UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG

INSTITUTO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA LITERATURA

PAULA ESTER APOLÔNIA

O UBUNTU E AS SOCIEDADES TRADICIONAIS BANTU, NA POESIA DE PAULA TAVARES

Rio Grande, RS

2026

PAULA ESTER APOLÔNIA

O UBUNTU E AS SOCIEDADES TRADICIONAIS BANTU, NA POESIA DE PAULA TAVARES

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande.

Orientador: José Luís Giovanoni Fornos.

Rio Grande, RS

2026

A644u Apolônia, Paula Ester
O Ubuntu e as sociedades tradicionais bantu, na poesia de Paula Tavares / Brendon Yuri Damini. – 2026.
243f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.

Orientador: Dr. José Luís Giovanoni Fornos

1. Filosofia Ubuntu. 2. Sociedades Bantu. 3. Poesia angolana. I. Fornos, José Luís Giovanoni. II. Título

CDU 81/82

Catalogação na fonte: Bibliotecária Doris Santana CRB10/1806

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES – ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO nº 09/2026

No dia catorze de maio de dois mil e vinte e seis, através de reunião híbrida, realizou-se a defesa de dissertação no PPGL-FURG, da mestranda Paula Ester Apolônia, intitulada: **"O Ubuntu e as sociedades tradicionais Bantu na poesia de Paula Tavares"** . A sessão foi aberta às catorze horas e trinta minutos pelo Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos (FURG), orientador da dissertação e presidente da Comissão de Avaliação que também foi composta pelo Prof. Dr. Artur Emílio Alarcon Vaz (FURG) e pelo Prof. Dr. Demétrio Alves Paz (UFFS). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que APROVA a mestranda neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, o presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata.

gov.br Documento assinado digitalmente
JOSE LUIS GIOVANONI FORNOS
Data: 14/05/2026 16:31:17-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos (orientador – FURG)

gov.br Documento assinado digitalmente
ARTUR EMILIO ALARCON VAZ
Data: 15/05/2026 17:18:15-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Artur Emílio Alarcon Vaz (FURG)

Prof. Dr. Demétrio Alves Paz (UFFS)

gov.br Documento assinado digitalmente
DEMETRIO ALVES PAZ
Data: 15/05/2026 14:09:21-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

AGRADECIMENTOS

Agradeço à vida, que, mesmo entre incertezas, me sustentou até aqui. À minha família, principalmente aos meus pais, por serem chão e abrigo, ainda que na distância, por todo o amor, cuidado e por nunca soltarem minha mão, mesmo nos dias mais difíceis. Ao meu companheiro, pela presença constante, pelo apoio, pela paciência e pelo afeto que tanto me amparou ao longo de todo esse percurso. Aos meus amigos, que foram escuta, acolhimento e partilha, tornando essa travessia mais leve.

Ao meu orientador, José Luís Giovanoni Fornos, pela generosidade, pela paciência, pela escuta atenta e por acreditar neste trabalho. À Universidade Federal do Rio Grande (FURG), espaço que me acolheu, me atravessou e me transformou para além do âmbito profissional. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio que tornou esta pesquisa viável. E, por fim, agradeço a tudo aquilo que me sustenta, às forças que me atravessam, mesmo quando não posso ver, que me guiam e me mantêm de pé.

RESUMO

O presente estudo constitui-se como uma dissertação de mestrado que investiga as intersecções entre a poética de Paula Tavares, as cosmovisões das sociedades tradicionais bantu e a filosofia Ubuntu. O objetivo central é analisar de que maneira a obra da autora angolana mobiliza imagens, símbolos e estruturas que promovem uma aproximação ao universo cultural africano, funcionando como um espaço de resistência simbólica e reconstrução de memórias fragmentadas pelo colonialismo. A fundamentação teórica articula estudos literários com a filosofia africana, destacando a ética Ubuntu definida como uma ontologia e epistemologia da interdependência e da solidariedade, e os conceitos de colonialidade e contradiscurso. Metodologicamente, realizou-se uma análise interpretativa de uma antologia que abrange seis livros publicados entre 1985 e 2010: *Ritos de passagem*, *O lago da lua*, *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, *Ex-Votos*, *Manual para amantes desesperados* e *Como veias finas na terra*. As análises revelam que o corpo feminino na poesia de Tavares atua como um arquivo vivo da memória ancestral e coletiva, que a oralidade não é apenas tema, mas estrutura o ritmo e a densidade dos textos. Conclui-se que a obra de Paula Tavares estabelece uma ética relacional que desafia as lógicas individualistas ocidentais, reafirmando a ancestralidade e o feminino como fundamentos para a continuidade da existência e para a descolonização do pensamento nas literaturas de língua portuguesa.

Palavras-chave: Filosofia Ubuntu; Sociedades Bantu; Poesia angolana.

ABSTRACT

This study is a master's thesis that investigates the intersections between Paula Tavares' poetics, the worldviews of traditional Bantu societies, and the Ubuntu philosophy. The main objective is to analyze how the Angolan author's work mobilizes images, symbols, and structures that foster an approximation to the African cultural universe, functioning as a space for symbolic resistance and the reconstruction of memories fragmented by colonialism. The theoretical framework articulates literary studies with African philosophy, highlighting the Ubuntu ethics defined as an ontology and epistemology of interdependence and solidarity, and the concepts of coloniality and counter-discourse. Methodologically, an interpretive analysis was conducted on an anthology spanning six books published between 1985 and 2010: *Ritos de Passagem*, *O Lago da Lua*, *Dizes-me Coisas Amargas Como os Frutos*, *Ex-Votos*, *Manual Para Amantes Desesperados*, and *Como Veias Finas na Terra*. The analysis reveals that the female body in Tavares' poetry acts as a living archive of ancestral and collective memory, where orality is not merely a theme but structures the rhythm and density of the texts. The study concludes that Paula Tavares' work establishes a relational ethics that challenges Western individualistic logics, reaffirming ancestry and the feminine as foundations for the continuity of existence and the decolonization of thought in Portuguese-language literatures.

Keywords: Ubuntu Philosophy; Bantu Societies; Angolan Poetry.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8
CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÕES TEÓRICAS E EPISTEMOLÓGICAS 18
1.1 A filosofia Ubuntu: origens, princípios e desdobramentos 18
1.2 As sociedades tradicionais bantu: oralidade, coletividade e ancestralidade 22
1.3 As literaturas africanas e os estudos pós-coloniais 32
1.4 A descolonização do pensamento e as epistemes outras 39
CAPÍTULO 2 - MEMÓRIA, ORALIDADE E ANCESTRALIDADE NA POÉTICA DE PAULA TAVARES 47
3.1 O corpo feminino na escrita de mulheres africanas 56
3.2 Oralidade, memória cultural e transmissão feminina 58
3.3 Corpo, memória e identidade na poesia de Paula Tavares 63
3.4 O feminino como espaço de resistência e preservação cultural 66
CAPÍTULO 4 – Ubuntu, ancestralidade e memória na poética de Paula Tavares 70
4.1 Considerações iniciais 70
4.2 O corpo feminino como território de memória, ritual e pertencimento 72
5.3 Oralidade, palavra e transmissão dos saberes ancestrais 111
5.5 Memória histórica, guerra e reexistência 141
CONSIDERAÇÕES FINAIS 158
REFERÊNCIAS 161

INTRODUÇÃO

O presente estudo constrói-se como Dissertação de Mestrado em Letras. Com o título *O Ubuntu e as sociedades tradicionais Bantu*[1] *na poesia de Paula Tavares,* através dessa proposta, propõe-se investigar de que maneira a poesia de Paula Tavares realiza, por meio de imagens, símbolos, temas e estruturas, uma aproximação com o universo das sociedades tradicionais africanas, em especial aquelas de matriz bantu, e como se manifesta, nesse processo, a filosofia Ubuntu. Para tal, realizou-se a análise de uma antologia de poesias advinda do conjunto da obra poética dessa autora, tais quais *Ritos de Passagem* (1985), *O Lago da Lua* (1999*), Dizes-me Coisas Amargas Como os Frutos* (2001), *Ex-Votos* (2003) *Manual Para Amantes Desesperados* (2007) e *Como Veias Finas na Terra* (2010).

Esta dissertação, intitulada *O Ubuntu e as sociedades tradicionais bantu na poesia de Paula Tavares*, investiga de que maneira a produção poética da autora estabelece um diálogo com as cosmovisões das sociedades tradicionais bantu, evidenciando, por meio de imagens, símbolos, temas e procedimentos formais, princípios que se aproximam da filosofia Ubuntu. Parte-se da compreensão de que a poesia de Paula Tavares ultrapassa a dimensão estritamente estética para constituir-se como um espaço de preservação da memória, de atualização da ancestralidade e de valorização dos saberes tradicionais, incorporando à própria linguagem poética modos de pensar e de representar o mundo característicos dessas sociedades.

Para desenvolver essa investigação, foi selecionado um conjunto de poemas pertencentes às obras poéticas da autora, reunidas na antologia *Amargos como os frutos: poesia reunida* (2011). O corpus contempla composições publicadas originalmente em *Ritos de Passagem* (1985), *O Lago da Lua* (1999), *Dizes-me Coisas Amargas Como os Frutos* (2001), *Ex-Votos* (2003), *Manual para Amantes Desesperados* (2007) e *Como Veias Finas na Terra* (2010). A leitura desse conjunto permitiu identificar recorrências

[1] Ao longo desta pesquisa, a expressão "sociedade africana", utilizada por Paula Tavares em determinados contextos, é compreendida de forma mais específica como referência às sociedades tradicionais bantu, entendidas aqui como um conjunto plural de comunidades africanas que compartilham matrizes culturais, linguísticas e filosóficas comuns, entre elas a centralidade da oralidade, da ancestralidade, da vida comunitária e de uma ética relacional, como a que se expressa na filosofia Ubuntu. Tal recorte busca evitar generalizações homogeneizadoras sobre o continente africano e situar analiticamente o horizonte cultural ao qual a poética da autora se vincula.

temáticas e formais que evidenciam a presença da memória, da oralidade, da ancestralidade, da relação com a natureza e da vida comunitária como eixos estruturantes da escrita de Paula Tavares, aspectos analisados à luz da filosofia Ubuntu e das sociedades tradicionais bantu.

A escritora angolana Ana Paula Ribeiro Tavares nasceu em 30 de outubro de 1952, na cidade do Lubango, província da Huíla, no sul de Angola (cf. Figura 1). A sua trajetória intelectual caracteriza-se pela articulação entre literatura, história e antropologia, campos do conhecimento que dialogam de forma permanente em sua produção poética. Ainda na infância, viveu em diferentes localidades da Huíla, onde estabeleceu contato com práticas culturais, rituais, narrativas e modos de vida vinculados às sociedades tradicionais do sul de Angola. Essas experiências, posteriormente aprofundadas por sua formação acadêmica e por suas pesquisas, constituem um dos principais fundamentos de sua escrita, marcada pela recorrente valorização da memória, da ancestralidade, da oralidade e das relações entre comunidade, território e natureza.

Essa aproximação com as culturas angolanas também se evidencia em sua formação universitária. Em 1973, ingressou na Faculdade de Letras da Universidade de Luanda para cursar História. Posteriormente, concluiu a licenciatura em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 1982, e, em 1996, obteve o título de mestre em Literaturas Africanas pela mesma instituição. A sua formação consolidou-se com o doutorado em Antropologia (Etnografia), realizado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolveu a pesquisa intitulada *História, memória e identidade: estudo sobre as sociedades Lunda e Cokwe de Angola*. O diálogo entre esses diferentes campos do conhecimento repercute diretamente em sua obra literária, na qual a investigação histórica, a memória cultural e a observação etnográfica são reelaboradas poeticamente por meio de imagens, símbolos e referências às sociedades tradicionais angolanas.

Essa articulação entre literatura, história e antropologia confere singularidade à poética de Paula Tavares. Longe de se limitar à representação da realidade angolana, a sua escrita converte a poesia em um espaço de preservação e atualização da memória coletiva, incorporando elementos da oralidade, da ancestralidade e das cosmologias africanas à própria construção da linguagem. É nesse horizonte que se insere a presente pesquisa, interessada em compreender de que maneira sua poesia dialoga com as

sociedades tradicionais bantu e manifesta princípios que se aproximam da filosofia Ubuntu.

A escritora angolana Ana Paula Ribeiro Tavares nasceu no Lubango, província da Huíla, (cf. Figura 1) Sul de Angola, em 30 de outubro de 1952. Desde a infância viveu em trânsitos entre distintos e diversos espaços, de modo que passou alguns anos de sua infância na Huíla, onde efetuou os seus estudos primários e secundários. Iniciou a sua educação superior na Faculdade de Letras da Universidade de Luanda em 1973, quando graduou-se no curso de bacharel em História. No ano de 1982, formou-se também em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 1996, capacitou-se alcançando o Mestrado em Literatura Africana pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Já no Doutorado, em Antropologia (Etnografia) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, realizou a pesquisa que possui o seguinte título 'História, memória e Identidade: Estudo sobre as sociedades e Lunda e Cokwe de Angola'.



Figura 1 – Mapa de Angola com a província da Huíla destacada em vermelho.

Fonte: *Dreamstime*; disponível em: https://pt.dreamstime.com/huila-red-destacada-no-mapa-da-angola-ilustra%C3%A7%C3%A3o-image185165321. Acesso em: 20 fev. 2026.

A província da Huíla caracteriza-se por significativa diversidade étnica e etnolinguística, refletindo a complexidade histórica do sul de Angola. A região abriga predominantemente grupos de matriz bantu, entre os quais se destacam os *Nyaneka-Nkhumbi*, os *Ovimbundu* e comunidades *OvaHerero*, além de remanescentes de povos *khoisan*, anteriores à expansão bantu. Essa pluralidade não se restringe a diferenças linguísticas, mas envolve modos distintos de organização social, práticas rituais, sistemas

de parentesco, concepções de território e formas específicas de relação com a natureza. Historicamente marcada por mobilidades pastoris, trocas intercomunitárias e atravessamentos coloniais, a Huíla constitui um espaço de encontros culturais e de negociações identitárias.

Essa escritora ocupa lugar de destaque na literatura africana contemporânea de língua portuguesa, sendo reconhecida pela representação poética das experiências femininas no contexto pós-colonial[2]. A sua obra inscreve-se num campo de resistência simbólica, articulando oralidade, tradição e identidade de gênero. Esse compromisso tem sido reconhecido institucionalmente: em 2004, Tavares foi laureada com o Prémio Mário António de Poesia, concedido pela Fundação Calouste Gulbenkian, pelo livro *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos*, no qual a sua poesia estabelece uma tessitura entre o íntimo e o coletivo, evocando saberes ancestrais e a complexidade da condição da mulher africana. Em 2007, recebeu o Prémio Nacional de Cultura e Artes de Angola, na categoria Literatura, pelo livro *Manual para Amantes Desesperados*, reafirmando o seu papel de relevância na cena literária angolana e lusófona. Em 2025, a consagração da obra de Paula Tavares foi amplamente reconhecida com a atribuição do Prêmio Camões de Literatura, a mais importante distinção da língua portuguesa, concedida pelo conjunto da sua obra. Essa premiação não apenas confirma a força simbólica da sua poesia, mas também representa o reconhecimento internacional de uma voz feminina africana que tem contribuído de forma decisiva para o alargamento do cânone literário de língua portuguesa[3].

No Brasil, a autora conquistou visibilidade, sobretudo, a partir da publicação, pela Editora Pallas, da coletânea *Amargos como os frutos: poesia reunida* (2011), que reúne

[2] A escolha pela obra de Paula Tavares justifica - se não apenas pela sua relevância no campo das literaturas africanas, mas também pela singularidade da sua escrita, que tensiona os limites entre o individual e o coletivo, entre o local e o global, entre o feminino e o comunitário. Trata-se de uma poética que, ao mesmo tempo em que revela os efeitos de uma colonização profundamente marcada por silenciamentos, convoca a presença de um saber outro, vivo e pulsante, que escapa à linearidade histórica e à lógica ocidental de pensamento.

[3] A atribuição do Prêmio Camões a Ana Paula Tavares pode ser compreendida também sob uma perspectiva crítica, ao problematizar os mecanismos de legitimação literária no espaço lusófono. Desde a criação do prêmio, em 1989, foram laureados escritores africanos como os angolanos Pepetela e José Luandino Vieira, o moçambicano Mia Couto, o cabo-verdiano Germano Almeida e o guineense Abdulai Silá. No entanto, apenas duas autoras africanas receberam o prêmio, a moçambicana Paulina Chiziane (2021) e a própria Ana Paula Tavares (2023), o que evidencia a histórica sub-representação feminina africana no cânone literário de língua portuguesa. Assim, o reconhecimento da autora sinaliza não apenas o mérito estético de sua obra, mas também uma lenta reconfiguração dos critérios de consagração no espaço literário lusófono.

os seus seis livros de poesia publicados entre os anos de 1985 e de 2010. O seu reconhecimento entre os estudiosos das literaturas africanas de língua portuguesa, tanto no Brasil quanto em Portugal e África ou Angola, tem propiciado um crescente interesse por sua obra, a qual tem sido analisada sob diferentes perspectivas críticas, incluindo a presença do corpo e do erotismo feminino, a oralidade e a memória cultural.

Tavares surge no cenário das letras angolanas em um momento de transição e de profunda reconfiguração simbólica, quando a literatura do país começa a deslocar-se das narrativas de libertação para um olhar introspectivo e crítico sobre as consequências da colonização e os desafios da independência. Trata-se de um período marcado pela tentativa de reconstrução identitária e pelo confronto entre a memória colonial e o projeto de uma nação autônoma. A poeta insere-se nesse contexto rompendo com o que ela própria identificou como um "chamamento cantalutista", expressão associada à poesia engajada das décadas de 1960 e 1970, centrada na exaltação do "homem novo" e nos ideais utópicos do movimento de libertação nacional (TAVARES, 2008, p. 44).

Ao deslocar o foco do coletivo heroico para a experiência íntima e feminina, Tavares reconfigura o espaço poético, abrindo-o para novas formas de subjetividade e resistência. A sua poesia emerge, assim, como uma resposta à herança colonial e às imposições do discurso nacionalista, propondo uma outra forma de pensar a liberdade, não apenas como conquista política, mas como reconciliação com o corpo, com a memória e com a ancestralidade. Segundo Laura Cavalcanti Padilha (2012), desde o primeiro livro, *Ritos de Passagem*, a poesia de Tavares representa "uma mudança de rumo do dizer lírico feminino em Angola" (p. 217), ao articular o feminino como território simbólico de fundação e de permanência.

Essa virada discursiva inscreve a autora entre as vozes que repensam a literatura angolana a partir do entrelaçamento entre história, modernidade e tradição, e que, nas palavras da própria Padilha (2012, p. 220), projetam a sua escrita para o "espaço alargado das literaturas em língua portuguesa". A poética da autora, ao mesmo tempo em que herda a densidade política da literatura de libertação, redimensiona-a em direção à subjetividade e à reconstrução das narrativas culturais femininas, tensionando os limites da nação e do pertencimento pós-colonial.

Essa poeta lança mão da poesia como instrumento de aproximação a um universo cultural que lhe foi parcialmente negado, o das sociedades tradicionais africanas, em especial da região onde hoje se situa Angola. A sua escrita configura-se como espaço de elaboração de memória, identidade e resistência, ao trazer à tona imagens, valores, rituais e vozes oriundas dessas culturas. Ao fazê-lo, a poeta propõe um movimento de reconexão com uma memória coletiva fragmentada pelo colonialismo português. Entretanto, a dimensão de sua poesia não se esgota na denúncia ou na afirmação identitária. Conforme sugere Achille Mbembe, ao pensar a experiência negra como campo de disputa simbólica e de reinvenção do sensível, a literatura pode constituir-se como espaço de imaginação política e de reconfiguração do mundo. Nesse sentido, essa poesia opera também como instrumento que produz novas formas de percepção, reinscrevendo corpos, paisagens e rituais no interior da linguagem poética.

A sua obra constitui-se, assim, como expressão de um "contradiscurso" (MATA, 2009), ao confrontar modos hegemônicos de representação da África e de seus povos, historicamente subalternizados pela lógica eurocêntrica. Mas, além disso, ela instaura um espaço de fruição sensível e de invenção simbólica, no qual memória e imaginação se articulam para produzir não apenas resistência, mas também possibilidades outras de existência e de subjetivação, especialmente no que diz respeito à experiência feminina.

O meu interesse pelas literaturas africanas de língua portuguesa teve início durante a graduação em Letras – Língua Portuguesa na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), a partir da participação em um projeto de Iniciação Científica intitulado *A poesia de Paula Tavares e a procura de uma "sociedade africana"*. Nesse contexto, o contato sistemático com a obra dessa autora não se deu apenas como leitura literária, mas como exercício crítico voltado à compreensão das formas pelas quais a poeta mobiliza, representa e problematiza aquilo que denomina "sociedade africana".

A pesquisa então desenvolvida tinha como objetivo analisar atentamente os seis livros reunidos em *Amargos como os frutos*, buscando identificar os temas recorrentes, as configurações da voz poética e os modos de representação de valores, crenças e formas de organização social associados às sociedades africanas. Paralelamente, o diálogo com autores como Aníbal Quijano, Achille Mbembe e Wole Soyinka possibilitou situar a poética de Tavares no debate mais amplo sobre colonialidade, diferença colonial e contradiscursos produzidos a partir de África.

Foi nesse movimento de leitura interdisciplinar articulando poesia, filosofia, história e sociologia que se consolidou o meu interesse pelas literaturas africanas, especialmente pela escrita de autoria feminina. Essa obra revelou-se um espaço privilegiado de investigação das relações entre memória, ritual, gênero e ancestralidade, evidenciando como a literatura pode funcionar como instrumento de conhecimento e de reconfiguração simbólica frente às hierarquias produzidas pela colonialidade do poder.

A presente dissertação inscreve-se, portanto, como desdobramento e aprofundamento daquele primeiro percurso investigativo. Se, na Iniciação Científica realizada na UFOP, o foco esteve na "procura de uma sociedade africana" na poesia de Tavares, agora a pesquisa volta-se de modo mais específico para a presença das cosmovisões bantu e da filosofia do Ubuntu em sua obra, buscando compreender como tais matrizes culturais estruturam a dimensão ética e ontológica de sua poética.

A pesquisa apoia-se em referenciais interdisciplinares, articulando estudos literários com fundamentos da filosofia africana, especialmente da ética Ubuntu, pensada por autores como Mogobe Ramose (2010), que a define como uma ontologia e epistemologia que privilegia o coletivo, a partilha, a solidariedade e a interdependência entre os seres. E ainda as contribuições do filósofo congolês Jean-Bosco Kakozi Kashinda com a concepção de Ubuntu (2017), entendendo-a como uma cosmovisão africana que abrange dimensões ontológicas, éticas e epistemológicas. Ao longo do texto, são examinados o papel central da tradição oral na transmissão dessa filosofia, os riscos e possibilidades do registro escrito e a contribuição do Ubuntu para a descolonização do pensamento africano.

Ubuntu, conceito presente em diversas línguas bantu, implica uma visão de mundo que resiste à lógica individualista e utilitarista do ocidente moderno. Em um contexto como o angolano, marcado por profundas transformações históricas e traumas coloniais, a sua presença, ainda que implícita ou fragmentada na literatura pode representar um gesto político de reinscrição de valores ético-culturais silenciados. A hipótese de que o pensamento Ubuntu atravessa essa poética, orienta o percurso desta pesquisa, a qual busca também observar como essa perspectiva se articula com a condição feminina, tema constante em sua escrita.

Esta pesquisa organiza-se em quatro capítulos, a sua estrutura foi concebida de modo a articular a fundamentação teórica à análise da poesia de Paula Tavares, estabelecendo um diálogo permanente entre os estudos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, a filosofia Ubuntu, as sociedades tradicionais bantu e a leitura crítica do *corpus* selecionado. Parte-se da compreensão de que a poesia constitui não apenas uma manifestação estética, mas também um espaço de preservação da memória, de atualização da ancestralidade e de produção de conhecimentos inscritos nas cosmologias africanas.

O primeiro capítulo "Fundamentações teóricas e epistemológicas" reúne os fundamentos teóricos e epistemológicos que sustentam a pesquisa. Inicialmente, são discutidos os princípios da filosofia Ubuntu e das sociedades tradicionais bantu, com ênfase na oralidade, na coletividade, na ancestralidade e nas cosmologias africanas. Em seguida, o capítulo aborda as contribuições dos estudos pós-coloniais e decoloniais para a compreensão das literaturas africanas, discutindo autores como Frantz Fanon, Homi K. Bhabha, Achille Mbembe, Aníbal Quijano e Boaventura de Sousa Santos, entre outros, de modo a evidenciar a necessidade de reconhecer epistemologias historicamente marginalizadas pela colonialidade e de compreender a literatura como espaço de elaboração e circulação de conhecimentos.

O segundo capítulo "Memória, oralidade e ancestralidade, na poética de Paula Tavares" dedica-se à trajetória intelectual e literária da poeta, situando a sua produção no contexto da literatura angolana contemporânea. Além de apresentar aspectos biográficos e críticos da autora, o capítulo examina as principais características de sua poética, evidenciando a recorrência de temas como memória, ancestralidade, oralidade, corpo feminino, natureza, experiência histórica e vida comunitária, elementos que constituem o horizonte interpretativo adotado nesta investigação.

O terceiro capítulo "O corpo feminino, a subjetividade e a reinscrição identitária" corresponde ao núcleo analítico da dissertação e reúne a leitura interpretativa dos poemas selecionados da obra de Paula Tavares. Organizado em seções temáticas, investiga a construção poética da memória, da ancestralidade, da oralidade, do corpo feminino, da natureza e da experiência histórica, demonstrando como esses elementos dialogam com a filosofia Ubuntu e com as cosmologias das sociedades tradicionais bantu. As análises evidenciam que tais dimensões não se apresentam como temas isolados, mas estruturam

a própria linguagem poética da autora, configurando uma ética relacional fundada na interdependência entre indivíduo, comunidade, ancestralidade e território.

O quarto capítulo "Poética, memória e epistemologias africanas na obra de Paula Tavares" corresponde ao núcleo analítico do trabalho e reúne as análises dos poemas selecionados da obra dessa poeta, organizadas em seis eixos temáticos memória e ancestralidade, corpo feminino como território de memória, oralidade e transmissão dos saberes ancestrais, natureza, cosmologia bantu e ética do Ubuntu, memória histórica, guerra e reexistência, e os rituais de passagem como expressão da circularidade da vida. A partir do diálogo entre o referencial teórico desenvolvido nos capítulos anteriores e a leitura interpretativa do *corpus*, busca-se evidenciar como a poesia dessa autora mobiliza valores civilizatórios das sociedades tradicionais bantu, articulando memória, oralidade, ancestralidade, corpo, comunidade e natureza. As análises demonstram que esses elementos não constituem apenas temas recorrentes de sua produção poética, mas configuram uma linguagem que preserva e atualiza epistemologias africanas, reafirmando a literatura como espaço de resistência, de reexistência e de produção de conhecimento.

Nas considerações finais, retomam-se os principais resultados da pesquisa, reafirmando que a poesia da autora constitui um espaço privilegiado de preservação da memória coletiva, de valorização dos saberes ancestrais e de elaboração de epistemologias africanas. Ao propor esse percurso, o estudo pretende contribuir para a ampliação do debate sobre as literaturas africanas no espaço acadêmico brasileiro, bem como oferecer subsídios para uma compreensão mais profunda da poética de Paula Tavares em sua articulação entre ética e ancestralidade. O mundo em questão é largamente incompreendido, como se sabe. Associado pejorativamente ao primitivo, ao bárbaro, contrário à civilização, ao conhecimento. Esse processo é um dos resultados da colonização. De acordo com Isabel Castro Henriques, o processo de colonização consiste em um sistema de (des)memorizacão[4] da própria história:

[4] A escola colonial constituiu um dos principais instrumentos de consolidação do domínio português em Angola. Estruturada segundo os programas e conteúdos da metrópole, ela visava formar sujeitos leais ao império, difundindo a língua portuguesa, a história de Portugal e os valores cristãos como parâmetros civilizatórios universais. O sistema educacional era marcado por forte desigualdade: enquanto a população europeia tinha acesso ao ensino regular, a maioria da população africana era encaminhada para escolas rudimentares ou missionárias, com formação limitada e voltada ao trabalho subalterno. A política do Estatuto do Indigenato (vigente até 1961) reforçava essa hierarquização, ao distinguir juridicamente "indígenas" e "assimilados", condicionando o acesso à educação plena à adoção de padrões culturais portugueses. Nesse contexto, a escola operava como mecanismo de apagamento de línguas e saberes locais,

> [...] colonizar é um exercício que visa desmemoriar as populações em relação à sua própria história, introduzindo a história do colonizador e construindo uma nova memória, onde uns e outros são hierarquizados de acordo com a ordem do colonizador, marcando de forma definitiva a valorização do mesmo, a desvalorização e a recusa do outro" (Henriques, 2014, p. 49).

Essa pesquisa justifica-se pela relevância de se compreender os modos como a poesia dessa autora se constitui enquanto forma de resistência cultural e recuperação de memórias históricas e simbólicas que foram desarticuladas pelo processo colonial. Considerando-se a escassez de estudos que se debrucem com profundidade sobre os vínculos entre a ética Ubuntu e a poesia africana de autoria feminina, este trabalho propõe contribuir para o campo dos estudos literários e culturais, promovendo uma leitura que articule aspectos filosóficos, históricos e poéticos.

Bem como por fazer parte dos estudos no campo das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, e dessa forma é “pauta de políticas afirmativas” (BRASIL, 2004, p. 5), a partir da qual se situavam as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, na Educação Básica. O continente africano, contribui de maneira significativa para a formação da cultura brasileira, todavia, mantém-se bastante desconhecido, por aqui. Essa pesquisa pretende, através da leitura dessa poesia, marcada pela vontade de aproximação das sociedades de lá, não apenas desenvolver um trabalho relevante, mas de suma importância para a construção de um futuro de mais compreensão, tolerância e diálogo.

Destacando um objeto artístico vindo de um espaço historicamente construído como periférico pelas dinâmicas coloniais de poder e saber, é de interesse desse estudo, suscitar questões a respeito das lógicas hegemônicas que regem o funcionamento do globo, desempenhando o papel crítico e reflexivo que se espera as instituições de produção de conhecimento desempenharem, para assim formar quadros capacitados, a fim de questionar e propor novos rumos, com o objetivo de superar preconceitos e favorecer a inclusão.

consolidando a imposição de uma memória histórica centrada na metrópole e contribuindo para o processo de desmemorização descrito por Isabel Castro Henriques.

CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÕES TEÓRICAS E EPISTEMOLÓGICAS

1.1 A filosofia Ubuntu: origens, princípios e desdobramentos

O universo social, cultural e simbólico evocado na poesia dessa autora, muitas vezes compreendido de forma homogênea sob a designação genérica de "sociedade africana", constituiu-se, conforme reconhece a própria autora, como um campo de investigação marcado pelo estranhamento diante de um universo cuja complexidade exigiu um contínuo exercício de aproximação e redescoberta (TAVARES, 1991, p. 850). Esse reconhecimento revela que a aproximação com as sociedades tradicionais angolanas não se realiza de forma imediata, exigindo o questionamento de representações homogeneizantes acerca do continente africano e o reconhecimento da diversidade de suas experiências históricas, culturais, linguísticas e filosóficas. Longe de constituir apenas um contexto de referência para a criação literária, esse universo configura o fundamento a partir do qual a escritora elabora imagens, símbolos e concepções de mundo que conferem singularidade à sua poética.

