

A construção da identidade feminina angolana em *Ritos de passagem*, de Paula Tavares

RESUMO: O objetivo deste estudo é refletir, com base no livro de poesia *Ritos de passagem* (1985), de Paula Tavares, sobre aspetos identitários de mulheres angolanas, os hábitos, os costumes e as fases que circunscrevem as mudanças femininas metaforicamente espelhadas nos frutos. Além disso, é curioso que, neste poemário, o eu lírico raramente se apresente na primeira pessoa do discurso, o que revela as características peculiares da poesia de Paula Tavares. Por um lado, as etapas do amadurecimento de uma fruta e os percursos dos animais simbolizam as mudanças do corpo feminino nesta obra suprarreferida, nomeadamente, a fase da puberdade, período menstrual, gravidez, cerimónias de passagem e matrimoniais. Por outro lado, assim como cada fruto apresenta uma fisiologia de amadurecimento própria, os poemas destacam não só as características do mundo feminino, mas também os conhecimentos que são preservados e passados de geração a geração; os cantos que são entoados, quer em cerimónias fúnebres quer em eventos festivos; os contos, os ditos e provérbios populares tradicionais.

PALAVRAS-CHAVE: identidade; mulheres angolanas; literatura angolana; cerimónias de passagem.

ABSTRACT: Based on the poetry book *Ritos de passagem* (1985), by Paula Tavares, the goal of this study is to reflect on identity aspects of Angolan women, the habits, customs, and phases that circumscribe the feminine changes metaphorically mirrored in fruits. Moreover, it is curious that, in this book of poetry, the lyrical subject rarely presents itself in the first person, which reveals the peculiar characteristics of Paula Tavares' poetry. On the one hand, the stages of ripening of a fruit and the paths of the animals symbolize the changes in the female body in this work, namely, the stage of puberty, menstrual period, pregnancy, rites of passage and marriage ceremonies. On the other hand, just as each fruit presents its own physiology of ripening, the poems highlight not only the characteristics of the female world, but also the knowledge that is preserved and passed down from generation to generation; the songs that are chanted both in funeral ceremonies and at festive events; the traditional folk tales, sayings, and proverbs.

KEYWORDS: identity; Angolan women; Angolan literature; rites of passage.

O presente trabalho visa analisar a construção da identidade das mulheres angolanas na obra *Ritos de passagem*, de Paula Tavares, através da metáfora dos frutos que simbolizam as mutações do corpo feminino, isto é, a menstruação, gravidez, maternidade e cerimónias de passagem, sugeridas pelos versos da primeira estrofe do poema “Cerimónia de passagem”, que é o primeiro da obra.

O dicionário *Michaelis* define “rito de passagem” como “cerimônia de celebração de acontecimentos marcante na vida de um indivíduo ou grupo, como o término de uma fase ou o começo de outra, especialmente a passagem da adolescência à vida adulta”. Durante a minha investigação, consultei, de modo geral, alguns informantes entre os 54 e os 65 anos de idade. Esse grupo contou com pastores/as de gado bovino e caprino, caçadores/as e agricultores/as, sendo quatro de sexo feminino e seis de sexo masculino, nas seguintes localidades da província da Huíla, onde Paula Tavares nasceu e cresceu: Chibia, Umpata e Bambi. Na região sul de Angola há uma cerimónia designada *efiko'*, que é um ritual, ou seja, uma festa tradicional das comunidades Nhaneca, Humbi, Mucubais e Kwanhamas. O ritual simboliza a passagem das meninas da adolescência para a idade adulta. Trata-se de um evento que pretende mostrar à sociedade que as meninas passaram a mulheres adultas preparadas para a vida social, estão prontas para serem tradicionalmente entregues ao casamento. Durante as festas da puberdade, mata-se um boi para simbolizar o poderio da família e os festejos são acompanhados com bebidas.

Paula Tavares, nos seus poemas, versa sobre esta realidade: com o uso de metáforas, retrata estes hábitos e costumes que remontam a séculos e cujos ensinamentos são transmitidos, com recurso à oralidade, de geração em geração. Para perceber o funcionamento e o significado das tradições africanas, é necessário que nos debruçemos sobre a tradição oral, pois, de acordo com Amadou Hampaté Bâ, não há uma outra forma de “penetrar a história e o espírito dos povos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva de África” (Bâ 2010, 167).

Também Jan Vansina (2010) reitera que a oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade:

Ele [o texto oral] deve ser escutado, decorado, digerido internamente, como um poema, e cuidadosamente examinado para que se possam apreender seus muitos significados – ao menos no caso de se tratar de uma elocução importante. O historiador deve, portanto, aprender a trabalhar mais lentamente, refletir, para embrenhar-se numa representação coletiva, já que o *corpus* da tradição é a memória coletiva de uma sociedade que se explica a si mesma.

Muitos estudiosos africanos, como Amadou Hampâté-Ba ou Boubou Hama, muito eloquentemente têm expressado esse mesmo raciocínio. O historiador deve iniciar-se, primeiramente, nos modos de pensar da sociedade oral, antes de interpretar suas tradições. (Vansina 2010, 140)

Paula Tavares nasceu numa pequena aldeia perto da então Sá da Bandeira, hoje Lubango, na província da Huíla. É historiadora, tem doutoramento em História e Antropologia e mestrado em Literaturas Africanas de Língua portuguesa. É membro do Comité Angolano para o Conselho Internacional de Museus e da Comissão Angolana para a UNESCO. Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, é autora de prosa, poesia e ensaística. A sua obra foi distinguida com o prémio Mário António de Poesia, atribuído pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 2004, e com o prémio Nacional de Cultura e Artes de Angola, em 2006.

Para concretizar o presente estudo, obedecerei à seguinte estrutura: 1. reflexão crítica sobre a construção de um sujeito lírico que busca o seu modo de dizer; 2. análise interna das palavras, da angústia e do silêncio delineados em versos para descrever as características identitárias das mulheres da Huíla; 3. comentário dos textos teóricos que apoiam a nossa reflexão.

Paula Tavares transforma a literatura oral em escrita e, por isso mesmo, apoio-me em Vansina (2010, 157) ao referir que a sociedade oral reconhece a fala como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que é possível chamar de elocuições-chave, isto é, a tradição oral:

A tradição pode ser definida, de facto, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda a parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas. Os Dogon sem dúvida expressaram esse nominalismo da forma mais evidente; nos rituais constantes em toda a parte que o nome é a coisa, e que “dizer” é “fazer”. (Vansina 2010, 157)

De acordo com a entrevista concedida a Doris Wieser, Paula Tavares afirma: “desde muito criança fui viver com os padrinhos portugueses numa aldeia daqui de Portugal, perto de Viseu, e que foram para Angola nos anos 20 do século XX”. A autora refere o seguinte:

Vivo em Portugal, mas só consigo escrever quando me relaciono – como dizia Ruy Duarte de Carvalho – com uma alma angolana, com um corpus identitário, um corpus de referentes que têm a ver com Angola. Sou angolana, sou do sul, sou do sul de Angola, que não é a mesma coisa do que ser angolana em geral, e é com todos esses referentes que me identifico. (Wieser 2024, 17)

Inocência Mata admite, no prefácio da obra em análise, que “via pela primeira vez, na poesia africana, uma escrita em que a voz da mulher se fazia ouvir na sua individualidade, na sua feminilidade, na sua corporalidade, mesmo utilizando os mesmos ‘materiais’” (Mata 2007, 9).

