por entre gestos e palavras, reconhecemos, na poesia de Paula Tavares, essa busca pela experiência dos corpos por meio dos poemas que representam os sujeitos que dialogam. Texto corporal poético que trava essa conversação ora com corpos outros, ora com o próprio espaço corporal que compõe enquanto poesia. Vejamos:

II.  
Vou pelos passos das crianças gritar num sul mais  
novo. Se demorar espere por mim.  
Aqui as crianças estão escondidas e espreitam  
o dia  
com seus pezinhos de lã.  
Amanhã preparo o corpo  
De perfume e água fria  
e vou  
rumo ao sul no rasto delas.  
Talvez entretanto no pátio dos olhos tenha  
Nascido a buganvília.

(TAVARES, 2011, p. 218)

Nestas linhas líricas, bebemos de antigas fontes, anteriores a *Manual para amantes desesperados*, como o livro *Ritos de passagem* (poesia — 1985) e *O sangue da buganvília* (crônicas — 1998). A imagem do sul, do preparo do corpo para o encontro do amanhã, metaforizado pelas crianças, a sinestesia criada pelos “pezinhos de lã”, tudo isso nos relembra os ensinamentos de *Ritos de passagem*: o aprendizado, o anúncio dos sabores, dos novos saberes.

Por fim, a imagem da buganvília, mostrando que esse discurso se apresenta como uma “releitura”, pois o nascer dessa flor, no pátio dos olhos, é simbologia também de um olhar e de uma postura mais fortes e resistentes. Afinal, já nos ensinou, em um dos seus livros de crônicas, que “(...) venha quem vier, mudem as estações, parem as chuvas, esterilizem o solo, nós somos cada vez mais como as buganvílias: a florir em sangue no meio da tempestade” (TAVARES, 1998, p. 34).

Sangue que, nas obras de Paula, já metaforizou as feridas da guerra pela independência de Angola, mas que também já significou o ciclo feminino, ou seja, a descoberta do corpo de fêmea. Cor também do vinho, outra alegoria presente nas obras da autora que vem para representar a procura pelo prazer, e que também já dialogou com outro texto já visto por nós, *Cânticos dos cânticos*. Vermelho também do barro, das veias da terra, tão recorrente nas linhas líricas das obras analisadas, assim como a imagem do “fio” a lembrar a tecitura do fazer poético. Tudo isso é revisitado neste poema da obra poética *Como veias finas da terra*.

Seja como um caminho para o diálogo com a história de Angola, seja como um percurso de diálogo com o próprio corpo poético, a “fala” lírica, de Paula Tavares, permite a busca dos sentidos pelas experiências de um sujeito perceptivo que muito tem a dizer sobre o mundo e sabe que o melhor caminho para que essa vivência seja

compartilhada é o diálogo. Sobre a fala que vem à tona na conversação entre os sujeitos, ressalta Merleau-Ponty:

É preciso que ela própria ensine seu sentido, tanto àquele que fala quanto àquele que escuta, não basta que assinale um sentido já possuído de parte a parte, é preciso que o faça; portanto, lhe é essencial ultrapassar-se como gesto, ela é o gesto que se suprime como tal e se ultrapassa em direção a um sentido (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 230).

A fala e a interação entre os corpos a desenharem os sentidos em direção ao aprendido. O diálogo, agora, transformado em gesto pelas palavras e pelas experiências desse sujeito que deseja “ultrapassar-se” por meio de um falar que “nos concerne, nos atinge de viés, nos seduz, nos arrebatam, nos transforma no outro, e ele em nós” (*ibidem*, 2012, p. 236). Pelo diálogo, portanto, revisitamos as nossas próprias veias da terra.

#### **4.5 Como veias finas na terra: diálogos líricos por entre as veias poéticas da terra**

A obra poética *Como veias finas na terra* vem para mostrar o percurso dos vasos que transportarão o sangue para o coração da terra: a própria poesia, uma marca constante na obra dessa autora singular das literaturas africanas de língua portuguesa, que faz do seu labor veias a pulsarem por entre as linhas líricas de seus poemas.

Essas veias, nesse livro, palpitam a partir da sua forte intertextualidade com as produções anteriores de Paula Tavares, além de dialogarem com vozes outras: autores, poetas, sabedorias da oralidade, todos a travarem um “falar” por entre a terra poética dos poemas. Nele (...) “são revisitadas algumas das imagens e temas dessa que é, sem dúvida, uma das vozes poéticas mais importantes da atualidade” (MACÊDO, 2011, *site* referido).

Por isso, o sujeito poético diz, aos leitores, no primeiro poema da obra, que (...) “Acendo com as mãos das mães / a candeia antiga de óleo de palma” (TAVARES, 2011, p. 215). Ele nos mostra, assim, que, ao revisitar algumas imagens de produções anteriores, o caráter sensitivo será mais uma vez marca de seu lirismo, ao mesmo tempo em que anunciará a “candeia antiga”: o seu engajamento com a terra através das veias da poesia que agora estão ressignificadas pelas experiências dos sentidos.

Deparamo-nos com esse engajamento e com o diálogo poético em “OS NOVOS CADERNOS DE FABRO”, um ciclo de seis poemas que nos remetem, já pelo título, a *Manual para amantes desesperados*, em que o eu lírico anunciou esse “livro das viagens”. Vejamos o primeiro entre eles:

I.  
 Não demore. A palavra de brilho esta à espera. Por si  
 encontro novos caminhos e antigas fontes de beber  
 sedes e sorrisos. De tinta não há notícias mas sinais  
 velhos sinais perdidos nas dunas e na areia.  
 Sou o deserto  
 Sem as palavras.

(TAVARES, 2011, p. 217)

Ensina-nos Aduato Novaes que “(...) só existe mundo da ordem para quem nunca se dispôs a ver” (NOVAES, 1988, p. 9). Com isso, percebemos que esse novo caderno é um novo olhar para um discurso que persegue também novos caminhos a tecer, mas que se quer ainda apto a enxergar que um “mundo da ordem” é um mundo cego. Por isso, revisitar suas “desordens”, suas linhas poéticas precedentes é uma forma de consolidar as veias da terra, ou seja, poesias a selarem um discurso.