Nessa perspectiva, a poesia configura-se como um espaço de preservação da memória, de reelaboração da experiência e de produção de conhecimento, aproximando o leitor de modos de vida, valores e formas de compreender a existência inscritos nas sociedades tradicionais angolanas. A leitura desses elementos, contudo, exige um referencial teórico capaz de compreender os princípios filosóficos e culturais que sustentam esse universo simbólico. É nesse horizonte que se desenvolve a presente pesquisa, tomando como ponto de partida a filosofia Ubuntu, entendida como um fundamento ético e epistemológico presente em diferentes sociedades tradicionais bantu. Mais do que um conceito filosófico, o Ubuntu constitui uma compreensão relacional da existência, fundada na interdependência entre indivíduo, comunidade, ancestralidade e natureza, oferecendo um importante referencial para a interpretação das imagens, dos símbolos e das concepções de mundo que estruturam essa poética.

É a partir desse horizonte que a presente pesquisa se desenvolve. Com o propósito de compreender os princípios éticos, filosóficos e culturais que atravessam a obra da autora, toma-se como ponto de partida a filosofia Ubuntu, entendida como um fundamento ético e epistemológico presente em diferentes sociedades tradicionais bantu. Mais do que um conceito filosófico, o Ubuntu oferece uma perspectiva relacional da existência, baseada na interdependência entre indivíduo, comunidade, ancestralidade e

natureza, constituindo um importante referencial para a interpretação das imagens, dos símbolos e das concepções de mundo que estruturam essa poesia.

A filosofia Ubuntu encontra-se presente em diferentes línguas bantas e expressa uma concepção relacional do ser. Segundo o filósofo sul-africano Mogobe Ramose, o termo Ubuntu é composto por duas unidades fundamentais: “ubu” e “ntu” no grupo nguni; “bo” e “tho” no grupo sotho; e “hu” e “nhu” na língua xona (Ramose, 2010, p. 8). Tal composição linguística indica que o conceito se ancora em uma compreensão dinâmica da existência, na qual o ser se constitui sempre em relação.

Para além de sua origem linguística, Ramose (2010, p. 8) define o Ubuntu como uma filosofia que articula ontologia, epistemologia e ética. Trata-se de um modo de pensar e viver orientado pelos princípios da partilha, da preocupação com o outro, do cuidado mútuo e da solidariedade, razão pela qual o autor o caracteriza como “a filosofia do ‘Nós’”. Nessa perspectiva, o indivíduo não se compreende de forma isolada, mas como parte de uma comunidade viva, que inclui os vivos, os antepassados e o mundo natural. Essa filosofia sustenta uma ontologia relacional centrada na interdependência entre indivíduo e coletividade. Esse fundamento filosófico orienta a presente pesquisa ao permitir compreender essa poética como um espaço de articulação entre corpo, memória e comunidade. Ao inscrever o corpo feminino como portador de memória e experiência histórica, a autora mobiliza valores do Ubuntu, afirmando a ancestralidade e a coletividade como eixos de sua escrita. Essa concepção relacional da existência manifesta-se de modo particular nas sociedades africanas por meio da centralidade da tradição oral. A oralidade constitui um elemento estruturante dessas comunidades, uma vez que é por meio dela que os saberes, valores e ensinamentos são transmitidos de geração em geração, assegurando a continuidade histórica e cultural. A palavra falada, os provérbios, os cantos e os rituais configuram-se como formas legítimas de produção e transmissão do conhecimento.

Associada à oralidade, destaca-se a importância dos antepassados na organização simbólica e social dessas sociedades. Conforme observa Hampâté Bâ (2010, p. 25), o tempo africano tradicional integra passado, presente e futuro de maneira contínua, de modo que as gerações passadas permanecem contemporâneas e influentes na vida coletiva. Os antepassados não são concebidos como figuras encerradas no passado, mas como presenças ativas que orientam e sustentam a comunidade. Essa concepção de

temporalidade expandida encontra correspondência direta no pensamento Ubuntu, que compreende a comunidade como realidade composta por ancestrais, vivos e aqueles que ainda nascerão. Na poética dessa autora, essa estrutura se manifesta na recorrência de figuras maternas, nos rituais de passagem, na presença simbólica das mulheres mais velhas e na corporificação da memória como herança viva.

O corpo feminino, nesse contexto, assume papel central como lugar de transmissão de saberes, de preservação da memória ancestral e de continuidade comunitária. Longe de uma idealização romântica das sociedades tradicionais, essa poesia inscreve esse corpo em um campo de tensões históricas, atravessado pelas marcas da colonialidade, da violência e do silenciamento, mas também pela resistência e pela reinvenção simbólica. Ao mobilizar imagens, rituais e formas de expressão vinculadas às sociedades bantu, a autora reinscreve no espaço literário uma cosmovisão que articula coletividade, ancestralidade e experiência sensível. A oralidade, assim, não aparece apenas como tema, mas como estrutura poética que orienta o ritmo, a economia verbal e a densidade simbólica de seus textos.

Outro princípio fundamental dessas sociedades é a valorização do coletivo. A vida comunitária e a primazia do bem comum constituem elementos centrais tanto das práticas sociais africanas quanto da ética Ubuntu. Nesse sentido, o filósofo congolês Jean Bosco Kakozi Kashindi, em sua obra *Ubuntu (Bantu): a ética da alteridade e a filosofia do cuidado* (2017), compreende o Ubuntu não apenas como um conceito filosófico, mas como uma cosmovisão africana de caráter humanista, comunitário e inclusivo, que abrange ontologia, ética e epistemologia. Enraizada nos valores tradicionais africanos e na oralidade, essa ética mostra-se capaz de dialogar com os desafios do mundo contemporâneo (Kashindi, 2017). O autor enfatiza ainda que os saberes africanos têm origem nas práticas sociais e nos conhecimentos transmitidos oralmente, defendendo que a filosofia africana deve reconhecer e valorizar esses modos de saber sem reduzi-los aos modelos ocidentais de escrita e de produção do conhecimento.

Nesse sentido, o Ubuntu também se apresenta como fio condutor para o diálogo que será desenvolvido ao longo da dissertação com reflexões de Frantz Fanon e Homi Bhabha, possibilitando pensar as literaturas africanas como espaço de reconstrução ética e cultural. Fanon, em *Os condenados da terra* (1961), enfatiza que a descolonização implica a criação de “homens novos” (Fanon, 1961, p. 36), ressaltando o caráter coletivo

da transformação e a indissociabilidade entre libertação individual e reconstrução comunitária. Tal perspectiva converge com a ética Ubuntu, permitindo situar a poética de Paula Tavares em diálogo com epistemologias africanas pautadas no cuidado, na solidariedade e na resistência.

Em entrevista concedida ao jornalista Pedro Cardoso, em 2010, sob o título *A oralidade é o meu culto*, a poeta explicita como a sua escrita é profundamente atravessada pelas vivências e pelos sentidos cultivados em sua terra natal. Ao refletir sobre a sua identidade, a autora afirma: "Eu 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 eu me identifico" (Tavares, 2010, s.p.). A declaração evidencia a complexidade das pertenças identitárias, marcadas por recortes regionais, culturais e históricos específicos, e aponta para a necessidade de compreender a angolanidade em sua pluralidade.

A autora descreve a sua relação com a oralidade e com a tradição como parte de um "processo de troca", no qual linguagem, sentidos e memória coletiva se entrelaçam. Ao evocar a infância vivida na província da Huíla, em um contexto colonial marcado por profundas desigualdades, Tavares atribui à convivência ainda que limitada com os pastores da sociedade Nyaneka-Nkhumbi5 a formação de sua sensibilidade poética, musical e sensorial "À sociedade Nyaneka eu devo a poesia, a música, o sentido do cheiro, a orientação a sul" (Tavares, 2010, s.p.).

Embora o contato direto com essas populações tenha sido historicamente interditado pelo regime de assimilação colonial, tal interdição intensificou o seu desejo de aproximação. Conhecer os modos de ser e de saber de um povo simultaneamente próximo e proibido converte-se, para a autora, em gesto de afirmação identitária e de resistência "Conhecer, saber quem eram e quem éramos deu um sentido à vida" (Tavares,

5 O termo *Nyaneka-Nkhumbi* (também grafado como Nhaneca-Humbe ou Nyaneka-Humbi) constitui uma *designação etnolinguística* elaborada no âmbito dos estudos antropológicos e da administração colonial, utilizada para agrupar determinados povos de matriz bantu localizados no sudoeste de Angola, sobretudo nas atuais províncias da *Huíla, Cunene e Namibe*. Tal categorização abrange um conjunto heterogêneo de grupos cultural e linguisticamente aparentados, entre os quais se destacam os *Nyaneka* (ou Nhaneca**,** Haneka) e os *Nkhumbi* (ou Humbe, Ngumbi), podendo incluir ainda outros grupos ou subgrupos, como os *Handa, Mwila, Gambwe*, entre outros, conforme a abordagem e os critérios adotados por diferentes pesquisadores.

2010, s.p.). A escrita emerge, assim, como espaço de elaboração de uma memória sensorial e afetiva marcada por rupturas e reconexões. Essa afirmação revela não apenas um gesto poético, mas também ético e político, que orienta a sua obra para a preservação de uma memória coletiva e para o reconhecimento dos saberes ancestrais marginalizados e subjugados pelo colonialismo. A oralidade, nesse sentido, não é apenas um traço formal ou estilístico, mas constitui o cerne de sua poética, um culto vivo à experiência compartilhada dos povos de sua terra. Outro ponto que se destaca nessa entrevista, é a relação de interesse da poeta com o Brasil, sobretudo nos campos literários e musicais:

> O Brasil literário e musical foi chegando aos poucos, por ondas em todos os momentos de crescimento, maturidade e velhice. Chico e Caetano, Elza Sores, Elis Regina, Tom Jobim, e tantos outros. A poesia impôs-se com Manuel Bandeira, Drummond de Andrade, Murillo Mendes, o definitivo João Cabral de Melo Neto. Depois a prosa com um lugar de visita constante para Clarice Lispector, Nélida Pinon, Lygia Fagundes Telles. As descobertas mais recentes com Radnuam Nassar, Milton Hatoum ou Bernardo de Carvalho pedem que continue atenta ao que se passa na margem de lá do Atlântico (Tavares, 2010, s.p.).

Mesmo escrita em língua portuguesa, herança da colonização, essa poesia mantém um vínculo profundo com a oralidade africana, com os ciclos da natureza e com a denúncia das injustiças históricas. Como afirma a autora, a sua escrita permanece ancorada no "paradigma da oralidade, da chama do lugar, do acompanhamento dos ciclos, do respeito pela diferença, do horror à injustiça" (Tavares, 2010, s.p.). Tal posicionamento revela uma poética que se configura como gesto ético e político, orientado pela preservação da memória coletiva e pelo reconhecimento de saberes ancestrais historicamente marginalizados.

1.2 As sociedades tradicionais bantu: oralidade, coletividade e ancestralidade

As sociedades tradicionais bantu organizam-se a partir de uma ontologia relacional, na qual sujeito, comunidade, ancestralidade e natureza constituem dimensões inseparáveis de um mesmo tecido existencial. Nessa perspectiva, a existência humana não é compreendida como uma experiência individual isolada, mas como parte de uma rede de relações que envolve os vivos, os antepassados, o território e as forças que sustentam a continuidade da vida. O indivíduo, portanto, não se constitui independentemente da coletividade, a sua identidade é construída a partir dos vínculos que estabelece com a comunidade e com os diferentes elementos que compõem o universo ao qual pertence.

A compreensão dessas sociedades exige, contudo, afastar interpretações que as associam a estruturas fixas, imutáveis ou restritas ao passado. A noção de tradição, nesse contexto, não representa ausência de transformação, mas um processo contínuo de transmissão, atualização e ressignificação dos conhecimentos coletivos. Como observa Joseph Ki-Zerbo (2010), as tradições africanas constituem sistemas dinâmicos de pensamento, nos quais a memória das gerações anteriores permanece em diálogo constante com as necessidades do presente. A permanência de uma tradição não depende da sua imobilidade, mas da capacidade de seus sujeitos de recriá-la diante das mudanças históricas e sociais.

Nesse horizonte, as sociedades tradicionais bantu apresentam formas próprias de produção e circulação do conhecimento, nas quais a oralidade ocupa lugar central. Mais do que uma alternativa à escrita ou uma simples ausência de registros escritos, a oralidade constitui um sistema epistemológico fundamentado na palavra, na memória, na performance e na participação coletiva. O conhecimento não se encontra separado da experiência cotidiana, mas integra práticas sociais, rituais, narrativas, cantos e gestos que asseguram a continuidade dos saberes entre as gerações.

Conforme destaca Amadou Hampâté Bâ (2010), nas sociedades africanas de tradição oral, a palavra possui uma dimensão que ultrapassa a comunicação imediata, pois está associada à preservação da memória, à transmissão da experiência e à própria organização da vida comunitária. A palavra pronunciada carrega a presença daqueles que a transmitiram anteriormente e mantém ativa a relação entre passado, presente e futuro. Por essa razão, o conhecimento oral não deve ser compreendido como inferior ou menos sistematizado em relação ao conhecimento escrito, mas como uma forma específica de elaboração e preservação dos saberes.

A oralidade, nesse sentido, possui uma dimensão performática, ela se realiza no momento da enunciação, no encontro entre aquele que transmite e aquele que escuta. Diferentemente de um conhecimento fixado em um suporte permanente, o saber oral permanece vivo porque é continuamente atualizado pela comunidade. A repetição, característica frequente das narrativas, cantos e fórmulas tradicionais, não representa mera reprodução, mas um processo de recriação no qual cada nova enunciação reafirma e transforma a memória coletiva.

Nessa poesia, essa dimensão da oralidade manifesta-se por meio da presença constante de repetições, paralelismos, ritmos circulares e imagens vinculadas à experiência comunitária. A escrita poética incorpora elementos próprios da transmissão oral sem simplesmente reproduzi-los, transformando-os em procedimentos estéticos e simbólicos. A palavra poética torna-se, assim, espaço de preservação e reinvenção de saberes ancestrais, estabelecendo uma relação entre memória cultural e criação literária.

A coletividade, nas sociedades tradicionais bantu, não se limita a um princípio de organização social, mas constitui um fundamento ontológico a partir do qual a própria noção de pessoa é compreendida. O sujeito não é concebido como uma entidade autônoma e isolada, cuja existência se realiza independentemente das relações que estabelece com os outros. Ao contrário, a pessoa constitui-se na interação com a comunidade, com a memória compartilhada e com as diferentes dimensões que compõem o universo social e espiritual ao qual pertence. Ser indivíduo, nesse contexto, significa estar inserido em uma rede de relações que confere sentido à existência.

Essa concepção tensiona a perspectiva individualista moderna, frequentemente fundamentada na ideia de um sujeito autossuficiente e separado de seu meio social. Nas cosmologias bantu, a existência humana está profundamente vinculada à reciprocidade, ao pertencimento e à responsabilidade coletiva. A comunidade não representa apenas o espaço onde o indivíduo se desenvolve, mas constitui a própria condição de sua realização enquanto pessoa. O sujeito existe porque participa de um conjunto de relações que o antecedem e que permanecerão para além de sua existência particular.

É nesse horizonte que a filosofia Ubuntu adquire centralidade enquanto chave interpretativa das sociedades tradicionais bantu. Mais do que uma noção associada exclusivamente à solidariedade ou à convivência harmoniosa, o Ubuntu constitui uma compreensão filosófica acerca do modo como o ser humano se relaciona consigo mesmo, com os outros e com o mundo. O termo expressa uma ontologia relacional, segundo a qual a humanidade de cada sujeito é construída por meio da relação com a coletividade.

Como afirma Mogobe Ramose (1999), o Ubuntu parte da compreensão de que o ser humano não alcança sua plenitude de forma isolada, pois a sua existência está necessariamente vinculada à existência dos demais. O indivíduo não precede a comunidade; ele emerge dela e nela encontra os fundamentos de sua identidade. Essa

perspectiva implica compreender que valores como cuidado, reciprocidade e responsabilidade não são elementos externos adicionados à vida comunitária, mas fazem parte da própria estrutura das relações sociais. A ética Ubuntu pressupõe que toda ação individual possui consequências coletivas, uma vez que os sujeitos estão integrados a uma mesma rede de existência. A harmonia da comunidade depende, portanto, do equilíbrio das relações estabelecidas entre seus membros e entre estes e os demais elementos que compõem o mundo.

Nesse sentido, a comunidade ultrapassa a dimensão exclusivamente social e alcança uma dimensão cosmológica. Ela não é formada apenas pelos indivíduos vivos que compartilham determinado espaço, mas envolve também os ancestrais, cuja presença permanece ativa na orientação dos valores, das práticas e das decisões coletivas. A existência comunitária é, portanto, atravessada por uma continuidade entre diferentes gerações, fazendo com que a memória dos antepassados permaneça integrada à experiência presente.

Essa compreensão da pessoa como ser relacional encontra forte correspondência na poesia dessa poeta. Em sua obra, a experiência individual frequentemente aparece vinculada a uma memória coletiva mais ampla, na qual corpo, território, ancestralidade e comunidade se encontram articulados. As vozes poéticas construídas pela autora raramente representam sujeitos desvinculados de sua história, ao contrário, os seus poemas revelam sujeitos atravessados por marcas culturais e históricas que ultrapassam a dimensão individual. O corpo, nesse universo poético, não constitui apenas uma experiência particular, mas um lugar onde se inscrevem memórias coletivas, práticas ancestrais e relações comunitárias. A experiência feminina, especialmente, aparece associada a uma rede de significados que envolve geração, transmissão de saberes e continuidade da vida. Dessa maneira, essa poesia aproxima-se do horizonte ético do Ubuntu ao compreender a existência como um processo construído na relação entre sujeitos, comunidades e temporalidades.

Assim, a coletividade, compreendida a partir das sociedades tradicionais bantu e da filosofia Ubuntu, oferece uma importante chave para interpretar essa poética. A sua escrita não apenas apresenta personagens ou imagens pertencentes a determinados contextos culturais, mas mobiliza uma forma de compreender o mundo fundada na interdependência. A palavra poética torna-se, desse modo, espaço no qual o sujeito

individual se reconecta à memória coletiva, reafirmando a continuidade dos vínculos entre comunidade, ancestralidade e existência.

A ancestralidade constitui uma das dimensões fundamentais das sociedades tradicionais bantu, pois representa o princípio de continuidade que articula diferentes gerações e assegura a permanência dos valores, dos conhecimentos e das práticas comunitárias. Entretanto, compreender a ancestralidade nesse contexto exige afastar uma interpretação que a reduza à simples lembrança dos antepassados, ou à preservação de um passado distante. Os ancestrais não são compreendidos como figuras ausentes, pertencentes exclusivamente a um tempo anterior, eles permanecem integrados à vida da comunidade como referências simbólicas, éticas e espirituais que participam da construção do presente.

A relação estabelecida entre vivos e ancestrais fundamenta-se na compreensão de que a existência humana ultrapassa a dimensão individual e imediata. O sujeito está inserido em uma continuidade histórica e espiritual que o antecede e que permanecerá depois dele. A vida, nesse sentido, não se inicia nem se encerra no indivíduo, mas constitui um fluxo permanente no qual diferentes gerações participam de uma mesma cadeia de existência. A ancestralidade funciona, portanto, como princípio de ligação entre aqueles que vieram antes, aqueles que vivem no presente e aqueles que ainda nascerão. Essa compreensão também implica uma concepção específica de temporalidade. Nas sociedades tradicionais bantu, o tempo não se organiza exclusivamente a partir de uma perspectiva linear, marcada pela ideia de progresso contínuo e separação entre passado e futuro. Ao contrário, as experiências temporais encontram-se articuladas em um movimento de continuidade, no qual acontecimentos anteriores permanecem atuantes no presente por meio da memória, dos rituais, das narrativas e das práticas coletivas. O passado não é compreendido como algo encerrado, mas como uma dimensão que continua produzindo sentidos.

John Mbiti (1990), ao refletir sobre as concepções africanas de tempo, destaca a importância dos acontecimentos vividos e compartilhados pela comunidade na organização da experiência temporal. Embora suas formulações tenham sido posteriormente discutidas criticamente por apresentarem uma tendência à generalização das diversas experiências africanas, sua contribuição evidencia a necessidade de compreender outras formas de temporalidade para além dos modelos ocidentais

dominantes. O tempo, nessa perspectiva, está profundamente relacionado à experiência concreta, aos vínculos sociais e à continuidade da vida comunitária.

A espiritualidade, nesse horizonte, não aparece como uma dimensão separada da vida cotidiana, restrita a práticas religiosas específicas. Ela atravessa as relações sociais, os modos de transmissão dos saberes, os rituais, a relação com a natureza e as formas de organização comunitária. O mundo visível e o mundo invisível não são compreendidos como realidades independentes, mas como dimensões complementares de uma mesma totalidade. A manutenção do equilíbrio coletivo depende justamente da harmonia entre essas diferentes esferas da existência.

Os rituais assumem, nesse contexto, uma função essencial, pois atualizam os vínculos entre indivíduo, comunidade e ancestralidade. Cerimônias de nascimento, iniciação, casamento, morte ou passagem não representam apenas acontecimentos simbólicos, mas momentos nos quais a comunidade reafirma seus valores e reorganiza suas relações. O rito possibilita que o sujeito seja integrado a uma ordem mais ampla, na qual a sua experiência individual encontra sentido dentro da continuidade coletiva. Essa dimensão ritualística aproxima-se diretamente da poética pesquisada, especialmente na maneira como a autora constrói imagens relacionadas à passagem, à memória e à ancestralidade. Em seus poemas, os elementos simbólicos não aparecem isoladamente, mas fazem parte de uma rede de significados que articula corpo, natureza e comunidade. A memória ancestral manifesta-se como uma força presente, capaz de orientar a experiência contemporânea e reafirmar formas de pertencimento historicamente atravessadas pela violência colonial.

Nesse sentido, a ancestralidade, na perspectiva bantu, não representa uma tentativa de retorno a um passado idealizado ou imutável. Ela constitui uma força dinâmica de atualização da memória, permitindo que conhecimentos, valores e experiências continuem produzindo sentidos no presente. A presença ancestral torna-se, portanto, uma forma de resistência simbólica diante dos processos históricos que buscaram interromper vínculos comunitários e deslegitimar sistemas próprios de conhecimento. Na poesia dessa autora, a ancestralidade atua justamente como elemento de reconstituição de uma memória coletiva fragmentada pelas experiências coloniais. Ao recuperar imagens, ritmos, símbolos e formas de percepção vinculadas às sociedades tradicionais angolanas, a sua escrita reafirma a permanência de saberes que resistiram às

tentativas de apagamento histórico. A literatura torna-se, assim, espaço de encontro entre diferentes temporalidades, no qual o passado permanece vivo como fundamento de novas possibilidades de existência.

A relação entre ser humano e natureza constitui outro aspecto fundamental das cosmologias das sociedades tradicionais bantu. Nesses sistemas de pensamento, o mundo natural não é compreendido como um espaço exterior ao sujeito ou como um conjunto de elementos disponíveis exclusivamente para a exploração humana. Ao contrário, a natureza integra uma rede de relações da qual participam seres humanos, animais, plantas, rios, montanhas e forças espirituais. A existência organiza-se, portanto, a partir de uma perspectiva de interdependência, na qual a preservação do equilíbrio entre os diferentes elementos do mundo constitui condição essencial para a continuidade da vida.

Essa compreensão distancia-se de uma visão dicotômica que separa humanidade e natureza, frequentemente consolidada por determinados paradigmas modernos ocidentais. Nas cosmologias bantu, a natureza não ocupa uma posição passiva diante da ação humana, mas participa ativamente da construção dos sentidos da existência. A terra, os rios, as árvores e os animais possuem dimensões simbólicas e espirituais que ultrapassam a sua materialidade imediata, tornando-se portadores de memórias, ensinamentos e vínculos ancestrais. Nesse horizonte, o território não deve ser compreendido apenas como espaço geográfico, mas como lugar de pertencimento, memória e continuidade. A relação com a terra envolve uma dimensão histórica e afetiva, pois nela permanecem inscritas as experiências das gerações anteriores. O território guarda marcas da presença ancestral e funciona como um arquivo vivo da comunidade, no qual se articulam histórias, práticas culturais e formas de conhecimento transmitidas ao longo do tempo. A terra, nesse sentido, não é simplesmente propriedade ou recurso, mas parte constitutiva da identidade coletiva. O vínculo territorial estabelece uma relação de responsabilidade e cuidado, uma vez que a comunidade reconhece a sua dependência em relação aos elementos que sustentam a vida. A existência humana encontra-se integrada aos ciclos naturais, e o conhecimento desses ciclos constitui uma forma de sabedoria transmitida entre gerações.

A dimensão espiritual da natureza também se manifesta nos modos tradicionais de transmissão dos conhecimentos. Os elementos naturais participam das narrativas, dos provérbios, dos cantos e dos rituais, funcionando como referências simbólicas por meio

das quais a comunidade interpreta sua própria experiência. Animais, rios, árvores e fenômenos naturais não aparecem apenas como imagens decorativas, mas como participantes de uma cosmologia na qual todas as formas de existência estão interligadas. Essa relação entre natureza e conhecimento é particularmente importante para compreender a oralidade nas sociedades tradicionais bantu. Muitos saberes transmitidos oralmente estão relacionados aos ciclos da terra, aos movimentos dos astros, às características dos animais, às propriedades das plantas e às transformações do ambiente. O conhecimento não se encontra separado da experiência cotidiana, mas emerge da observação, da convivência e da participação na comunidade de vida.

Nessa poesia, essa concepção manifesta-se por meio da presença constante de elementos naturais que ultrapassam a função descritiva. A autora mobiliza imagens da terra, da água, dos animais, das plantas e dos ciclos naturais como formas de elaboração simbólica da memória e da experiência coletiva. A natureza torna-se um espaço de inscrição de histórias, afetos e saberes, funcionando como uma linguagem por meio da qual a comunidade reafirma sua relação com o mundo. Assim, a relação entre natureza, território e cosmologia constitui uma dimensão essencial para compreender as sociedades tradicionais bantu e sua presença na poesia da autora. Esses elementos revelam uma visão de mundo fundada na interdependência, na qual a existência humana só pode ser compreendida em relação aos demais seres e às forças que sustentam a vida.

Essa perspectiva amplia a compreensão do Ubuntu, demonstrando que a ética relacional não se restringe às relações entre indivíduos, mas envolve toda uma comunidade de existência. Ao reinscrever essa compreensão na linguagem poética, essa autora recupera formas de percepção historicamente marginalizadas pelos discursos coloniais e transforma a natureza em espaço de memória, resistência e criação. A sua poesia evidencia que terra, corpo, ancestralidade e comunidade não constituem dimensões separadas, mas partes de uma mesma rede simbólica na qual a vida se produz e se renova continuamente.

Entretanto, os sistemas culturais, filosóficos e simbólicos das sociedades tradicionais bantu foram profundamente atravessados pelos processos históricos de colonização. A experiência colonial não representou apenas uma dominação política e econômica, mas também um projeto de reorganização dos modos de produzir conhecimento, interpretar o mundo e estabelecer relações de pertencimento. Ao instituir

uma hierarquia entre diferentes formas de saber, a colonialidade buscou deslegitimar epistemologias locais, classificando como inferiores as práticas culturais, os sistemas filosóficos e as formas de transmissão de conhecimento que não correspondiam aos modelos ocidentais dominantes.

Nesse processo, a oralidade foi um dos campos diretamente atingidos pela lógica colonial de desvalorização dos saberes africanos. A associação entre escrita e conhecimento científico contribuiu para a construção de uma falsa oposição entre sociedades letradas e sociedades orais, relegando estas últimas a uma posição de suposta ausência histórica e intelectual. Entretanto, como discutido anteriormente, a oralidade nas sociedades tradicionais bantu constitui uma forma complexa de produção e preservação do conhecimento, fundamentada na memória coletiva, na performance e na transmissão intergeracional. A colonialidade do saber, portanto, não buscou apenas controlar territórios e corpos, mas também interromper formas próprias de significação da realidade. Ao impor novas categorias de interpretação do mundo, o colonialismo produziu rupturas nos vínculos entre comunidade, território e ancestralidade. Nesse sentido, a violência colonial atingiu não somente estruturas sociais e políticas, mas também dimensões simbólicas fundamentais para a continuidade das identidades coletivas.

É nesse contexto que a reflexão de Homi K. Bhabha (1998), em *O local da cultura*, torna-se fundamental para compreender os processos de negociação cultural produzidos pela experiência colonial. Para o autor, o encontro entre culturas marcado pela colonização não resulta em uma simples substituição de uma tradição por outra, mas produz espaços de tensão, negociação e ressignificação. O conceito de hibridismo, em Bhabha, não indica uma mistura harmoniosa entre culturas, mas a emergência de um espaço ambivalente no qual diferentes sistemas simbólicos entram em disputa. O chamado “terceiro espaço” formulado por Bhabha (1998) refere-se justamente a esse lugar intersticial de produção de sentidos, no qual sujeitos colonizados reelaboram elementos impostos pela cultura dominante e os reinscrevem a partir de suas próprias experiências históricas. A cultura, nesse sentido, não permanece fixa ou puramente original, mas constitui-se em movimento, atravessada por conflitos, apropriações e transformações.

Aplicada às sociedades tradicionais bantu e às literaturas africanas contemporâneas, essa perspectiva permite compreender que a presença da tradição na

escrita literária não significa uma tentativa de recuperar um passado completamente intacto ou anterior ao colonialismo. A tradição, quando reinscrita na literatura, passa por processos de tradução, deslocamento e recriação. A escrita literária torna-se, assim, um espaço no qual memória ancestral e experiência histórica colonial convivem em tensão, produzindo novas formas de expressão e subjetividade.

Essa discussão aproxima-se das reflexões de Frantz Fanon (1961), para quem a cultura ocupa um papel central nos processos de descolonização. Para o autor, a dominação colonial produz efeitos profundos sobre a subjetividade dos povos colonizados, pois atua também no campo simbólico, impondo imagens, valores e narrativas que inferiorizam suas formas próprias de existência. Nesse sentido, a recuperação da cultura não significa simplesmente retornar a uma origem perdida, mas reconstruir possibilidades de existência a partir de uma relação crítica com a história.

Para Fanon (1961), a cultura torna-se um espaço de luta política porque envolve a disputa pela definição de humanidade e pela possibilidade de os sujeitos colonizados narrarem a si mesmos. A valorização das tradições, das línguas, das memórias e dos sistemas simbólicos próprios constitui, portanto, uma forma de resistência à tentativa colonial de produzir apagamentos históricos e culturais. Essa dimensão da resistência cultural também pode ser ampliada a partir das reflexões de Achille Mbembe (2013), especialmente no que se refere à capacidade criadora dos sujeitos e das comunidades submetidas à violência colonial. Para Mbembe, as experiências negras não devem ser compreendidas apenas a partir da dor, da perda ou da subalternização, mas também pela potência de criação de novos sentidos e formas de existência. A memória, nesse horizonte, não atua somente como registro do trauma, mas como força capaz de produzir novas possibilidades de futuro.