Concordo com Silva (2014, 47) que reitera que *Ritos de passagem* (1985), de Paula Tavares, evoca a representação do feminino através dos elementos da natureza, como é possível ver no poema “Cerimónia de passagem”, o primeiro da coletânea:

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

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”

(Tavares 2007, 14)

Compartilho a análise de Silva, que refere que o poema está marcado por um profundo erotismo, isto é, o corpo da mulher é “representado pela zebra – ferido por um objeto fálico – a pedra, que, por sua vez ‘produziu o lume’, o que é uma clara alusão ao orgasmo masculino como ato [que] fere o corpo feminino” (2014, 43).

Segundo Amartya Sen, em algumas versões do pensamento comunitarista, pressupõe-se, de forma explícita ou implícita, que a identidade comunitarista deve ser a identidade principal, ou seja, a identidade mais relevante que o indivíduo tem. A “identidade é, de qualquer forma, uma questão de descoberta e [...] a importância superior da identidade comunitária será invariavelmente reconhecida” (Sen 2006, 64).

Tal como referi, o poema representa uma fase do desenvolvimento das mulheres, levado a cabo através de cerimónias de passagem, onde a sua imaturidade e adolescência são alegoricamente representadas por uma zebra que passa para uma mulher madura. Augusto de Sousa (1971, 62) afirma que estas cerimónias são consideradas “iniciação feminina” porque assinalam a maturidade física e social. Segundo o autor, é pela iniciação que a rapariga ascende na escala social “à posição de uma mulher apta ao cumprimento das funções”. Porém, as repetições dos dois primeiros e últimos versos simbolizam o movimento do ciclo. Fanon (1963, 188), citado por Stuart Hall (1990, 34), refere:

Uma cultura não se reduz a um folclore ou a um populismo abstrato que acredita poder descobrir a verdadeira natureza de um povo. Uma cultura nacional é todo o conjunto de esforços levados a cabo por um povo, na esfera do pensamento, para descrever, justificar e enaltecer a ação pela qual esse povo se foi criando a si próprio e vai mantendo a sua existência.

É importante realçar que o erótico não está apenas associado ao âmbito sexual, mas, na experiência das mulheres, está ligado a um poder escondido daquilo que não foi reconhecido ou expressado. Audre Lorde (2007) afirma que tal opressão, que limita a expressão, tem origem colonial, uma vez que o silenciamento das mulheres e a privação a que foram submetidas nas sociedades ocidentais consistiam num esforço de manutenção de um poder hegemónico branco, burguês e heteronormativo.

É importante clarificar que, neste poema, a palavra “zebra” tem sentido pejorativo, pois refere-se ao indivíduo que está desprovido de conhecimento, imaturo e ignorante. Neste caso, o primeiro verso da segunda estrofe, “a rapariga

provou o sangue”, dá o sentido do seu primeiro contacto sexual, bem como o seu primeiro ciclo menstrual. O segundo verso da segunda estrofe, “o sangue deu fruto”, faz uma clara alusão à fertilidade. Ora, corroboro a análise feita por Betânia Siqueira Mafra, ao esmiuçar o seguinte:

Em função disso, pelo facto de a menstruação representar uma nova fase da vida da mulher, na qual ela terá a possibilidade de procriar, vê-se, nesse caso, a alusão à fertilidade, aspeto bastante recorrente na literatura africana de autoria feminina. Ademais o vocábulo “lume”, além da significação apresentada, também abarca o sentido de perspicácia, esperteza, conhecimento, doutrina, o que comprova, mais uma vez, que a “zebrinha” efetivamente amadureceu, em todos os sentidos, transformando-se numa mulher. (2006, 4)

No trecho “a mulher semeou o campo / o campo amadureceu o vinho”, tal como foi referido acima, a menina, não sendo mais zebra, está capacitada a fecundar e tornou-se uma mulher madura. O “vinho” referido na quarta estrofe simboliza o sangue feminino, isto é, o sangue que escoou – “o homem bebeu o vinho” – após o primeiro contacto sexual. Assim sendo, o verso “o vinho cresceu o canto” representa uma etapa de maturação; a quinta estrofe – “o velho começou o círculo / o círculo fechou o princípio” – aponta para a representação dos velhos costumes que demarcam o início de uma nova etapa na vida das meninas, ou seja, o fim da adolescência e o início de uma vida adulta.

A seguir, analisarei o poema “A abóbora menina”, que descreve as mutações físicas das mulheres:

Tão gentil de distante, tão macia aos olhos
vacuda, gordinha,
de segredos bem escondidos

estende-se à distância
procurando ser terra
quem sabe possa
acontecer o milagre:

folhinhas verdes
flor amarela
ventre redondo

depois é só esperar
 nela desaguam todos os rapazes.
 (Tavares 2007, 19)

O poema evoca o processo de metamorfose das mulheres, isto é, a abóbora que metaforicamente representa o estado de gestação e a figura feminina a preparar-se para gerar um filho. A palavra “terra” simboliza fertilidade, visto que a mulher tem a função tradicional de gerar vida. Mas também representa a fase da maturação sexual das mulheres, ainda meninas. Segundo Esteves & Roriz (2003), é a menina que se descobre mulher e que espera o momento em que “nela desaguam todos os rapazes”.

O resultado deste desaguar vem antecipado nos versos anteriores sob o sugestivo nome de “milagre”: “folhinhas verdes / flor amarela / ventre redondo” – o milagre mesmo da fecundação, que as meninas e os rapazes compartilham, mas que apenas à mulher cabe cultivar, no que isso tem de natural e de cultural. A transformação literal de uma abóbora segue as seguintes fases: “folhinhas verdes / flor amarela”; metaforicamente, esse fruto representa as principais etapas da figura feminina: infância, adolescência e idade adulta. Entretanto, é nesta última etapa que as mulheres alcançam o estado de gestação, quando surge o seu “ventre redondo”.

Tal como referi acima, a metáfora de fruto, folha e terra está relacionada com o processo de transformação e fecundidade. Nos versos “quem sabe possa / acontecer o milagre”, o sujeito poético almeja uma gravidez, pois, de acordo com os costumes do povo do sul de Angola, quando uma mulher tem dificuldades em conceber e, depois de muito tempo, o consegue, chamam o facto de milagre. Ou seja, a palavra “milagre”, neste poema, tem a simbologia de gravidez, de ciclos vitais em que as mulheres têm um papel significativo. No verso “depois é só esperar”, o sujeito poético refere-se ao tempo da gestação até o parto. O último verso da última estrofe, “nela desaguam todos os rapazes”, evoca a capacidade fecundativa que as mulheres desempenham na criação de vidas humanas.