Esses novos cadernos apontam para a palavra ainda à espera. Novos caminhos são aguardados pelas experiências, metáforas das “antigas fontes de beber”. Não são pela tinta — palavra concretizada pela escritura — que os sinais são anunciados, mas das antigas marcas, palavras em gestos, inscritas na areia do deserto. No lirismo, o texto é

fala sem palavras, pois se converte em gesto a percorrer as dunas e as areias desse corpo poético, que, agora, é também chão da poesia.

Chão que faz brotar uma conversação incessante que apenas o silêncio do deserto pode permitir. Neste instante, anunciam-se, nos “novos cadernos de Fabro”, sinais de um diálogo para além das palavras: uma conversação, inundada de marcas gestuais que são reconhecidas por aqueles que também pisaram nesse território poético de Paula Tavares:

III.  
 Aqui algumas árvores cobriam-se de flores  
 para  
 impedir o choro e o canto das raízes.  
 O jacarandá invadiu devagarinho  
 as esquinas da cidade.  
 Ninguém  
 deu conta  
 mas uma luz azul tomou conta de tudo  
 durante uns tempos.  
 Doença assim é p’ra fazer gritar de  
 prazer.

(TAVARES, 2011, p. 219)

Revestidas de flores, as árvores vinham a simbolizar a sensibilidade em meio a choros do passado. O jacarandá, também dessa forma, invadia as cidades, bordando em cores e cheiros as esquinas. O azul das flores iluminaram os espaços e os tempos, fazendo florescer não apenas o lirismo nessa obra poética, mas o revisitar de caminhos antigos. Assim, eis que (re)surge a crônica “À volta dos jacarandás” de *A cabeça de Salomé*.

Na prosa poética, o narrador nos apresenta seu próprio relógio interno em comparação com o jacarandá. No entanto, esse marcador dos tempos “anda desacertado: os ponteiros movem-se ainda como se pulsassem e algumas horas em mim rebentam flores (...)” (TAVARES, 2004, p. 49). Nesse palpitar dos sentimentos, vem à superfície a memória: mudanças e origens que latejam nas veias poéticas desse narrador. As flores do jacarandá anunciavam uma nova estação, mas, nesse relógio em desacerto, o tempo

passa a florescer sem respeitar o tempo cronológico, pois o que guia o agora são as experiências marcadas nessa pele lírica “doente”.

Doença retomada no poema de *Como veias finas da terra*, mas anteriormente anunciada em *A cabeça de Salomé*, na crônica em questão: “Sangro das viagens, doença incurável e perpétua, e leio, nos lábios gretados da avó, a incrível e perpétua, história da mãe coruja e do pássaro. «Era um vez...»” (TAVARES, 2004, p. 50).

Viagem não apenas pelos espaços terrestres de Angola, onde esse narrador adquiriu suas experiências, mas pela travessia possibilitada pelas vozes e falas que anunciavam outras formas de percurso: as histórias cantadas por lábios marcados, “gretados” pelo uso da vida. Doença incurável e inevitável, como mostra o narrador: “Fico doente. O que queria era mudar de estação. Deixar cair o pano e descansar” (*ibidem*, p. 50). Escolha não permitida, pois é, através da doença das viagens, que o sabor das experiências vingará: “Doença assim é p’ra fazer gritar de prazer” (TAVARES, 2011, p. 2019).

Flagramos, pois, as inúmeras imagens construídas por vozes que desejam nos fazer ouvir. Em *Como veias finas na terra*, podemos interpretar o termo comparativo “como”, no título da obra, sendo linguagem a querer nos tocar, vozes que, dentro da voz poética de Paula Tavares, são veias a pulsarem em um terreno já anunciado pela autora, em tantas outras obras: a sabedoria ouvida por essa mulher que é o fio condutor entre os saberes da terra angolana e o espaço da poesia. Enfim,

Quando o organismo não está calado, que voz ele faz ouvir? Nem voz, nem linguagem: a cenestesia emite ou recebe milhares de mensagens, comodidade, prazer, dor, mal-estar, satisfação, tensão, descontração, ruídos sob a voz ou no berreiro. O dado do corpo interno geme ou canta sem a língua (SERRES, 2001, p. 83).

É nesse “berreiro” que se faz o discurso de *Como veias finas na terra*. Somos conduzidos às mais diversificadas sensações, principalmente as auditivas, que nos



levam a entender o labor sábio dessa poetisa que nos surpreende a cada mensagem transmitida por essa “cenestesia” da linguagem, pois a “linguagem humana não responde apenas a necessidades práticas e utilitárias. Responde a necessidades de comunicação afetiva” (MORIN, 2011, p. 53).

Por isso, tanto nos toca a comunicação poética produzida por Paula Tavares. Ela pulsa por entre nossas veias, pois é uma poesia que, para além de provocar o “sentir” no outro, ela, primeiramente, permite-se o sentir, fazendo, assim, com que a experiência sensorial seja a mais profunda possível ao leitor, como comprova o poema “Adorno”:

#### **ADORNO**

Toda noite chorei na casa velha  
 Provei, da terra, as veias finas.  
 Um nome um nome a causa das coisas  
 Eu terra eu árvore eu sinto  
 todas as veias da terra  
 em mim e  
 o silêncio da noite.

(TAVARES, 2011, p. 234)

Enfeitado pela terra já provada, por se reconhecer como sendo o próprio solo, por ser árvore e sentir todas as veias em seu corpo metaforizado, o sujeito poético nos leva a refletir sobre a presença de outros “adornos”, oriundos também da experiência do “ser”: os saberes existentes neste livro, que só poderiam pertencer a quem se diz “Eu terra”.