Essa perspectiva é especialmente relevante para compreender as literaturas africanas contemporâneas, na qual a recuperação de elementos ancestrais não representa uma fuga da modernidade, mas uma forma de interrogar os efeitos da colonialidade e produzir outras formas de conhecimento. A escrita literária torna-se um campo de reexistência, no qual as memórias, os símbolos e as epistemologias historicamente marginalizadas podem ser novamente mobilizados. Na poesia de Paula Tavares, essa dinâmica manifesta-se pela maneira como elementos das sociedades tradicionais angolanas são incorporados à escrita sem serem reduzidos a marcas folclóricas ou

referências culturais externas. Oralidade, ancestralidade, corpo, natureza e comunidade funcionam como princípios estruturadores da própria linguagem poética. A autora não apenas representa um universo cultural, mas reinscreve formas de compreensão da existência no interior da literatura escrita.

Nesse sentido, essa a poesia configura-se como um espaço híbrido de enunciação, no qual diferentes temporalidades e sistemas de conhecimento dialogam. A escrita moderna não elimina a presença da tradição oral, ao contrário, torna-se o lugar onde essa tradição é reelaborada e atualizada. A palavra poética preserva marcas da memória coletiva ao mesmo tempo em que responde às experiências históricas do presente. Assim, a articulação entre oralidade, coletividade, ancestralidade e colonialidade permite compreender a complexidade das sociedades tradicionais bantu e a sua presença na obra poética analisada. A filosofia Ubuntu, nesse percurso, funciona como eixo integrador dessas dimensões ao reafirmar uma concepção de existência baseada na relação, na interdependência e na continuidade dos vínculos comunitários. Ao reinscrever esses princípios na poesia, a poeta realiza um movimento de recuperação e transformação simbólica, no qual a memória ancestral não aparece como vestígio de um passado distante, mas como força ativa de construção do presente. A sua poética desloca fronteiras impostas pela colonialidade do saber ao afirmar outras formas de compreender o corpo, a natureza, a comunidade e a própria experiência humana.

1.3 As literaturas africanas e os estudos pós-coloniais

As literaturas africanas contemporâneas, especialmente a produzida em Angola, pode ser compreendida como espaço privilegiado de resistência simbólica e reconstrução epistemológica. Mais do que tematizar a ancestralidade, essas produções a incorporam como princípio estruturante da linguagem, da forma e da visão de mundo. A crítica literária dedicada à obra de Tavares tem enfatizado, de modo recorrente, categorias como memória, ancestralidade, oralidade, identidade e resistência. Essas dimensões são reconhecidas como eixos estruturantes de uma poética que, ao mesmo tempo, recupera tradições culturais silenciadas pelo colonialismo e problematiza os desafios identitários de Angola no período pós-independência.

Nesse contexto, Homi K. Bhabha (1998) propõe que as identidades colonizadas não se configuram em termos de essências fixas, mas se constituem em espaços de

ambivalência, mimetismo e hibridismo. O hibridismo, segundo o autor, “não é apenas o traço de uma dupla identidade, mas o espaço no qual emergem negociações culturais que desafiam a autoridade do colonizador” (Bhabha, 1998, p. 164). Ao deslocar a leitura da cultura pós-colonial de uma lógica binária, colonizador *versus* colonizado, Bhabha evidencia que a construção identitária se dá em zonas de contato, tensão e negociação, nas quais o sujeito colonizado agencia estratégias próprias de expressão, subversão e reinvenção cultural.

Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008) e *Os condenados da terra* (1961), complementa essa análise ao mostrar que o colonialismo atua não apenas na esfera material, mas também na psique e na cultura, instaurando um estado de alienação que força o colonizado a internalizar sentimentos de inferioridade. Para Fanon, a descolonização não se limita à conquista política, mas exige uma ruptura epistemológica e subjetiva, na qual a reconstrução da dignidade e da humanidade do sujeito colonizado se torna central. Assim, cultura e memória são instrumentos de resistência, permitindo que o colonizado rearticule a sua história, a sua identidade e a sua relação com o mundo.

Carmen Lúcia Tindó Secco, professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tem contribuído de modo decisivo para a consolidação dos estudos pós-coloniais e para a ampliação da visibilidade das vozes africanas no espaço literário e universitário brasileiro, com especial atenção às produções de autoria feminina. As suas análises compreendem a literatura como território de resistência, de reelaboração identitária e de afirmação simbólica. No ensaio “As literaturas africanas de língua portuguesa: um percurso de cantos e desencantos” (2011), Secco propõe um panorama histórico-crítico da produção literária africana no pós-independência, enfatizando os deslocamentos estéticos e ideológicos que marcam essas literaturas ao longo do século XX. Embora relativamente jovens com cerca de 200 anos de existência, essas produções alcançam maturidade ao se afastarem progressivamente dos paradigmas portugueses, sobretudo a partir das décadas de 1930 em Cabo Verde e de 1975 em Angola. Segundo a autora, o final da década de 1980 e a década de 1990 são atravessados por um sentimento de desilusão coletiva, reflexo das frustrações políticas do pós-independência. Esse contexto repercute diretamente na poesia, que passa a superar a poética denominada “cantalutista”, característica dos períodos de luta e afirmação nacionalista. Em seu lugar,

emerge uma lírica mais autorreflexiva, marcada pela depuração da linguagem, pela consciência metalinguística e pela recusa do panfletarismo ideológico.

Secco (2011) propõe a compreensão das literaturas africanas de língua portuguesa a partir de um percurso histórico-literário marcado por sucessivos deslocamentos, que conduzem da dependência em relação aos modelos europeus à conquista de uma autonomia simbólica e discursiva. Segundo a autora, no século XIX, essas literaturas se estruturam ainda sob forte influência da tradição portuguesa, reproduzindo formas, temas e valores herdados do colonizador. Nas primeiras décadas do século XX, entretanto, observa-se um movimento de busca por identidades locais, em que os escritores passam a tensionar os modelos importados e a ensaiar formas de inscrição da experiência africana na escrita literária. Esse processo se intensifica entre as décadas de 1930 e 1950, período em que se afirma uma consciência nacional e se aprofunda a redescoberta das raízes culturais africanas, impulsionada pelo diálogo com a negritude,6 com a tradição oral e com os primeiros projetos de afirmação da angolanidade, moçambicanidade e caboverdianidade.

Na década de 1960, esse movimento ganha contornos explicitamente libertários e anticoloniais, quando a literatura se converte em instrumento de luta política e de denúncia da opressão colonial. Nos anos seguintes, sobretudo no final da década de 1960 e início da de 1970, a repressão e a censura impõem novas estratégias de escrita, levando a literatura a assumir formas mais metafóricas e cifradas, frequentemente associadas ao que Secco denomina período do "gueto". Com a conquista das independências, nas décadas de 1970 e 1980, instaura-se um momento de celebração das utopias revolucionárias e da liberdade recém-conquistada, no qual a poesia e a prosa expressam

[6] O movimento da Negritude surge na década de 1930, em Paris, a partir da atuação de intelectuais africanos e caribenhos como Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Léon-Gontran Damas. Em reação ao racismo científico, ao colonialismo e à política de assimilação francesa, a Negritude propunha a valorização das culturas africanas, da herança negra e da sensibilidade histórica da diáspora. Inicialmente marcada por uma afirmação identitária e cultural, o movimento evoluiu ao longo das décadas, influenciando gerações posteriores de pensadores africanos e caribenhos e dialogando criticamente com os processos de independência no continente africano. Embora posteriormente tenha sido questionada por tendências pós-coloniais por seu possível essencialismo, a Negritude desempenhou papel decisivo na afirmação da identidade negra e na consolidação de uma consciência cultural anticolonial. A Negritude constituiu, assim, um dos primeiros movimentos intelectuais a propor uma reconfiguração simbólica da experiência negra no interior da modernidade colonial.

expectativas de reconstrução nacional e de transformação social. Contudo, a partir do final dos anos 1980 e ao longo da década de 1990, emerge um novo cenário marcado pelo desencanto e pela autorreflexão, em que a literatura passa a problematizar criticamente o poder, a corrupção e a frustração das utopias, ao mesmo tempo em que investe na recuperação simbólica das tradições e na exploração de um lirismo mais intimista e existencial.

A obra da autora se insere, portanto, nesse movimento de reconfiguração da lírica angolana, ao retomar a memória das sociedades tradicionais bantu e reinscrever, no corpo feminino, o território simbólico da nação. A sua poesia, ao mesmo tempo em que problematiza o legado colonial, reinscreve a oralidade e os saberes comunitários, aproximando-se da filosofia do Ubuntu. Assim, o percurso delineado por Secco (2011) dos "cantos" de esperança aos "desencantos" do pós-independência, encontra em Paula Tavares uma continuidade crítica e poética, na medida em que a sua escrita se torna espaço de reencontro com o ancestral e o feminino como forças regeneradoras do imaginário angolano.

Outro nome de destaque dos estudos das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil, é Laura Cavalcante Padilha, a pesquisadora tem se dedicado a pensar as vozes femininas africanas como lugares de resistência simbólica e de reinvenção dos sentidos de corpo, identidade e tradição. Com especial atenção às produções de autoria feminina e às relações entre gênero, poder e colonialidade. Em seus trabalhos, Padilha busca compreender como as escritoras africanas constroem linguagens de resistência e reinventam o lugar da mulher na tradição literária pós-colonial. No ensaio "Cânone, mulher, silêncio e grito (O caso exemplar da angolana Paula Tavares)" (1995), a autora propõe uma leitura analítica da poesia de Paula Tavares, destacando-a como uma das vozes que mais intensamente tensionam o cânone masculino e eurocentrado das literaturas africanas.

Padilha evidencia que, ao longo da consolidação dos cânones literários e dos estudos críticos, a escrita de mulheres africanas foi relegada ao "limbo" (1995, p. 253), espaço do silêncio e da invisibilidade, tanto por estruturas patriarcais quanto por dispositivos coloniais de exclusão. Ao analisar *Ritos de passagem* (1985), Padilha reconhece na autora o gesto de romper esse silêncio através de uma linguagem que transforma o corpo feminino em território de fala, desejo e criação. Para Padilha, a poeta

angolana não apenas “governa linguagens”, mas também realiza um movimento de auto iniciação simbólica, convertendo o corpo em espaço de inscrição poética e política.

Assim, o corpo feminino, nessa poética, ultrapassa o limite da representação biológica e se converte em metáfora do corpo coletivo africano, lugar de memória, ritos e ancestralidade. Essa dimensão simbólica encontra correspondência na cosmovisão bantu, na qual o corpo e a palavra são forças vitais que ligam o indivíduo à comunidade e à natureza. Como observa Ramose (1999), o Ubuntu propõe uma ética do cuidado e da convivência, em que o ser humano se realiza na relação harmoniosa com o outro e com o mundo. Em *Ritos de passagem*, a palavra poética, enquanto gesto de “governar princípios”, como assinala Padilha atua como mediadora entre o silêncio e a fala, entre o individual e o coletivo, entre o humano e o ancestral.

A relevância da oralidade e da ancestralidade nessa obra poética, têm sido reconhecidas por outros estudos desenvolvidos no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Entre eles, destaca-se a dissertação de Mara Regina Ávila de Ávila (2010), intitulada *Pela poesia de Ana Paula Tavares: vozes e ecos de Angola em África*, que se debruça sobre a poética de Tavares a partir da articulação entre tradição, memória e identidade cultural. Nessa pesquisa, Ávila de Ávila analisa como a autora recria o passado a partir da seleção e interpretação do patrimônio cultural angolano, convertendo as inúmeras vozes femininas de sua poesia em “uma poética do grito libertário”, que inscreve a experiência feminina e coletiva na reconstrução simbólica da nação pós-colonial.

Embora compartilhe com esse trabalho o interesse pela dimensão simbólica e ancestral da escrita de Paula Tavares, a presente pesquisa propõe um recorte distinto, parte do diálogo entre essa poética e os pressupostos filosóficos do Ubuntu e das sociedades tradicionais bantu, enfatizando as noções de interconexão, circularidade e coletividade como fundamentos ético-estéticos de sua poesia. Enquanto a dissertação de Ávila de Ávila privilegia a leitura da obra sob o prisma da identidade cultural e da resistência pós-colonial, este estudo busca compreender de que modo os valores civilizatórios bantu, tais quais a ancestralidade, o equilíbrio e a solidariedade comunitária, atravessam a linguagem poética e configuram uma cosmopercepção africana na poética da autora.

Outro nome no campo dos estudos das literaturas africanas de língua portuguesa é a pesquisadora Inocência Mata (2001), cuja produção crítica evidencia a relação entre literatura, história e processos de construção identitária nos contextos africanos pós-coloniais. Para a autora, especialmente no caso angolano, a literatura desempenhou um papel significativo na elaboração de uma consciência crítica acerca da experiência colonial, funcionando como espaço de questionamento das estruturas de dominação e das narrativas impostas pelo colonialismo. A escrita literária, nesse sentido, não se limita à representação estética da realidade, mas participa da disputa simbólica pela construção de memórias, identidades e formas próprias de interpretação do mundo. Ao recuperar experiências historicamente marginalizadas, a literatura angolana constitui-se como campo de resistência cultural e de afirmação de sujeitos que foram submetidos aos processos de apagamento promovidos pela lógica colonial.

Nessa mesma perspectiva, Laura Cavalcante Padilha (2002) discute o processo de afirmação das literaturas africanas de língua portuguesa como espaços de elaboração de vozes próprias, capazes de tensionar os modelos literários herdados da tradição europeia. A autora destaca que essas literaturas constroem novas formas de expressão ao articular elementos da memória coletiva, da oralidade, das tradições culturais africanas e das experiências históricas marcadas pela colonização. Nesse processo, a escrita de autoria feminina assume papel fundamental, pois amplia os modos de representação da experiência africana ao introduzir perspectivas historicamente silenciadas pelos discursos hegemônicos. As mulheres escritoras passam, assim, a ocupar um espaço de ressignificação das narrativas sobre corpo, identidade, memória e pertencimento, contribuindo para a complexificação do campo literário africano.

A noção de arquivo, tradicionalmente associada às instituições responsáveis pela conservação documental, aos sistemas de escrita e às práticas de classificação do conhecimento, também passou a ser amplamente questionada pelos estudos críticos contemporâneos. Jacques Derrida (1995), ao refletir sobre a natureza do arquivo, demonstra que ele não constitui um espaço neutro de armazenamento da memória, mas um campo atravessado por relações de poder, uma vez que todo processo arquivístico envolve escolhas acerca do que deve ser preservado, legitimado ou excluído. A existência de um arquivo pressupõe, portanto, mecanismos de seleção e autoridade que determinam quais narrativas serão reconhecidas como parte da memória coletiva.

A partir dessa perspectiva, torna-se possível compreender o arquivo colonial como um dispositivo vinculado à produção de hierarquias entre diferentes formas de conhecimento. Ao privilegiar registros escritos orientados por parâmetros eurocentrados, os sistemas coloniais contribuíram para a marginalização de epistemologias baseadas na oralidade, na experiência comunitária e na transmissão ancestral dos saberes. A ausência ou a pouca valorização desses conhecimentos nos arquivos oficiais não significa inexistência histórica, mas evidencia os processos de exclusão que definiram quais memórias seriam reconhecidas como legítimas. Nesse sentido, as literaturas africanas contemporâneas, especialmente a escrita de autoria feminina, atua como espaço de reconstituição simbólica dessas memórias, ampliando os modos de arquivar experiências, vozes e saberes historicamente silenciados.

Michel Foucault (2008), por sua vez, compreende o arquivo como o conjunto das condições históricas que tornam possíveis determinados discursos, deslocando a atenção do conteúdo para os regimes de enunciação e de verdade. Tal perspectiva permite pensar as literaturas africanas não apenas como representações culturais, mas como práticas discursivas que desafiam e reorganizam os limites do dizível impostos pela colonialidade. Achille Mbembe (2013) amplia esse debate ao situar a memória africana como campo de disputa vital frente às políticas de apagamento, morte e desumanização produzidas pelo colonialismo. Para o autor, as práticas culturais, a oralidade, o corpo e a arte constituem formas de reinscrição da vida e de resistência ontológica.

É nesse horizonte que se inscreve essa poesia, compreendida neste trabalho como um arquivo de resistência. A sua escrita desloca o arquivo para o corpo feminino, para os rituais, para a oralidade e para os gestos cotidianos, afirmando formas de memória que não se fixam em documentos, mas se atualizam na relação entre palavra, comunidade e ancestralidade. A poética da autora, assim, não apenas preserva saberes tradicionais, mas os reinscreve criticamente no presente, desafiando os regimes coloniais de conhecimento e afirmando epistemologias africanas como modos legítimos de existir e narrar o mundo.

O corpo feminino, nessa obra, não é apenas tema, mas espaço de resistência e transmissão cultural. Em poemas que evocam rituais e narrativas orais das sociedades bantu, o corpo se torna mediador entre memória coletiva e experiência individual, entre ancestralidade e criação poética contemporânea. Essa articulação revela a dimensão ética e política das literaturas africanas, a experiência do sujeito histórico, atravessada por

gênero, memória e colonialidade, é transformada em linguagem híbrida, capaz de dialogar com múltiplas temporalidades e epistemologias, conforme indicam as teorias de Bhabha e Fanon.

Cabe ainda destacar que a perspectiva do Ubuntu reforça que a experiência individual não pode ser dissociada da coletividade, evidenciando a interdependência, a solidariedade e a responsabilidade ética que orientam a vida social. Ao inserir elementos das sociedades bantu em sua escrita, a poeta estabelece uma ponte entre tradição e contemporaneidade, memória e resistência, corpo e ancestralidade, individual e coletivo. A sua obra poética demonstra que as literaturas africanas contemporâneas não se limitam à preservação de patrimônios culturais, mas constituem um espaço ativo de reinvenção identitária, resistência simbólica e afirmação ética e política.

Parte da produção acadêmica dedicada às literaturas africanas ainda se apoia, em alguns momentos, na compreensão de que a relação entre oralidade e escrita constitui uma oposição fundamental para a definição dessas literaturas. Nesse debate, conceitos como oralidade, oratura e oralitura aparecem em diferentes abordagens teóricas, nem sempre empregados a partir de uma mesma perspectiva conceitual. Em determinadas leituras, a oralidade tende a ser associada de maneira essencializada à memória e à tradição, como se constituísse uma prática fixa, imutável e restrita ao passado. Entretanto, as práticas orais revelam-se dinâmicas, pois são constantemente atualizadas pelas comunidades que as preservam e transformam. Torna-se necessário, portanto, superar perspectivas dicotômicas que estabelecem uma separação rígida entre oralidade e escrita, compreendendo-as como formas de produção de conhecimento que podem coexistir, dialogar e produzir novas configurações de sentido.

1.4 A descolonização do pensamento e as epistemes outras

A descolonização do pensamento constitui um dos principais desafios dos estudos contemporâneos dedicados às sociedades historicamente submetidas aos processos coloniais. Mais do que representar o encerramento formal dos regimes de dominação política, a descolonização envolve uma transformação dos modos de compreender, interpretar e produzir conhecimento sobre o mundo. O colonialismo não atuou somente pela ocupação territorial e pelo controle econômico, mas também pela imposição de determinados regimes de verdade, responsáveis por estabelecer quais conhecimentos

seriam reconhecidos como legítimos e quais seriam considerados inferiores, atrasados ou destituídos de valor epistemológico.

Nesse sentido, a colonialidade do saber permanece como uma das dimensões mais persistentes da experiência colonial. Mesmo após o fim dos impérios coloniais, muitas estruturas de pensamento continuam organizadas a partir de referências eurocentradas que apresentam determinados modelos históricos, filosóficos e científicos como universais. Como observa Aníbal Quijano (2005), a colonialidade não se restringe ao período histórico do colonialismo, mas corresponde à permanência de estruturas de poder que organizam as relações sociais, culturais e epistemológicas a partir de classificações hierárquicas produzidas pela modernidade colonial.

A colonialidade do saber estabelece, portanto, uma divisão entre conhecimentos considerados científicos e racionais e outros modos de compreensão da realidade frequentemente associados ao campo da tradição, da espiritualidade ou da subjetividade. Essa separação contribuiu para a marginalização de sistemas de conhecimento produzidos por diferentes sociedades africanas, indígenas e outros grupos historicamente subalternizados. Ao serem avaliadas a partir de critérios externos, essas epistemologias foram frequentemente reduzidas a manifestações culturais ou costumes, ignorando-se a sua complexidade filosófica, ética e social.

A reflexão de Boaventura de Sousa Santos (2009) amplia essa discussão ao propor uma ecologia de saberes, compreendida como uma perspectiva que reconhece o conhecimento como um campo plural, constituído por diferentes formas de interpretação, experiência e compreensão do mundo. Para o autor, a modernidade ocidental foi acompanhada pela produção de mecanismos de exclusão que deslegitimaram determinados sistemas de conhecimento, especialmente aqueles produzidos por grupos submetidos às relações de dominação colonial. Nesse processo, ocorreu aquilo que Santos denomina epistemicídio, isto é, a destruição ou marginalização de saberes que não se enquadravam nos modelos epistemológicos hegemônicos. A superação dessas hierarquias exige o reconhecimento da existência de múltiplas formas de produção de conhecimento, vinculadas às experiências históricas, culturais e sociais dos diferentes povos e comunidades.

A partir dessa perspectiva, falar em epistemes outras significa reconhecer sistemas de pensamento que foram historicamente silenciados, mas que permaneceram vivos por meio de práticas culturais, narrativas orais, rituais, formas comunitárias de organização e relações específicas com a ancestralidade e o território. Essas epistemologias não devem ser compreendidas como sobrevivências de um passado estático, mas como formas dinâmicas de produção de sentido, constantemente atualizadas pelas comunidades que as preservam e transformam.

No contexto das sociedades tradicionais bantu, essa discussão torna-se particularmente significativa, pois os sistemas de conhecimento não se organizam a partir de uma separação rígida entre razão e experiência, materialidade e espiritualidade, indivíduo e coletividade. O conhecimento emerge da relação entre sujeitos, comunidade, natureza e ancestralidade, sendo transmitido por meio da oralidade, da prática cotidiana e da participação coletiva. A palavra, nesse contexto, não possui apenas função comunicativa, mas constitui uma força criadora e organizadora da vida social.

A valorização dessas epistemologias implica, portanto, deslocar perspectivas que interpretam as tradições africanas exclusivamente a partir da ausência ou da falta em relação aos modelos ocidentais. Trata-se de reconhecer que essas sociedades desenvolveram sistemas próprios de pensamento, capazes de elaborar concepções complexas sobre existência, memória, ética e comunidade. A descolonização do pensamento passa, assim, pela construção de outros modos de leitura capazes de compreender essas experiências em seus próprios fundamentos.

É nesse horizonte que a literatura assume papel fundamental. As produções literárias africanas de língua portuguesa constituem espaços privilegiados de elaboração dessas epistemologias, pois articulam memória histórica, experiência colonial, tradição oral e formas contemporâneas de expressão. A literatura não atua apenas como representação de uma realidade social, mas como lugar de produção de conhecimento, no qual sujeitos e comunidades podem reconstruir narrativas interrompidas pelos processos coloniais.

Nessa poesia, essa dimensão manifesta-se pela presença constante de elementos vinculados às sociedades tradicionais angolanas, como a ancestralidade, a oralidade, o corpo, os ciclos da natureza e os vínculos comunitários. A sua escrita evidencia que a

recuperação de saberes ancestrais não significa um retorno idealizado ao passado, mas uma forma de questionar as hierarquias epistemológicas estabelecidas pela colonialidade e afirmar outras possibilidades de compreender a experiência humana.

A reflexão de Frantz Fanon demonstra que a colonização produz efeitos que ultrapassam a dominação territorial e política, alcançando as dimensões simbólicas e subjetivas da existência. Para o autor, o colonialismo estrutura-se por meio de um processo de desumanização, no qual o sujeito colonizado é constantemente submetido a imagens e discursos que negam sua capacidade de produzir conhecimento, história e cultura. A violência colonial, portanto, não se manifesta apenas pela exploração econômica ou pelo controle dos corpos, mas também pela imposição de uma representação inferiorizada do colonizado, que afeta sua relação consigo mesmo e com seu próprio universo cultural.

Em *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon (2008) evidencia como a experiência colonial produz uma alienação subjetiva ao estabelecer como referência de humanidade os valores, comportamentos e formas de conhecimento associados ao colonizador. O sujeito colonizado passa a existir em uma estrutura marcada pela tensão entre sua própria experiência histórica e a imagem que lhe é imposta pelo olhar colonial. Essa ruptura revela que a dominação colonial atua também no campo da linguagem, da cultura e da representação, pois controlar os modos pelos quais um povo é nomeado e representado significa interferir na própria possibilidade de construção de sua identidade.

Nesse sentido, a descolonização, para Fanon, não pode ser compreendida apenas como independência política, mas como um processo de reconstrução integral do sujeito. A libertação exige a recuperação da capacidade de narrar a própria história, elaborar seus próprios símbolos e produzir referências culturais não subordinadas ao imaginário colonial. A cultura assume, portanto, uma dimensão fundamental nesse processo, pois é nela que se encontram os elementos capazes de reconstituir vínculos coletivos e restituir ao sujeito colonizado a possibilidade de existir para além das categorias impostas pela dominação.

Essa compreensão é particularmente relevante para pensar as literaturas africanas de língua portuguesa, sobretudo aquelas produzidas após os processos de independência. A escrita literária passa a atuar como espaço de reorganização da memória e de

reconstrução simbólica, uma vez que permite recuperar experiências historicamente marginalizadas e produzir outras formas de representação do sujeito africano. A literatura torna-se, assim, um campo de disputa pela memória e pelo direito de produzir narrativas próprias.

Entretanto, essa reconstrução não significa o retorno a uma identidade considerada pura ou anterior ao colonialismo. É nesse ponto que a contribuição de Homi K. Bhabha (1998) torna-se fundamental, pois o autor questiona compreensões essencialistas da identidade cultural ao demonstrar que os sujeitos pós-coloniais se constituem em espaços marcados pela negociação, pela ambivalência e pelo deslocamento. A experiência colonial produz encontros culturais assimétricos, mas esses encontros não resultam necessariamente na completa assimilação do colonizado à cultura dominante. O conceito de hibridismo desenvolvido por Bhabha (1998) permite compreender que as culturas pós-coloniais são formadas por processos contínuos de tradução e ressignificação. O hibridismo não corresponde a uma simples mistura entre elementos culturais distintos, mas a um processo de produção de novos sentidos a partir das tensões geradas pelo contato colonial. Nesse espaço intermediário, denominado pelo autor de “terceiro espaço”, os sujeitos reelaboram signos culturais, deslocando seus significados originais e criando novas possibilidades de existência.

Essa perspectiva contribui para compreender a presença das tradições africanas na literatura contemporânea. A incorporação de elementos como oralidade, ancestralidade, memória comunitária e cosmologias tradicionais na escrita literária não representa uma tentativa de conservar uma tradição imóvel, separada da história colonial. Ao contrário, revela um movimento de atualização e transformação, no qual saberes ancestrais são reinscritos em novos contextos de produção de sentido.

A noção de hibridismo torna-se, portanto, produtiva para analisar essa poesia, pois sua escrita se constrói justamente nesse espaço de diálogo entre diferentes temporalidades e sistemas simbólicos. A sua escrita articula referências das sociedades tradicionais angolanas, marcas da experiência colonial e formas modernas de expressão literária, produzindo uma linguagem em que memória ancestral e contemporaneidade não aparecem como elementos opostos, mas como dimensões que se atravessam e se transformam mutuamente.

A contribuição de Achille Mbembe amplia essa discussão ao deslocar a análise da experiência colonial para as formas de criação e imaginação produzidas pelos sujeitos submetidos à violência histórica. Em *A crítica da razão negra* (2014), o autor demonstra como a modernidade colonial construiu categorias destinadas a definir e controlar a experiência dos povos africanos, produzindo representações que os associavam à inferioridade e à desumanização. Contudo, Mbembe também evidencia que os sujeitos negros não devem ser compreendidos apenas a partir da condição de vítimas da violência colonial, mas como agentes capazes de produzir novos sentidos, formas de vida e possibilidades históricas. Para Mbembe (2014), a memória e a criação estética possuem papel fundamental nesse processo, pois permitem transformar experiências de opressão em possibilidades de reinvenção. A produção artística não se limita ao registro do sofrimento histórico, mas constitui uma prática de imaginação política, capaz de questionar categorias impostas e produzir outras formas de compreender o mundo. A arte torna-se, assim, espaço de elaboração da memória e de criação de futuros possíveis.

Essa perspectiva aproxima-se dessa poesia, na medida em que sua obra não se restringe à representação das marcas deixadas pelo colonialismo e pelas violências históricas. Ao mobilizar imagens relacionadas ao corpo feminino, à terra, aos ancestrais e aos elementos naturais, sua escrita transforma memórias individuais e coletivas em potência criadora. O passado não aparece como uma realidade encerrada, mas como uma dimensão ativa que participa da construção do presente.

A articulação entre Fanon, Bhabha e Mbembe permite compreender que a descolonização do pensamento envolve diferentes movimentos complementares, a ruptura com estruturas de inferiorização impostas pela colonialidade, a negociação de identidades constituídas em contextos híbridos e a criação de novas formas de imaginar e representar a existência. Esses movimentos encontram diálogo profundo com a filosofia Ubuntu, pois todos eles questionam modelos de sujeito baseados no isolamento e na hierarquia, propondo formas de existência fundamentadas na relação, na memória e na coletividade.

Nesse sentido, o Ubuntu oferece uma chave interpretativa essencial para compreender as epistemologias outras mobilizadas pela poesia da autora. Ao afirmar que a existência humana se constitui na relação com o outro, com a comunidade e com os ancestrais, essa filosofia desloca a centralidade do indivíduo autônomo e reafirma uma

concepção relacional do ser. A pessoa não existe de maneira isolada, mas constrói sua identidade a partir dos vínculos que estabelece com aqueles que vieram antes, com os que compartilham o presente e com aqueles que ainda virão. Assim, a descolonização do pensamento, quando articulada ao Ubuntu, não representa apenas a recuperação de conhecimentos anteriormente marginalizados, mas a afirmação de outros modos de compreender a própria existência. Trata-se de reconhecer que memória, ancestralidade, oralidade e comunidade constituem formas legítimas de conhecimento, capazes de produzir interpretações complexas sobre o mundo.

Nessa poética, essa perspectiva manifesta-se na construção de uma linguagem que transforma elementos culturais angolanos em espaços de elaboração epistemológica. Os seus poemas não apenas evocam tradições, mas produzem conhecimento a partir delas. O corpo, a natureza, a palavra e a memória tornam-se lugares onde diferentes temporalidades se encontram e onde saberes historicamente silenciados podem novamente produzir sentidos. Dessa forma, a poesia dessa autora, constitui-se como uma prática de descolonização simbólica, pois reinscreve no espaço literário formas de conhecimento vinculadas à ancestralidade, à coletividade e à experiência histórica africana. A sua obra revela que a literatura pode atuar como espaço de resistência, mas também como espaço de criação, no qual novas possibilidades de existência são imaginadas e construídas.

Ao longo deste capítulo, buscou-se demonstrar que as sociedades tradicionais bantu apresentam sistemas de pensamento fundamentados em uma compreensão relacional da existência, na qual comunidade, ancestralidade, natureza e memória constituem dimensões inseparáveis. A filosofia Ubuntu, nesse horizonte, não se limita a um princípio ético de convivência, mas configura uma forma de compreender o sujeito e sua inserção no mundo, estabelecendo que a existência humana se realiza por meio dos vínculos que conectam indivíduos, coletividades e gerações. A discussão sobre oralidade, tradição e ancestralidade permitiu compreender que os modos de produção e transmissão do conhecimento presentes nessas sociedades não devem ser interpretados a partir da ausência de escrita ou de modelos ocidentais de racionalidade. Ao contrário, constituem formas próprias de elaboração epistemológica, nas quais a palavra, o corpo, o território e a memória assumem funções fundamentais na preservação e atualização dos saberes coletivos.