Analisaremos agora o poema “O maboque”:

Há uma filosofia
do
quem nunca comeu
tem
por resolver
problemas difíceis
da
libido
(Tavares 2007, 20)

O maboque é uma fruta redonda e de cor alaranjada. Na edição brasileira da obra *Ritos de passagem*, os poemas são acompanhados por ilustrações de José Luandino Vieira. Na imagem de maboque vê-se um ponto que lembra um orifício e pontos menores que lembram pelos. O poema coloca uma provocação intensa como o sabor do fruto: é preciso dar vazão ao desejo, pois ele faz parte da vida e da condição de habitação de um corpo. Há também intencionalidade interessante na escolha do fruto.

Nas línguas bantu, é muito comum utilizar o verbo “comer” com uma conotação eróticossexual, portanto, o maboque liberta um suco que estimula as glândulas salivares, ou seja, que cria o apetite. Segundo Araújo e Oliveira (2022), a flexão verbal “comeu” tem nuances literais e mais abstratas. É possível comer o fruto e também experimentar, saborear o desejo. Comer, no contexto sexual, remete para a penetração de orifícios do corpo com intenção de satisfazer uma pessoa. Conforme aludi, o maboque provoca um apetite intenso para quem observa o fruto. Sendo que, a palavra “libido” se refere à busca instintiva pelo prazer sexual². Logo, a última estrofe do poema é uma clara alusão ao desejo sexual, ou seja, uma forte atração que a vagina provoca nos rapazes.

Esteves & Roriz (2003, 41) afirmam que os frutos preservam a memória do corpo feminino, “cujas partes são uma metáfora, principalmente daquelas ligadas à sexualidade”. As autoras afirmam o seguinte:

Através da sua escrita, a poeta liberta a mulher, dá voz a essa sexualidade/sensualidade feminina interdita pela cultura e pela tradição. Ao mesmo tempo, quando utiliza os frutos, que são para serem comidos, a autora aí simboliza duas ideias. A primeira de que mostra bem a situação de submissão ainda hoje imposta à mulher africana. A segunda, de que à mulher cabe alimentar a

vida, seja ao se tornar parte do ser que a “come”, seja ao cumprir o papel que lhe cabe após o ato sexual, que é o de gerar vidas. (2003, 41)

Ritos de passagem descreve o corpo feminino através da metaforização dos frutos e os seus aspetos sensoriais. Para além disso, apoiando-se na abordagem de Laura Padilha (2006), Silva (2014) reforça que as manifestações do corpo feminino na poética tavariana convocam uma importante observação: “todas essas aparições e representações do corpo da mulher, que refletem a estetização da corporalidade feminina, vêm a propósito de um vetor socioideológico que não pode ser esquecido – a memória” (Silva 2014, 43). De acordo com as afirmações de Padilha, é importante realçar que a memória está patente nos poemas de Paula Tavares, no caso, não só a memória individual, mas também a memória coletiva.

Segundo Halbwachs (1997, 49), se a memória coletiva “retira a sua força e a sua duração do facto de ter como suporte um conjunto de homens, são, contudo, indivíduos que se lembram”. Neste caso, como membros pertencentes a um grupo. O autor reitera que as recordações coletivas, que se apoiam uma na outra, não aparecerão com o mesmo nível de intensidade em termos individuais. Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva e, entretanto, esse ponto de vista muda em função do lugar e das relações que se mantêm com outros meios. “Não é, pois, de admirar que, do instrumento comum, nem todos retirem o mesmo partido” (Halbwachs 1997, 49). Silva (2014, 43) sublinha que “a memória torna-se coletiva quando é construída por muitas vozes, quando é estabelecida por discurso em eco, reproduzida por muitas gerações, e, claro marcada por uma consciência comum”. A escrita de Paula Tavares tem um cunho memorialístico, uma das características comuns na escrita de mulheres africanas: “a memória é delineada por uma consciência partilhada entre tempos, cuja partilha se dá naturalmente pelo gênero e pelas imposições que o patriarcalismo impôs ao ‘segundo sexo’” (Silva 2014, 44).

Dando sequência às análises, sigo para o poema “O mirangolo”:

Testículo adolescente
 purpurino
 corta os lábios ávidos
 com sabor ácido
 da vida
 encandescer de maduro
 e cai

submetido às trezentas e oitenta e duas
feitiçarias do fogo
transforma-se em geleia real:

ILUMINA A GENTE.

(Tavares 2007, 24)

Este poema traz, logo no primeiro verso, um fruto de conotação masculina, “testículo adolescente”. O verso “corta os lábios ávidos” evoca aquela fase em que é tirada a castidade das mulheres, enquanto o “sabor ácido / da vida” tem a simbologia da primeira sensação que a mulher sente no seu primeiro contacto sexual.

Concordo com Lucas dos Passos (2018, 6-7) ao referir que “o mirangolo” está associado ao testículo adolescente, “correlacionando a queda do fruto maduro à maturidade sexual, ao calor (incandescente)”. O fruto transmite a ideia de produzir as células da fecundidade. O autor afirma que o fruto que caiu “quente e maduro” deixa de ser testículo e vira sémen, “alimento *processado*, real, que reina e ilumina”. Este poema não faz apenas alusão ao corpo feminino, mas também há uma clara ligação do fruto “mirangolo” com o “testículo”, que é o órgão capaz de reproduzir espermatozoides. Quanto a isto, estou de acordo com Esteves & Roriz ao referir que, nos poemas tavianos, a voz de toda a mulher africana é perceptível:

É poesia que se faz caminho para o conhecimento, o entendimento, o questionamento e a libertação do ser humano mulher, do ser social mulher. É poesia que reivindica uma sensualidade terrena, ao fazer uso das cores, dos sabores, dos cheiros – imagens tão conhecidas de todas nós, tão femininas, que já foram prisão e, agora, se fazem libertadoras do corpo. No êxtase da dança, no ato sexual e na loucura dos sentidos, as imagens ligam o amor ao desejo de libertação do corpo, recusam e denunciam a subserviência a determinadas formas sociais. (2003, 44)

É importante realçar que *Ritos de passagem*, de Paula Tavares, leva o leitor a compreender os rituais, os mitos, as vozes das mulheres, as tradições africanas, através de mundos contruídos e representados por um conjunto de elementos da natureza, tais como os animais e os cheiros. Todos estes elementos contribuem para a intensificação do erotismo, sobretudo na escrita feminina africana (Boia 2021, 212).