Um “eu”, portanto, terreno fértil a nos entregar o seu saber anunciado por meio, também, de outras vozes: versos de poetas como Luís Carlos Patraquim, de Moçambique: “Tivesse soerguido, da solidão granular, / o perfil oblongo / da cabeça de Nefertite” (*ibidem*, 2011, p. 228). A presença da poetisa portuguesa Ana Luísa Amaral: “Reaprender o mundo / Em prisma novo: / Pequena bátega de sol a resolver-se / Em cisne, / Sereia harmonizando o universo” (*ibidem*, p. 254). A existência da sabedoria

popular oral, como por exemplo: “O chão é o limite” — Canção dos Kalibrados (TAVARES, 2011, p. 252).

Além de diálogos com saberes outros que ultrapassam o limite territorial angolano, como o poema que faz referência à Nefertite, personalidade feminina importante para a história do Egito e do mundo, “A cabeça de Nefertite” (*ibidem*, pp. 228-229), ou ao que faz alusão às tapeçarias: “*La Dame à la Licorne*” (*ibidem*, p. 254). Tudo isso a nos ensinar que todo “audível possível encontra locais de escuta e de regulação” (SERRES, 2001, p. 108), ou seja, o corpo físico que se faz audível a ser representado pelo poético, levando, aos leitores, múltiplas vozes a serem anunciadas.

Para além do apenas escutar essas diversificadas vozes, vamos apreciar mais um “adorno”, ou melhor, experimentá-lo, já que o próprio foi doado a nós, leitores, pelo sujeito poético:

**LA DAME À LA LICORNE**

*Reaprender o mundo  
Em prisma novo:  
Pequena bâtega de sol a resolver-se  
Em cisne,  
Sereia harmonizando o universo*

ANA LUÍSA AMARAL, *A génese do amor*

Podia ter-me guiado os passos para o café  
assim me haviam dito  
de ser poeta em Paris  
ter um bloco de notas  
de capa preta  
um lápis e as palavras soltas  
boina vermelha  
as botas pretas um frio atento  
a noite e as suas sombras  
e estar ali ao abandono  
do dia contra a noite  
alinhar palavras esquecidas  
uma a uma as mais bonitas.  
Podíamos ter trocado os silêncios  
ou as histórias do sul ao norte  
à vez entre sorrisos  
e o ruído da rua  
mas assim é Paris  
Apanha-nos pelas veias  
E foi preciso reaprender o gosto  
O cheiro o toque os olhos  
Os sentidos todos  
Os fios de seda e lã

Diante da senhora e do unicórnio azul  
Mon seul désir.

(TAVARES, 2011, p. 254)

Ensina-nos Carmen Tindó que as “composições de *Como veias finas na terra* são permeadas pelos sentidos, abrindo-se aos cheiros, ao sabor do óleo de palma, à sensação tátil do calor do fogo das oferendas” (SECCO, 2011, p. 277). Em “*La Dame à la Licorne*” não poderia ser diferente. Este poema dialoga com a imagem da tecelã tão recorrente na *poiesis* de Paula Tavares: “O conjunto de tapeçarias metaforiza a própria tecedura poética da obra de Paula” (*ibidem*, p. 278).

O título faz referência ao ciclo de seis tapeçarias elaboradas na França, no século XV, e que se encontram no acervo do Museu de Cluny, em Paris. Tapeçarias “as quais representam os cinco sentidos, com uma peça a mais, *A mon seul désir*, significando a compreensão (...)” (MACÊDO, 2011, *site* referido).

Essa possibilidade de “compreensão” já nos é apresentada a partir da citação inicial do poema: um trecho dos versos da autora portuguesa Ana Luísa Amaral. A epígrafe nos diz que é necessário o “Reaprender o mundo / Em prisma novo”, mostrando-nos que, acerca desse símbolo da cultura europeia — as tapeçarias —, o sujeito lírico refletiu, ou melhor, compreendeu sobre quais caminhos o levariam a esse “novo”:

(...)  
Apanha-nos pelas veias  
E foi preciso reaprender o gosto  
O cheiro o toque os olhos  
Os sentidos todos  
Os fios de seda e lã  
Diante da senhora e do unicórnio azul  
Mon seul désir.

(TAVARES, 2011, p. 254)

Compreender “o gosto, o cheiro, o toque”, ou seja, a apreensão da percepção sensitiva será necessária a esse “reaprendizado”, pois será, a partir disso, construído um “prisma novo”, um modo renovador de considerar os fatos, mas fundamental ao percurso que será trilhado daqui por diante.

Além disso, há menção à tapeçaria que representa o “sexto sentido”, *A mon seul désir*, que pode remeter “(...) ao livre arbítrio, ao retratar a mulher que recolhe as suas jóias, em uma caixa, em lugar de adornar-se” (MACÊDO, 2011, *site* referido). E essa livre escolha foi feita por nossa poetisa que nos diz ser, esse sexto sentido, o sentido poético:

Podia ter-me guiado os passos para o café  
 assim me haviam dito  
 de ser poeta em Paris  
 ter um bloco de notas  
 de capa preta  
 um lápis e as palavras soltas  
 boina vermelha  
 as botas pretas um frio atento  
 a noite e as suas sombras  
 e estar ali ao abandono  
 do dia contra a noite  
 alinhar palavras esquecidas  
 uma a uma as mais bonitas.  
 Podíamos ter trocado os silêncios  
 ou as histórias do sul ao norte  
 à vez entre sorrisos  
 e o ruído da rua  
 mas assim é Paris  
 (...)

(TAVARES, 2011, p. 254)

No entanto, ela que “podia”, inicialmente, “alinhar as mais bonitas palavras”, fala-nos que “podíamos” também trocar “as histórias do sul ao norte” pelos “sorrisos e ruído da rua”. Ao incluir uma pessoa outra em seu discurso, antes singular, chama-nos atenção para sua missão maior como poetisa: o revelar das vozes, por meio do seu labor estético, antes silenciadas. Daí a necessidade da percepção sempre atenta a propagar os sentidos de suas experiências.

Cleonice Berardinelli, ao falar da sexta tapeçaria, na obra *Poética dos cinco sentidos – revisitada*, ensina-nos sobre a significação de *Mon seul désir*:

“Mon seul désir”, “meu único desejo”, este que consideramos menos um sentido que um sentimento, o sentido interno, sediado no Coração ou na alma, aquele que a leva a despojar-se para, afinal, realizar seu único desejo: aproximar-se do espaço privilegiado do seu próprio coração (BERARDINELLI, 2010, p. 153).