Entretanto, esses sistemas de conhecimento foram atravessados pelas violências materiais e simbólicas produzidas pelo colonialismo. A imposição de modelos epistemológicos eurocentrados estabeleceu hierarquias entre diferentes formas de saber, contribuindo para o apagamento ou a marginalização de experiências históricas e culturais africanas. Nesse contexto, a descolonização do pensamento torna-se um movimento necessário de questionamento dessas estruturas e de reconhecimento da pluralidade epistemológica que constitui as sociedades humanas. As contribuições de Fanon, Bhabha e Mbembe permitiram compreender que os processos pós-coloniais são marcados por tensões, deslocamentos e reconstruções. A descolonização não implica simplesmente recuperar um passado idealizado, mas produzir novas formas de existência e significação a partir das marcas deixadas pela experiência colonial. As identidades, as memórias e as práticas culturais constituem-se, portanto, em espaços dinâmicos de negociação e criação.

É nesse espaço de reconstrução simbólica que se insere as literaturas africanas de língua portuguesa e, de modo particular, a poesia dessa autora. A sua obra evidencia que a literatura não atua apenas como representação de experiências históricas, mas como campo de elaboração de conhecimentos, memórias e subjetividades. Ao mobilizar elementos vinculados às sociedades tradicionais angolanas, como a oralidade, a ancestralidade, o corpo feminino, os ciclos da natureza e os valores comunitários, a autora reinscreve no texto literário formas de compreensão do mundo historicamente marginalizadas pelos discursos coloniais. Assim, os fundamentos teóricos apresentados neste capítulo constituem a base para a leitura dessa poética desenvolvida nos capítulos seguintes. A partir deles, será possível compreender como a autora articula memória, corpo, ancestralidade e comunidade em uma escrita que ultrapassa a dimensão estética e assume uma dimensão ética e epistemológica. A sua poesia revela-se, desse modo, como espaço de diálogo entre diferentes temporalidades e saberes, no qual as marcas do passado permanecem atuantes na construção de novas possibilidades de existência.

CAPÍTULO 2 - MEMÓRIA, ORALIDADE E ANCESTRALIDADE NA POÉTICA DE PAULA TAVARES

2.1 Memória coletiva, identidade e angolanidade

Os estudos sobre a obra dessa autora têm se consolidado, na crítica contemporânea, como campo fértil de investigação, sobretudo em torno de três eixos principais memória, identidade e resistência cultural. Diversos críticos têm ressaltado o papel da autora como voz fundamental na afirmação de uma literatura angolana pós-independência, vinculada ao resgate de tradições apagadas pela violência colonial e à elaboração de novas formas de pertencimento. Nesse contexto, destaca-se o artigo de Michelle Aranda Facchin, "Memória, identidades e angolanidade em Paula Tavares" (2021), no qual a pesquisadora analisa como a obra da autora constrói percursos de representação das populações marginalizadas e reafirma a *angolanidade*[7] como identidade plural e dinâmica.

A memória, nesse sentido, não se reduz à evocação nostálgica do passado, mas constitui uma força ativa de construção identitária. Conforme observa Maurice Halbwachs (1980), lembrar é sempre um ato coletivo, sustentado por quadros sociais que permitem a preservação e a transmissão das experiências compartilhadas. A memória individual encontra-se inevitavelmente vinculada à comunidade, às tradições, aos espaços simbólicos e às relações sociais que organizam a experiência humana. Tal perspectiva contribui para compreender que a *angolanidade* se constrói a partir da memória coletiva de um povo atravessado pela experiência colonial, pelas guerras e pelas permanências culturais preservadas na oralidade e na ancestralidade.

A reflexão sobre memória e identidade angolana não pode ser dissociada do contexto histórico que marcou profundamente Angola ao longo do século XX. A colonização portuguesa, intensificada a partir da consolidação das políticas

[7] A reflexão sobre a angolanidade, enquanto conceito relacionado às formas de afirmação identitária, cultural e literária de Angola, já foi desenvolvida por diferentes estudiosos que buscaram compreender as especificidades da experiência histórica angolana. Alfredo Margarido (2013), em sua discussão sobre a angolanidade como pressuposto para a compreensão da literatura angolana, destaca que o conceito ultrapassa uma dimensão meramente literária, configurando-se como expressão de uma experiência cultural e histórica coletiva. Nesse sentido, a angolanidade envolve os modos pelos quais o povo angolano elabora suas referências, memórias e valores diante das marcas deixadas pelo colonialismo e pelos processos de resistência cultural. Ao compreender a cultura como espaço de preservação e reelaboração das experiências coletivas, essa perspectiva aproxima-se da obra poética de Paula Tavares, cuja escrita recupera práticas, símbolos e saberes ancestrais, reinscrevendo no texto literário vozes e memórias historicamente silenciadas.

assimilacionistas, buscou impor modelos culturais europeus e enfraquecer sistemas tradicionais de organização social e simbólica. Posteriormente, a luta anticolonial e a independência proclamada em 1975 inauguraram novos desafios ligados à construção nacional e às disputas internas intensificadas pela guerra civil. Nesse cenário, a literatura angolana passou a desempenhar papel decisivo na elaboração das memórias coletivas e na reconstrução simbólica da nação.

Segundo Michael Pollak (1989), a memória coletiva constitui um campo de disputas simbólicas, no qual determinadas narrativas são legitimadas enquanto outras permanecem silenciadas. As chamadas "memórias subterrâneas" sobrevivem nos interstícios da cultura oficial, preservadas pela oralidade, pelos gestos cotidianos e pelas práticas comunitárias. Essa perspectiva é particularmente significativa para o contexto africano, em que a memória frequentemente se organiza por meio de formas não institucionais de transmissão, ligadas ao corpo, à ancestralidade e à experiência coletiva.

Joel Candau (2012), ao discutir as relações entre memória e identidade, argumenta que o patrimônio cultural não se reduz a objetos ou registros materiais, mas constitui uma prática contínua de afirmação coletiva. A memória, portanto, deve ser compreendida como experiência viva, constantemente reelaborada de acordo com as necessidades históricas e culturais da comunidade. Essa formulação aproxima-se das concepções africanas de ancestralidade e pertencimento, nas quais lembrar implica reativar vínculos entre passado e presente.

No contexto das filosofias africanas, especialmente nas tradições bantu, a memória possui ainda dimensão espiritual e comunitária. Os antepassados não pertencem exclusivamente ao passado, mas participam ativamente da vida coletiva, orientando práticas sociais, éticas e culturais. A ancestralidade funciona, assim, como princípio de continuidade, estabelecendo relações entre vivos, mortos e gerações futuras. Essa compreensão aproxima-se da lógica do Ubuntu, segundo a qual a existência humana se constrói na relação com o outro e com a comunidade.

Nessa poética, a memória opera precisamente nesse horizonte relacional. A autora transforma a experiência individual em espaço de inscrição da coletividade, articulando corpo, território, ancestralidade e identidade cultural. Os seus poemas não apenas evocam tradições, mas reinscrevem experiências historicamente marginalizadas, especialmente as

experiências femininas africanas. A palavra poética torna-se, então, espaço de resistência contra os apagamentos coloniais e mecanismo de reconstrução simbólica da *angolanidade*.

Entretanto, a *angolanidade* que emerge na obra dessa poeta não deve ser compreendida como identidade homogênea ou estática. Trata-se de uma construção plural, atravessada por diferentes experiências culturais, étnicas e históricas. A memória coletiva angolana não se organiza em torno de unidade absoluta, mas de uma multiplicidade de vozes e pertencimentos que coexistem e dialogam entre si. A literatura, nesse contexto, atua como espaço privilegiado de negociação dessas diferenças.

Ao articular memória, oralidade e ancestralidade, a autora constrói uma escrita profundamente vinculada às experiências comunitárias africanas. A sua poesia reafirma a memória como prática de continuidade cultural e como instrumento de resistência diante dos processos históricos de silenciamento. A *angolanidade*, em sua obra, emerge como experiência ética, histórica e relacional, fundada não apenas na ideia moderna de nação, mas também nas formas comunitárias de pertencimento preservadas pelas culturas africanas.

2.2 A ancestralidade e a figura dos antepassados

Na poética dessa autora, a ancestralidade não comparece apenas como temática recorrente, mas como princípio estruturador da linguagem e da sensibilidade. A evocação dos antepassados ultrapassa o simples registro da lembrança para constituir uma presença ativa no interior do poema. Não se trata de uma rememoração nostálgica, mas da reinscrição de uma temporalidade em que vivos e mortos coexistem simbolicamente, estabelecendo vínculos contínuos entre passado e presente.

Nas cosmologias africanas, os antepassados ocupam lugar central na organização ética e comunitária. Conforme observa Amadou Hampâté Bâ (2010), a tradição oral africana compreende os anciãos como “bibliotecas vivas”, responsáveis pela preservação e transmissão da memória coletiva. A ancestralidade, nesse contexto, não pertence ao domínio distante da história, mas participa diretamente da vida cotidiana, orientando comportamentos, valores e práticas sociais.

Essa concepção manifesta-se de maneira intensa nessa poesia. Os antepassados surgem por meio de imagens ligadas à terra, ao corpo, aos rituais, aos alimentos, às vozes femininas e às experiências comunitárias. A memória ancestral atravessa a linguagem poética como herança sensível e ética, transformando o poema em espaço de continuidade cultural. O corpo feminino, recorrente na escrita da autora, torna-se lugar privilegiado dessa inscrição ancestral, nele permanecem marcas da história, saberes transmitidos entre gerações e formas de pertencimento coletivo.

A ancestralidade nessa poesia não se organiza sob lógica monumental ou heroica. Ela emerge em pequenos gestos, fragmentos de memória, objetos cotidianos, paisagens e relações afetivas. Essa dimensão cotidiana da ancestralidade reforça a ideia de que a memória coletiva se preserva não apenas em grandes narrativas históricas, mas também em práticas culturais aparentemente simples, transmitidas pela convivência e pela oralidade.

Ao discutir os efeitos da colonização sobre as subjetividades africanas, Frantz Fanon evidencia como o colonialismo buscou romper os vínculos culturais e simbólicos das populações colonizadas, impondo modelos europeus de identidade e civilização. Nesse sentido, recuperar a ancestralidade significa também resistir aos processos históricos de apagamento cultural. A escrita dessa poeta realiza precisamente esse movimento de reinscrição simbólica, reativando memórias e saberes historicamente marginalizados.

Entretanto, a ancestralidade em sua poesia não se apresenta como retorno idealizado a um passado imutável. Trata-se de uma atualização crítica da tradição, em que os elementos herdados são reelaborados à luz das experiências contemporâneas. A memória ancestral transforma-se em potência criadora, permitindo novas formas de subjetivação e pertencimento. O passado não é repetido de maneira estática, mas reinterpretado continuamente no presente. A figura dos antepassados assume também dimensão ética. Nas tradições africanas, lembrar os ancestrais implica reconhecer responsabilidades coletivas e intergeracionais. A relação entre vivos e mortos fundamenta valores como solidariedade, reciprocidade e continuidade comunitária. Essa lógica aproxima-se da filosofia Ubuntu, segundo a qual a existência humana se constrói na relação com o outro e com a comunidade. A ancestralidade, portanto, não se restringe à

espiritualidade, mas organiza modos de viver, cuidar e compartilhar a experiência coletiva.

Nessa poesia, a palavra poética atua como mediação entre diferentes temporalidades. O poema transforma-se em espaço de encontro entre memória, corpo e ancestralidade, permitindo que experiências silenciadas reapareçam no presente. A escrita funciona, assim, como gesto de transmissão cultural, preservando vozes, saberes e sensibilidades ameaçadas pelo esquecimento histórico. Desse modo, compreender a ancestralidade na obra dessa poeta implica reconhecer que a sua poesia não apenas tematiza a memória coletiva, mas a performa. Os poemas atualizam a presença dos antepassados e reinscrevem a continuidade comunitária no interior da linguagem literária. A ancestralidade emerge, portanto, como força ética, estética e política, capaz de conectar experiência individual, memória cultural e resistência histórica.

2.3 Oralidade e memória cultural como epistemologia africana

A tradição oral ocupa lugar central nas sociedades africanas, constituindo-se não apenas como forma de comunicação, mas como verdadeiro sistema de conhecimento e transmissão cultural. Diferentemente da perspectiva ocidental moderna, que frequentemente privilegiou a escrita como principal suporte legítimo do saber, as culturas africanas desenvolveram modos próprios de preservação da memória coletiva por meio da oralidade, articulando palavra, experiência, espiritualidade e comunidade. Nesse contexto, a oralidade deve ser compreendida como uma epistemologia, isto é, como uma forma específica de produzir, organizar e transmitir conhecimento.

Conforme observa Joseph Ki-Zerbo (2010), a tradição oral africana não se reduz a narrativas folclóricas ou práticas rudimentares de comunicação. Ela constitui uma verdadeira "escola da vida", responsável por transmitir valores éticos, ensinamentos históricos, cosmologias, práticas religiosas e formas de organização social. A palavra oral possui, assim, dimensão totalizante, uma vez que articula memória, espiritualidade e experiência coletiva. Nas sociedades africanas de matriz oral, a memória não se encontra fixada exclusivamente em documentos escritos, mas preservada nos corpos, nos gestos, nos rituais e nas narrativas transmitidas entre gerações. Os *griots*, os anciãos, os mestres de iniciação e as mulheres responsáveis pela transmissão de saberes comunitários desempenham papel fundamental nesse processo. Como afirma Amadou Hampâté Bâ

(2010), quando um ancião morre, “é como se uma biblioteca inteira fosse queimada”, pois o conhecimento tradicional encontra-se incorporado à experiência viva dos sujeitos.

A oralidade apresenta ainda uma dimensão performativa, pois a palavra não apenas comunica ou descreve a realidade, mas participa ativamente da sua construção. Nas sociedades africanas tradicionais, a fala possui uma força social capaz de estabelecer relações, transmitir valores e orientar práticas coletivas. Conforme observa Salinas Portugal (1999), a oralidade constitui um veículo fundamental de transmissão dos saberes e de regulamentação dos comportamentos individuais e coletivos, assumindo o caráter de uma instituição de prestígio dentro da comunidade. Dessa forma, aqueles que dominam a palavra ocupam uma posição de autoridade, uma vez que são responsáveis pela preservação e circulação dos conhecimentos ancestrais. Nas cosmologias africanas, especialmente nas tradições de matriz bantu, essa compreensão evidencia que a palavra está vinculada à responsabilidade ética do sujeito diante da coletividade: falar é também criar vínculos, reafirmar pertencimentos e manter viva a memória comunitária.

Essa concepção aproxima-se da filosofia Ubuntu, na qual a existência humana se fundamenta na relação com o outro e com a coletividade. A palavra oral, nesse horizonte, não pertence ao indivíduo isolado, mas à comunidade. Contar histórias, transmitir ensinamentos e preservar genealogias constitui um gesto ético de responsabilidade coletiva. A memória oral torna-se, portanto, prática de pertencimento e de continuidade. Além de preservar tradições, a oralidade também opera como forma de resistência cultural diante dos processos coloniais. Durante a colonização europeia, as culturas africanas foram frequentemente deslegitimadas, e seus sistemas de conhecimento classificados como inferiores ou primitivos. A valorização exclusiva da escrita europeia funcionou como mecanismo de apagamento simbólico e epistemológico. Entretanto, a persistência da oralidade permitiu a sobrevivência de cosmologias, línguas, valores comunitários e memórias ancestrais.

A autora incorpora elementos da tradição oral africana não apenas como temática, mas como estrutura sensível de sua escrita. Os poemas evocam vozes ancestrais, experiências comunitárias, provérbios, imagens rituais e memórias transmitidas entre gerações. A palavra poética torna-se espaço de continuidade cultural, articulando passado e presente, memória e experiência feminina. Assim, compreender a oralidade como epistemologia africana permite reconhecer que a poesia de Paula Tavares não se limita à

representação simbólica da tradição, mas participa ativamente da preservação e reinvenção da memória coletiva. A sua escrita reafirma a legitimidade de outros modos de conhecer e de existir, transformando a palavra poética em gesto de resistência cultural e de afirmação identitária.

2.4 A origem divina da palavra: conhecimento, ética e poder

Nas tradições africanas de matriz oral, a palavra ultrapassa a função comunicativa e assume dimensão sagrada, criadora e ética. Em muitas cosmologias africanas, a fala não é concebida apenas como instrumento de representação do mundo, mas como força capaz de produzir existência, ordenar relações e transformar a realidade. A oralidade, nesse contexto, encontra-se profundamente vinculada ao poder espiritual da palavra.

Joseph Ki-Zerbo (2010) destaca que, nas tradições africanas da savana ao sul do Saara, a palavra falada é entendida como "agente mágico por excelência", carregando força vital e responsabilidade ética. Essa concepção aparece de forma exemplar na tradição bambara do Komo, registrada por Amadou Hampâté Bâ, segundo a qual a palavra (kuma) emana do Ser Supremo, Maa Ngala. Nesse horizonte cosmológico, aquilo que é pronunciado possui potência criadora, pois a palavra participa da própria constituição do universo.

A noção de palavra como força vital também se manifesta em outras culturas africanas. Entre os dogons do Mali, por exemplo, a ideia de Nommo associa a palavra à energia criadora que organiza o cosmos. Já entre os iorubás, a fala relaciona-se ao axé, princípio vital que sustenta a existência e circula por meio dos cânticos, das rezas e das práticas rituais. Nessas tradições, falar implica agir sobre o mundo, produzindo efeitos espirituais, sociais e comunitários.

Essa dimensão ontológica da palavra explica a centralidade da oralidade na preservação da memória coletiva africana. A palavra transmitida pelos anciãos, *griots* e mestres de iniciação não constitui apenas uma narrativa histórica, mas atualização da experiência ancestral. Ao narrar genealogias, mitos ou ensinamentos, a comunidade reinscreve a presença dos antepassados no presente, reafirmando vínculos éticos e identitários.

Essa compreensão da oralidade como prática de atualização da memória ancestral também é desenvolvida por Francisco Salinas Portugal (1999), ao analisar o papel da tradição oral nas literaturas africanas de língua portuguesa. Para o autor, a oralidade constitui um dos principais veículos de transmissão dos saberes e de organização da vida comunitária, pois atua na regulamentação dos comportamentos individuais e coletivos. Nesse sentido, a palavra falada não representa apenas uma forma de preservação histórica, mas uma instituição social dotada de prestígio e autoridade. Os chamados "mestres da palavra" ocupam um lugar fundamental nesse processo, uma vez que possuem a responsabilidade de conservar, interpretar e transmitir os conhecimentos que estruturam a comunidade. Assim, a força da palavra oral reside justamente em sua capacidade de articular memória, ética e poder, mantendo vivos os vínculos entre os indivíduos, a coletividade e a ancestralidade.

A autoridade conferida à palavra, conforme observa Salinas Portugal (1999), não está desvinculada de uma responsabilidade ética diante da comunidade. Ao mesmo tempo, a palavra oral possui importante dimensão ética. Nas sociedades africanas tradicionais, o uso da fala implica responsabilidade coletiva. Pronunciar-se diante da comunidade exige prudência, respeito e compromisso com a verdade compartilhada. A oralidade funciona, assim, como mecanismo de regulação social, fortalecendo valores como solidariedade, reciprocidade e pertencimento.

A relação entre oralidade e escrita também pode ser compreendida a partir das reflexões de Maria Nazareth Soares Fonseca (2015) sobre os textos oralizados e oralizantes nas literaturas africanas de língua portuguesa. Para a autora, a presença da oralidade no texto escrito não representa uma simples reprodução da fala, mas uma forma de reelaboração estética em que a escrita incorpora ritmos, vozes, marcas de memória e modos próprios de organização da experiência cultural. Desse modo, a literatura produzida em contextos africanos não abandona a tradição oral ao se constituir pela escrita; ao contrário, transforma a escrita em espaço de permanência e atualização dos saberes transmitidos pela palavra. A oralidade, portanto, continua atuando como força estruturante do texto literário, preservando formas de percepção do mundo que se articulam à ancestralidade, à coletividade e à memória cultural.

Essa ética da palavra aproxima-se diretamente da filosofia Ubuntu. No pensamento Ubuntu, a existência humana é inseparável da relação com o outro, e a

linguagem ocupa papel fundamental na construção da comunidade. A palavra falada não é propriedade individual, mas prática coletiva de reconhecimento mútuo. Por meio dela, estabelecem-se laços de convivência, transmissão de saberes e continuidade cultural.

A dimensão política da palavra também merece destaque. Durante o período colonial, a imposição das línguas europeias e a desvalorização das tradições orais africanas funcionaram como estratégias de dominação cultural. Ao negar legitimidade aos saberes transmitidos oralmente, o colonialismo buscou enfraquecer formas comunitárias de memória e organização social. Nesse sentido, recuperar a oralidade significa também recuperar epistemologias historicamente marginalizadas.

Nas literaturas africanas contemporâneas, a palavra poética frequentemente assume essa função de resistência e reinscrição identitária. Escritoras como Paula Tavares transformam a escrita literária em espaço de continuidade da oralidade ancestral. Embora seus poemas pertençam ao universo da escrita, eles preservam ritmos, imagens e estruturas simbólicas ligadas às tradições orais africanas. Convocam vozes femininas, experiências comunitárias e saberes transmitidos entre gerações, fazendo da linguagem poética um território de partilha e continuidade cultural. A escrita recupera a potência performativa da oralidade, demonstrando que a palavra literária pode funcionar como espaço de reconstrução identitária e resistência simbólica.

Desse modo, a origem divina da palavra nas cosmologias africanas permite compreender que oralidade e memória não se separam da ética e do poder. A palavra cria, preserva, educa e transforma. Nessa poesia, essa herança manifesta-se como gesto poético e político, reafirmando a força da linguagem como instrumento de preservação cultural e de afirmação da experiência africana.

CAPÍTULO 3 - O CORPO FEMININO, A SUBJETIVIDADE E A REINSCRIÇÃO IDENTITÁRIA

3.1 O corpo feminino na escrita de mulheres africanas

A emergência da escrita de autoria feminina nas literaturas africanas de língua portuguesa acompanha as profundas transformações políticas, sociais e culturais vivenciadas pelos países africanos ao longo da segunda metade do século XX. Se, durante o período colonial, a produção literária esteve majoritariamente vinculada aos projetos de afirmação nacional, e predominantemente marcada por vozes masculinas, o contexto pós-independência favoreceu a ampliação do espaço ocupado pelas mulheres na literatura. A partir desse momento, escritoras como Paula Tavares, Paulina Chiziane, Noémia de Sousa, Vera Duarte e Conceição Lima passaram a inscrever na literatura experiências historicamente silenciadas, problematizando as relações entre gênero, memória, tradição, colonialidade e identidade.

Nesse processo, o corpo feminino assume uma posição central, deixando de figurar como objeto de representação para tornar-se lugar de enunciação, de construção da subjetividade e de elaboração da memória coletiva. Mais do que representar experiências individuais, essas escritoras transformam o corpo em espaço de inscrição das marcas da história, das práticas culturais, dos saberes ancestrais e das tensões produzidas pela experiência colonial e pós-colonial. Assim, a corporeidade passa a constituir uma categoria fundamental para compreender a maneira como a literatura de autoria feminina reelabora questões relacionadas à identidade, ao pertencimento e à resistência.

Essa centralidade do corpo também decorre das formas pelas quais a dominação colonial e as estruturas patriarcais incidiram sobre a experiência das mulheres africanas. Durante o período colonial, seus corpos foram frequentemente representados por discursos produzidos a partir de perspectivas externas, que os reduziram a imagens de exotização, subalternidade e hipersexualização. Tais representações contribuíram para a construção de estereótipos que negavam a pluralidade das experiências femininas africanas e legitimavam diferentes mecanismos de dominação cultural e simbólica.

A literatura produzida por mulheres africanas surge, em grande medida, como resposta a esses processos de silenciamento. Ao assumirem a palavra e narrarem as próprias experiências, essas escritoras deslocam o corpo feminino da condição de objeto para a de sujeito da enunciação. Como observa Inocência Mata (2010), a escrita de autoria feminina em África constitui um importante espaço de contestação dos discursos hegemônicos, permitindo que mulheres historicamente marginalizadas reconstruam as suas próprias narrativas e afirmem novas formas de subjetividade.

Nesse contexto, o corpo deixa de ser apenas realidade biológica para assumir uma dimensão cultural e simbólica. Ele se torna lugar onde se inscrevem memórias coletivas, marcas históricas, saberes ancestrais e experiências de pertencimento. A experiência corporal passa a ser compreendida como atravessada por diferentes relações de poder, mas também como espaço de resistência e de criação nas literaturas africanas contemporâneas, essa perspectiva frequentemente se articula à valorização da memória e da ancestralidade. O corpo feminino aparece como depositário de saberes transmitidos entre gerações, funcionando como espaço de continuidade cultural. Dessa forma, o corpo torna-se também um arquivo vivo da memória coletiva.

A reflexão de Diana Taylor (2013) contribui para aprofundar essa compreensão. Ao distinguir arquivo e repertório, a autora demonstra que a memória cultural não se preserva exclusivamente em documentos escritos, mas também por meio de práticas incorporadas, transmitidas corporalmente. Os gestos, os rituais, os modos de agir e de viver constituem formas legítimas de preservação do conhecimento. Essa perspectiva é particularmente relevante para a análise das produções literárias africanas, nas quais corpo, oralidade e memória frequentemente aparecem interligados.

Ao mesmo tempo, a representação do corpo feminino na literatura africana contemporânea não se restringe à preservação da tradição. As escritoras também evidenciam as tensões existentes entre herança cultural e transformações sociais. O corpo torna-se espaço de negociação entre diferentes temporalidades, articulando passado e presente, permanência e mudança. Como observa Ana Mafalda Leite (2013), muitas autoras africanas contemporâneas desenvolvem uma escrita que dialoga simultaneamente com a tradição e com os desafios da modernidade, produzindo novas formas de representação da experiência feminina.

Nesse sentido, a literatura de autoria feminina participa ativamente da reconstrução de imaginários culturais e da produção de novos lugares de fala para as mulheres africanas. O corpo emerge como território de memória, subjetividade e pertencimento, mas também como espaço de crítica e reinvenção. A escrita torna-se instrumento capaz de questionar estruturas patriarcais e coloniais, ao mesmo tempo em que recupera saberes e experiências historicamente marginalizados.

É nesse horizonte que se inscreve a poesia da autora. A sua obra dialoga com essa tradição de escrita feminina africana ao transformar o corpo em espaço privilegiado de elaboração poética. Nele convergem memória, ancestralidade, identidade e experiência feminina, elementos que serão aprofundados nas seções seguintes. Assim, compreender o lugar do corpo na escrita de mulheres africanas constitui passo fundamental para analisar como a autora angolana constrói uma poética que articula subjetividade individual e memória coletiva, tradição e reinvenção, resistência e pertencimento.

3.2 Oralidade, memória cultural e transmissão feminina

Durante o período de consolidação do pensamento colonial europeu, especialmente entre os séculos XIX e XX, difundiu-se a ideia de que a ausência de escrita

alfabética nas sociedades africanas equivaleria à inexistência de história ou de sistemas organizados de conhecimento. Essa concepção, fortemente vinculada aos paradigmas evolucionistas da época, estabelecia uma hierarquia entre culturas letradas e não letradas, situando as sociedades africanas em um suposto estágio inferior de desenvolvimento intelectual. Como consequência, as formas africanas de transmissão dos saberes foram sistematicamente desvalorizadas, sendo frequentemente interpretadas como práticas informais, fragmentadas ou desprovidas de rigor, o que contribuiu para a redução da oralidade à condição de manifestação cultural secundária. Entretanto, diversos estudiosos têm demonstrado que essa interpretação resulta de uma concepção eurocêntrica do conhecimento, incapaz de reconhecer outras formas de construção da memória e da experiência histórica.

Entre esses estudiosos, Joseph Ki-Zerbo (2010) destaca que a tradição oral deve ser compreendida como uma verdadeira epistemologia africana. Para o historiador burquinense, as sociedades africanas desenvolveram sistemas complexos de preservação da memória coletiva, nos quais história, religião, ética, organização social e cosmologia permanecem profundamente integradas. O conhecimento não se apresenta compartimentado em diferentes campos disciplinares, mas constitui um conjunto articulado de práticas, valores e experiências compartilhadas coletivamente. A oralidade representa, assim, um dos principais mecanismos de continuidade cultural, permitindo que os saberes acumulados ao longo das gerações permaneçam vivos e continuamente atualizados. A oralidade constitui um dos pilares fundamentais das sociedades africanas tradicionais, desempenhando papel decisivo na preservação da memória coletiva, na transmissão de conhecimentos e na manutenção dos valores comunitários. Longe de representar apenas uma forma de comunicação, a palavra falada configura-se como um sistema de produção e circulação de saberes, articulando espiritualidade, história, ética e organização social.

Essa compreensão desloca a memória de uma concepção baseada exclusivamente no registro documental. Nas sociedades tradicionais africanas, a preservação do passado não depende prioritariamente de arquivos escritos, mas da capacidade da comunidade de manter vivos seus conhecimentos por meio da palavra, dos rituais, dos cantos, dos provérbios, das celebrações e das práticas cotidianas. A memória deixa de ser entendida como simples armazenamento de informações para constituir um processo permanente

de atualização da experiência coletiva. Cada narrativa contada, cada cerimônia realizada e cada ensinamento transmitido reafirmam vínculos entre diferentes gerações, assegurando a continuidade das referências culturais que estruturam a comunidade.

Nessa perspectiva, recordar não significa apenas rememorar acontecimentos passados, mas reinscrever continuamente os conhecimentos ancestrais na experiência do presente. A memória é construída e compartilhada coletivamente, renovando-se à medida que os sujeitos participam da vida comunitária e dos rituais que marcam os diferentes momentos da existência. O conhecimento não permanece fixado em suportes materiais, mas circula entre as pessoas, incorporando-se às práticas sociais, aos gestos, aos cantos, às narrativas e às experiências vividas. Trata-se, portanto, de uma memória dinâmica, cuja permanência depende da transmissão contínua entre gerações e da participação ativa da comunidade em sua atualização.

É nesse contexto que as reflexões de Amadou Hampâté Bâ (2010) assumem particular relevância. Ao analisar os processos de transmissão dos conhecimentos nas sociedades africanas, o autor demonstra que a tradição oral depende da atuação de sujeitos responsáveis por conservar, interpretar e transmitir os saberes herdados dos ancestrais. Os anciãos ocupam posição privilegiada nesse processo porque acumulam experiências e conhecimentos adquiridos ao longo da vida, tornando-se referências éticas, históricas e culturais para a comunidade. Mais do que depositários de informações, eles desempenham a função de mediadores entre passado e presente, assegurando que os ensinamentos ancestrais permaneçam vivos e continuem orientando a vida coletiva.

É nesse sentido que Hampâté Bâ formula a conhecida afirmação de que “quando morre um ancião, é como se uma biblioteca inteira fosse queimada” . A metáfora evidencia que, nas sociedades de tradição oral, o conhecimento encontra-se incorporado nas pessoas e nas relações comunitárias. Cada ancião reúne narrativas históricas, genealogias, ensinamentos morais, práticas rituais e experiências acumuladas ao longo de décadas de convivência, constituindo um verdadeiro patrimônio cultural vivo. Sua morte representa, portanto, não apenas a perda de um indivíduo, mas também o desaparecimento de uma memória coletiva que dificilmente pode ser recuperada em sua totalidade.