De acordo com o desenho ilustrado que se articula com as expressões do sujeito poético, é possível verificar duas mãos cobrindo fogo e, no canto inferior direito, letras codificadas; na parte central, pontinhos pretos que representam as “trezentas e oitenta e duas feitiçarias do fogo”. De salientar que, nas tradições africanas, o feiticismo nem sempre tem uma carga semântica negativa³, mas simboliza, também, o poder, a força e a proteção, pois isso está expresso no último verso com letras maiúsculas “ILUMINA A GENTE”. Esteves e Roriz (2003, 41) afirmam que é “a libertação da sexualidade da mulher que vai nutri-la, iluminá-la”. Neste caso, a libertação da mulher traduz-se no estado de prontidão para reproduzir filhos. Para Simone de Beauvoir (2008, citada em Silva 2014, 51), “a mulher não é mulher porque nasceu sob a égide do sexo feminino, mas antes porque, de determinadas conformações físicas, sociais e culturais vinçadas no tempo e no espaço, se tornou mulher”. A metáfora do corpo da mulher não retrata apenas o processo de fertilização, mas também as etapas da sua maturação. Esta corporificação que ocorre nos frutos, como a manga, a anona, o mirangolo, assemelha-se à várias etapas que o corpo da mulher atravessa para se tornar fruto maduro e pronto para ser ingerido (Silva, 2014, 51).

De seguida, parto para análise do poema “O mamão”. Conforme afirmei, os frutos como o maboque, a anona, o mirangolo, a nocha, a nêspera, o mamão e a manga preservam a memória do corpo feminino e, na edição da obra que consultamos, os poemas estão dispostos paralelamente com os desenhos dos frutos que metaforicamente representam a identidade das mulheres:

Frágil vagina semeada
 pronta, útil, semanal
 Nela se alargam as sedes

no meio
 cresce
 insondável

o vazio...

(Tavares 2007, 31)

No poema acima, o mamão simboliza a vagina, em virtude do formato desta fruta, e as sementes são a evidência da fertilidade, aludem à capacidade reprodutiva. A humidade da fruta remete para a capacidade da vagina de se lubrificar

naturalmente. Esta representação é evidente no verso “nela se alargam as sedes” – isto quer dizer que os desejos se intensificam. Para Araújo e Oliveira (2022, 4), a fruta lembra exatamente “a anatomia do órgão sexual feminino, que contém uma fenda e pelos ao redor. A imagem contém uma palavra indecifrável”.

Para além dos aspetos eróticos espelhados nos versos “no meio / cresce / insondável / o vazio...”, concordo com a leitura de Araújo e Oliveira (2022), ao referirem que nestes versos se pode visualizar o recurso à memória. Segundo as autoras, esta forma alternativa de tratar o desejo feminino pode ser compreendida como uma construção de texto “que tensiona uma memória colonial e cristã” que busca controlar o corpo e os desejos da mulher enquanto exalta e celebra o corpo e desejos masculinos.

No último verso, “vazio” alude à ideia mais concreta da abertura do órgão sexual feminino. Deste modo, concordo também com as leituras de Araújo e Oliveira (2022), ao relacionar ao vazio emocional e existencial da mulher que, segundo as autoras, também se forma na dimensão de existência sexual, do corpo e do desejo.

Além da transmissão de conhecimentos de geração em geração, existem outros aspetos fundamentais que permitem revitalizar estas práticas. Segundo Vansina (2010, 159), as tradições são preservadas através de um testemunho ocular, boato e criação baseada em textos orais existentes. Os poemas tavianos identificam-se com a literatura oral, isto é, são textos combinados e adaptados para criar uma mensagem.

Como referenciado acima, a manga é mais um fruto que representa o corpo da mulher através da metáfora criada por Paula Tavares, na obra *Ritos de passagem*, mais concretamente no poema “A Manga”:

Fruta do paraíso
 companheira dos deuses
 as mãos
 tiram-lhe a pele
 dúctil
 como, se, de mantos
 se tratasse
 surge a carne chegadoinha
 fio a fio

ao coração:
 leve
 morno
 mastigável
 o cheiro permanece
 para que a encontrem
 os meninos
 pelo faro.
 (Tavares 2007, 33)

No poema acima, a manga tem conotações eróticas: de acordo com as gírias locais, esta fruta é comparada ao órgão sexual feminino devido à forma ovalada. Para compreender o enquadramento de certas palavras, tais como certos regionalismos, gíria e calão na construção dos discursos poéticos, é necessário redescobrir a sua própria cultura. Segundo Vansina, “a experiência linguística mostrou que, às vezes mesmo sendo nativo do país, o historiador não compreende facilmente certos registos, como os poemas panegíricos, ou encontra dificuldade porque as pessoas falam um dialeto diferente do seu” (2010, 176). No desenrolar do poema, o sujeito poético utiliza a expressão “fio a fio” para evocar os pelos púbicos. Nos primeiros versos, as expressões “fruta do paraíso / companheira dos deuses” e, nos últimos versos, as expressões “para que a encontrem / os meninos / pelo faro” podem ser decifradas como a atração sexual (quase divina) associada à manga, pelo seu cheiro, e a sedução que os rapazes sentem quando são atraídos pela vagina.

É importante realçar que as palavras têm um valor semântico diferente em cada região. Isto significa que ao relacionarmos a palavra “manga” com o órgão sexual feminino, não basta apenas recolher a literatura oral, mas sim perceber, interpretar e explorar a carga semântica que a palavra exerceu naquela época e naquela região, pois, o que pode ter conotação erótica na realidade angolana, pode não significar justamente a mesma coisa em Moçambique, Brasil ou Portugal. Deste modo, apoio-me em Vansina (2010), ao afirmar que o registo das tradições exige muito tempo, paciência e bastante reflexão:

Depois de um período inicial de experiência, é preciso estabelecer um plano racional de trabalho, que leve em consideração as características particulares de cada caso. De qualquer forma, devemos visitar os sítios associados

aos processos históricos em estudo. Às vezes, será necessário utilizar uma amostragem de fontes populares, mas uma amostra não pode ser utilizada casualmente. Devemos estudar, numa área restrita, quais as regras que determinam o nascimento de variantes e estabelecer, a partir delas, os princípios da amostragem a serem adotados. (Vansina 2010, 176)

Paula Tavares transforma os ecos da ancestralidade em poemas, o que permite comparar as expressões do sujeito poético aos costumes da figura feminina da região sul de Angola. Mary Oliver (1994) reitera que “O poema é um documento escrito, ao invés de um documento místico, o que o poema também é”.