Diante dessa “senhora e do unicórnio azul”, o eu lírico percebe e nos mostra, para além da mulher que recolhe as suas joias, representada pela tapeçaria, o seu desejo maior: “A mulher das palavras antigas”, “A guardiã do fogo” que “(...) Lê as palavras iguais / e começa de novo” (TAVARES, 2011, p. 255). Ou seja, “aproximar-se do espaço privilegiado do seu próprio coração”, como ressaltou Cleonice Berardinelli, é, portanto, unir as veias da sua poesia à terra do seu corpo, da sua casa.

Esse sexto sentido é o que faz esse ser poético recomeçar, sem joias, mas com os adornos de sua terra, de suas origens. Reaprender não só os cinco sentidos, tão recorrentes em sua trajetória lírica, mas o sexto: o sensível que permeia sua poesia, em busca de novas ressignificações e novos sentidos. No último poema da obra *Como veias finas na terra*, o sujeito poético declara

Para onde eu vou  
 Ferve a luz  
 Debaixo dos tectos  
 Há ontem e amanhã  
 Amores com pele de líquen  
 Sonhos azuis pelas esquinas  
 Ali não é preciso nada  
 Guardar o lugar  
 Com palavras  
 Olhamos uns para os outros  
 E vamos, cada vez mais pobres  
 Tapar o sol com a peneira

(TAVARES, 2011, p. 258)

Portanto, o que lhe foi marcante nesse trajeto até aqui traçado, ou melhor, tecido, foi guardado “com palavras”, as da poesia. Cabe, porém, ao poeta sempre a reflexão

crítica e por isso nos diz: “E vamos cada vez mais pobres / Tapar o sol com a peneira”.

E, assim, ensina-nos Alfredo Bosi:

Identificando-se com a linguagem dos primeiros homens, a poesia lhes deu o abrigo da memória, os tons e as modulações do afeto, o jogo da imaginação e o estímulo para refletir, às vezes agir. Se acolhermos os termos da meditação que Heidegger empreendeu em torno do poético, diremos que antes de ser sentimento e pensamento, memória e fantasia, a linguagem-poesia foi, para humanidade emergente, a “casa do Ser”. A expressão tem alcance ontológico, mas pode ser interpretada existencialmente: a linguagem permite que as coisas ganhem um sentido público e comunicável na teia intersubjetiva. (BOSI, A., 2000, pp. 259-260).

Por meio da “teia intersubjetiva” de Ana Paula Tavares, podemos, através dos sentidos e da percepção, conhecer a sua “casa do Ser”, percorrendo, por meio de nossos questionamentos, 25 anos de labor poético que nos fizeram compreender que ter “a experiência de uma estrutura não é recebê-la em si passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumi-la, reencontrar seu sentido imanente” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 348). Por intermédio dos sentidos físicos e da percepção, reencontramos os sentidos persistentes, inerentes à poesia desta que é, sem dúvida, uma grande representante da poesia contemporânea das literaturas africanas em língua portuguesa.

Desses sentidos sensoriais, deparamo-nos com os novos sentidos de uma poesia que a toda leitura nos leva a caminhos novos, inundados de ressignificações, pois permanecer também é um caminho para o entendimento dos percursos revisitados:

Detenho-me no cais  
Ainda não é a hora  
Eu sei  
Há barcos de um lado  
E comboios antigos de toda a parte  
Ainda não é hora  
Eu sei  
Detenho-me no cais  
Eu sei não é ainda a hora  
As pessoas deslizam  
Acertam as suas vidas  
Pelos relógios

(TAVARES, 2010, p. 37)

Há um discurso pelo “deter-se”, pelo “ficar”. Apesar dos “barcos de um lado”, que poderiam levar o sujeito poético a outros mares, ele também observa os “comboios antigos” que estão ao seu redor e, a partir disso, enfatiza a anáfora “Ainda não é a hora”. Uma atitude marcada pela tensa dicotomia existente entre a mudança e a impossibilidade desta, pois seu fazer poético ainda tem muito a tocar e a despertar novas sensibilidades.

Desses sentidos outros, provocados pela relação do sujeito poético com o mundo, por intermédio da linguagem lírica se tece a poesia de Paula Tavares. Não apenas de palavras no papel, mas de sensações, à flor da pele do poema, a sugerir velhos percursos, novos caminhos; afinal,

Não é depositando todo o meu pensamento em palavras nas quais os outros viriam captá-lo que me comunico com eles, é compondo – com minha garganta, com minha voz, com minha entonação, e também obviamente com as palavras, com as construções que prefiro, com o tempo que decido a cada parte da frase – um enigma tal que comporte apenas uma solução e que o outro, acompanhando em silêncio essa melodia recortada por mudanças de clave, por picos e quedas, passe a toma-la como seu e a dizê-lo comigo, o que significa compreender (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 66).

Desse trecho, da obra *A prosa do mundo*, depreendemos o ensinamento maior da teoria da percepção defendida por Ponty e existente no labor poético de Paula Tavares: a relação do sujeito com o mundo se realiza no diálogo com o outro, que nesse espaço também se encontra. Não apenas por palavras, a poesia dessa autora angolana foi construída, mas por sentidos despertados pelo lirismo que, pela garganta e pela voz, por picos e por quedas, confessou a todo o momento saber que o maior “sentido está para além da letra” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 67).

#### **4.6 A busca do sentido poético**

Vem-nos à tona os ensinamentos de Roland Barthes, em *O grão da voz*, acerca dos sentidos das coisas. Na verdade, a grande indagação de Barthes é esta: “As coisas

significam alguma coisa?”. Para isso, ensina-nos que a literatura, enquanto ferramenta de reflexão, “tem como função levantar essa questão, levantá-la através da narrativa, do romanesco, da personagem, do objeto” (BARTHES, 2004, p. 11). A poesia também busca os sentidos das coisas e, para isso, percorre o mundo que rodeia o sujeito poético, percebendo seres outros e objetos presentes nesse espaço.