Entretanto, compreender os anciãos apenas como guardiões do passado seria reduzir o alcance de sua atuação. A transmissão oral não consiste na reprodução mecânica

de conhecimentos anteriormente estabelecidos. Ao contrário, cada narrativa é recriada de acordo com as circunstâncias históricas e com as necessidades da comunidade, preservando determinados elementos e reinterpretando outros. A memória permanece viva precisamente porque é continuamente atualizada, permitindo que tradição e transformação coexistam em um mesmo processo de construção cultural.

A oralidade apresenta ainda uma dimensão performativa. A palavra não apenas comunica ou descreve a realidade, mas participa ativamente da sua construção. Nas cosmologias africanas, especialmente nas tradições de matriz bantu, falar é agir sobre o mundo. A palavra estabelece vínculos, transmite ensinamentos, legitima práticas sociais e fortalece os laços entre indivíduos e coletividades. Como ressalta Hampâté Bâ (2010), a palavra tradicional é inseparável da responsabilidade ética, pois carrega consigo uma força capaz de produzir transformações na vida comunitária.

Essa compreensão da oralidade como sistema de transmissão de saberes aproxima-se também das reflexões de Francisco Salinas Portugal (1999) sobre as literaturas africanas de língua portuguesa. Para o autor, a oralidade constitui um elemento fundamental na preservação dos conhecimentos e na orientação das práticas individuais e coletivas, assumindo uma função social que ultrapassa o ato de narrar. A palavra falada organiza relações, transmite valores e garante a continuidade dos princípios que estruturam a comunidade. Nesse sentido, os sujeitos responsáveis pela circulação desses saberes ocupam lugares de prestígio, pois a sua autoridade está vinculada à capacidade de conservar e interpretar a memória coletiva. A figura do “mestre da palavra”, conforme apresentada por Salinas Portugal, evidencia que a oralidade envolve uma dimensão ética e política, uma vez que aquele que detém o conhecimento tradicional também assume a responsabilidade de mantê-lo vivo para as gerações seguintes.

Essa compreensão aproxima a oralidade dos princípios da filosofia Ubuntu. Se o Ubuntu se fundamenta na interdependência entre os sujeitos e no reconhecimento de que a existência humana se realiza por meio das relações, a palavra compartilhada torna-se um dos principais instrumentos de construção dessa comunidade ética. Narrativas, provérbios, cantos e ensinamentos tradicionais não são apenas formas de preservação da memória, mas mecanismos por meio dos quais se reafirmam valores como solidariedade, reciprocidade e responsabilidade coletiva.

A transmissão dos saberes, contudo, não ocorre de maneira abstrata ou desvinculada da experiência cotidiana. Nas sociedades tradicionais africanas, o conhecimento é incorporado por meio da convivência, da observação, da participação em rituais e da integração à vida comunitária. A aprendizagem acontece no interior das relações sociais, sendo mediada por diferentes agentes responsáveis pela continuidade cultural. Entre esses agentes, as mulheres ocupam posição de destaque.

As mulheres desempenham papel central na preservação e transmissão da memória coletiva. Por meio das narrativas familiares, dos cantos, dos provérbios, dos ritos de passagem e das práticas de cuidado, elas asseguram a circulação dos saberes ancestrais e contribuem para a formação ética das novas gerações. A transmissão feminina do conhecimento não se limita ao ensino formal de conteúdos, mas envolve experiências, afetos, valores e modos de viver compartilhados no cotidiano.

A memória feminina, nesse sentido, ultrapassa a simples conservação de tradições. Ela constitui uma prática ativa de resistência cultural. Em contextos marcados pela violência colonial, pelos deslocamentos forçados e pelas tentativas de apagamento das identidades africanas, as mulheres desempenharam papel fundamental na manutenção das línguas, dos costumes, das crenças e das formas comunitárias de existência. Através de suas práticas cotidianas, preservaram repertórios culturais que permitiram a continuidade das comunidades mesmo diante das rupturas históricas.

Essa dimensão da transmissão feminina dialoga diretamente com essa obra poética. Em sua poesia, a memória frequentemente aparece associada a figuras maternas, avós, mulheres anciãs e guardiãs da tradição. Essas personagens não surgem apenas como lembranças afetivas, mas como mediadoras entre diferentes temporalidades, responsáveis por manter vivos os vínculos entre passado, presente e futuro. A presença dessas figuras evidencia que a memória cultural não é transmitida apenas por meio da palavra falada, mas também através dos gestos, dos rituais, dos corpos e das experiências compartilhadas.

A escrita dessa autora recupera essa lógica da transmissão intergeracional ao transformar a poesia em espaço de escuta e de preservação da memória. Os seus poemas frequentemente evocam saberes ligados à terra, à ancestralidade, ao cuidado e à experiência feminina, reinscrevendo no campo literário práticas tradicionalmente associadas à oralidade. A palavra poética assume, assim, uma função semelhante àquela

desempenhada pelos narradores e pelas guardiãs da memória nas comunidades tradicionais: transmitir conhecimentos, preservar vínculos e assegurar a continuidade cultural. Ao incorporar elementos da tradição oral em sua escrita, a escritora não realiza apenas um gesto de recuperação do passado. A sua poesia atualiza esses saberes e os reinscreve em contextos contemporâneos, demonstrando que a oralidade permanece como força viva e dinâmica. A memória cultural não aparece como herança estática, mas como processo contínuo de reinvenção, capaz de articular ancestralidade, identidade e resistência.

Dessa forma, a oralidade, a memória cultural e a transmissão feminina constituem dimensões inseparáveis na compreensão dessa poética. A palavra, o corpo e a experiência comunitária convergem para a construção de uma escrita que valoriza os saberes ancestrais e reafirma a centralidade das mulheres na preservação e na renovação das culturas africanas. A poesia torna-se, assim, um espaço de continuidade e transformação, onde a memória coletiva encontra novas formas de expressão e permanência.

3.3 Corpo, memória e identidade na poesia de Paula Tavares

Na poesia analisada, o corpo não aparece apenas como elemento temático ou representação da experiência individual. Ele constitui um espaço simbólico onde se articulam memória, ancestralidade e identidade, tornando-se lugar privilegiado de elaboração da subjetividade feminina. A escrita dessa autora evidencia que o corpo guarda marcas da história, da cultura e das relações comunitárias, funcionando como território de inscrição de experiências coletivas e individuais. Essa perspectiva aproxima-se da reflexão de Maurice Halbwachs (1980), para quem a memória não é um fenômeno estritamente individual, mas uma construção social sustentada pelos grupos de pertencimento. As lembranças são organizadas a partir de quadros coletivos que permitem aos sujeitos reconhecerem-se como parte de uma comunidade. Na obra poética da autora, o corpo feminino atua justamente como um desses espaços de preservação da memória coletiva, pois nele permanecem inscritos saberes ancestrais, tradições culturais e experiências transmitidas entre gerações.

A compreensão do corpo como espaço de preservação da memória torna-se ainda mais significativa quando considerada à luz das sociedades africanas de tradição oral. Nesses contextos, a transmissão dos saberes não se realiza exclusivamente pela

linguagem verbal, mas por um conjunto de práticas incorporadas que envolvem gestos, rituais, modos de fazer, performances e experiências compartilhadas. Como observa Amadou Hampâté Bâ (2010), o conhecimento tradicional mantém-se vivo porque é continuamente atualizado na convivência comunitária, sendo transmitido por sujeitos que, ao mesmo tempo em que narram, também encarnam os valores e os ensinamentos herdados dos ancestrais. O corpo deixa, assim, de ser apenas o suporte da existência para converter-se em lugar de inscrição da memória coletiva, tornando visíveis conhecimentos que atravessam gerações e se renovam nas práticas cotidianas. A memória, portanto, não se conserva à margem da experiência corporal; ela depende do corpo para permanecer ativa, sendo continuamente recriada por aqueles que a vivem e a transmitem.

Essa compreensão aproxima-se das reflexões de Diana Taylor (2013), cuja distinção entre arquivo e repertório permite ampliar o entendimento das formas de preservação da memória cultural. Se o arquivo reúne documentos e registros materiais, o repertório corresponde aos conhecimentos transmitidos por meio das práticas incorporadas, como gestos, rituais, performances e modos de comportamento socialmente compartilhados. Longe de constituírem categorias opostas, arquivo e repertório revelam formas complementares de produção e circulação do conhecimento. No contexto das sociedades africanas de tradição oral, o repertório assume especial relevância porque evidencia que a memória coletiva se preserva sobretudo pela experiência vivida e pela repetição de práticas culturalmente significativas. Essa perspectiva permite compreender o corpo feminino, nessa poesia, não apenas como tema de representação, mas como espaço onde a ancestralidade se atualiza, os saberes tradicionais são reinscritos e a experiência histórica da comunidade continua produzindo sentidos no presente.

A ancestralidade constitui um dos princípios estruturantes dessa compreensão da memória. Nas cosmologias africanas, especialmente entre os povos de matriz bantu, o passado não se apresenta como uma dimensão encerrada ou definitivamente concluída, mas como uma presença que continua atuando na experiência do presente. Os ancestrais permanecem vinculados à comunidade por meio dos rituais, da palavra, da memória e das práticas culturais, orientando modos de viver e de compreender o mundo. A evocação da ancestralidade, portanto, ultrapassa a simples recordação daqueles que vieram antes: trata-se de reconhecer uma continuidade histórica e espiritual que conecta diferentes gerações e sustenta o sentimento de pertencimento coletivo. Nessa perspectiva, a

identidade não se constitui de forma isolada ou exclusivamente individual, mas resulta das relações estabelecidas entre sujeito, comunidade, território e ancestralidade, elementos que se renovam continuamente na experiência compartilhada.

Essa concepção encontra estreita correspondência na filosofia Ubuntu, cuja compreensão de humanidade fundamenta-se na interdependência entre os sujeitos. Ao afirmar que a existência humana se realiza por meio das relações com o outro, o Ubuntu desloca a identidade de uma perspectiva individualista para uma lógica comunitária, em que o reconhecimento mútuo, a solidariedade e a responsabilidade coletiva constituem condições para a própria realização do sujeito. A memória e a ancestralidade tornam-se, nesse contexto, elementos fundamentais da construção identitária, pois é por meio delas que os indivíduos reconhecem sua inserção em uma comunidade histórica e cultural. Nessa poesia, essa perspectiva manifesta-se na recorrente associação entre o corpo feminino, a memória familiar, os rituais, a terra e os saberes ancestrais. O sujeito poético não se afirma pela ruptura com a coletividade, mas pela consciência de pertencer a uma rede de relações que integra vivos, ancestrais e gerações futuras.

Entretanto, essa identidade construída na relação com a ancestralidade não se apresenta como uma herança fixa ou imutável. A própria dinâmica da tradição oral demonstra que a continuidade cultural depende de constantes processos de atualização e ressignificação dos saberes transmitidos entre as gerações. A memória não preserva o passado de forma estática; ao contrário, permite que ele seja reinterpretado à luz das experiências do presente. Assim, tradição e transformação não constituem dimensões opostas, mas processos complementares que possibilitam às comunidades preservar seus referenciais culturais ao mesmo tempo em que respondem às mudanças históricas. Na obra dessa autora, esse movimento torna-se particularmente significativo, pois ela recupera elementos da tradição sem convertê-los em imagens cristalizadas, reinscrevendo-os em uma escrita sensível às tensões da contemporaneidade e às experiências das mulheres africanas.

É precisamente nesse movimento de atualização da memória que a escrita poética assume uma função de reinscrição identitária. Ao transformar experiências historicamente marginalizadas em matéria literária, a autora restitui visibilidade a sujeitos, práticas e saberes frequentemente silenciados pelos discursos coloniais e patriarcais. O corpo feminino deixa de figurar apenas como objeto de representação para

tornar-se espaço de elaboração da memória, de afirmação da subjetividade e de produção de conhecimento. A poesia converte-se, assim, em lugar de reconfiguração simbólica, no qual passado e presente dialogam continuamente, permitindo que novas formas de pertencimento sejam construídas sem romper os vínculos com a ancestralidade.

Desse modo, corpo, memória e identidade constituem dimensões inseparáveis dessa poética. O corpo guarda as marcas da ancestralidade, a memória atualiza os vínculos entre diferentes gerações e a identidade emerge como resultado das relações estabelecidas entre sujeito, comunidade e tradição. Mais do que recuperar um passado coletivo, a escrita da autora demonstra que a memória constitui um princípio ativo de criação, capaz de produzir novas formas de existência, de resistência e de continuidade cultural. Ao reinscrever saberes ancestrais no espaço literário, sua poesia reafirma a centralidade das epistemologias africanas na construção da subjetividade feminina e na preservação da experiência histórica de seu povo.

3.4 O feminino como espaço de resistência e preservação cultural

Nessa poesia, a experiência feminina ultrapassa a representação das vivências individuais para assumir uma dimensão coletiva, histórica e cultural. As mulheres que habitam os seus poemas não aparecem apenas como eu lírico ou figuras familiares, mas como sujeitos responsáveis pela continuidade da memória, da ancestralidade e dos saberes que estruturam a vida comunitária. Ao atribuir centralidade à experiência feminina, a autora desloca perspectivas historicamente marcadas pelo silenciamento das mulheres africanas e evidencia que a preservação das culturas tradicionais depende, em grande medida, da atuação daquelas que mantêm vivos os vínculos entre diferentes gerações.

Essa representação dialoga diretamente com a organização das sociedades africanas de tradição oral, nas quais as mulheres desempenham funções essenciais na circulação dos conhecimentos coletivos. A transmissão de cantos, narrativas, provérbios, práticas de cuidado e rituais cotidianos constitui parte significativa dos processos educativos e da formação ética das novas gerações. Como observa Amadou Hampâté Bâ (2010), a continuidade da tradição depende daqueles que preservam a palavra e asseguram a permanência dos ensinamentos recebidos dos ancestrais. Embora essa responsabilidade seja compartilhada pela comunidade, a experiência feminina ocupa lugar privilegiado,

uma vez que grande parte desses saberes circula nos espaços cotidianos da convivência familiar e comunitária, onde mães, avós e anciãs desempenham papel decisivo na constituição da memória coletiva.

A importância dessas mulheres, entretanto, não decorre apenas de sua função como transmissoras da tradição. Ao conservar e compartilhar conhecimentos ancestrais, elas também participam da produção permanente da cultura. A memória, nesse contexto, não corresponde ao simples acúmulo de recordações, mas constitui um processo dinâmico de atualização da experiência coletiva. As reflexões de Joël Candau (2012) contribuem para compreender esse movimento ao afirmar que toda memória é socialmente construída e continuamente reelaborada pelos grupos humanos. Preservar a tradição, portanto, não significa repetir fielmente práticas do passado, mas reinterpretá-las à luz das demandas do presente, assegurando sua permanência sem impedir sua transformação.

Essa perspectiva permite compreender por que, nessa poesia, a memória feminina aparece sempre vinculada ao movimento, e não à imobilidade. As figuras de mães, avós, anciãs e guardiãs da tradição não atuam como simples depositárias de um passado idealizado. Elas constituem sujeitos que recriam continuamente os saberes herdados, reinterpretando-os diante das mudanças históricas que atravessam a sociedade angolana. A tradição deixa de ser concebida como um patrimônio fixo para tornar-se uma prática viva, constantemente renovada pela experiência das mulheres e pela relação que estabelecem entre memória, cotidiano e comunidade.

Essa dimensão adquire especial relevância quando considerada à luz da história de Angola. A colonização portuguesa, seguida por décadas de guerra, deslocamentos populacionais e profundas transformações sociais, produziu rupturas que afetaram as formas tradicionais de organização comunitária. Nesse contexto, a preservação dos conhecimentos ancestrais converte-se também em prática de resistência cultural. Ao manter vivas as narrativas familiares, os rituais, os cantos e os modos tradicionais de cuidado, muitas mulheres contribuíram para assegurar a continuidade de referências identitárias que poderiam ter sido profundamente fragilizadas pelos processos de violência colonial e pós-colonial. A resistência, portanto, manifesta-se menos por meio do enfrentamento direto e mais pela permanência cotidiana de práticas que recusam o apagamento da memória coletiva.

É justamente nesse horizonte que se insere a escrita dessa autora. Ao recuperar experiências femininas frequentemente ausentes das narrativas históricas oficiais, a autora desloca o centro da representação literária e atribui às mulheres um protagonismo fundamental na construção da memória cultural angolana. Como observa Inocência Mata (2010), a escrita de autoria feminina em África tem produzido discursos capazes de questionar representações cristalizadas pelo colonialismo e pelo patriarcado, abrindo espaço para novas formas de enunciação da experiência feminina. Na poesia de Tavares, esse movimento manifesta-se pela valorização de personagens femininas que preservam saberes ancestrais, reinterpretam tradições e reafirmam formas africanas de compreender o mundo.

A resistência feminina expressa-se também na valorização do cuidado como prática ética e comunitária. Em sua poesia, os gestos cotidianos tradicionalmente associados às mulheres, preparar os alimentos, cultivar a terra, cuidar das crianças, transmitir histórias, realizar rituais ou preservar objetos carregados de memória, deixam de ocupar uma posição secundária para revelar a sua profunda dimensão cultural. São práticas aparentemente simples que asseguram a continuidade da vida coletiva e mantêm ativos os vínculos entre indivíduos, comunidade e ancestralidade. Nessa perspectiva, o cuidado deixa de ser compreendido como responsabilidade exclusivamente doméstica para assumir a condição de prática social capaz de sustentar a permanência da cultura.

Essa compreensão aproxima-se dos princípios da filosofia Ubuntu. Ao reconhecer que a existência humana se realiza nas relações estabelecidas com os outros, o Ubuntu atribui especial importância às práticas de solidariedade, reciprocidade e responsabilidade compartilhada. As mulheres que habitam a poesia dessa autora materializam esses princípios ao atuar como mediadoras entre diferentes temporalidades, preservando a memória sem impedir a transformação e articulando passado, presente e futuro por meio da transmissão dos saberes comunitários. Sua atuação evidencia que a continuidade cultural depende menos da conservação de objetos do que da permanência das relações humanas que tornam possível a circulação da memória.

Sob essa perspectiva, o feminino constitui um verdadeiro espaço de resistência e de produção de conhecimento. As mulheres preservam a memória coletiva, atualizam os ensinamentos ancestrais e asseguram a continuidade das epistemologias africanas mesmo diante das rupturas impostas pela colonialidade e pelas transformações históricas. Ao

construir essa representação, Paula Tavares reafirma o protagonismo feminino na constituição da identidade cultural angolana e evidencia que a resistência se realiza, sobretudo, na capacidade de transmitir, recriar e compartilhar saberes. Sua poesia demonstra, assim, que memória, ancestralidade, cuidado e comunidade constituem dimensões inseparáveis de uma mesma experiência cultural, na qual o feminino emerge como princípio de permanência, renovação e reexistência.

CAPÍTULO 4 – Ubuntu, ancestralidade e memória na poética de Paula Tavares

4.1 Considerações iniciais

Este capítulo dedica-se à análise da obra poética dessa poeta, tomando como *corpus* a antologia que reúne os seis livros publicados pela autora entre 1985 e 2010, *Ritos de passagem*, *O lago da lua*, *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, *Ex-votos*, *Manual para amantes desesperados* e *Como veias finas na terra*. A edição utilizada nesta pesquisa, publicada em 2011, permite acompanhar o percurso poético da autora e observar os deslocamentos temáticos, formais e simbólicos que constituem sua produção ao longo do tempo.

A seleção dos poemas analisados orienta-se por um critério qualitativo e representativo, privilegiando textos que evidenciam os principais eixos desta investigação, especialmente aqueles relacionados à ancestralidade, à corporeidade feminina, à memória coletiva, à oralidade, à relação entre humano e natureza e aos princípios éticos presentes nas cosmologias tradicionais bantu. O recorte construído busca revelar como determinados símbolos e experiências se articulam na poesia da autora, configurando uma escrita atravessada pela memória cultural e pelas formas comunitárias de produção de sentido.

A análise fundamenta-se no horizonte teórico desenvolvido nos capítulos anteriores, sobretudo na filosofia Ubuntu e nas cosmologias tradicionais bantu, compreendidas como modos de existência baseados na interdependência entre sujeito, comunidade, ancestralidade e mundo natural. A partir dessa perspectiva, a poética da escritora é compreendida como um espaço em que o indivíduo não se apresenta como sujeito isolado, mas como parte de uma rede de relações que envolve território, memória, corpo e coletividade. A palavra poética, nesse contexto, assume uma dimensão de preservação e atualização dos saberes ancestrais, aproximando-se das formas tradicionais de transmissão de conhecimento.

A organização do capítulo por eixos temáticos, e não pela ordem cronológica das obras, permite evidenciar continuidades e deslocamentos internos na produção da autora. Imagens, símbolos e experiências atravessam diferentes momentos de sua trajetória poética, estabelecendo diálogos entre textos publicados em períodos distintos. Assim,

elementos como ritual, corpo, ancestralidade, pertencimento e memória aparecem como dimensões articuladas de uma mesma visão relacional da existência, na qual passado e presente coexistem por meio da permanência e da transformação dos saberes culturais.

Nesse percurso, o corpo feminino ocupa posição central, constituindo-se não apenas como representação da experiência individual, mas como território simbólico no qual se inscrevem memórias, práticas rituais, valores comunitários e marcas históricas. Nessa poesia, o corpo pode ser compreendido como arquivo cultural, nele se preservam sinais de pertencimento, gestos ancestrais, elementos da tradição e formas de relação com a terra e com a comunidade. Ao mesmo tempo, esse corpo também revela as marcas dos processos coloniais, das violências históricas e dos apagamentos culturais que atravessaram a experiência angolana, tornando-se espaço de conflito, resistência e reconstrução da agência feminina.

A corporeidade, portanto, não aparece na obra da poeta como uma dimensão fixa ou apenas biológica, mas como um lugar em permanente transformação. Em diferentes poemas, o corpo se apresenta como extensão do clã e da ancestralidade, como espaço de sacralização e memória ritual, mas também como território atravessado pela perda, pela ruptura e pela necessidade de recuperar signos culturais desarticulados pela violência histórica. Dessa forma, a experiência corporal feminina articula dimensões individuais e coletivas, revelando uma concepção de existência fundamentada na continuidade entre sujeito, comunidade e tradição.

Do mesmo modo, a oralidade e a ancestralidade constituem fundamentos estruturantes dessa poética. A presença de ritos, cantos, anciãos, elementos naturais e objetos simbólicos aproxima a sua escrita das formas tradicionais de circulação dos saberes, nas quais a palavra possui função ética, comunitária e transformadora. A literatura, nesse sentido, torna-se espaço de escuta das vozes ancestrais e de reelaboração das memórias coletivas, mantendo vivas experiências culturais ameaçadas pelo apagamento das violências coloniais.

A experiência histórica angolana também atravessa a obra da autora por meio de marcas de ausência, ruptura e sobrevivência. A colonização, as violências sociais e os processos de desestruturação cultural aparecem não apenas como temas representados, mas como marcas incorporadas à própria construção poética. A escrita de Paula Tavares

busca elaborar simbolicamente essas perdas, ao mesmo tempo em que reafirma possibilidades de permanência, pertencimento e reconstrução identitária.

Dessa maneira, este capítulo procura compreender a construção de uma poética fundada na relação entre corpo, terra, memória, comunidade e ancestralidade, que formam um mesmo tecido simbólico, no qual a palavra poética atua como força de continuidade entre diferentes temporalidades. Ao recuperar imagens, ritos e saberes tradicionais, a sua poesia não apenas preserva vestígios culturais, mas também recria modos de existência baseados na conexão entre seres humanos, natureza e ancestralidade.

4.2 O corpo feminino como território de memória, ritual e pertencimento

Na poética da autora, o corpo feminino ultrapassa a dimensão individual para constituir-se como espaço simbólico de inscrição da memória, da ancestralidade e das experiências coletivas. Longe de aparecer apenas como representação da subjetividade feminina, o corpo configura-se como território onde se manifestam práticas culturais, marcas históricas, saberes transmitidos entre gerações e formas de pertencimento comunitário. Essa perspectiva aproxima-se das cosmologias tradicionais bantu e da filosofia Ubuntu, nas quais o sujeito se constitui a partir das relações que estabelece com a comunidade, com os ancestrais e com o mundo natural.

Os poemas analisados nesta seção evidenciam que o corpo feminino ocupa uma posição central na construção da memória e na preservação da vida comunitária. Longe de constituir apenas um elemento da experiência individual, o corpo é representado como lugar de inscrição da ancestralidade, espaço de realização dos rituais, suporte da transmissão dos saberes e território sobre o qual permanecem inscritas as marcas da violência histórica. Em Paula Tavares, essas diferentes dimensões não se apresentam de forma isolada, mas se entrelaçam continuamente, revelando que a experiência do corpo é inseparável das relações estabelecidas com a comunidade, com a natureza e com os ancestrais. Assim, a sua poesia constrói uma compreensão relacional da existência, na qual corpo, memória e coletividade constituem uma rede indissociável de sentidos, reafirmando a permanência dos vínculos comunitários mesmo diante das rupturas produzidas pela colonização e pela guerra.

Inserido no eixo temático do corpo feminino como território de memória, ritual e pertencimento, o poema “Rapariga”, pertencente ao livro *Ritos de passagem* (1985),

primeira obra poética publicada pela autora, constitui um dos textos fundamentais para compreender os modos pelos quais a autora articula corpo, ancestralidade e comunidade. Essa obra apresenta uma escrita marcada pela presença de elementos culturais angolanos, pelos rituais de passagem e pelas relações entre sujeito, natureza e tradição. Nesse sentido, a composição poética aprofunda questões centrais dessa escritora, especialmente no que se refere à constituição do corpo feminino como espaço de inscrição da memória coletiva e dos vínculos comunitários.

A figura feminina é inscrita nas redes coletivas e nos códigos culturais que estruturam a vida comunitária. A relação ontológica com a terra, com os animais e com as práticas tradicionais bantu não aparece como elemento decorativo, mas como fundamento identitário. Ao reinscrever a ancestralidade como espaço ativo de memória e resistência, a autora reafirma uma ontologia relacional que dialoga diretamente com o horizonte do Ubuntu.

RAPARIGA

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 intranquilidade
a proximidade
do mar

Filha de Huco
Com a sua primeira esposa
Uma vaca sagrada
concedeu-me
o favor das suas tetas úberes. ". (TAVARES, 2011, p. 49).

Ao nomear a figura da rapariga, o título já orienta a leitura para a experiência feminina que estrutura o desenvolvimento do poema. A escolha de um termo que designa uma jovem em processo de passagem estabelece, uma relação entre linguagem e rito. O poema não apresenta uma identidade acabada, mas acompanha a constituição de um sujeito em movimento, também possui versos livres, ausência de regularidade métrica e pontuação reduzida ao mínimo, características que conferem ao texto uma aparência fragmentária e descontínua. Entretanto, essa fragmentação não produz dispersão semântica, ao contrário, organiza uma lógica associativa em que imagens, genealogias e elementos da natureza se encadeiam para compor a identidade da voz poética. A construção textual, marcada por cortes, pausas e deslocamentos, reproduz essa condição de passagem, fazendo da forma poética um espaço de transição.

Essa composição oferece um campo privilegiado para pensar a articulação entre tradição, memória, colonização e resistência poética no contexto das sociedades bantu do sul de Angola. A voz feminina se apresenta com um sujeito inscrito numa rede cosmológica ampla, atravessada por genealogias, forças naturais, clãs, rituais e práticas sociais que constituem o corpo e a identidade de forma radicalmente diferente das ontologias modernas ocidentais. A rapariga é simultaneamente corpo, território, arquivo, trânsito e relação. Essa pluralidade identitária possibilita uma leitura pós-colonial, em diálogo com o Ubuntu presente nessa poética, na qual o "*eu*" não se constitui de forma isolada, mas como parte de uma comunidade terrestre e espiritual mais ampla.

Esse poema oferece um campo privilegiado para pensar a articulação entre tradição, memória, colonização e resistência poética no contexto das sociedades bantu do

sul de Angola. A voz poética se apresenta como um sujeito inscrito em uma ampla rede cosmológica, atravessada por genealogias, forças da natureza, clãs, rituais, ancestralidade e práticas comunitárias que constituem o corpo e a identidade segundo uma lógica distinta daquela produzida pela racionalidade moderna ocidental. Nessa perspectiva, a existência humana não é concebida como uma individualidade autônoma e autocentrada, mas como resultado de uma complexa trama de relações que envolve vivos, ancestrais, território, espiritualidade e coletividade.

A construção da identidade da rapariga afasta-se, portanto, da concepção moderna de sujeito, fundamentada na separação entre indivíduo e comunidade, natureza e cultura, corpo e espírito. Em seu lugar, o texto mobiliza uma epistemologia relacional característica das sociedades tradicionais bantu, na qual o ser existe apenas em permanente interação com as múltiplas formas de vida que compõem o universo. Como observa Mogobe Ramose, um estudioso das filosofias africanas, a pessoa constitui-se por meio das relações que estabelece com sua comunidade, com os ancestrais e com a natureza, sendo essas conexões indispensáveis para a própria condição de existência.

Sob essa perspectiva, a rapariga representada é simultaneamente corpo, território, arquivo cultural, trânsito entre temporalidades e espaço de inscrição da memória coletiva. O seu corpo conserva marcas das experiências históricas, das linhagens familiares e dos conhecimentos transmitidos pelas mulheres mais velhas, funcionando como um verdadeiro repositório de saberes ancestrais. Trata-se de um corpo que não apenas habita a paisagem, mas que participa dela, compartilhando com rios, árvores, animais e elementos naturais uma mesma dinâmica vital. A natureza deixa de constituir cenário para converter-se em sujeito ativo da experiência, reafirmando uma cosmologia em que humanidade e mundo natural permanecem profundamente interdependentes.

Essa configuração simbólica adquire ainda maior relevância quando situada no contexto colonial angolano. A colonização portuguesa procurou desarticular as formas tradicionais de organização social, enfraquecer as estruturas de parentesco, desacreditar os sistemas religiosos africanos e impor uma concepção individualizante de sujeito, vinculada aos valores europeus. Nesse sentido, a recuperação literária das cosmologias bantu constitui também um gesto de resistência epistemológica. Ao reinscrever no poema formas tradicionais de compreender o corpo, a memória e a comunidade, a autora questiona a colonialidade do saber e recupera modos de existência historicamente

marginalizados pelo discurso colonial, transformando a poesia em espaço de preservação e reativação de conhecimentos ancestrais.

É justamente nesse movimento que a filosofia Ubuntu emerge como um dos fundamentos éticos da poética de Tavares. O "eu" lírico não se constitui de forma isolada, mas como parte de uma comunidade terrestre e espiritual mais ampla, cuja continuidade depende da manutenção dos vínculos entre passado, presente e futuro. A identidade da rapariga resulta, assim, das relações que estabelece com a sua linhagem, com o seu território e com os saberes herdados, evidenciando que existir significa participar continuamente da vida coletiva.

Sob uma perspectiva pós-colonial, essa representação rompe com categorias universalizantes de identidade produzidas pela modernidade europeia e afirma outras formas de produção do conhecimento, da memória e da subjetividade. Ao recuperar imaginários, rituais e cosmologias das sociedades tradicionais do sul de Angola, a autora não apenas preserva elementos culturais ameaçados pelos processos coloniais, mas também reivindica a legitimidade de epistemologias africanas capazes de oferecer outras maneiras de compreender o humano e a sua relação com o mundo. A sua poesia torna-se, assim, um espaço de resistência cultural, de descolonização do imaginário e de reafirmação de uma ética relacional fundada na memória, na ancestralidade e na continuidade da vida coletiva.