De acordo com a entrevista concedida a Doris Wieser, para o filme *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal*, Paula Tavares refere:

A oralidade começou por ser, para mim, um conjunto de sons que faziam, no meu ouvido, uma ressonância que eu não sabia muito bem explicar nem compreender, mas que desencadeou, desde logo, um processo de inveja daqueles sons que pareciam significar alguma coisa à qual eu não tinha acesso. Mais tarde, dei conta de que havia trabalhos de alguns missionários conhecedores da língua da região. Eles tinham registado um património de provérbios, contos, fábulas, adivinhas e outras formas fixas e breves desse continente da oralidade. O conhecimento dessas fórmulas foi-me muito útil na construção desses poemas. Quando olhei para aquelas fórmulas fixas, eu disse: “Se é possível dizer tanto em tão poucas palavras, então este é o caminho que eu quero seguir na minha escrita. Quero chegar a ser capaz de fazer um poema que consiga ter pouca palavra e dizer muita coisa”. Portanto, eu não quero construir um poema palavroso, cheio de palavras. Quero tirar o maior número de palavras possível.

Muitas vezes percebi que faço isso na segunda fase do meu trabalho: escrevo e, depois, vou tirar tudo o que para mim não interessa. Nesse aspeto, conhecer esse universo do provérbio, do conto curto e de outras formas breves foi muito importante. É verdade que não conheço aquelas línguas. Se eu as conhecesse, poderia tirar um outro partido, porque tive acesso a esses provérbios e a essas fórmulas já traduzidas em língua portuguesa. Nesse sentido, houve ali um trabalho de mediação que muitas vezes não espelha a realidade na sua totalidade. Os missionários, quando transportam um texto da língua original para a língua portuguesa ou inglesa, traduzem, isto é, apropriam-se

de sentidos como querem e, portanto, aquilo que chega a mim digamos que é em terceira ou em quarta mão. Depois dei comigo a fazer um investimento sobre esse material, de maneira a transformar em poesia aquilo que me chegava às mãos. (Wieser 2024, 24)

Partindo para a análise do poema “Rapariga”, citado abaixo, que remete para o ato de preparação para o casamento que, de acordo com a tradição patriarcal, é considerado útil para as mulheres. No poema aparecem várias referências a aspetos culturais da região sul de Angola:

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

Filha de Tembo
organizo o milho

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

Dos meus ancestrais ficou-me a paciência
O sono profundo do deserto,
a falta de limite...

Da mistura do boi e da árvore
a efervescência
o desejo
a inquietude
a proximidade
do mar

Filha de Huco
Com a sua primeira esposa
Uma vaca sagrada
concedeu-me
o favor das suas tetas úberes.
(Tavares 2007, 48)

No poema “Rapariga” existe uma representação da cerimónia matrimonial tradicional. Durante a realização desses eventos, ocorre um alambamento: a família da noiva exige um boi que servirá como moeda de troca. Além disso, as pessoas que consultei na província da Huíla afirmam que o boi simboliza riqueza, isto é, nos povos do sul de Angola, esse animal é um elemento fundamental nos casamentos tradicionais.

Segundo observações feitas pelo Padre Carlos Estermann, em *Etnografia do Sudoeste de Angola* (1960), um estudo feito ao grupo étnico Nhaneca-Humbe, afirma-se o seguinte:

O complemento deste ato é a entrega pelo pai do noivo, ou pelo próprio noivo a seu sogro, de um boi, entrega que pode fazer anterior ou posteriormente à mudança de domicílio da noiva e transporte de seus trates [...]. Feita a primeira colheita, o marido entregará um boi à tia paterna de sua esposa [...]. (Estermann 1960, 94-95)

É importante realçar que, tal como referi anteriormente, uma rapariga cumpre a etapa da cerimónia da puberdade antes de ser entregue ao casamento. O Padre Carlos Estermann declara que “as raparigas que vão ser submetidas ao rito trazem nas mãos, durante as suas passeatas, um pequeno bastão e uma moça” (1960, 80-81). Portanto, estes objetos, incluindo um bezerro, “são oferecidos pelo rapaz que pensa em casar mais tarde com a moça” (81), o que se torna evidente no primeiro verso do poema, “Cresce comigo o boi com que me vão trocar”. No segundo verso da primeira estrofe, “Amarraram-me às costas a tábua Eylekessa”⁴, o sujeito poético feminino refere os rituais que são cumpridos durante estas cerimónias, tais como o uso das ossadas de boi para cobrir algumas partes do corpo.

A segunda estrofe refere o banquete organizado durante estes eventos. Na terceira, por sua vez, o sujeito poético faz a descrição do modo como uma mulher desta comunidade se veste. Na quarta estrofe, o sujeito poético enaltece o boi como um símbolo do seu clã. Nas estrofes posteriores, o sujeito poético admite que lhe foram transmitidos conhecimentos que jamais serão esquecidos. Na antepenúltima estrofe, há mais uma menção de que nos eventos matrimoniais a “vaca” é sempre sagrada e, tal como referi anteriormente, o boi é o maior tesouro nas comunidades do sul de Angola. Carlos Estermann detalha sobre as festas que prestam honras ao boi. O missionário afirma que “A procissão do

boi dura mais ou menos três semanas”. O referido cortejo solene termina na residência do soba, acompanhado da sua esposa principal e mais uma rapariga virgem: “apresentam ao animal uma bebida peculiar. O boi lambe-a com sofreguidão, o que é um motivo de alegria para todos os circunstantes e um ótimo augúrio para toda a tribo” (Estermann 1960, 191). Assim, as recolhas deste autor refletem-se na última estrofe do poema de Paula Tavares, que se apoiou nas pesquisas feitas por missionários para conseguir compor a obra *Ritos de passagem*⁵. Além da carne, existe também um grande benefício na extração do leite de “Uma vaca sagrada”, conforme indicam os dois últimos versos: “concedeu-me / o favor das suas tetas úberes”.

Agora, partimos para análise do poema “Desossaste-me”:

Desossaste-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

pintei de tacula e água fria

o corpo aceso

não bato a manteiga

não ponho cinto

VOU

Para o sul saltar o cercado

(Tavares 2007, 55)

No poema acima, percebem-se as angústias e as desilusões do eu lírico feminino que associa a sua dor a elementos como “prótese, veias e pulmões”. No início do poema, uma mulher parece ter o coração dilacerado e estar submetida à brutalidade patriarcal. Nos últimos versos, esta mesma mulher parece libertar-se das humilhações, uma vez que o verbo “VOU”, escrito com letras maiúsculas, exprime mais uma vez a força que adquiriu. Apoio-me na análise feita por Silva (2014, 55), que sublinha que “a mulher se prepara, agora, para si mesma, para ir ao sul e pular o cercado, não mais batendo a manteiga e colocando o cinto da sociedade patriarcal em que está inserida, mas antes, recuperando o pulmão que respira fora dela”. Neste contexto, a mulher parece reivindicar o mesmo direito à liberdade de escolha que os homens possuem na tradição patriarcal. É importante realçar que pular o cercado é uma prática ilícita entre as raparigas das tribos Handas e Humbes, situadas na região da Huíla⁶. Regressando à visão de Silva (2014, 55), vemos neste poema, o desejo intenso do sujeito lírico, querendo transgredir os vínculos culturais que existem entre a mulher e a sociedade patriarcal que a inibe. Padre Carlos Estermann (1960, 93) defende que a “morte prematura do filho será o castigo da infração à lei geral”.