Assim se comportam os “frutos amargos de Paula Tavares”. A opção por um corpo poético sensorial permitiu o diálogo com o corpo de Angola e com os objetos que o representam. Uma poesia, que, antes mesmo de nascer em palavras, surgia da experiência observadora de um eu lírico que vivenciou as cicatrizes desse “espaço-corpo” social, marcas existentes nas poesias que representam vozes a dialogar com as de agora, com as existentes no presente.

Como não levar, tatuado em sua pele, o canto “Vamos descobrir Angola”, de 1948, exaltando o território angolano em todos os seus aspectos culturais, sociais, históricos e poéticos? Como não trazer para si os versos atemporais, de Agostinho Neto, que cantaram a resistência de um povo, gritando a sua vontade de viver ao dizer “Ainda a minha vida / oferecida à Vida / ainda o meu desejo” (AGOSTINHO NETO, 1985, p. 43).

A busca pelo sentido poético passa também pelas vozes de um forte engajamento político e social dos poetas da década de 60. Em tempo de lutas contra a repressão portuguesa, a poesia foi ferramenta de denúncia em uma produção lírica militante. A euforia da libertação em 1975 faz o sujeito poético gritar por sua nacionalidade e identidade: “Produzir na palavra / é cantar no poema / todas as raízes / deste chão” (RUI, 1984, p.67).

Passada a euforia, o desencanto também tomou conta do lirismo da terra, dando voz a uma construção lírica, perpassada pelas histórias antigas, à procura de novas



ressignificações frente ao mundo. Nesse contexto, surgem os frutos de Paula Tavares, que carregam frutos outros, colhidos em um tempo pretérito. É nesse diálogo perpétuo, já ensinado por Merleau-Ponty, que encontramos uma poesia carregada de sentidos a tocar a sensibilidade do corpo que é representação de um sujeito no mundo e no texto, em diálogo constante com outras vozes. Paula não apenas desperta a sinestesia corporal, como apresenta os objetos provocadores desses sentidos. “De cheiro macio ao tacto” (TAVARES, 2011, p. 17), percurso anunciado em *Ritos de passagem*, o território corporal de Angola também é (re)visitado a partir da percepção:

### **RAPARIGA**

Cresce comigo o boi com que me vão trocar  
Amarraram-me às costas a tábua Eylekessa

Filha de Tembo  
organizo o milho

Trago comigo nas pernas as pulseiras pesadas  
Dos dias que passaram...  
Sou do clã do boi –  
(...)

(TAVARES, 2011, p. 49)

O cenário da região da Huíla, sul de Angola, apresenta-se. Povos pastores, os mumuflas têm o boi como dote maior nos casamentos e a tradicional tábua *Eylekessa* a garantir a boa postura física das meninas. Mulheres, filhas de “Tembo”, personagem da História angolana, organizam o “milho” como uma ação que reflete a consciência da linhagem a que pertencem: “So[mos] filha do clã do boi” (*ibidem*, p. 49).

Essa percepção de um eu lírico “rapariga” em primeira pessoa vem à tona, em um labor textual, que deseja desvelar os sentidos de uma realidade apenas possível no agora pela (re)visitação que o olhar atento desse sujeito poético realiza. A resignação atrelada às tradições não reaparece nessa leitura nova, mas sim a vontade de perceber quais seriam os caminhos possíveis para a poesia e para o lirismo. A mesma percepção

que permite a reinvenção de um passado também possibilita o sentido dos novos diálogos:

### **A cabeça de Nefertiti**

*Tivesse soerguido, da solidão granular,  
o perfil oblongo  
Da cabeça de Nefertiti*

Luís Carlos Patraquim

Esta cabeça é minha  
por cima do muro  
que a sustém  
Esta cabeça está cortada de mim  
há sete mil anos  
e no entanto é a voz dela  
que fala dentro da minha voz  
o seu olho vazado que me ilumina  
os olhos  
Pelo seu nariz eu respiro  
o barro dos antigos  
e passo pelos olhos o khol preto  
da distância  
É Berlim com o sopro dos anjos  
em cada esquina  
é deserto com desenhos de areia  
muito fina  
percorro o labirinto  
Esta cabeça é minha  
é o perfil que me convém  
com seu olhar vazio e limpo  
do sono de tantos anos  
Esta cabeça  
encaixa-se-me nos ombros  
com o peso dos cabelos  
Esta mulher é a minha fala  
O meu segredo  
Minha língua de poder  
E meus mistérios  
Esta mulher está fechada em mim  
há sete mil anos  
por ela descobri o rosto  
fui noiva e esposa  
conheci o doce sabor do abandono

Como ela não sei quem sou  
Estou diante do espelho  
Com uma moldura de bronze à volta

(TAVARES, 2011, pp. 228-229)

A rainha egípcia, conhecida pela beleza e por sua influência política e religiosa, é também, no poema, extensão dessa mulher que agora anuncia, pela voz, os ruídos silenciados de uma cabeça “cortada de mim”. Numa alquimia dos falares, o sujeito poético anuncia as vozes de inúmeras mulheres, de Berlim ao deserto, que, por muito tempo, guardaram, no interior dos corpos, língua, segredos, mistérios. O grito que ganha força não é individual. No entanto, a coletividade anunciada, já pela epígrafe do poema, que traz os dizeres de um poeta moçambicano, não vem à tona para retomar uma poesia como ferramenta de combate. Esse berreiro se instala para romper com fronteiras históricas e temporais que possam (re)criar cercados por entre os caminhos de mulheres que almejam se reconhecer como sujeitos desejantes da experiência do mundo, portanto também seres perceptivos.

Diante do espelho, o eu lírico ainda não sabe quem é; todavia, anuncia ter ciência de que, por sete mil anos, carregou o reflexo dessa cabeça que representa, simbolicamente, não apenas parte desse sujeito, mas fragmentos de tantas mulheres outras em busca da sua identidade, pois falar “significa colher e escolher perfis da experiência, recortá-los, transpô-los, e arrumá-los em uma sequência fonossemântica” (BOSI, A. 2000, p. 32). Sendo assim, essa cabeça multifacetada vem trazer para o espaço lírico as vivências que traçam os perfis dessas vozes poéticas femininas, já que “Esta mulher é minha fala / O meu segredo” (TAVARES, 2011, p.229).