A violência colonial, por sua vez, atravessa a constituição dessa subjetividade, tornando o poema um espaço de negociação simbólica e de reinscrição de práticas e visões de mundo que o colonialismo violentamente buscou exterminar e reprimir. A presença contínua de elementos herdados de sistemas tradicionais bantu, tais quais o boi, o clã, a vaca sagrada, as práticas matrimoniais, a ancestralidade, a relação com o deserto, a tábua Eylekessa[8], não funcionam como exotismo ou celebração folclórica, mas como dispositivo ético para reorganizar epistemologias e modos de sentir e ser, que foram violentamente interrompidos pela imposição do racionalismo eurocêntrico.

[8] A tábua Eylekessa refere-se a um objeto ritual presente em determinadas tradições do sul de Angola, utilizado como instrumento de disciplina postural no contexto de rituais de preparação feminina, especialmente associados à transição para o casamento. Mais do que um artefato material, a tábua opera como marcador cultural e dispositivo simbólico que inscreve no corpo da jovem valores comunitários, normas sociais e expectativas coletivas. Nesse sentido, o corpo não é concebido como instância individual autônoma, mas como território de inscrição da memória e da ordem social.

O primeiro verso *Cresce comigo o boi com que me vão trocar*, rompe com uma lógica meramente utilitária da relação entre humano e animal. O verbo *crescer*, normalmente associado ao desenvolvimento humano, é atribuído ao boi, estabelecendo uma aproximação entre os dois seres. A construção cria uma personificação do animal, que deixa de ocupar o lugar de mercadoria e passa a integrar o processo de formação da própria subjetividade da voz lírica. O boi cresce junto com a rapariga porque ambos pertencem a uma mesma rede de existência. Na composição, o boi deixa de constituir apenas um bem material para converter-se em um símbolo das relações que sustentam a vida comunitária, articulando pertencimento, memória e continuidade entre as gerações. O colonialismo, no entanto, interpretou tais práticas a partir de categorias reducionistas, taxando-as de arcaicas ou primitivas.

Nos versos *Trago nas pernas as pulseiras pesadas. / Dos dias que passaram... / Sou do clã do boi*, a autora articula imagens que associam corpo, tempo e pertencimento. As pernas deixam de representar apenas uma parte do corpo para converter-se no lugar onde a memória permanece inscrita, sugerindo que a experiência acumulada acompanha o sujeito em seu percurso. As pulseiras, por sua vez, ultrapassam a função de adorno e assumem um valor simbólico ao materializar o tempo vivido. A expressão *dos dias que passaram* desloca esses objetos do campo da ornamentação para o da memória, indicando que o passado não permanece exterior ao sujeito, mas continua presente em seu próprio corpo. Desse modo, o corpo transforma-se em arquivo da experiência coletiva, preservando marcas que vinculam o eu lírico à história de sua comunidade. Essa construção alcança o seu ponto de maior intensidade no verso *Sou do clã do boi*, em que a memória corporal deixa de expressar apenas uma trajetória individual para afirmar uma identidade fundada no pertencimento à linhagem e à coletividade.

Esses sistemas de leitura não apenas desvalorizavam saberes locais, mas produziam novas formas de subalternização do feminino, impondo modelos patriarcais europeus que não correspondiam necessariamente às dinâmicas pré-coloniais. Esse deslocamento epistemológico e social aparece tensionado no poema, se, de um lado, a rapariga carrega em seu corpo as marcas das tradições ancestrais (o boi, a tábua, as pulseiras, o clã), de outro, a mulher que narra possui consciência crítica das estruturas que a circunscrevem, e as reinscreve poeticamente de modo a expor as suas ambivalências internas.

Essa ambivalência é fundamental para uma leitura pós-colonial. Como propõe Homi Bhabha, o colonialismo produz zonas de contato e "entre-lugares" em que identidades são negociadas, traduzidas e tensionadas. O eu lírico nomeado tal qual rapariga, habita precisamente esse espaço liminar, não é simples herdeira acrítica da tradição nem vítima passiva da violência colonial, é sujeito que dialoga com múltiplos sistemas de sentido, produzindo uma narrativa que desafia a fixação de sua condição. A presença de termos como *efervescência*, *desejo* e *intranquilidade* apontam para um sujeito que se percebe transformando-se, movendo-se, ocupando uma posição de instabilidade produtiva. A figura feminina no poema não é estática, é atravessada por forças que contestam posições fixas. A forma fragmentária e descontínua de "Rapariga" reforça essa impressão de movimento, de pulsação, de deslocamento e reacomodação de identidades, próprias do que Bhabha classificou como "hibridismo".

Além disso, a construção poética do eu lírico revela uma concepção cosmológica profundamente porosa, em consonância com a ideia de Achille Mbembe de que ontologias africanas não operam com fronteiras rígidas entre humano e não humano. O verso *Da mistura do boi e da árvore / a efervescência / o desejo / a intranquilidade* explicita que o eu poético se compreende como resultado de uma composição entre forças diversas. O termo "mistura" funciona como uma metáfora organizadora do poema. A identidade da rapariga não aparece como essência fixa, mas como composição de elementos distintos, animal, vegetal, ancestral e humano. A imagem rompe com modelos identitários baseados na separação rígida entre natureza e cultura, apresentando uma subjetividade construída pela relação. Em vez disso, a escritora apresenta uma visão que opera por meio de fusões, conexões, e misturas, que lembram aquilo que Mbembe chama de "multiplicidade ontólogica" da experiência africana.

A ontologia expressa é relacional, e não substancialista, o ser não é uma essência, mas uma mistura. É uma existência que se constitui na interdependência de elementos materiais e espirituais. Essa perspectiva contrasta fortemente com a ontologia cartesiana que informa a colonialidade e que busca separar natureza e cultura, razão e corpo, humano e animal. Em vez disso, a autora apresenta uma visão que opera por meio de fusões, conexões e misturas, que lembram aquilo que Mbembe chama de "multiplicidade ontológica" da experiência africana.

Sobre a configuração desse trecho, destaca-se também o uso da enumeração e da quebra sintática. A sequência nominal *a efervescência, o desejo, a intraquilidade, a proximidade, do mar* interrompe o fluxo discursivo e cria um efeito de acumulação. A ausência de verbos transforma os substantivos em forças autônomas, como se esses elementos não fossem apenas características da voz poética, mas energias que atravessam o corpo feminino. A estrutura fragmentada do verso produz uma linguagem pulsante, aproximando a forma do poema da instabilidade e do movimento interior da voz poética.

Essa dinâmica ontológica aproximada entre humano e não humano também dialoga com a ética Ubuntu, visto que não se trata apenas de uma filosofia moral, é uma ontologia que reconhece o ser humano como produto de relações. Na composição, esse princípio está presente tanto na forma como a voz se apresenta (nunca como indivíduo isolado) quanto no modo como se define filha de Tembo, filha de Huco, pertencente ao clã do boi, ligada às mulheres que a precedem, ao deserto, ao mar, à árvore, ao animal que cresce com ela. O eu é um nós, a identidade é comunitária. Cada termo que aparece no poema, são elos em uma cadeia relacional que forma o sujeito. A rapariga é produto de redes que a antecedem e que continuam a agir através dela. Assim, a presença do Ubuntu não está apenas no conteúdo da poesia, mas na própria lógica que estrutura o poema, uma lógica relacional, fluida, interdependente, que foge às dicotomias ocidentais.

A linguagem poética funciona como instrumento de descolonização epistêmica. Em *Descolonizando a mente* (1986), Ngũgĩ wa Thiong'o defende que a dominação colonial não se restringe ao território, mas alcança a linguagem, a memória e o imaginário dos povos colonizados. Para o autor, descolonizar a mente implica recuperar as línguas, os sistemas simbólicos, as formas narrativas e as referências culturais historicamente marginalizadas pelo colonialismo, restituindo às comunidades o direito de produzir e transmitir conhecimento a partir de seus próprios referenciais. Em "Rapariga", essa recuperação manifesta-se no plano da linguagem simbólica, por meio da revalorização de objetos, ritos e práticas culturais que o colonialismo tentou silenciar, bem como na construção de uma temporalidade que rompe com a linearidade histórica ocidental. O poema opera com tempos espiralados, nos quais passado ancestral, presente feminino e futuro possível coexistem na mesma superfície textual, reafirmando uma forma de narrar o mundo ancorada em epistemologias africanas.

A evocação da ancestralidade reorganiza a relação entre passado e presente ao representar a herança ancestral como uma presença que continua atuando na constituição do sujeito. Nos versos *Dos meus ancestrais ficou-me a paciência / o sono profundo do deserto / a falta de limite*, o eu lírico reconhece-se como continuidade de uma experiência que ultrapassa a existência individual. O verbo *ficou-me* evidencia que a ancestralidade não se limita à lembrança de um tempo encerrado, mas permanece inscrita na identidade do sujeito como um legado continuamente atualizado. A paciência, o sono profundo e a falta de limite deixam de configurar características exclusivamente individuais para assumir a condição de heranças transmitidas entre gerações. Ao associar essas disposições ao deserto, a composição amplia essa herança para além do vínculo familiar, integrando a paisagem ao processo de constituição da memória e da identidade. O deserto deixa de funcionar apenas como cenário para tornar-se um espaço que participa da formação do sujeito, reafirmando uma concepção relacional da existência, na qual corpo, ancestralidade e território permanecem profundamente articulados.

Essa relação com o ambiente também possui implicações pós-coloniais profundas. A colonização europeia dependia de uma separação entre sujeito e território, permitindo que a terra fosse tratada como recurso, e não como agente. A poética de autora desmonta esse paradigma, pois para a rapariga, o deserto não é cenário, mas elemento constitutivo de sua própria existência. Essa inseparabilidade entre corpo e território aproxima-se do que os estudos decoloniais, a partir das epistemologias do Sul propostas por Boaventura de Sousa Santos (1995), compreendem como uma perspectiva em que o conhecimento não se dissocia do chão onde se produz. No poema em questão o corpo feminino é o próprio território, e o território, por sua vez, é corpo. É nesse sentido que o poema opera como gesto contra-epistêmico, ele não apenas narra outra forma de existência, mas a encarna.

No final do texto, a imagem da vaca sagrada e *das suas tetas úberes* reorganiza a estrutura simbólica construída até então. A vaca sagrada é fonte de nutrição, fertilidade e continuidade do clã. Ao afirmar que a vaca lhe concedeu o *favor das suas tetas úberes*, o eu poético desloca a mulher de seu lugar passivo dentro das práticas de troca para uma posição ontologicamente central. A mulher torna-se depositária da abundância. O gesto final é de reivindicação, a rapariga é escolhida, agraciada, portadora de fertilidade e riqueza. Essa ressignificação do feminino é profundamente anti-colonial, pois subverte o

modelo colonial de hiper-sexualização e subalternização do corpo feminino africano. A vaca sagrada funciona como metáfora de uma ancestralidade que reconhece na mulher a guardiã da continuidade do mundo.

A presença contínua da intranquilidade, do desejo e da efervescência também revela que a tradição não é estática, mas campo de movimento. A rapariga sente desejo e inquietação, como forças que a impelem a transformar-se, como pode ser observado no trecho *Da mistura do boi e da árvore/a efervescência/o desejo/a intranquilidade/ a proximidade/do mar*. Essa característica faz do poema não apenas um registro antropológico, mas um gesto de imaginação. A poeta reivindica para a mulher africana a possibilidade de desejar, de inquietar-se, de mover-se. Isso desafia tanto leituras patriarcais tradicionais quanto modelos coloniais de passividade feminina. A intranquilidade é motor da subjetividade, o desejo é força de criação de novos mundos. A efervescência é o que desorganiza as estruturas rígidas e abre espaço para novas formas de relação.

A disposição gráfica dos versos contribui para a construção de sentido. Os afastamentos espaciais e os cortes interrompem a linearidade da leitura e criam zonas de silêncio, aproximando a escrita da performance oral. O poema parece exigir pausas, respirações e intervalos, elementos que remetem à transmissão oral de saberes e à importância do ritmo nas culturas tradicionais africanas. Assim, a página deixa de ser apenas suporte da escrita e passa a funcionar como espaço ritual. Esses elementos não são meramente simbólicos, reproduzem a lógica da oralidade africana, em que o ritmo, a interrupção e a pausa são parte constitutiva do significado. A fragmentação não é falta, mas presença. É uma forma de inscrever a memória de modo ritual. A forma da composição poética, em questão, se assemelha à forma como a memória é transmitida nas sociedades orais, em camadas, em imagens, em repetições, em pausas que carregam sentido. Essa ação também é, portanto, descolonizante, pois recusa a linearidade e os padrões da escrita ocidental.

O entrelaçamento entre pós-colonialidade e Ubuntu, produz uma visão de mundo na qual a mulher é relacional, histórica, cosmológica e crítica. A rapariga é ao mesmo tempo produto e reprodutora de seu mundo. Carrega consigo traços do passado, mas também projeta futuros possíveis. A sua subjetividade não é mero reflexo de tradições, ou repetições, mas campo de transformação. É justamente nesse ponto que a poética da

autora se torna politicamente potente, ela devolve à mulher africana a sua capacidade de construir significados, de reinterpretar o mundo e de inscrever-se como sujeito pleno. Ao fazê-lo, a poeta contribui para a reconstrução de epistemologias africanas e para a crítica às formas de apagamento, exotização e simplificação impostas pela colonialidade. "Rapariga", portanto, não é apenas um poema sobre uma jovem dentro de um clã. É um poema sobre a possibilidade de se reinventar mundos através da linguagem.

Publicado em 1999, *O lago da lua* amplia os caminhos inaugurados em *Ritos de passagem* (1985), aprofundando uma poética na qual corpo, memória, ritual e ancestralidade permanecem como elementos estruturantes. Desde os elementos paratextuais que introduzem a obra, a autora estabelece uma orientação simbólica voltada para a ideia de pertencimento e continuidade. A dedicatória *À Ana, minha filha* não se apresenta apenas como uma homenagem afetiva, mas como um gesto que insere a experiência poética em uma cadeia de transmissão e permanência. Ao direcionar a palavra à filha, a autora inscreve a criação literária em uma dimensão relacional, na qual a memória se constitui pelo vínculo entre gerações. A figura da filha evoca, assim, a continuidade da vida, a herança cultural e a possibilidade de preservação dos saberes que atravessam o tempo.

Essa dimensão é reforçada pela epígrafe retirada de um provérbio kuanyama *lá onde és amado constrói a tua casa*, cuja presença orienta a leitura da obra a partir de uma concepção de existência fundada no pertencimento. A casa, nesse contexto, ultrapassa a sua dimensão física e assume um valor simbólico ligado ao espaço de acolhimento, à comunidade e aos vínculos que constituem o sujeito. Construir a casa onde se é amado implica reconhecer que a identidade não se forma de maneira isolada, mas na relação com o outro, com a memória coletiva e com o território. Essa compreensão aproxima-se do horizonte ético das cosmologias tradicionais bantu, nas quais a existência é concebida a partir da interdependência entre indivíduo, comunidade, ancestralidade e natureza.

Nesse sentido, a epígrafe não funciona apenas como elemento introdutório, mas como uma espécie de princípio organizador da obra, os poemas de *O lago da lua* podem ser lidos como espaços nos quais diferentes formas de pertencimento são reconstruídas, seja pela relação com o corpo, com os antepassados, com os ritos ou com os elementos da tradição. O livro apresenta, portanto, uma poética em que a memória não corresponde apenas à lembrança do passado, mas a uma prática viva de atualização dos laços que

constituem uma comunidade. É nesse horizonte que o poema “Ex-voto” apresenta uma elaboração simbólica do corpo feminino como espaço de sacralização, memória e transmissão cultural.

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)

O título “Ex-voto” orienta a leitura para o universo das práticas religiosas ao mobilizar um termo tradicionalmente associado às oferendas depositadas em agradecimento ou cumprimento de promessas. Desde o início da composição, contudo, a autora ressignifica esse repertório simbólico ao deslocar a noção de oferenda para o próprio corpo feminino. A expectativa de um objeto externo dedicado ao sagrado é

progressivamente desfeita quando o poema revela que a oferenda não se separa do sujeito, mas se realiza em sua própria corporeidade. O corpo transforma-se, assim, em linguagem ritual, deslocando a ideia de representação para a de presença, ele não apenas simboliza a devoção, mas constitui a própria manifestação do sagrado.

Essa reconfiguração simbólica também tensiona imagens vinculadas à tradição cristã, como o pão e o vinho, ao reinscrever o sagrado no corpo vivo e na experiência cotidiana, em vez de restringi-lo ao âmbito sacrificial. Tal deslocamento dialoga, ainda, com a dedicatória do livro *À Ana, minha filha* ao aproximar a experiência do sagrado das ideias de filiação, cuidado e continuidade da vida, afastando-a de uma lógica exclusivamente sacrificial e aproximando-a de uma ética relacional que encontra ressonância nos princípios do Ubuntu.

A representação do altar e das oferendas amplia a compreensão do sagrado construída pelo poema ao situá-lo na experiência compartilhada da memória e do ritual. O *altar de pedra*, onde *arde um fogo antigo*, não constitui apenas o cenário da ação ritual, mas organiza um espaço simbólico em que passado e presente permanecem articulados. A imagem do fogo, longe de funcionar apenas como elemento físico, converte-se em metáfora da continuidade da memória, preservando uma presença que resiste às rupturas impostas pela história. O adjetivo *antigo* amplia essa dimensão temporal ao aproximar o ritual de uma herança que se mantém viva por meio dos gestos e saberes transmitidos entre gerações. O fogo, nesse sentido, não representa apenas uma fonte de iluminação ou calor, mas uma força simbólica de permanência, capaz de sustentar a ligação entre os vivos, os ancestrais e os valores preservados pela comunidade.

As oferendas dispostas *por ordem* sugerem uma prática orientada por conhecimentos compartilhados, na qual a organização dos elementos integra a própria experiência espiritual. A atenção à disposição ritual indica que o sagrado não se manifesta de maneira aleatória, mas por meio de gestos aprendidos, repetidos e atualizados coletivamente. O ritual apresentado pela composição não se limita, portanto, a uma manifestação individual de devoção, ele constitui uma prática relacional em que corpo, memória e pertencimento se articulam. Ao transformar o espaço do altar em lugar de encontro entre ancestralidade e experiência presente, a autora constrói uma representação do sagrado fundada na continuidade, no cuidado e na transmissão dos vínculos comunitários.

A recusa explícita de oferendas como *vinho*, *pão* e *flores raras do deserto* opera um afastamento crítico de referências litúrgicas cristãs e de um pensamento exotizante do sagrado africano. Ao negar esses elementos, o eu lírico reafirma uma espiritualidade que não depende de símbolos importados ou de objetos rarificados, mas que se ancora no corpo e na experiência vivida. Nesse sentido, o poema estabelece uma crítica implícita às hierarquias coloniais do sagrado, que historicamente deslegitimaram práticas religiosas africanas e subalternizaram os seus modos de relação com o divino. A construção negativa estabelece uma oposição entre diferentes sistemas simbólicos. A repetição do *não* funciona como procedimento de ruptura, antes de afirmar o que é oferecido, o texto recusa imagens tradicionalmente vinculadas ao ritual cristão. A negação, portanto, não significa ausência, mas preparação para a revelação de outra forma de sacralidade.

É nesse contexto que o corpo feminino se afirma como oferenda central *meu corpo de rapariga tatuado*. O verso produz uma fusão entre corpo e escritura. A tatuagem transforma a pele em superfície de inscrição, fazendo do corpo uma espécie de texto vivo. O corpo feminino passa a carregar marcas que narram pertencimento, memória e identidade. Diferentemente da escrita colonial que frequentemente classificou corpos africanos como objetos de observação, o poema devolve ao corpo a condição de sujeito e produtor de significado.

A presença da tacula e das missangas intensifica essa leitura, o *corpo de tacula* e o *melhor penteado de missangas* remetem às práticas culturais africanas associadas à preparação ritual, à celebração e ao cuidado com o corpo. Esses elementos não funcionam como marcadores culturais, mas como signos de dignificação e pertencimento comunitário. Pintar e adornar o corpo é, nesse sentido, um gesto relacional, aprendido e reconhecido no interior da coletividade, o que aproxima o poema da ética Ubuntu, na qual o cuidado consigo é indissociável do cuidado com o outro e com a comunidade. A disposição espacial dos versos também participa da construção simbólica do poema. O deslocamento gráfico das palavras cria uma pausa visual, como se o verso reproduzisse o gesto de apresentação da oferenda. A página transforma-se em espaço ritual, e a escrita incorpora a dimensão performática do corpo que se apresenta.

A repetição da expressão *neste altar* organiza a composição do poema como uma espécie de fórmula ritual. O paralelismo entre os versos cria um movimento circular, aproximando a linguagem poética da oralidade e da cerimônia. A insistência no

demonstrativo *neste* também produz um efeito de presentificação, o sagrado não está distante ou localizado em outro tempo, mas manifesta-se no espaço concreto onde o corpo está inserido. Assim, "Ex-voto" elabora uma poética em que o sagrado emerge da relação entre corpo, ancestralidade e comunalidade, deslocando concepções coloniais de religiosidade e afirmando o corpo feminino como espaço de memória, cuidado e sentido.

Publicado em 2001, *Dizes-me coisas amargas como os frutos* é o terceiro livro de poemas de Paula Tavares e marca um momento de aprofundamento das tensões entre corpo, memória e experiência histórica em sua trajetória poética. Em continuidade aos diálogos estabelecidos em *Ritos de passagem* (1985) e *O lago da lua* (1999), a obra mantém a centralidade da corporeidade feminina e dos elementos culturais ligados à ancestralidade, mas evidencia com maior intensidade as marcas da ruptura, da perda e dos processos de apagamento que atravessam o sujeito feminino. O poema "MULHER VIII" exemplifica esse movimento ao apresentar um corpo marcado pela ausência e pela destituição de seus símbolos de pertencimento.

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)

O título "MULHER VIII" desempenha um papel decisivo na organização dos sentidos da composição ao apresentar, desde o início, uma figura feminina cuja identidade ultrapassa a dimensão individual. A grafia em letras maiúsculas confere destaque visual ao vocábulo "MULHER VIII", enfatizando a sua centralidade na composição e ampliando o seu alcance simbólico. A ausência de um nome próprio, associada à numeração romana, afasta a personagem de uma identidade singular e sugere uma continuidade, como se essa mulher fosse uma entre muitas, integrante de uma experiência

compartilhada por diferentes gerações de mulheres. O título, portanto, não anuncia apenas um sujeito poético, mas uma condição existencial marcada pela repetição de experiências, pela transmissão da memória e pelas marcas inscritas nos corpos femininos.

A numeração que acompanha o título também produz um efeito significativo "VIII" indica uma continuidade, uma sequência de mulheres, histórias e experiências que não se encerram em um único indivíduo. Nesse sentido, o poema pode ser lido como parte de uma genealogia feminina, na qual cada voz carrega vestígios das anteriores e participa da construção de uma memória coletiva. Essa perspectiva aproxima-se da ética Ubuntu que orienta esta pesquisa, pois o sujeito poético não aparece como uma existência isolada, mas como resultado de relações, vínculos e pertencimentos que constituem a sua identidade.

A imagem das asas cortadas constitui uma metáfora fundamental para compreender o modo como o poema representa a violação da integridade feminina. Ao perguntar *Que avezinha posso ser eu / agora que me cortaram as asas*, o eu lírico estabelece uma associação entre corpo e liberdade, sugerindo que a retirada da capacidade de voar corresponde à interrupção de uma possibilidade de existência plena. A figura da ave, frequentemente relacionada à mobilidade, transcendência e liberdade, aparece aqui em condição de fragilidade, revelando um corpo impedido de realizar o seu movimento natural.

A referência à retirada das tranças representa a ruptura dos vínculos que articulam corpo, memória e pertencimento. Nos versos *agora que me tiraram as tranças*, a transformação imposta ao corpo feminino ultrapassa a dimensão física e alcança o campo da identidade. Na poética da autora, os cabelos e os adornos corporais não aparecem como elementos meramente ornamentais, mas constituem suportes de memória, preservando marcas de pertencimento e saberes transmitidos entre as gerações. As tranças materializam, assim, uma herança cultural inscrita no próprio corpo, vinculando o sujeito às práticas coletivas e às formas de reconhecimento da comunidade. A sua retirada representa mais do que uma alteração da aparência: simboliza uma tentativa de romper os laços que unem a mulher à sua ancestralidade e à memória coletiva.

Essa representação aproxima-se das reflexões de Ngũgĩ wa Thiong'o (1986), para quem os processos coloniais atuam não apenas sobre os territórios, mas também sobre os

sistemas simbólicos e culturais que sustentam a identidade dos povos. Na composição, a violência incide justamente sobre um desses signos de pertencimento, evidenciando que a dominação busca interromper as formas de transmissão que asseguram a continuidade da comunidade. Ao inscrever essa ruptura na própria corporeidade, a escritora transforma o corpo feminino em um espaço de disputa entre apagamento e permanência, no qual a memória ancestral resiste às tentativas de silenciamento e continua afirmando a identidade coletiva.

Nesse sentido, o poema apresenta o corpo feminino como um espaço onde a memória se inscreve e também onde a violência atua. A mulher não é representada apenas como indivíduo, mas como depositária de uma rede de relações que envolve filhos, ancestralidade e comunidade. Quando o eu lírico questiona *Que mãe grande mãe posso ser eu / agora que me levaram os filhos*, evidencia-se uma ruptura na função social e simbólica da maternidade. A perda dos filhos ultrapassa o sofrimento particular, pois atinge a continuidade da memória coletiva. Essa dimensão relacional aproxima o texto da ética Ubuntu, uma vez que a existência do sujeito se constrói a partir dos vínculos que estabelece com outros seres. O "eu" é constituído pela relação, é ave porque possui asas, é mulher porque possui marcas culturais, é mãe porque participa da continuidade da comunidade. Quando esses elementos são retirados, ocorre uma tentativa de desarticulação do próprio modo de existir.

A organização formal do poema participa diretamente da construção da experiência de perda e da busca por uma identidade fragmentada. Longe de funcionar apenas como suporte da enunciação, a estrutura da composição reproduz, no próprio movimento da linguagem, a dificuldade do sujeito em reconhecer-se após a ruptura dos vínculos que sustentavam a sua existência. Composto por apenas três blocos paralelos, organizados pela repetição da estrutura interrogativa *Que... posso ser eu*, o texto constrói um percurso marcado pela tentativa de reconstituir uma identidade abalada. A repetição produz um efeito de insistência, como se a voz poética buscasse reconstruir-se pela própria palavra. A pergunta não espera uma resposta externa, mas revela o esforço de compreender o que permanece após a perda. Também é significativo que o poema não apresente uma resposta conclusiva. A ausência de resolução preserva a tensão da experiência narrada, mantendo o sujeito entre aquilo que lhe foi retirado e aquilo que ainda procura reconstruir. Essa suspensão confere ao poema uma dimensão de resistência,

pois, mesmo diante da violência e do apagamento, a mulher continua afirmando a sua existência por meio da palavra.

A centralidade da figura feminina no poema permite compreender o corpo como o lugar onde se inscrevem a memória, o pertencimento e a continuidade da experiência coletiva. Nessa poética, o corpo feminino não se reduz à dimensão biológica nem constitui apenas o espaço da experiência individual. Ele torna-se o suporte por meio do qual se preservam histórias, saberes e valores transmitidos entre gerações, convertendo-se em um verdadeiro arquivo da memória coletiva. As marcas corporais, os gestos cotidianos e os elementos associados ao universo feminino, como as tranças e os adornos, deixam de possuir uma função meramente estética para assumir uma dimensão simbólica, na medida em que materializam os vínculos que unem o sujeito à comunidade e à ancestralidade. Desse modo, as intervenções sofridas pelo corpo ultrapassam a esfera física e atingem também os processos de transmissão da memória e de constituição da identidade. Ao representar o corpo como lugar de permanência e, simultaneamente, de disputa, o texto evidencia que é nele que se confrontam as tentativas de apagamento impostas pela violência histórica e os movimentos de resistência que asseguram a continuidade dos saberes e do pertencimento coletivo.

Nesse sentido, a perda representada no texto ultrapassa a experiência íntima da voz poética e adquire uma dimensão coletiva. Ao afirmar *agora que me levaram os filhos*, o eu lírico evidencia uma ruptura que não se restringe à maternidade enquanto experiência individual. Os filhos simbolizam a continuidade da vida, a transmissão dos saberes e a permanência dos vínculos que asseguram a memória da comunidade. A sua ausência compromete não apenas o destino da mulher, mas também a possibilidade de projeção do futuro coletivo. A figura feminina, portanto, deixa de ser representada exclusivamente como mãe para assumir a condição de guardiã da continuidade comunitária, responsável pela preservação da memória e pela renovação das relações que ligam vivos, ancestrais e gerações futuras.

Essa compreensão aproxima-se da filosofia Ubuntu, que concebe a existência humana como uma realidade fundamentalmente relacional. Conforme afirma Mogobe Ramose (2010), a pessoa realiza plenamente sua humanidade por meio das relações que estabelece com os outros, uma vez que a comunidade não constitui um elemento externo ao sujeito, mas a própria condição de sua existência. Sob essa perspectiva, a identidade

da mulher apresentada na composição não se encontra circunscrita ao eu, mas se constitui na rede de vínculos que a conecta ao mundo. As asas, as tranças, os filhos, a memória e a comunidade deixam de funcionar como elementos isolados da composição para representar dimensões constitutivas da própria identidade do sujeito poético. A perda de cada um desses elementos corresponde, assim, ao enfraquecimento das relações que sustentam a sua humanidade, evidenciando que a violência histórica incide não apenas sobre o corpo feminino, mas também sobre os laços que tornam possível a vida em comunidade.

A violência representada pelos verbos *cortaram*, *tiraram* e *levaram* organiza um percurso de perdas que incide sobre diferentes dimensões da existência da mulher. Cada ação recai sobre um elemento constitutivo de sua identidade, as asas, associadas à liberdade e à possibilidade de projeção, as tranças, vinculadas ao pertencimento e à memória ancestral, e os filhos, expressão da continuidade da comunidade. A sucessão desses verbos evidencia que a violência não se limita ao corpo físico, mas alcança os vínculos que sustentam a identidade do sujeito. A composição sugere, assim, que a ruptura provocada pela dominação histórica busca interromper os processos de transmissão cultural e enfraquecer as relações que conectam a mulher à sua comunidade e aos seus ancestrais. Nesse contexto, a retirada das tranças ultrapassa a dimensão da aparência para representar uma tentativa de apagar marcas culturais inscritas no corpo, comprometendo os laços de pertencimento que asseguram a permanência da memória coletiva.

Dessa maneira, “MULHER VIII” ocupa um lugar central no percurso analítico desenvolvido nesta seção ao evidenciar o corpo feminino como espaço onde se confrontam memória, violência e resistência. Se, em “Rapariga”, o corpo se constituía como lugar de inscrição da ancestralidade e da integração à comunidade e, em “Ex-voto”, assumia uma dimensão ritual e sagrada, neste poema ele passa a revelar as marcas deixadas pelas tentativas de apagamento produzidas pela violência histórica. A articulação entre essas composições evidencia um dos movimentos fundamentais da poética da autora, o corpo da mulher africana não é apenas o suporte da experiência individual, mas o lugar onde se preservam os vínculos com a ancestralidade, se inscrevem as rupturas da história e se afirmam, continuamente, as possibilidades de permanência e reconstrução da memória coletiva.