Ferreira (2011, 26) afirma que cada sociedade tem uma visão diferente sobre as mulheres em função “de fatores culturais, determinadas condições de civilização, como circunstâncias históricas, estado social e correntes ideológicas que suscitam condutas e modelam atitudes”. A escrita produzida por mulheres de países africanos de língua portuguesa tem cunho memorialístico para recuperar formas de viver da tradição que foram esfaceladas pela presença dos colonizadores (2011, 23). A autora declara que o tráfico de escravos imposto pelo dominador acarretou muitas mudanças na vida das mulheres e muitas ruturas com a tradição, sendo que as mulheres passaram a exercer certas funções para atender à ausência dos homens e, “posteriormente, o sistema dominador, alterando códigos existentes nas sociedades tradicionais, legitimou outros espaços para a mulher, confinando-as por rótulos como, por exemplo, o de concubina, o de prostituta e o de escrava” (23). Reitero a ideia de Ferreira com discursos de Paulina Chiziane, num artigo que discute a posição das mulheres moçambicanas, e africanas no sentido mais abrangente, por uma nova visão do Mundo:

Nós, mulheres, somos oprimidas pela condição humana do nosso sexo, pelo meio social, pelas ideias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da

sociedade. Dentro de mim, qualquer coisa me fez pensar que a nossa sorte seria diferente se Deus fosse mulher. (Ferreira 2013, 199)

Convém sublinhar que o poema começa sem o título, o que difere de todos os poemas da obra *Ritos de passagem*. Logo, trata-se de uma clara alusão ao grito de aflição das mulheres devido à desigualdade de género e às angústias que as assolaram no período de ocupação colonial e durante a guerra civil em Angola. As mulheres tinham um único papel, satisfazer os desejos sexuais, tal como apontou Sales Ferreira (2011), ao referir que a escrita das mulheres africanas de expressão portuguesa “dramatiza, artisticamente, o sofrimento de um povo diante dos horrores da guerra, grita a dor do amor, modela os vários retratos de África e, sobretudo, planta diversas culturas africanas” (19). Secco (2011) afirma que *Ritos de passagem* apresenta uma ressignificação da oralidade do sul de Angola, através do sujeito lírico feminino que revela os abusos de poder sofridos pelas mulheres, quer seja em contextos tradicionais, quer seja em contextos modernos. Segundo Mead (1974, citado em Ferreira 2011, 27), não existe uma cultura que defenda a igualdade entre o homem e a mulher, excluindo o seu contributo na criação da geração seguinte. Neste sentido, apoio a visão de Silva (2014, 45), ao salientar que o corpo feminino é preenchido pelo alarido, pois, na tradição patriarcal, as mulheres são vistas como objetos, ou seja, a referida tradição desumaniza quer os seus direitos quer a sua identidade. “Essa representação animalesca da mulher e essa dor que se inscreve no corpo feminino emergem em virtude de um discurso patriarcal e também pelas vicissitudes da maternidade, apanágio da mulher” (Silva 2014, 46).

Para culminar a minha análise, apresento “Cerimónia Secreta”, o último poema da obra *Ritos de passagem* que, além de textualizar o corpo, também dá voz ao silêncio ressonante das mulheres:

Decidiram transformar
o mamoeiro macho em fêmea

prepararam cuidadosamente a terra à volta
exorcisaram o vento
e
com água sagrada da chuva
retiraram-lhe a máscara

pintaram-no em círculos
 com
 tacula
 barro branco
 sangue

Entoaram cantos breves
 enquanto um grande falo
 fertilizava o espaço aberto
 a sete palmos da raiz.
 (Tavares 2007, 67)

A palavra “cerimónia” transmite a ideia de um evento, atividade, formalidade, ao passo que “secreta” evoca a ideia de evento restringido para apenas um número limitado de pessoas. Deste modo, “cerimónia secreta” é um evento formal e, ao mesmo tempo, privado. No poema, as mulheres da província da Huíla são apresentadas como principais integrantes no processo de fertilização, ou seja, os versos aludem aos rituais que se têm cumprido – “prepararam cuidadosamente / a terra à volta” – para abençoar as mulheres. Porém, segundo os costumes locais, toda a mulher que não respeita o ritual é tida como inútil e corre o risco de ser amaldiçoada para não procriar, tal como refere o missionário Carlos Estermann:

é contudo inegável que no primeiro grupo de tribos existe a preocupação de levar à cerimónia uma jovem que ainda seja virgem. E é verdade também que, ao constar o contrário, constitui o facto uma desonra para toda a família, particularmente para a mãe ou para a tia encarregada da educação da moça. Não me parece desacertado supor que foi para evitar uma tal vergonha à família que, pouco a pouco, se antecipou a idade de admissão até à que se encontra agora em uso. (Estermann 1960, 88)

Paula Tavares busca estes ecos do passado com auxílio de “trabalhos de alguns missionários conhecedores da língua da região” da Huíla (Sá da Bandeira) (Weiser 2023)⁷ ao metaforizar uma cena em que “[d]ecidiram transformar / o mamoeiro macho em fêmea”. Neste caso, é mamoeiro macho antes de gerar e mamoeiro fêmea depois de conceber. Isto significa que, quando a adolescente

cumpre este ritual, está apta a entrar numa nova etapa, ou seja, apta para ser mãe. Apoio novamente a minha análise em Estermann, uma vez que este missionário estudou as etnias do sul e sudoeste de Angola durante os períodos 1924 a 1976, inspirando posteriormente a produção de *Ritos de passagem*, conforme a própria autora admite na entrevista a Weiser:

ainda que uma rapariga tenha tido a sorte de dar à luz um filho sem antes haver passado pelo rito da puberdade, nunca tal criança chegará à idade em que habitualmente se podem mandar fazer recados aos miúdos. A morte prematura do filho será o castigo da infração à lei geral. A *efiko* é, pois, a passagem obrigatória para chegar ao matrimónio. (Estermann 1960, 93)

Ainda hoje, mesmo entre gente meio civilizada oriunda destas tribos, não se pode conceber que uma rapariga esteja apta a contrair matrimónio e ter filhos sem ter passado pela *efiko*. (Estermann 1960, 92)

As imagens “tacula / barro branco / sangue” simbolizam o período menstrual, início da vida sexual e fertilidade. Relaciono a palavra “tacula” à menstruação por esta ser uma árvore de madeira avermelhada e, segundo Mafra (2006), ela é típica de Angola e usada para marcenaria. A autora fundamenta que “barro branco” se referia ao sêmen, ao ato sexual e “sangue” ao retorno, ou seja, ao ciclo vital (Mafra 2006).