Pela fragmentação anunciada pelo poema, notamos um sujeito poético consciente da necessidade dos sentidos corporais enquanto metáforas das experiências do seu corpo com outrem. Este é o sentido da poética dos sentidos de Paula Tavares: um entrelaçamento das experiências dos corpos sociais, femininos, textuais, todos em busca da resignificação da vida e da poesia; afinal, é

(...) preciso que, de uma maneira ou de outra, a palavra e a fala deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou pensamento para se tornarem

presença desse pensamento no mundo sensível e, não sua vestimenta, mas seu emblema e seu corpo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 247).

Tornando-se corpo, a palavra de Paula Tavares despertou os sentidos poéticos por meio de uma poesia que, para além dos sentidos físicos, revelou ao sujeito lírico a percepção do mundo: “aprendi que a vida se serve quente ou fria, em banho-maria, com as suas caldas e essências para beber devagar em pequenos copos de vidro” (TAVARES, 2004, p. 133). Portanto, aprendemos, assim, com os poemas de Paula, os percursos de um corpo textual inundado pela poesia da vida e pelos significados de uma sensibilidade poética à flor da pele: “palavra-corpo” e não apenas “vestimenta”.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelos “frutos amargos” de Paula Tavares, apreendemos uma poesia que se entregou aos sentidos do corpo, trazendo, às linhas líricas, a percepção em diálogo com a experiência do sujeito poético no mundo. Nossa poetisa já afirmou seu desejo por uma *poiesis* que pudesse exprimir uma relação física com tudo aquilo que estava ao seu redor. Sendo assim, essa trajetória, a da sensibilidade corporal, foi palmilhada por nós em uma tese que buscou provar que a percepção também é uma possibilidade de percurso lírico na obra desta autora angolana.

Para isso, recorreremos, principalmente, ao filósofo Maurice Merleau-Ponty, por meio da sua obra *Fenomenologia da percepção*. Nela, Ponty reflete acerca dos sentidos despertados pelo corpo. A percepção, portanto, é entendida como uma experiência, carregada de significação, entre o sujeito corporal, o espaço habitado por ele e as coisas que o cercam.

No labor de Paula Tavares e no seu desejo de expressar liricamente essa vivência da percepção na poesia, pudemos encontrar uma poética dos sentidos que despertou novos olhares e inéditas leituras. Portanto, buscamos, em nossa pesquisa, essa possibilidade de ler as relações existentes entre a linguagem do corpo e a do poema.

A percepção é capaz de captar elos vivos entre aquele que percebe e o mundo ao qual pertence. Paula Tavares revelou esse aprendizado em seu lirismo, trazendo à tona a experiência da percepção, na epiderme da poesia, como algo presente e provocador. Essa vivência levou à transformação do sujeito poético, fazendo com que ele pudesse compreender os sentidos possíveis para as relações que estabelece consigo e com os outros.

A poesia de Paula Tavares também dialogou com o corpo social de Angola. A percepção promoveu a reflexão acerca das trilhas da memória e da história, pois isso

também é parte do mundo desse sujeito poético. Nossa poetisa tem seis livros de poesia publicados, sendo três destes entre o período da pós-independência e a guerra civil. Os demais foram editados após 2002. Buscamos os sentidos mnemônicos, na poesia de Paula, na (re)leitura do tecer poético de *Dizes-me coisas amargas como os frutos* e *Ex-votos*. No entanto, seus outros livros também buscaram os sentidos da experiência histórica vivida pelo espaço social angolano.

Ter Angola como referente não significou falar apenas desse território, mas de corpos outros que estabelecem uma ligação direta com essa nação e com esse sujeito lírico. Pudemos perceber o desejo de cantar não só as dores, porém também, os desejos e os amores. Assim, refletimos sobre os significados do amor e da experiência perceptiva a partir do lirismo de *O lago da lua* e *Manual para amantes desesperados*.

Buscamos (re)pensar os sentidos da poesia de Paula Tavares, por meio, principalmente, dos diálogos líricos que a obra de Paula trava com seu próprio labor. Revisitamos *Ritos de passagem* e *Como veias finas da terra* nessa busca pela relação entre sujeito perceptivo e linguagem poética.

Em nosso percurso, lançamos mão da produção em prosa da nossa autora. Suas crônicas, já analisadas por nós no mestrado, vieram à tona, nesta reflexão acerca dos sentidos da poesia, pois a autora revelou, na arte de cronicar, assim como em toda sua obra, um comprometimento com os instantes históricos de Angola e com a recriação da sensibilidade perceptiva corporal. Como marca predominante de seus textos, está o exercício da linguagem poética que nos toca profundamente.

Retomamos, então, os ensinamentos de Merleau Ponty que afirmou ser o mundo não aquilo que pensamos, mas aquilo que vivemos e que experimentamos através dos sentidos. A experiência poética com o mundo, em Paula Tavares, foi possível por

intermédio das trilhas da percepção, mostrando novas possibilidades e sentidos para a relação entre poesia e vivência.

Com base nos “frutos amargos” da autora, percorremos, desse modo, os caminhos da memória, do amor e da poesia. Desfrutamos, assim, do prazer do texto, do sabor das palavras, do sentido da linguagem e do lirismo que Paula Tavares, com tanta maestria, oferece aos seus leitores.

Sabemos, no entanto, que a discussão sobre os sentidos da poética de Paula não se esgota por aqui. Os rumos apontados pela percepção são vastos e outros olhares serão lançados a partir desse fazer estético e lírico que se quer corpo e sensibilidade. Os instantes históricos de Angola e a recriação de traços culturais característicos das etnias de sua terra natal, a região dos mumuflas, no sudoeste angolano, por exemplo, ainda deverão ser investigados profundamente e analisados nessa perspectiva dos sentidos; afinal, ainda desejamos continuar esse estudo e, assim, o faremos em publicações vindouras.