Em continuidade do percurso analítico desta seção, seleciona-se o poema "Debaixo da árvore da febre", presente no livro *Manual para amantes desesperados, publicado em 2007*. Inserido em uma etapa mais madura da produção poética da autora, o texto retoma imagens recorrentes da autora, como o corpo feminino, os objetos utilizados nos rituais, a ancestralidade e os processos de transmissão cultural, porém agora atravessados por uma experiência de ruptura. A composição apresenta uma mulher diante da perda dos elementos que antes garantiam a sua inscrição simbólica na comunidade, configurando uma travessia marcada simultaneamente pela desintegração e pela busca de reconstrução.

Debaixo da árvore da febre
perdi a máscara Pwo
as pulseiras pesadas
da família

Perdi a máscara Pwo
segui as marcas de sangue
e fiz de novo as tranças.

Vesti o pano antigo de noivar
os colares de missangas
e fiz de novo as tranças.

Preparada para o tempo
caminhei sobre as marcas de sangue
deitei-me
debaixo da árvore da febre

Perdi a máscara Pwo

as pulseiras de protecção

os óleos do início

os frascos dos remédios

Perdi as palavras

as dos poemas

e a do silêncio

Caminhei sem canto

sem as bolas de cera virgem

o mel do princípio

a cabaça de leite azedo

Caminhei sobre o rastro das marcas de sangue

para junto da árvore da febre

Caminhei pela areia

Seguindo o rastro de sangue

sem precaução.

Deite-me debaixo da árvore da febre

sem precaução

vi a minha pele velha

rasgar-se ao sol

debaixo da árvore da febre

Vi o meu pano do nascimento desfazer-se

debaixo da árvore da febre

Como uma velha leoa

fiquei só

debaixo da árvore da febre

sem os óleos de protecção

as palavras

o silêncio

os cantos de atravessar desertos e medos

Fiquei só

debaixo da árvore da febre

Segui o rastro

as pegadas

as marcas das minhas feridas

e fiquei só

debaixo da árvore da febre

A mulher do mercado trouxe a pemba

traçou a minha testa e

as mãos

O velho soldado

entrançou-me as pernas de histórias e confusão

Debaixo da árvore da febre

eu não disse nada

Debaixo da árvore da febre

ardo devagarinho

sem as palavras

o silêncio

os óleos de protecção

os cantos de atravessar desertos

o fogo sagrado dos antepassados.

Viram a minha máscara Pwo? (TAVARES, 2011, p. 205 - 207)

A ausência de título mantém o poema em suspensão, deslocando o foco da nomeação para a experiência encenada no interior do texto. O primeiro verso *Debaixo da árvore da febre* instaura imediatamente um espaço ritual e liminar. A árvore não é apenas cenário, mas lugar de prova e exposição. A repetição dessa expressão ao longo da composição transforma-a em eixo simbólico da travessia. Já no segundo verso, *perdi a máscara Pwo*, inscreve-se o gesto inaugural de despojamento. A máscara Pwo, pertencente ao universo simbólico tchokwe, funciona no texto como signo de ancestralidade, identidade e reconhecimento comunitário. Mais do que um objeto ritual, ela concentra valores associados ao feminino, à memória e à continuidade cultural. A sua perda, portanto, representa uma ruptura com os códigos simbólicos que permitem ao sujeito reconhecer-se e ser reconhecido no interior da comunidade.

A sequência *as pulseiras pesadas / da família* amplia o campo semântico da ruptura anteriormente anunciado. As pulseiras deixam de constituir simples adornos corporais para assumirem a condição de marcas materiais da linhagem, da ancestralidade e da inserção do indivíduo em uma rede de pertencimento. Nas sociedades tradicionais bantu, os objetos que acompanham o corpo frequentemente desempenham funções sociais, espirituais e genealógicas, tornando visíveis as relações que ligam cada pessoa ao seu clã e à memória dos antepassados. O peso atribuído às pulseiras pode ser compreendido, nesse sentido, não apenas como referência física, mas como metáfora da

responsabilidade herdada e da continuidade das gerações. A sua perda simboliza o enfraquecimento dos vínculos que sustentam a identidade coletiva, evidenciando que a experiência do eu lírico ultrapassa o sofrimento individual para alcançar uma dimensão histórica e comunitária.

Essa desagregação atinge o seu ponto máximo com a repetição insistente da expressão *Perdi a máscara Pwo*, cuja recorrência transforma a perda em eixo estruturador do poema. Entre os povos tchokwe, a máscara Pwo representa muito mais do que um objeto ritual, ela materializa a ancestralidade feminina, a fertilidade, a transmissão da vida, a sabedoria das mulheres e a continuidade da comunidade. A sua presença nos rituais de iniciação reafirma os valores que garantem a reprodução cultural do grupo e estabelece a mediação entre vivos, ancestrais e gerações futuras. Desse modo, perder a máscara significa interromper uma cadeia de transmissão simbólica que assegura a permanência da memória coletiva. A repetição do verbo *perder* não enfatiza apenas a ausência de um objeto ritual, mas evidencia o impacto da violência colonial sobre as formas tradicionais de conhecimento e sobre os mecanismos culturais responsáveis pela constituição do sujeito. A identidade feminina aparece, assim, marcada por sucessivas experiências de desenraizamento, que atingem simultaneamente o corpo, a memória e a ancestralidade.

É nesse contexto que o gesto de *seguir as marcas de sangue* adquire densidade simbólica. O sangue funciona como vestígio material da violência histórica, convertendo-se em um arquivo da memória coletiva. Mais do que representar sofrimento individual, ele sinaliza a permanência das feridas produzidas pelos processos coloniais, pela guerra e pelas rupturas impostas às comunidades tradicionais. O caminho percorrido pela mulher desenrola-se sobre esses vestígios, revelando que a sua travessia é inseparável da história de sua coletividade. O corpo feminino torna-se, assim, lugar de inscrição da memória histórica, carregando marcas que não pertencem apenas ao sujeito, mas à experiência compartilhada de um povo.

A sequência final do poema desloca a leitura da experiência da perda para a afirmação da permanência da memória e da identidade. Quando o eu lírico declara *fiz de novo as tranças*, a composição introduz um movimento de reconstrução que não elimina as rupturas anteriormente representadas, mas evidencia a capacidade de reinscrever no corpo os vínculos que a violência procurou romper. Refazer as tranças significa

reorganizar o corpo segundo marcas de pertencimento que preservam a memória da comunidade e da ancestralidade. Na poética da autora, as tranças ultrapassam a dimensão estética para constituir signos culturais inscritos na corporeidade, associados às formas de reconhecimento, aos saberes transmitidos entre gerações e às práticas de cuidado compartilhadas entre as mulheres. O gesto de trançar o cabelo deixa de representar apenas um procedimento cotidiano e converte-se em uma prática de transmissão e continuidade, por meio da qual o corpo reafirma sua inserção na linhagem e na comunidade. Ao refazer as tranças, a voz poética reinscreve em si mesma uma memória que resiste às tentativas de apagamento, transformando o próprio corpo em espaço de permanência, resistência e reconstrução identitária.

Movimento semelhante ocorre nos versos *Vesti o pano antigo de noivar / os colares de missangas*. O verbo *vestir* ultrapassa a ideia de cobrir o corpo para assumir o sentido de revestimento simbólico da identidade. O pano antigo remete à tradição preservada pelas mulheres mais velhas, enquanto os colares de missangas evocam pertencimento, proteção espiritual, ancestralidade e reconhecimento comunitário. Ao recuperar esses elementos, o eu lírico busca reconstituir uma identidade fundada nas referências culturais herdadas de sua comunidade. Contudo, essa recomposição permanece necessariamente incompleta. A memória dos objetos tradicionais resiste, mas já não pode ser experimentada da mesma maneira, pois o corpo que os veste, encontra-se atravessado pelas marcas da violência histórica. A restauração da identidade não elimina a experiência da perda, ela convive permanentemente com suas cicatrizes.

Essa tensão reaparece na estrofe *Preparada para o tempo / caminhei sobre as marcas de sangue*. A preparação anunciada pelo poema não corresponde à expectativa de superação da dor, mas à disposição para enfrentá-la como parte constitutiva da existência. O tempo referido pela composição ultrapassa a sua dimensão cronológica, articulando simultaneamente história, memória e ritual. Caminhar torna-se um gesto iniciático, no qual a travessia exige reconhecer as marcas deixadas pelos ancestrais e pelas sucessivas violências que atravessam a comunidade. Sob essa perspectiva, o percurso do eu lírico nos quais a transformação do sujeito depende da experiência da provação e da reorganização de seus vínculos com a coletividade.

É nesse horizonte que o gesto de *deitei-me / debaixo da árvore da febre* assume significado simbólico. A árvore, recorrente nas cosmologias africanas, constitui espaço

de encontro entre vivos, ancestrais e forças espirituais, funcionando como eixo de ligação entre diferentes dimensões da existência. Deitar-se sob ela significa aceitar uma condição de vulnerabilidade necessária ao processo de transformação. A febre, por sua vez, pode ser compreendida como metáfora da crise que antecede o renascimento, aproximando a experiência do eu lírico dos processos iniciáticos nos quais o sofrimento não representa apenas destruição, mas condição para uma nova forma de existência.

A enumeração seguinte *as pulseiras de protecção / os óleos do início / os frascos dos remédios* amplia ainda mais o alcance da perda. Diferentemente dos objetos anteriormente mencionados, esses elementos pertencem ao universo dos cuidados rituais, da cura e da proteção espiritual. As pulseiras deixam de representar apenas pertencimento familiar para tornar-se instrumentos de defesa contra os desequilíbrios que ameaçam a força vital, os óleos remetem às unções presentes em diversos rituais de nascimento, iniciação e consagração, os remédios evocam o conhecimento tradicional transmitido pelos mais velhos sobre o equilíbrio entre corpo, natureza e espiritualidade. A ausência desses elementos evidencia que a violência sofrida pelo eu lírico ultrapassa a esfera física e alcança a sua constituição cosmológica. O corpo permanece exposto não apenas porque perdeu objetos materiais, mas porque foi privado das práticas comunitárias responsáveis por restaurar e preservar a sua força vital. Ainda assim, ao registrar poeticamente essas perdas, a escritora converte a memória em gesto de resistência, reinscrevendo na linguagem os saberes que a violência colonial procurou silenciar e reafirmando uma concepção de humanidade fundada na reciprocidade entre corpo, ancestralidade, comunidade e natureza, princípio que aproxima a sua poética da ética Ubuntu.

A experiência da perda alcança seu ponto de maior intensidade nos versos *Perdi as palavras / as dos poemas / e a do silêncio*, nos quais a ruptura deixa de incidir apenas sobre o corpo e passa a atingir a própria linguagem. Ao afirmar que perdeu as palavras, o eu lírico evidencia que a violência histórica compromete também os meios pelos quais a experiência pode ser nomeada, compartilhada e preservada. A referência às *palavras dos poemas* amplia essa compreensão ao sugerir uma ameaça à própria possibilidade de elaboração da memória por meio da criação poética. Ainda mais significativa é a perda *da palavra do silêncio*, pois ela indica que até mesmo aquilo que permanece não dito deixa de constituir um espaço de significação. O silêncio, que em diferentes momentos da poética da escritora preserva memórias, afetos e experiências difíceis de enunciar,

surge aqui igualmente atingido pela ruptura. A violência representada pelo texto não compromete apenas a fala, mas alcança também as formas pelas quais a memória coletiva se conserva, seja pela palavra pronunciada, seja pelos silêncios que acompanham a transmissão dos saberes entre as gerações.

Quando o eu lírico declara *Caminhei sem canto*, evidencia-se a experiência de uma travessia marcada pela ruptura dos vínculos que tradicionalmente asseguram a proteção espiritual e a integração comunitária. Nas sociedades bantu, o canto ultrapassa a sua dimensão simbólica para constituir uma prática ritual, por meio da qual se atualizam a memória coletiva, a presença dos ancestrais e a força vital compartilhada pela comunidade. A ausência do canto, portanto, não representa apenas silêncio, mas a suspensão de um mecanismo ancestral de transmissão, pertencimento e fortalecimento espiritual. O sujeito poético passa a deslocar-se sem o amparo da palavra ritualizada, evidenciando uma condição de desenraizamento produzida pela interrupção das práticas culturais que sustentavam a sua existência.

Essa condição é intensificada pela enumeração *sem as bolas de cera virgem / o mel do princípio / a cabaça de leite azedo*, na qual a repetição da preposição *sem* constrói uma gradação de perdas que ultrapassa a esfera material para atingir o campo simbólico. Cada um desses elementos remete a objetos e substâncias associados aos rituais de iniciação, proteção, fertilidade, alimentação e continuidade da vida nas sociedades tradicionais do sul de Angola. A cera, enquanto matéria de selamento e preservação, pode ser compreendida como símbolo da integridade do corpo e da proteção espiritual, o mel, frequentemente relacionado à origem, à doçura da vida e à abundância, evoca o princípio vital que sustenta a comunidade, já a cabaça de leite azedo remete aos alimentos tradicionais partilhados coletivamente, simbolizando nutrição, hospitalidade e permanência dos vínculos sociais. Privado desses elementos, o sujeito encontra-se desprovido não apenas de recursos materiais, mas dos dispositivos simbólicos que asseguram a sua inserção na ordem cosmológica e comunitária.

Sob essa perspectiva, o corpo que caminha é apresentado como um corpo destituído dos sinais que tradicionalmente o vinculavam à ancestralidade e à coletividade. Trata-se de um corpo que percorre o espaço sem o selamento ritual que legitima a sua identidade e sem o alimento simbólico que renova a sua força vital. A travessia deixa de representar um rito de passagem orientado pela comunidade para converter-se em

experiência de deslocamento solitário, marcada pela fragilização dos laços culturais. Ao inscrever essa condição na linguagem poética, a autora sugere os efeitos da violência colonial sobre as formas tradicionais de transmissão do conhecimento, evidenciando como a ruptura das práticas rituais implica também o enfraquecimento das estruturas simbólicas responsáveis pela constituição do sujeito. A ausência desses objetos, portanto, transforma-se em metáfora do colonialismo, que procura romper a continuidade entre memória, corpo, território e ancestralidade, ao mesmo tempo em que a própria poesia atua como espaço de resistência, preservando a lembrança desses saberes e reinscrevendo-os no imaginário contemporâneo.

A repetição do verso *Caminhei sobre o rastro das marcas de sangue* reforça a ideia de que o percurso do sujeito poético não se realiza sobre um caminho neutro, mas sobre vestígios de uma violência historicamente acumulada. O rastro não constitui apenas um sinal deixado pelo passado, ele permanece ativo, orientando os deslocamentos do presente e evidenciando que a experiência colonial continua inscrita na memória coletiva. As marcas de sangue transformam-se, assim, em testemunhos da dor transmitida entre gerações, convertendo a travessia individual em metáfora de uma experiência histórica compartilhada.

Nessa perspectiva, a repetição do verbo *caminhei* adquire um valor performativo, cada nova enunciação reinscreve o corpo em uma memória que se recusa ao apagamento. A caminhada deixa de representar apenas um deslocamento espacial para assumir a forma de uma travessia histórica, na qual passado e presente coexistem. O sujeito não percorre um território vazio, mas uma paisagem marcada por vestígios materiais e simbólicos da violência, fazendo do próprio ato de caminhar um exercício de memória. A insistência na imagem do rastro revela que o sistema colonial não pertence exclusivamente ao passado, pois os seus efeitos permanecem produzindo fraturas nas formas de existir, de lembrar e de pertencer.

Em seguida, *vi a minha pele velha / rasgar-se ao sol* desloca essa experiência histórica para o próprio corpo. A pele, enquanto fronteira entre interior e exterior, indivíduo e mundo, constitui um dos principais lugares de inscrição da identidade. O seu rasgamento simboliza a ruptura das estruturas que protegiam o sujeito e garantiam a sua continuidade cultural. A exposição ao sol intensifica essa imagem de vulnerabilidade. Longe de representar apenas iluminação ou revelação, a luz evidencia aquilo que já não

pode permanecer oculto as marcas da violência inscritas sobre o corpo. A pele rasgada torna visível a memória das agressões sofridas, transformando o corpo em arquivo das experiências coloniais. Como observa a crítica pós-colonial, a dominação desse sistema incidiu diretamente sobre os corpos, impondo classificações raciais, disciplinamentos e processos de desumanização. Nessa poética, entretanto, esse corpo ferido não é reduzido ao sofrimento, ele preserva as marcas da história e converte-se em testemunho da resistência de uma memória que sobrevive apesar das tentativas de apagamento.

Ainda mais significativa é a imagem construída no verso *Vi o meu pano do nascimento desfazer-se*, que desloca a experiência da perda para a própria origem do sujeito. O *pano do nascimento* ultrapassa a condição de um simples objeto e adquire um forte valor simbólico ao remeter ao início da existência e aos vínculos que constituem a identidade desde os primeiros momentos da vida. O seu desfazimento sugere uma ruptura que alcança não apenas a memória individual, mas também as relações de pertencimento que ligam o sujeito à comunidade, à ancestralidade e à continuidade entre as gerações. A imagem evidencia, assim, que a violência representada pelo texto não incide somente sobre o presente, mas compromete também os fundamentos da identidade, atingindo aquilo que sustenta a permanência da memória coletiva. Sob essa perspectiva, o desfazer-se do pano pode ser compreendido como metáfora das tentativas de interromper os processos de transmissão cultural, por meio dos quais saberes, valores e formas de pertencimento se preservam ao longo do tempo.

Todavia, ao transformar essas imagens em matéria poética, a autora realiza um movimento inverso ao do apagamento colonial. O sangue, a pele e o pano do nascimento deixam de ser apenas signos da perda para converter-se em dispositivos de rememoração. A poesia reinscreve aquilo que a história colonial procurou destruir, recuperando o corpo como espaço de memória e reafirmando a permanência das relações entre ancestralidade, comunidade e território. É justamente nessa capacidade de recordar e reconfigurar os vínculos rompidos que se manifesta a dimensão ética do Ubuntu na obra da autora, mesmo atravessado pela violência, o sujeito continua definido pelas relações que o ligam aos seus ancestrais, à coletividade e à terra, fazendo da memória um gesto de resistência e de reconstrução identitária.

A comparação *Como uma velha leoa / fiquei só* desloca a experiência do eu lírico para o universo simbólico da natureza, estabelecendo uma profunda continuidade entre o

humano e o mundo animal, característica recorrente das cosmologias bantu. A leoa não figura apenas como metáfora da força ou da resistência, mas como expressão de uma existência cuja vitalidade depende da vida coletiva. Embora reconhecida por sua potência, a leoa é também um animal profundamente vinculado ao grupo, a sua solidão representa uma condição excepcional e potencialmente ameaçadora. Ao identificar-se com uma velha leoa isolada, o eu lírico evidencia uma ruptura que ultrapassa o abandono individual, sugerindo a interrupção das relações comunitárias que sustentam a sua existência. A animalidade evocada pelo poema não reduz a mulher a um estado instintivo, mas reinscreve a sua identidade numa cosmologia em que seres humanos, animais, ancestrais e natureza compartilham uma mesma força vital. A solidão, nesse contexto, deixa de ser apenas um estado emocional para tornar-se sinal de um desequilíbrio cosmológico provocado pela fragmentação dos vínculos que organizam a vida coletiva.

A repetição dos versos *Fiquei só / debaixo da árvore da febre* intensifica a experiência de isolamento ao transformar essa condição em um elemento estruturante da composição. Ao reaparecer no poema, a mesma imagem interrompe o avanço da narrativa e faz com que o leitor retorne continuamente à cena da solidão, enfatizando a permanência da ruptura vivida pelo eu lírico. A imagem da árvore adquire especial relevância nesse contexto, pois pode ser aproximada das reflexões de Amadou Hampâté Bâ (1982) acerca da transmissão dos saberes nas sociedades africanas, fundamentada na palavra, na convivência entre as gerações e na experiência comunitária. No texto, entretanto, esse espaço deixa de remeter ao encontro e à partilha para converter-se em cenário de isolamento e vulnerabilidade. A expressão *árvore da febre* reforça esse deslocamento ao associar o lugar da permanência da memória a uma condição de sofrimento e instabilidade. A febre, por sua vez, simboliza um estado liminar em que o corpo permanece suspenso entre a dor e a possibilidade de transformação. Contudo, diferentemente dos processos de transmissão coletiva dos saberes descritos por Hampâté Bâ, a experiência vivida pelo eu lírico desenvolve-se na ausência da comunidade e da mediação dos mais velhos. O isolamento evidencia, assim, que a violência histórica compromete não apenas a integridade do sujeito, mas também os vínculos responsáveis pela circulação da palavra, pela preservação da memória e pela continuidade da vida comunitária.

É nesse cenário que surgem as figuras da *mulher do mercado* e do *velho soldado*, introduzindo no poema diferentes formas de memória social. A mulher do mercado, ao trazer a pemba, aproxima o eu lírico dos conhecimentos tradicionais preservados pelas mulheres, evocando práticas de proteção, purificação e comunicação espiritual. A pemba, amplamente utilizada em rituais de matriz centro-africana, simboliza a possibilidade de restabelecer vínculos com os ancestrais e reorganizar o equilíbrio rompido. Em contraste, a figura do velho soldado introduz a memória da guerra e da violência colonial. Quando o poema afirma que ele *entrançou-me as pernas de histórias e confusão*, estabelece uma poderosa imagem da inscrição da história sobre o corpo feminino. O verbo *entrançar*, anteriormente associado às tranças como gesto de cuidado e transmissão cultural, assume agora um sentido ambivalente, em vez de organizar a memória coletiva, entrelaça experiências traumáticas que dificultam o movimento e obscurecem a compreensão do passado. As pernas, responsáveis pelo caminhar, tornam-se suporte da história violenta que continua condicionando a travessia do eu lírico. Assim, tanto o conhecimento tradicional quanto a memória da guerra atravessam o seu corpo, mas nenhum deles é suficiente para restaurar plenamente a integridade perdida.

A impossibilidade dessa restauração manifesta-se de forma contundente no verso *eu não disse nada*. O silêncio que se instala não decorre de uma escolha individual, mas da própria experiência traumática que interrompe a circulação da palavra. Nas sociedades tradicionais bantu, a palavra possui uma dimensão ética, espiritual e performativa, falar significa produzir relações, transmitir saberes e atualizar a presença da comunidade e dos ancestrais. O silêncio imposto ao lírico representa, portanto, muito mais do que ausência de voz, ele evidencia a ruptura dos circuitos de transmissão que sustentam a memória coletiva. A impossibilidade de enunciar traduz o efeito da colonialidade sobre os modos tradicionais de produção do conhecimento, uma vez que a violência histórica procura justamente interromper as formas pelas quais uma comunidade narra a si mesma.

Essa ruptura alcança a sua expressão máxima nos versos *ardo devagarinho / sem as palavras / o silêncio / os óleos de protecção.* O corpo passa a ser representado como uma combustão lenta, consumido por uma força que não produz renovação, mas desgaste contínuo. Diferentemente do fogo presente em muitos rituais africanos, associado à purificação, à comunicação com os ancestrais e à regeneração da vida, o fogo que atravessa o eu lírico é desprovido de qualquer mediação ritual. A ausência simultânea das

palavras e dos óleos de proteção evidencia que o processo de queima ocorre sem o amparo das práticas comunitárias responsáveis por restaurar a força vital. O corpo permanece entregue a um sofrimento silencioso, incapaz de converter a dor em experiência compartilhada, o que reforça a dimensão profundamente desagregadora da violência colonial.

O desfecho do poema desloca a experiência da perda para a afirmação da busca e da permanência da memória. A pergunta *Viram a minha máscara Pwo?* ultrapassa a procura por um objeto desaparecido e transforma-se em uma interpelação dirigida à comunidade. A escolha do verbo *viram* convoca o olhar do outro e evidencia que a reconstrução da identidade não pode ser realizada de forma isolada, mas depende do reconhecimento e da preservação dos vínculos coletivos. No contexto da composição, a máscara Pwo ultrapassa a sua materialidade para constituir um signo da memória, da ancestralidade e da continuidade cultural. Procurá-la significa, portanto, buscar não apenas aquilo que foi perdido, mas também as condições de restabelecer as relações que sustentam o pertencimento e a transmissão dos saberes. É significativo que a composição se encerre com uma pergunta e não com uma resposta. A ausência de resolução preserva o movimento da busca e indica que a reconstrução da identidade permanece em processo. Ao formular essa pergunta, o eu lírico rompe o silêncio produzido pela violência histórica e reinscreve, na própria linguagem, a memória daquilo que se tentou apagar, transformando a palavra em um gesto de resistência e de reexistência.

Sob essa perspectiva, a conclusão do texto aproxima-se profundamente da ética Ubuntu. A identidade da mulher não pode ser restaurada como conquista exclusivamente individual, uma vez que a sua existência é inseparável das relações que estabelece com os ancestrais, com a comunidade, com a natureza e com os saberes transmitidos entre gerações. A busca pela máscara Pwo converte-se, assim, em metáfora da reconstrução da força vital coletiva. Ao transformar essa procura em matéria poética, a autora afirma que a memória permanece como espaço privilegiado de resistência à colonialidade, fazendo da poesia um lugar onde os vínculos interrompidos podem ser novamente imaginados, narrados e reconstruídos.

Diferentemente dos poemas analisados anteriormente, nos quais o corpo feminino se encontra organicamente integrado aos ciclos da natureza, às práticas rituais e às formas coletivas de pertencimento, em “Debaixo da árvore da febre” o sujeito poético ocupa um

espaço de liminaridade. A sua existência desenrola-se entre a permanência da memória ancestral e a experiência concreta da perda, revelando uma identidade atravessada por tensões que resultam dos processos históricos de ruptura vividos pelas sociedades africanas. O poema desloca, assim, a representação do corpo de uma condição de equilíbrio cosmológico para um estado de vulnerabilidade, no qual os vínculos que tradicionalmente asseguravam a continuidade entre indivíduo, comunidade, território e ancestralidade aparecem profundamente fragilizados.

Essa condição liminar não significa, contudo, o desaparecimento da cosmologia bantu, mas justamente a evidência de sua importância. É porque o sujeito continua reconhecendo a ausência da máscara, dos cantos, das palavras, dos óleos, dos adornos e dos objetos rituais que essas perdas adquirem significado. O poema demonstra que tais elementos não constituem simples acessórios culturais, mas dimensões constitutivas da própria existência. A máscara Pwo, as pulseiras, os colares de missangas, as tranças, o canto e a palavra ritualizada integram uma mesma rede simbólica, por meio da qual o sujeito é reconhecido pela comunidade e se reconhece como parte de uma continuidade histórica e espiritual. A sua ausência evidencia que a identidade, nas cosmologias evocadas por Paula Tavares, jamais se reduz à interioridade psicológica do indivíduo, ela é produzida pelas relações que ligam o corpo aos ancestrais, à coletividade, ao território e às forças vitais que atravessam o mundo.

Sob essa perspectiva, o corpo deixa de ser concebido como uma entidade autônoma para afirmar-se como um espaço de convergência de memórias, genealogias, objetos rituais, práticas culturais e relações comunitárias. Cada elemento perdido representa também a interrupção de uma forma específica de transmissão da vida coletiva, o canto preserva a memória, as tranças organizam identidades e vínculos femininos, as pulseiras e os colares materializam a linhagem, os óleos e os remédios restabelecem o equilíbrio da força vital, a máscara Pwo atualiza a ancestralidade e assegura a continuidade da comunidade. O despojamento experimentado pelo eu lírico, portanto, não corresponde apenas ao empobrecimento material ou à perda de símbolos culturais, mas à fragmentação de uma ontologia relacional que compreende a pessoa como resultado de uma complexa rede de interdependências.

Encerrando a análise dos poemas selecionados para esta seção, apresenta-se um poema sem título pertencente à obra *Ritos de passagem* (1985), o texto selecionado

distingue-se pela concisão formal e pela elevada densidade simbólica, condensando aspectos fundamentais da poética inicial de Tavares. Por meio de uma linguagem fragmentada e de imagens construídas a partir de objetos rituais, elementos da natureza e referências à tradição bantu, a autora explora as tensões entre corpo, memória e experiência histórica.

As coisas delicadas tratam-se
com cuidado
FILOSOFIA CABINDA

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 o cinto
VOU
para o sul saltar o cercado.
(TAVARES, 2011, p. 55)

A ausência de um título individualizado desloca a atenção do leitor para a epígrafe que antecede o texto *As coisas delicadas tratam-se com cuidado*. Nesse caso, a epígrafe assume uma função estrutural, funcionando como uma espécie de título simbólico e estabelecendo o campo semântico do poema. Ao contrário de nomear diretamente a experiência apresentada, ela oferece um princípio ético, a partir do qual o conflito será desenvolvido, o cuidado como valor que será posteriormente tensionado pela violência. Ao inscrever o poema nesse campo epistêmico, a autora aciona uma lógica relacional próxima à ética Ubuntu, segundo a qual o ser se constrói no vínculo com o outro, na interdependência e no reconhecimento mútuo. Para os objetivos desta pesquisa, a epígrafe é decisiva, pois introduz uma concepção de cuidado que não se reduz a um gesto individual ou utilitário, mas se articula como valor ontológico e comunitário.

A fragmentação da forma poética acompanha as fissuras produzidas pela violência colonial e pelos processos de desenraizamento, ao mesmo tempo em que evidencia os movimentos de resistência e reconstrução da subjetividade. O corpo representado deixa de ser apenas suporte da experiência individual para constituir-se como arquivo cultural, espaço de inscrição da memória ancestral e lugar onde se confrontam forças sociais, espirituais, históricas e comunitárias. Desse modo, essa composição poética sintetiza questões centrais desenvolvidas ao longo desta seção, permitindo compreender como a poética estudada nesta pesquisa, articula a cosmologia bantu e a ética Ubuntu na construção de uma subjetividade relacional, fundada na interdependência entre corpo, ancestralidade, território e comunidade.

O texto é construído a partir de um paradoxo fundamental a linguagem do cuidado aparece associada a uma experiência de destruição. Os advérbios *cuidadosamente* e a expressão *prótese perfeita* produzem uma ambiguidade, pois revelam uma violência realizada de forma meticulosa, quase técnica. O texto evidencia, assim, uma forma de dominação que não opera apenas pela força bruta, mas também pela reorganização aparentemente cuidadosa do corpo e da identidade. A imagem da *prótese* condensa a ambivalência da relação colonial. A prótese é aquilo que substitui uma parte ausente, sugerindo dependência e incompletude. Entretanto, ao qualificá-la como *perfeita*, o poema ironiza a promessa de integração produzida pelo poder dominante, aquilo que parece reparação também pode representar uma forma de controle.

O verbo *desossar* é uma escolha lexical que aproxima o corpo humano da matéria animal, produzindo uma imagem de retirada daquilo que sustenta a existência. A metáfora transforma o corpo em um objeto manipulável, revelando o processo de redução do sujeito àquilo que pode ser separado, rearranjado e apropriado. O verbo *inscrever* introduz uma metáfora fundamental para o poema, o corpo torna-se superfície de escrita. Entretanto, essa escrita não é realizada pelo próprio sujeito, mas pelo outro que o incorpora ao seu universo. A inscrição, portanto, carrega uma dupla dimensão, marca e apagamento, registro e perda de autonomia.