É relevante detalhar que o poema em análise não traz apenas temáticas relacionadas com o erotismo e a fertilidade, mas nele está também presente uma voz angustiante do sujeito lírico feminino com feridas da tradição patriarcal e, ao mesmo tempo, um eu que enaltece o poder das mulheres, conforme refere Pereira (2009, 135): “nesse poema, o propósito é ‘retirar a máscara’ que cobre a face masculina e lhe confere a hegemonia, a fim de provar que a mulher, em meio à vida cotidiana, pode também se estabelecer como um novo centro”. Outro instrumento importante que desenha o corpo da mulher é a memória. Segundo Silva (2014), é a substância utilizada na escrita feminina para espelhar as caricaturas do patriarcalismo e do colonialismo, tal como reforça o autor:

Seja as imagens fixas do corpo marcado de tacula e cicatrizes, seja pelas dores sociais de mulheres que sofrem tanto para se integrarem socialmente quanto para exercerem o papel de mães, marcado pela dupla dor de vida e de morte

dos filhos. Ao enxergar na carne as marcas de uma tradição patriarcal, a poética *tavariana* materializa, no corpo feminino, a condição histórica e social da mulher angolana, dando corpo à memória esquecida e questionando as marcas nela deixadas (e, por conseguinte, no corpo) pelo tempo imutável de uma tradição patriarcal. (2014, 52-53)

Concordo com a tese apresentada por Silva, porque, tal como frisei, existe um eu lírico feminino que clama pela justiça, pela liberdade e pela igualdade.

Considerações finais

Os poemas de Paula Tavares trazem à tona as vozes angustiantes das mulheres dos grupos agropastoris da Huíla. Através das metáforas dos frutos, conseguimos compreender os ecos do passado no presente, aspetos da ancestralidade ainda viva, a vida social e as restrições das mulheres na sociedade angolana, nomeadamente quando são submetidas a vários rituais ou obrigações que circunscrevem as suas vidas. Araújo e Oliveira (2022, 4) enfatizam que “ao ler os poemas de *Ritos de passagem* observamos uma voz que caminha entre as plantas, frutas, memórias, cheiros e saberes quase palpáveis do planalto da Huíla”. As memórias que figuram nos poemas tavianos são “linguística e poeticamente trabalhadas por meio da oralidade” (Araújo e Oliveira 2022, 7). Ao afirmar que só consegue escrever quando relaciona a sua alma com África, na entrevista concedida a Doris Wieser (2024, 17), Paula Tavares articula a experiência de uma realidade com a qual já foi confrontada. Através das vozes do eu lírico, conseguimos perceber parte da identidade cultural das mulheres pertencentes aos grupos de pastores da Huíla, conforme apontam Esteves e Roriz:

Os ecos da terra africana se fazem ouvir na história pessoal de Ana Paula Tavares. Para ela, voltar às raízes é juntar os fragmentos da memória e da sua história individual para reconstruí-la, simbolicamente, a partir dos seus mais atávicos desejos e tabus. A autora vai mergulhar no erotismo, na linguagem do corpo, vai ouvir vozes poéticas, para desconstruir o discurso que entrelaça mulher, mãe, filha, irmã e companheira de armas, subvertendo os códigos de feminilidade, sempre ligada na poesia africana, à fecundidade. (Esteves e Roriz 2003, 38)

Algumas expressões proferidas durante a análise dos poemas são consideradas tabu, ou seja, não é muito comum no seio das famílias angolanas, ou até mesmo em algumas sociedades africanas, falar da sexualidade, da menstruação ou da masturbação, bem como pronunciar as seguintes palavras: vagina, pênis, pelos púbicos, seios, espermatozóides, etc. Portanto, os poemas tavianos rompem o tabu através da metaforização do corpo da mulher para retratar as transformações que nela ocorrem, tal como refere Secco (2011, 262): “Nos anos 1980, Paula Tavares foi uma das responsáveis pela fundação, em Angola, de uma nova dicção poética que repensava a questão da sexualidade reprimida das mulheres e não se eximia de refletir sobre as desilusões sociais, mostrando-se contrária à opressão e à dor”. Além disso, Araújo e Oliveira (2022, 4) reiteram que “é nesse corpo metaforizado na literatura que o feminino se enuncia como um corpo de sentidos próprios, que não está desvinculado do seu projeto coletivo da nação, mas instaura um lugar singular de existir e sentir”.

A escolha dos frutos para representar o corpo da mulher desencadeia uma jogada de xadrez sobre a qual se deve refletir, conforme afirma Carreira (2006, 87): “Há aspeto visual, sensorial que o alimento desperta – familiar à nossa cultura, o mamão é algo que podemos ver, tocar, provar, sentir o cheiro –, aspeto que também se encontra na analogia que o poema faz: o mamão remete à vagina”. Esta relação que existe na escrita de Paula Tavares entre o corpo da mulher e os frutos (Passos 2018) diz que o poema também é corpo e que os versos se constituem em carne, cheiro e imagem de frutos. Metaforizar o corpo e resgatar a memória é o que caracteriza a escrita das mulheres no período pós-colonial (Silva 2014). Segundo o autor, estes elementos, são símbolo-agentes dessa escrita.

Em suma, os poemas tavianos não estão norteados apenas pela estética, mas estão comprometidos em explorar a identidade das mulheres angolanas, corporizadas através dos elementos da natureza. Por outro lado, a poética tavianiana desmistifica as vozes das mulheres que durante muito tempo foram silenciadas, quer pela tradição patriarcal quer pela imposição colonial, visto que às mulheres apenas foi dada a autonomia de soltar o grito de prazer sexual.

NOTAS

1. Na língua portuguesa, significa “ide”. Segundo o etnógrafo Padre Carlos Estermann (1960, 85), *Efiko* significa um corte na vida: a rapariga deixa de ser filha, para vir a ser pretendida por um rapaz, noiva, futura esposa e mãe.

2. Cf. dicionário Aurélio: <https://www.dicio.com.br/libido/>.

3. cf. *Bola com Feitiço* (1974) de Unhenga Xito, *Uanga* (1950) de Óscar Ribas e *O vento que desorienta o caçador* (2006) de Arnaldo Santos.

4. Na língua umbundo, a palavra “Eylekessa” significa ossos e cadáveres, ou seja, tirar do esquecimento.

5. Cf. A entrevista de Doris Wieser (2023).

6. Uma das práticas aliadas à expressão “pular o cercado” é o incumprimento de não participação na passagem, a cerimónia de puberdade das raparigas. O missionário Padre Carlos Estermann, em *Etnografia do Sudoeste de Angola*, que basicamente é a bíblia para os estudos *tavarianos*, refere que “A *efiko* é pois a passagem obrigatória para chegar ao matrimónio” (Estermann 1960, 93).