Recorremos aos ensinamentos de Alfredo Bosi sobre poesia e resistência. Segundo ele, o trabalho poético sempre resiste ao contínuo harmonioso, optando pelo descontínuo gritante. Isso ocorre, pois, sempre que tocados pela sensibilidade lírica, somos capazes de enxergar a poesia como um brado do nosso próprio ser, colocado em questão por essa arte que é a também nossa (des)continuidade.

Entregamo-nos, portanto, a esse clamor poético e tivemos o prazer da experiência lírica que nos comoveu, motivando-nos ao desafio de percorrer, livro a livro de Paula Tavares, o território fértil dos sentidos, em busca do toque, do cheiro, do sabor e dos saberes na poesia e nas literaturas africanas de língua portuguesa.

Escrever uma tese é também se inscrever neste espaço da linguagem que, muitas vezes, tem muito a dizer sobre nossa própria sensibilidade e sobre nossas próprias buscas. Nosso texto interno, conscientemente ou não, foi invadido pelo lirismo poético. Assim, não somos mais os mesmos e nossa interioridade foi também transformada por essa experiência.

Deixamos a certeza do nosso imenso prazer por termos mergulhado no estudo das poesias de Ana Paula Tavares e, mais ainda, a convicção de também sermos, agora, outro texto, inundado de novos sentidos, invadidos em nossa interioridade e motivados a continuar em busca de novos desafios e diferentes olhares. Por assim ser, a citação que faremos agora, para encerrar nossa tese, quebra o protocolo da linguagem acadêmica, contudo vai ao encontro da maior mensagem que ficará eternizada nesta pesquisa de doutoramento: a experiência da vida só é possível para quem se permite o sentir, o sim.

#### **SINS**

Eu nunca faço escolhas  
Eu quero sempre tudo  
Eu digo sempre sim  
Eu não me confundo

Eu vou logo aceitando  
Eu peço sempre muito  
Eu quero ver o fundo  
Eu não vacilo

O tempo todo eu mudo  
Eu não duvido  
Eu nunca nego restos  
Eu não decido  
Eu quero

Para estar em movimento  
Invento alvos  
E finjo que estou perto  
Eu só minto pra mim mesma

Atrás de frequências, potências, clarezas  
Desenho falsas retas  
Falseio novas rotas  
Por onde pulsa a minha pressa

Eu não duvido  
E sim, eu disse sim eu quero sins, eu quero

(CALCANHOTTO, 2005, p. 20)



## 6. BIBLIOGRAFIA

### 6.1 Obras teóricas citadas

ABELAIRA, Augusto. “O olfacto”. In: *A poética dos cinco sentidos - Revisitada*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

AGOSTINHO NETO, A. “Aspiração”. In: *Sagrada esperança*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O avesso das coisas: [aforismos]*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

—. *A psicanálise do fogo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

—. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

—. *O grão da voz: entrevistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

—. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BATAILLE, Georges *História do olho*. São Paulo: Escrita, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BERARDINELLI, Cleonice. “Mon seul désier”. In: *A poética dos cinco sentidos - Revisitada*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

—. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios da psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANCO, Lúcia Castello “Cartografias do gozo”. In: *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

—; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

— “O corpo dilacerado da memória”. In: *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

BRANDÃO, Ruth Silviano “A encenação da palavra literária”. In: *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

CALCANHOTTO, Adriana. “Sins”. In: *Veneno antimonotonia: os melhores poemas e canções contra o tédio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Vou lá visitar pastores*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 14 ed. São Paulo: Ática, 2011.

—. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

—. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

—. “Laços do desejo”. In: *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHAVES, Rita. “O lago da lua, de Ana Paula Tavares”. In: *Metamorfoses*. Revista da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros – UFRJ. Ano 1. Número 1, Rio de Janeiro: 2000.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 19ª ed. — Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DAMÁSIO, António. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRANCINA, Manoel Alves de Castro. “Nossa Senhora da pedra preta – Itinerário de uma jornada de Luanda ao Distrito de Ambaca”. In: *Amargos como os frutos — Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

GONDA, Cinda. “O Cântico dos cânticos de Ana Paula Tavares”. In: *Áfricas, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Angola: UEA, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMPÂTÉ-BÂ, Amadou. “Palavra Africana”. In: *O correio da Unesco*. Ano 21, n° Paris; Rio de Janeiro, novembro de 1993, pp. 16-20.

—. “A tradição viva”. In: J. Ki-Zerbo. *História Geral da África*. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. v I, pp. 181-218.

HARTHERLY, Ana. “O Tacto”. In: *A poética dos cinco sentidos - revisitada*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África em sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEMINSKY, Paulo. “Poesia: a paixão da linguagem”. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

LEVY, Nelson. “Princípio da liberdade”. In: *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

MACÊDO, Tania Celestino de. “A delicadeza e a Força da Poesia”. In: *Mulemba*. Revista do Setor de Literaturas africanas — UFRJ. Ano 3. Número 4, Rio de Janeiro: 2001. [http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/numero\\_atual.Php](http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/numero_atual.Php) [Acesso em 04/12/2011.]

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

—. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.

—. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

—. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

—. *Palestras (Causeries 1948)*. Lisboa / Portugal: Edições 70, 2002.

MORAES, Vinicius de. “Sobre poesia”. In: *Para viver um grande amor: crônicas e poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

*O Cânticos dos cânticos: o livro sagrado dos amantes*. Autora anônima (anterior ao séc. V a. C.) Tradução poética de Luiz Carlos Ramos. São Bernardo do Campo: 2008.

PADILHA, Laura. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2ª ed. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

—. “Paula Tavares: E a Semeadura das Palavras”. In: *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.

—. “Versos de luz e sombra: sensualidades, amor e guerra marcam obra, agora reunida, da angolana Paula Tavares”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 8 out. 2011. Prosa & Verso, p. 6.