7. Segundo a entrevista concedida a Doris Wieser (2024, 24), Paula Tavares refere: “A oralidade começou por ser, para mim, um conjunto de sons que faziam, no meu ouvido, uma ressonância que eu não sabia muito bem explicar nem compreender, mas que desencadeou, desde logo, um processo de inveja daqueles sons que pareciam significar alguma coisa à qual eu não tinha acesso. Mais tarde, dei conta de que havia trabalhos de alguns missionários conhecedores da língua da região. Eles tinham registado um património de provérbios, contos, fábulas, adivinhas e outras formas fixas e breves desse continente da oralidade. O conhecimento dessas fórmulas foi-me muito útil na construção desses poemas”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, Eliza de Souza Silva, e Ana Ximenes Gomes de Oliveira. 2022. “Ritos de passagem, de Paula Tavares: O lugar da (re)memória na construção de uma dicção poética feminina em Angola”. *Revista Vértices* 24 (1): 69-83.
- Bâ, Amadou Hampaté. 2010. “A tradição viva”. Em *História geral da África. Vol. I. Metodologia e pré-história da África*, organização de Joseph Ki-Zerbo, 167-212. Brasília: UNESCO.
- Beauvoir, Simone. 2008. *O segundo sexo*. Lisboa: Quetzal.
- Boia, Andreia Fragata Oliveira. 2021. *Secreto é o ruído dos corpos. Feminino e erotismo na poesia de Judith Teixeira, Maria Teresa Horta, Yolanda Morazzo e Paula Tavares*. Tese de doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Carreira, Nara Lasevicius. 2016. “Mulher-sujeito, mulher-poema: a imagem como configuração do feminino na poesia de Ana Paula Tavares”. *Humanidades em diálogo* 7 (março): 81-92.

- Chiziane, Paulina. 2013. “[Testemunho] Eu, mulher... Por uma nova visão do mundo”. *Abril* 5 (10): 199-205.
- Estermann, Carlos. 1960. *Etnografia do Sudoeste de Angola*. Vol. II. Grupo étnico nhanecahumbe, 2ª edição. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar – Memórias: Série Antropológica e Etnológica 5.
- Esteves, Eunice, e Ana Maria Roriz. 2017. “Ana Paula Tavares – uma poesia de resgate da mulher africana”. *Cadernos CESPUC de pesquisa série ensaios* 1 (11): 37-45.
- Fanon, Franz. 1963. *The Wretched of the Earth*. Tradução de Constance Farrington. New York: Grove Press.
- Ferreira, Vera Lúcia da Silva Sales. 2011. *Lembrar e carpir: Estratégias de construção de poemas escritos por mulheres nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Tese de doutoramento. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
- Halbwachs, Maurice. 1997. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel.
- Hall, Stuart. 1990. “Cultural Identity and Diaspora”. Em *Identity: Community, Culture, Difference*, organização de Jonathan Rutherford, 222-37. London: Lawrence & Wishart.
- “Libido”. Dicio. Acesso a 19 de fevereiro, 2023. <https://www.dicio.com.br/libido/>.
- Lorde, Audre. 2007. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. New York: Crossing Press.
- Mafra, Betânia Siqueira. 2006. “A Voz de um corpo de mulher: O erotismo em Paula Tavares”. *Revista Gatilho* 4: s/p [1-15].
- Mata, Inocência. 2007. “Prefácio. Passagem para diferença”. Em *Ritos de passagem*, de Paula Tavares, 7-13. Lisboa: Caminho.
- Mead, Margaret. 1974. *Macho e fêmea, um estudo dos sexos num mundo em transformações*. Tradução de Margarida Maria Moura. Petrópolis: Vozes.
- Oliver, Mary. 1994. *A Poetry Handbook: A Prose Guide to Understanding and Writing Poetry*. New York: Mariner Books.
- Padilha, Laura. 2006. “Paula Tavares e a sementeira das palavras”. Em *África e Brasil: letras e laços*, organização de Maria do Carmo Sepúlveda e Maria Teresa Salgado, 299-315. São Caetano do Sul: Yendis.
- Passos, Lucas dos. 2018. “Formas de fruta e corpo em *Ritos de passagem*, de Paula Tavares”. *Anais do Congresso Africanidades e Brasilidades* 4: s/p [1-10].
- Pereira, Érica Antunes. 2009. “Secreta encruzilhada: duas vozes femininas que (se) (trans)formam (n)a poesia angolana”. *Scripta* 13 (25): 127-44.
- “Rito”. *Michaelis*. Acesso a 20 de junho, 2022. <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/rito/>.
- Secco, Carmen Lúcia Tindó. 2011. “As veias pulsantes da terra e da poesia”. Em *Amargos como os frutos: poesia reunida*, de Paula Tavares, 261-81. Rio de Janeiro: Pallas.
- Sen, Amartya. 2006. *Identity and Violence. The Illusion of Destiny*. New York: W. W. Norton.

- Silva, Paulo Geovane e. 2014. “Dar corpo à memória: a poesia de Paula Tavares e as encenações do feminino”. Em *O feminino nas literaturas africanas em língua portuguesa* vol. 1, organização de Fábio Mário da Silva, 37-64. Lisboa: CLEPUL.
- Sousa, Luís Augusto. 1971. *Sobre a mulher lunda-quioca (Angola)*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- Tavares, Paula. 2007. *Ritos de passagem: poesia*. Luanda: Editorial Nzila.
- Vansina, Jan. 2010. “A tradição oral e sua metodologia”. Em *História geral da África*. Vol. I. *Metodologia e pré-história da África*, organização de Joseph Ki-Zerbo, 139-66. Brasília: UNESCO.
- Wieser, Doris. 2024. “Só consigo escrever quando me relaciono com uma alma angolana: entrevista a Ana Paula Tavares”. *Portuguese Literary & Cultural Studies* 40/41: 11-24.

ROQUE DOS REIS TITO SUEQUEL é doutorando em Literatura de Língua Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), Mestre em Estudos Lusófonos pela Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (2018), licenciado em Ciências da Educação, Opção: Linguística portuguesa, pela Universidade Lueji A´Nkonde – Escola Superior Pedagógica da Lunda Norte (2016). Está a desenvolver um projeto de investigação sobre “Contactos linguísticos na Lunda-Norte: Interferências lexicais do cokwe no português”, que se enquadra nos objetivos do Doutoramento em Ciências da Linguagem pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. É autor de vários artigos científicos, entre eles: “História da Lexicografia e Gramaticografia do Cokwe” apresentado no Encontro Internacional de Reflexão e Investigação – UTAD (2022); participou no Workshop Internacional Contactos Culturais em Língua Portuguesa: Negociações de Convivência, que teve lugar no Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da FLUC (2022), tendo apresentado o ensaio intitulado “A construção da identidade feminina angolana em Ritos de passagem de Paula Tavares”; apresentou a comunicação “Contactos linguísticos na Lunda-Norte: Interferências lexicais do cokwe no português” no EliteSci (2023), organizado pelo Colégio Doutoral da UTAD.