PASTORE, Claudia. “Entrevista concedida à Claudia Pastore, durante o V Encontro de estudos comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, promovido pelo Centro de Estudos Portugueses e a Área de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH/USP (31/10 e 1/11/2000)”, In: <http://www.blocosonline.com.br>. Acesso em 22 de nov de 2013.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Pensar é estar doente dos olhos”. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

RIBEIRO, Margarida Calafate. “Poder e conhecimento na poesia de Ana Paula Tavares”. In: *África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Angola UEA, 2010.

—. “Outros poderes, outros conhecimentos – Ana Paula Tavares responde a Luís de camões”. In: *Gragoatá*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense – n.1. Niterói: EDUFF, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RUI, Manuel. *Cinco vezes onze: poemas em novembro*. Lisboa: Edições 70, 1984.

SANTIAGO, Homero. *Amor e desejo*. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes, 2011.

SANTOS, Gilda e COSTA, Horácio (orgs.). *A poética dos cinco sentidos – revisitada*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

SARLO, Betariz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. 19ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as Literaturas de Angola e Moçambique e alguns artigos*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora / Barroso Produções Editoriais, 2003.

—. “Carlos Drummond de Andrade: O poeta de Itabira evocado em África”. In: *Brasil / África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: UNESP; Lunda, Angola:Chá de Caxinde, 2006.

—. “Mãos femininas e gestos de poesia”. In: *A mulher em África. Vozes de uma margem para sempre*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

—. “Posfácio”. In: *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

—. “Ruminações do tempo e da memória na poesia de Paula Tavares. In: *Crítica e Ensaaios*. Luanda, UEA, 2002. Disponível em: <<http://www.uea-angola.org/artigo>>. (Acesso em 17 de jun de 2013).

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SIMMEL, Georg. “Fragmentos sobre o amor (escritos póstumos)”. In: *Filosofia do amor*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TAVARES, Ana Paula. *A cabeça de Salomé*. Lisboa: Caminho, 2004.

—. “A literatura em construção”. In: *Revista metamorfoses 2*. Rio de Janeiro: Edições Cosmos e Cátedra Jorge de Sena, setembro 2001.

—. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

—. In: LABAN, Michel. *Angola — Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991. V. II. pp. 845 – 861.

—. *O sangue da buganvília*. Praia; Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

—. In: LEITE, Ana Mafalda... [et al]. *Nação e narrativa pós-colonial II: Angola e Moçambique – entrevistas*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

## 6.2 Obras teóricas lidas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGUESSY, Honorat et alii. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1977.

ALÇADA, João Nuno. “Crónica [do lat. *chronica*] pequeno conto de enredo indeterminado” – Prefácio. In: *O sangue da buganvília*. Praia; Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

ANTUNES, Irlandé. *Lutar com palavras: coesão e coerência*. São Paulo. Parábola Editorial, 2005.

- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: ARX, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- . “O tempo e os tempos”. In: NOVAIS, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- (Org.). *Textos escolhidos: Maurice Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2005.
- ; SECCO, Carmen; Tania Macêdo (Orgs.). *Brasil / África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- ; MACEDO, Tânia (Orgs.). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte e ciência, 2003.
- CHIAZIANE, Paulina. *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- COSTA, Fernanda Antunes Gomes da. *A Arte de Cronocar em Ana Paula Tavares*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. (Dissertação de Mestrado policopiada).

- DEMO, Pedro. *Pesquisa: princípio científico e educativo*. 14. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 23. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- . *Interpretação e superinterpretação*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- KI-ZERBO, Joseph. *História da África negra*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995.
- . *Para quando a África?* Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- KABWASA, Nsang O’khan. “O eterno retorno”. In: *O correio da Unesco*. Ano 10, nº 12, Rio de Janeiro: 1982.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- LARANJEIRA, J. L. Pires. *De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamento, 1992.
- . *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARCUSE, Herbet. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Luanda: Kilombelombe, 2001.
- ; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- MESTRE, David. *Lusografias crioulas*. Évora: Editorial Pendor, 1997.

MONTENEGRO, Antonio Torres. *História, metodologia, memória*. São Paulo: Contexto, 2010.

—. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Razão e experiência: ensaios sobre Merleu-Ponty*. Rio de Janeiro: Editora UNESP, 2006.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

NOVAES, Adauto. “Sobre tempo e história”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

—. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

—. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

REIS, Carlos. “O tempo da crônica”. In: *Jornal de Letras, artes e ideias*. Lisboa: 12 a 25 de outubro de 2005, p. 12.

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

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. Trad. Rubia P. Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: EDUSP, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. 19ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Por entre sonhos e ruínas — Reflexões sobre a atual poesia angolana”. In: *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora/Barroso Produções Editoriais, 2003.

\_\_\_\_\_. “As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: um percurso de cantos e desencantos”. In: *Revista Scripta – Revista da Pós-Graduação em Letras da PUC/MG e do CESPUC*. Belo Horizonte: Editora da PUC/MG, v. 3, número 6, 1º semestre de 2000. p. 213 a 224.

—, SALGADO, Teresa Maria; JORGE, Silvio Renato (Orgs.). *Áfricas, escritas literárias*: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Angola: UEA, 2010.



—. *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX: Angola*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, Coordenação dos cursos de Pós-Graduação em letras vernáculas, 2002. v. 1.

—. “O barro da palavra e os gestos da poesia”. *Actas do Congresso da ABRALIC*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2006.

—, SALGADO, Teresa Maria; JORGE, Silvio Renato (Orgs.). *Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.  
SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Orgs.). *África e Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

SIMMEL, George Simmel. *Filosofia do amor*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1986.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

TAVARES, Paula. “A voz das mulheres de angola”. In: *PANORAMA*, Jornal de Literatura – n. 17 –Dezembro de 2000. Rio de Janeiro. Entrevista de Luiza Viana à escritora Paula Tavares, pp.8-10.

—. “Cinquenta anos de literatura angolana”. In: *Revista Via Atlântica*, nº 3. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP, 1999, pp. 124-131.

—; SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Repensando laços...”. In: *Convergência Lusíada, 18: Brasil e Portugal: 500 anos de enlases e desenlaces*. Rio de Janeiro, Revista do Real Gabinete Português de Leitura, v. 2. 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX*. São Paulo: ARX, 2002.