A própria composição gráfica do poema reproduz, em sua materialidade, a experiência de fragmentação narrada pelo eu lírico. Os amplos espaços em branco, os deslocamentos dos versos, as quebras sintáticas e a distribuição irregular das palavras na página interrompem a linearidade da leitura e instauram um ritmo marcado por pausas, silêncios e descontinuidades. Dessa maneira, a organização formal deixa de desempenhar uma função meramente estética para converter-se em elemento constitutivo da significação. A experiência da ruptura não é apenas tematizada pelo poema, ela é incorporada à própria estrutura textual, fazendo com que o leitor experimente, durante a leitura, o mesmo movimento de interrupção, hesitação e dispersão que atravessa o corpo da voz poética.

Sob essa perspectiva, a forma poética deixa de ser um suporte neutro do conteúdo para tornar-se produtora de sentido, aspecto que se aproxima das formulações do Formalismo Russo acerca da indissociabilidade entre procedimento artístico e construção do significado. A disposição gráfica dos versos, os vazios gráficos e a sintaxe fragmentada atuam como procedimentos de estranhamento, desacelerando a leitura e deslocando a percepção habitual da linguagem. O poema exige que o leitor percorra os seus silêncios tanto quanto as suas palavras, atribuindo aos espaços em branco uma função expressiva equivalente à dos próprios versos. Esses vazios deixam de representar simples ausências gráficas para constituírem marcas visíveis daquilo que foi interrompido pela violência histórica, a continuidade da memória, dos rituais, da palavra e dos vínculos comunitários.

Nessa lógica, o poema converte-se em um verdadeiro corpo textual. Assim como o corpo do sujeito poético é atravessado por perdas, deslocamentos e cicatrizes, a linguagem apresenta-se igualmente marcada por cortes, fissuras e lacunas. A fragmentação formal torna-se, portanto, uma metáfora da própria condição do sujeito

poético. Cada interrupção sintática, cada verso isolado e cada intervalo gráfico materializam a impossibilidade de uma narrativa contínua diante da experiência traumática. A forma não apenas representa a desagregação do corpo e da memória, ela performa essa desagregação, transformando a leitura em uma experiência sensível da ruptura.

Ao mesmo tempo, esses espaços vazios não significam apenas ausência. Eles configuram zonas de indeterminação nas quais a memória, o não dito e os vestígios da ancestralidade permanecem latentes. O silêncio gráfico assume, assim, uma dimensão simbólica, permitindo que aquilo que não pode ser plenamente enunciado continue existindo como potência de significação. A página torna-se um território onde palavra e silêncio coexistem, reafirmando uma característica recorrente da poética da autora, a construção de uma linguagem capaz de sugerir que a memória não sobrevive apenas pelo que é explicitamente narrado, mas também pelas lacunas, pelos intervalos e pelos fragmentos que resistem ao apagamento histórico.

Esse texto constrói uma reflexão contundente sobre as formas de relação que se estabelecem a partir do corpo, colocando em tensão vários elementos, tais quais cuidado, violência e interdependência. Desde o início, a linguagem poética opera por contrastes, instaurando uma ética que se pretende delicada, mas que se revela profundamente assimétrica. O corpo do eu lírico é apresentado como matéria passível de desmontagem, reorganização e reinscrição, o que permite ler o poema como uma alegoria da experiência colonial, na qual o sujeito é despojado de sua autonomia e reconfigurado segundo lógicas externas.

No trecho *meio pulmão respira em ti / o outro, que me lembre / mal existe*, a imagem do pulmão desloca a reflexão para uma das funções mais elementares da existência, a respiração. Mais do que um processo fisiológico, respirar constitui uma metáfora da própria força vital, da autonomia do sujeito e de sua capacidade de permanecer plenamente presente no mundo. Ao afirmar que apenas *meio pulmão* continua respirando, enquanto o outro *mal existe*, o eu lírico evidencia uma subjetividade dividida, cuja integridade foi profundamente comprometida. O corpo já não se apresenta como unidade, mas como espaço de divisão, no qual parte da própria existência parece ter sido apropriada, silenciada ou anulada. A imagem sugere que a violência vivida pela voz

poética não atua apenas sobre a sua dimensão física, mas alcança a sua constituição ontológica, afetando a maneira como ela percebe a si mesma e se relaciona com o outro.

Essa cisão ultrapassa a esfera individual e pode ser compreendida como representação das fraturas produzidas pelos processos históricos de dominação. O fato de uma parcela do pulmão *respirar em ti* indica que a identidade do sujeito passa a ser constituída por uma relação marcada pela assimetria, na qual os limites entre o eu e o outro tornam-se instáveis. Em vez de representar uma reciprocidade própria das epistemologias relacionais evocadas pela filosofia Ubuntu, essa partilha da respiração revela uma relação atravessada pela violência, pela expropriação e pela perda de autonomia. O sujeito permanece vivo, mas a sua força vital manifesta-se de forma incompleta, como se lhe tivesse sido subtraída uma parte essencial de sua existência.

A disposição gráfica da composição participa ativamente da construção dos sentidos ao converter a própria forma do poema em expressão da experiência de fragmentação vivida pelo sujeito poético. Os cortes dos versos, os deslocamentos sintáticos e os espaços em branco interrompem continuamente o fluxo da leitura, instaurando um ritmo descontínuo que reproduz, no plano da linguagem, a dificuldade de manter uma respiração plena. A leitura deixa de avançar de maneira contínua e passa a ser marcada por pausas, interrupções e retomadas, levando o leitor a experimentar corporalmente as lacunas que atravessam o texto. A organização visual do texto, portanto, não constitui um recurso meramente gráfico, mas um procedimento expressivo que incorpora à linguagem a fratura inscrita no corpo do eu lírico. Forma e conteúdo tornam-se indissociáveis, assim como o pulmão já não respira plenamente, o poema também parece respirar de maneira entrecortada, fazendo coincidir o ritmo da leitura com o ritmo de um corpo cuja força vital foi parcialmente interrompida. A fragmentação deixa, assim, de ser apenas um tema da composição para tornar-se uma experiência compartilhada entre o texto e o leitor, que passa a vivenciar, por meio da própria leitura, os efeitos da ruptura representada poeticamente.

Embora a composição não apresente marcas explícitas de gênero na constituição do eu lírico, a sua leitura permite reconhecer a construção de um sujeito feminino a partir dos gestos e práticas mobilizados sobretudo no desfecho do poema. As ações de *bater a manteiga* e *pôr o cinto*, culturalmente associadas ao cotidiano das mulheres em determinados contextos africanos, funcionam como indícios simbólicos de uma

experiência de gênero socialmente situada. A recusa desses gestos *não bato a manteiga / não ponho o cinto*, sinaliza não apenas a inscrição do eu lírico no universo feminino, mas, sobretudo, um movimento de ruptura com papéis normativos que regulam o corpo e a atuação da mulher.

A introdução do advérbio *Hoje* constitui um ponto de inflexão na organização do texto ao romper a temporalidade que, até então, era marcada pela recordação das perdas e da violência. Mais do que localizar cronologicamente a ação, esse marcador reorganiza a enunciação e inaugura um novo horizonte de experiência, no qual o sujeito deixa de ocupar exclusivamente a posição daquele que sofre as consequências da ruptura para assumir um papel ativo na reconstrução de si. O poema desloca-se, assim, do corpo submetido à violência para o corpo que age sobre a própria existência. Essa transformação também se manifesta na linguagem, que abandona o campo semântico da mutilação para privilegiar imagens sensoriais, cromáticas e táteis *pintei de tacula e água fria / o corpo aceso*. A tacula, elemento recorrente nessa poética, devolve densidade simbólica ao corpo ao reinscrevê-lo em práticas ancestrais de cuidado, preparação ritual e pertencimento. A associação entre a cor avermelhada da tacula, a água fria e o corpo aceso produzem uma imagem de renovação, na qual diferentes elementos convergem para reativar a força vital do sujeito e reafirmar sua continuidade com a memória ancestral.

Isolado graficamente e escrito em caixa alta, o verbo *VOU* rompe com a fragmentação anterior e assume caráter performativo. A palavra deixa de apenas representar uma decisão e passa a realizá-la poeticamente, ao dizer *VOU*, o sujeito começa a partir. A linguagem recupera a capacidade de ação que havia sido retirada do corpo. O verso final, *para o sul saltar o cercado*, articula deslocamento, transgressão e direção, encerrando o texto com uma imagem de travessia. O *cercado*, enquanto limite imposto, pode ser lido tanto no plano material quanto simbólico, remetendo às fronteiras coloniais, sociais e corporais. A escolha por um final aberto, marcado pelo movimento, reforça uma poética da reexistência, na qual o sujeito não se recompõe integralmente, mas se desloca, recusando a imobilização.

Trata-se, portanto, de uma leitura que não essencializa o feminino, mas reconhece como o poema mobiliza práticas culturalmente marcadas para construir uma subjetividade que se afirma pela recusa e pelo deslocamento. O corpo que, ao final, *salta o cercado* emerge como um corpo feminino que reinscreve a sua agência no movimento,

tensionando simultaneamente as heranças coloniais e as normativas de gênero que atravessam a sua experiência.

Os poemas analisados nesta seção evidenciam que, na poética da autora, o corpo feminino constitui um espaço privilegiado de inscrição da memória, da ancestralidade e das práticas culturais. Longe de representar apenas a experiência individual, o corpo configura-se como território onde se preservam saberes, ritos, marcas de pertencimento e, simultaneamente, as cicatrizes deixadas pelos processos históricos de violência e apagamento. Entre a celebração dos vínculos comunitários e a experiência da perda, a corporeidade revela-se como um arquivo vivo, no qual memória e identidade permanecem em constante reconstrução, reafirmando a centralidade da experiência feminina na preservação e na renovação da cultura.

5.3 Oralidade, palavra e transmissão dos saberes ancestrais

Essa seção tem como eixo de análise a relação entre oralidade, memória e transmissão dos saberes ancestrais na poética de Paula Tavares. Para isso, toma-se como ponto de partida o livro *Ritos de passagem*, publicado em 1985, obra inaugural da trajetória poética da autora e integrante da antologia utilizada nesta dissertação. Já nesse primeiro conjunto de poemas, delineiam-se aspectos fundamentais da escrita dessa escritora, como a valorização da palavra como forma de preservação da memória, a presença dos ritos comunitários e a compreensão da existência a partir de uma perspectiva relacional entre corpo, natureza e ancestralidade.

Após discutir a centralidade da oralidade como princípio de organização das sociedades tradicionais bantu e como fundamento dessa escrita poética, torna-se possível observar de que maneira esses elementos se concretizam no tecido do poema. Mais do que tematizar práticas culturais angolanas, a poeta incorpora à própria construção do texto procedimentos que remetem às formas tradicionais de transmissão do conhecimento, nas quais a palavra ritualizada, a repetição, o ritmo e a memória coletiva desempenham papel fundamental na preservação e na atualização dos saberes ancestrais. Nessa perspectiva, o poema deixa de ser apenas um espaço de representação para constituir-se como lugar de continuidade dessas práticas, fazendo da linguagem um território em que memória, cultura e experiência coletiva permanecem em circulação.

Sob essa perspectiva, “Cerimónia de Passagem” inaugura as análises desta seção por condensar, em sua estrutura poética, procedimentos que remetem às formas tradicionais de transmissão dos saberes ancestrais. A composição organiza-se por meio de uma linguagem marcada pela repetição, pela circularidade e pela condensação simbólica, elementos que aproximam o texto das práticas da oralidade características das sociedades tradicionais africanas. Conforme sugere o próprio título, o texto evoca um rito de transição no qual a passagem não representa apenas uma transformação individual, mas um movimento integrado ao ciclo da comunidade, da ancestralidade e da natureza. A cerimônia, portanto, não se limita a um tema representado, ela constitui o princípio organizador da própria escrita, definindo o ritmo, as imagens e a cosmovisão que atravessam o poema.

CERIMÓNIA DE PASSAGEM

"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, 2011, p. 15).

Mais do que anunciar um rito de passagem, “Cerimónia de Passagem” configura-se como a encenação de um processo iniciático realizado pela própria linguagem poética. O título antecipa essa dinâmica ao indicar que a cerimônia não constitui apenas o tema do poema, mas o princípio que organiza a sua construção. Ao invés de representar um ritual concluído, o texto o atualiza no ato da enunciação, transformando a palavra em espaço de transmissão de saberes e de inscrição da memória coletiva. A sequência das ações *ferir*, *produzir*, *semear*, *amadurecer*, *beber*, *cantar*, *iniciar* e *fechar* não estabelece uma progressão linear, mas um movimento cíclico em que cada gesto conduz ao seguinte, reproduzindo a lógica de continuidade que caracteriza os ritos comunitários e a cosmovisão das sociedades tradicionais bantu. Nessa perspectiva, a passagem não se restringe à transformação individual da infância à maturidade ou da juventude à velhice, ela representa a inserção do sujeito em uma ordem coletiva na qual comunidade, ancestralidade e natureza permanecem interligadas. Vida, morte, nascimento e renovação deixam de constituir etapas isoladas para integrar um mesmo ciclo de existência, continuamente reatualizado pela memória e pela prática ritual.

A imagem que inaugura o poema *“a zebra feriu-se na pedra / a pedra produziu lume”* condensa a lógica transformadora que orienta toda a composição. O choque entre a zebra e a pedra não resulta em destruição, mas na produção de luz, convertendo a experiência da ruptura em potência criadora. Nessa perspectiva, a imagem pode ser lida como uma metáfora da própria palavra poética e, ao mesmo tempo, da produção dos saberes nas sociedades tradicionais africanas. Assim como o lume nasce da fricção, o conhecimento emerge da experiência compartilhada, da memória coletiva e da transmissão oral, transformando a dor, o tempo vivido e a relação com a comunidade em possibilidades de significação.

Essa dinâmica evidencia que o texto ultrapassa a representação de uma experiência individual para encenar um percurso de aprendizagem e integração ao mundo. Cada imagem participa de uma cadeia simbólica em que corpo, natureza e ancestralidade permanecem profundamente interligados, reafirmando uma concepção de existência fundada na continuidade entre os seres e na circulação permanente da vida. Em poucos versos, a autora sintetiza uma cosmovisão em que a palavra ritualizada não apenas preserva a memória, mas também atualiza os conhecimentos herdados, garantindo a sua transmissão entre as gerações. Desse modo, a linguagem poética aproxima-se da função

desempenhada pela oralidade nas sociedades tradicionais bantu, mais do que comunicar, ela conserva, recria e perpetua a experiência coletiva, fazendo do poema um espaço de renovação da memória e da ancestralidade.

Na poética dessa autora, a natureza constitui uma linguagem por meio da qual se inscrevem a memória, a ancestralidade e os saberes das sociedades tradicionais bantu. Animais, plantas, pedras, rios e outros elementos do mundo natural ultrapassam a função de compor a paisagem para assumir uma dimensão simbólica, tornando-se portadores de valores culturais, espirituais e históricos. Integradas a uma cosmovisão que compreende o ser humano em permanente relação com a comunidade, o território e a ancestralidade, essas imagens articulam diferentes dimensões da existência e revelam uma concepção de mundo fundada na interdependência entre todos os seres. Em "Cerimónia de Passagem", essa lógica manifesta-se desde os versos inaugurais. A escolha da zebra como primeira imagem do poema não parece casual. É ela quem realiza a primeira ação *"a zebra feriu-se na pedra"*, desencadeando a sucessão de acontecimentos que estrutura toda a composição. Assim, a zebra deixa de ocupar uma posição meramente figurativa para assumir a função de agente do percurso iniciático, instaurando o movimento que conduz o poema da ruptura à regeneração.

Assim, a zebra deixa de ocupar uma posição meramente figurativa para assumir a função de agente do percurso iniciático, instaurando o movimento que conduz o poema da ruptura à regeneração. A ação inicial faz nascer todas as demais, da pedra surge o *lume*, do *lume*, as cinzas, das cinzas, o adubo, do adubo, o milho, do milho, o vinho, do vinho, o sangue, do sangue, o círculo da vida continuamente renovado. A organização dessa cadeia evidencia que cada transformação decorre da anterior, configurando uma dinâmica de continuidade incompatível com uma concepção linear do tempo. A imagem da zebra também contribui para a elaboração dessa lógica simbólica. As listras que marcam seu corpo evocam visualmente a coexistência de forças complementares, sugerindo que vida e morte, luz e sombra, permanência e mudança não se excluem, mas participam de um mesmo movimento de equilíbrio e renovação. Ao ferir-se na pedra, o animal inaugura um processo em que a ruptura não significa destruição, mas condição para o surgimento de uma nova forma de existência.

Nesse sentido, a imagem da pedra que produz *lume* adquire particular densidade simbólica. O choque não conduz ao esgotamento, mas à criação, convertendo a

experiência da dor em potência transformadora. A fricção torna-se, assim, uma metáfora da própria produção do conhecimento nas sociedades tradicionais africanas, em que a sabedoria nasce da experiência vivida, da memória compartilhada e da transmissão oral entre as gerações. O *lume* pode ser compreendido, portanto, como imagem da vitalidade, da palavra e da memória ancestral, indicando que o conhecimento não emerge da imobilidade, mas da relação permanente entre sujeito, comunidade, natureza e ancestralidade.

Ao estruturar o texto por meio dessa cadeia de transformações, Paula Tavares desloca a atenção do leitor da descrição de um ritual para a experiência de sua própria dinâmica. A sucessão das imagens reproduz o movimento dos ritos de passagem, nos quais cada etapa prepara a seguinte e nenhuma transformação ocorre de forma isolada. Desse modo, a linguagem poética deixa de apenas representar a cosmovisão bantu para incorporar a sua lógica de funcionamento, fazendo do poema um espaço em que memória, oralidade e ancestralidade permanecem continuamente atualizadas pela força da palavra.

A recorrência de marcas da oralidade sugere uma dinâmica de transmissão intergeracional de conhecimentos, característica de contextos em que o aprendizado se realiza de forma coletiva e comunitária, em que o corpo, o sangue, a terra, a palavra e o tempo formam uma rede de significações entrelaçadas. A vida é lida como cerimônia contínua, em que cada verso prepara o seguinte. A própria linguagem da composição marcada por paralelismos, ritmo cadenciado e repetição ritualística, evoca a oralidade das narrativas das culturas africanas. A poesia aqui é performática, ela convoca, reencena e atualiza uma cerimônia ancestral. O canto que surge do vinho é também metáfora da poesia como continuidade da vida, como memória transmitida. O *lume* que nasce da dor inicial pode ser lido como o verbo poético, aquilo que acende, transforma, preserva.

No trecho *a mulher semeou o campo / o campo amadureceu o vinho*, a imagem da mulher amplia a cadeia de transformações que estrutura o texto. Após a iniciação da rapariga, a mulher assume o lugar da maturidade, realizando o gesto de semear, que inaugura um novo ciclo de produção. Entretanto, o resultado não decorre exclusivamente de sua ação, mas da interação com a terra, que transforma a semente em vinho. Essa dinâmica evidencia uma concepção relacional da existência, em que o ser humano atua em permanente reciprocidade com a natureza. O vinho, por sua vez, não constitui o ponto final do processo, pois será compartilhado pelo homem e dará origem ao canto, indicando

que a fertilidade da terra se converte em vida comunitária, memória e tradição. Desse modo, a sequência reafirma a continuidade entre natureza, comunidade e ancestralidade, aspecto recorrente na cosmologia bantu e consonante com o princípio do Ubuntu, segundo o qual a existência se realiza nas relações que unem os sujeitos entre si e com o mundo.

Nos versos *o homem bebeu o vinho / o vinho cresceu o canto*, a transformação iniciada anteriormente alcança uma dimensão coletiva. O vinho, resultado da interação entre a mulher e a terra, não se esgota no ato de ser consumido, ao ser compartilhado, torna-se catalisador do canto, elemento que, nas sociedades de tradição oral, desempenha papel fundamental na preservação e na transmissão da memória coletiva. Mais do que uma manifestação artística, o canto constitui um espaço de circulação de saberes, experiências e valores comunitários, assegurando a continuidade das heranças culturais entre as gerações. Nesse sentido, essa composição sugere que aquilo que se origina da relação entre a mulher e a terra transcende a esfera individual e reverbera na coletividade por meio da palavra cantada, reafirmando a oralidade como fundamento da memória e da permanência cultural.

À medida que a cadeia de transformações se aproxima do desfecho, o texto desloca progressivamente o olhar do mundo natural para a comunidade, evidenciando que o percurso ritual somente se completa quando os saberes produzidos ao longo desse processo são incorporados à experiência coletiva. A sucessão das imagens conduz, assim, à figura do velho, cuja presença sintetiza a dimensão ancestral que atravessa toda a composição. Não se trata apenas de um sujeito inserido na sequência narrativa, mas da personificação da memória e da autoridade responsáveis por assegurar a continuidade da vida comunitária.

A função do velho não se limita a iniciar o círculo, mas consiste em preservar e transmitir os conhecimentos, os valores e as práticas compartilhados entre as gerações. Como guardião da memória coletiva, o ancião estabelece uma ligação permanente entre passado, presente e futuro, reafirmando a centralidade da transmissão intergeracional nas sociedades tradicionais bantu. Nos versos *o velho começou o círculo / o círculo fechou o princípio*, a imagem do círculo sintetiza uma concepção de tempo fundada na continuidade, em que o fim de um ciclo não representa um encerramento definitivo, mas o retorno à origem como condição para a renovação da existência. O fato de o círculo

fechar o princípio, e não simplesmente concluir o percurso, indica que toda passagem reinscreve o sujeito no movimento permanente da vida, fazendo do início um ponto continuamente reatualizado. Essa dinâmica aproxima-se da cosmovisão bantu, na qual a existência se organiza como um processo contínuo de transformação e de interdependência entre os seres. Nessa perspectiva, o retorno ao princípio não significa repetição, mas renovação permanente da vida comunitária, reafirmando um dos fundamentos do Ubuntu, a compreensão de que a existência se realiza na relação com o outro, com a ancestralidade e com a comunidade, preservando a continuidade dos vínculos que sustentam a vida coletiva.

A organização do texto evidencia que a autora não apenas representa um rito de passagem, mas faz da própria escrita um espaço de realização desse rito. A sucessão das imagens, o encadeamento das ações, a repetição das estruturas sintáticas e o retorno ao princípio articulam uma composição em que forma e significado se constroem de maneira indissociável. Cada transformação desencadeia outra, fazendo com que a composição avance sem romper com aquilo que o antecede, reproduzindo uma lógica de continuidade característica da cosmovisão das sociedades tradicionais bantu.

Nessa perspectiva, a passagem não corresponde a uma ruptura definitiva entre diferentes etapas da existência, mas a um movimento contínuo de renovação. A imagem final *o círculo fechou o princípio* sintetiza essa concepção ao indicar que o término de um percurso não conduz ao seu encerramento, mas à reatualização da origem. O princípio não permanece fixado em um passado distante, ele reaparece continuamente como fundamento da vida comunitária, da memória e da ancestralidade. A estrutura do texto, portanto, recusa uma temporalidade linear para afirmar uma experiência do tempo fundada na circularidade, em que passado, presente e futuro permanecem permanentemente interligados.

Ao incorporar essa lógica à própria organização da linguagem, a autora aproxima a escrita do funcionamento da tradição oral. Assim como a palavra ritualizada atualiza os saberes ancestrais a cada nova enunciação, o poema também renova os sentidos sempre que é lido, reinscrevendo o leitor no movimento contínuo inaugurado pelos versos iniciais. “Cerimónia de Passagem” revela, desse modo, que a poesia pode constituir-se como um espaço de preservação da memória cultural, de transmissão dos saberes

tradicionais e de atualização da cosmovisão bantu, convertendo a palavra poética em um gesto de continuidade entre gerações, territórios e tempos históricos.

Além da dimensão simbólica das imagens, a própria sintaxe do texto desempenha papel decisivo na construção dos sentidos. A composição organiza-se por meio de uma sucessão de orações simples, estruturadas em torno de um mesmo padrão sintático, no qual cada enunciado apresenta um elemento que desencadeia a ação seguinte. Essa organização cria uma progressão contínua em que nenhum verso se encerra em si mesmo, ao contrário, cada imagem prepara a que vem depois, estabelecendo uma cadeia de relações fundada na transformação e na continuidade.

Essa construção aproxima-se da lógica da tradição oral, em que o sentido se desenvolve de forma cumulativa, pela repetição e pelo encadeamento das ações. Cada verso retoma um elemento anteriormente apresentado e o reinsere em uma nova relação, fazendo com que o poema avance sem romper com aquilo que o antecede. A sintaxe, portanto, reproduz formalmente a concepção de mundo evocada pela composição, a existência não é constituída por acontecimentos isolados, mas por um conjunto de relações em que cada ser participa da formação do outro. Desse modo, a linguagem poética incorpora uma visão de mundo marcada pela interdependência, princípio que atravessa a cosmovisão das sociedades tradicionais bantu e a própria filosofia do Ubuntu.

A composição constrói uma visão relacional da existência, na qual tudo se encontra em processo permanente de transformação. A vida aparece como circulação de forças, e não como sucessão de acontecimentos separados. O surgimento do canto, no final do ciclo de produção revela uma compreensão da palavra como resultado da experiência vivida. O canto não nasce de uma abstração, mas da relação entre corpo, natureza e comunidade. Nesse sentido, a poesia da autora sugere que a palavra é uma forma de memória encarnada, ela guarda aquilo que foi vivido e o transmite às gerações seguintes. A repetição dos versos iniciais ao final do poema cria uma estrutura circular que rompe com a linearidade temporal. O retorno da imagem inicial sugere que o princípio e o fim não são momentos opostos, mas partes de um mesmo movimento. A composição reproduz, no plano formal, a concepção de tempo como continuidade e transformação, aproximando a organização do poema das cosmologias africanas em que a existência se constitui por ciclos de retorno.

Desse modo, “Cerimónia de Passagem” pode ser compreendido como uma síntese dos principais elementos que estruturam a poética ao longo da obra analisada. O poema reúne aspectos recorrentes de sua escrita, como a oralidade, a ritualidade, a valorização da ancestralidade e a compreensão não linear do tempo, articulando-os em uma linguagem que aproxima experiência individual e memória coletiva. Nesse contexto, a oralidade deixa de constituir apenas um recurso composicional e passa a organizar a própria experiência poética, uma vez que a repetição, o ritmo e a circularidade evocam formas tradicionais de transmissão dos saberes. Assim, a ancestralidade não se apresenta como um tema isolado, mas como o eixo que articula corpo, memória, comunidade e natureza, estabelecendo uma rede de significados que sustenta a construção simbólica do poema. Desse modo, a poesia da autora aproxima-se do gesto ritual, preservando, atualizando e ressignificando memórias que permanecem vivas no presente.

O poema “Canto de nascimento”, pertencente ao livro *O lago da lua* (1999), constitui o segundo texto selecionado para esta seção dedicada à oralidade, à palavra e à transmissão dos saberes ancestrais. A escolha desse texto também permite estabelecer um diálogo com “Cerimónia de Passagem”, no qual o canto já se apresentava como expressão da memória coletiva e da circulação dos saberes no interior da comunidade. Em “Canto de nascimento”, esse motivo poético é retomado e adquire novos desdobramentos, deslocando o foco para o nascimento e para o papel das mulheres na continuidade da vida e na preservação das tradições.

A composição amplia, assim, uma das preocupações centrais da poética da autora a relação entre corpo, memória e comunidade. Se, em *Ritos de passagem*, a autora já apresentava os processos de transformação como experiências atravessadas pelo ritual e pela coletividade, neste poema essa perspectiva é aprofundada por meio dos gestos de cuidado, da palavra compartilhada e da presença feminina como agentes da transmissão dos saberes. O nascimento deixa de ser um acontecimento privado para configurar-se como uma experiência coletiva, na qual corpo, natureza e ancestralidade participam de um mesmo movimento de criação, continuidade e renovação.

CANTO DE NASCIMENTO

Aceso está o fogo

prontas as mãos

o dia parou a sua lenta marcha

de mergulhar na noite.

As mãos criam na água

uma pele nova

panos brancos

uma panela a ferver

mais a faca de cortar

Uma dor fina

a marcar os intervalos de tempo

vinte cabaças de leite

que o vento trabalha manteiga

a lua pousada na pedra de afiar

Uma mulher oferece à noite

o silêncio aberto

de um grito

sem som nem gosto

apenas o silêncio aberto assim ao grito

solto ao intervalo das lágrimas

As velhas desfiam uma memória lenta memória
Que acende a noite de palavras
Depois aquecem as mãos de semear fogueiras

Uma mulher arde
no
fogo de uma dor fria
igual a todas as dores
maior que todas as dores.
Esta mulher arde
no
meio da noite perdida
colhendo o rio

enquanto as crianças
dormem
seus pequenos sonhos de
leite. (TAVARES, 2011, p. 77-78)

O título do poema articula dois elementos fundamentais nascimento e canto. A aproximação entre ambos sugere que nascer não é apenas vir ao mundo, mas ser introduzido em uma rede de sons, memórias e relações. O canto funciona como gesto de acolhimento e transmissão, pois, em contextos de tradição oral, a palavra ritmada acompanha os momentos decisivos da existência. Assim, o texto transforma a própria escrita em uma cerimônia verbal, na qual a linguagem participa da criação da vida.

A abertura do poema apresenta uma estrutura marcada pela preparação *Aceso está o fogo / prontas as mãos*. Os verbos e adjetivos escolhidos não narram ainda o nascimento, mas anunciam a sua possibilidade, o fogo está aceso, as mãos estão prontas.

A composição cria uma atmosfera de espera ritual, em que cada elemento ocupa uma função antes da chegada do novo ser. A autora elabora uma poética do nascer que se afasta de idealizações e se ancora na materialidade do corpo, do trabalho e da dor. O poema instaura uma atmosfera ritual, em que o nascimento é preparado coletivamente. O fogo aparece como imagem recorrente nessa poética e assume diferentes sentidos, tais quais transformação, energia vital e continuidade. Em "Canto de nascimento", ele não destrói, mas prepara e aquece. Diferentemente do fogo associado à violência, ele aparece como força comunitária que cria as condições para a vida.

A suspensão do tempo *o dia parou a sua lenta marcha / de mergulhar na noite* marca a passagem para uma temporalidade outra, própria do rito. Essa interrupção do tempo cotidiano aproxima a composição de uma lógica cíclica e comunitária, em consonância com concepções africanas de tempo, nas quais os acontecimentos fundamentais da vida são atravessados pela presença dos ancestrais e pela repetição ritual. O nascimento, assim, não inaugura apenas uma vida individual, mas reinscreve a comunidade em sua continuidade histórica.

As imagens das mãos que *criam na água / uma pele nova,* associam o nascimento a um gesto artesanal e cuidadoso. A *água*, elemento de purificação e passagem, atua como meio de transformação, enquanto a *pele nova* sugere tanto o corpo que nasce, quanto a renovação da própria comunidade. A imagem da *pele nova* produz também uma metáfora do nascimento como transformação. O corpo que nasce não é apresentado como algo isolado, mas como resultado de um trabalho coletivo das mãos, dos elementos naturais e dos saberes transmitidos. A enumeração dos objetos cotidianos cria uma aproximação entre poesia e experiência concreta *panos brancos*, *uma panela a ferver*, *a faca de cortar*. A ausência de hierarquia entre esses elementos reforça que o sagrado emerge do cotidiano, e não de instâncias transcendentais distantes. O ritual se constrói a partir do que está à mão, do que é vivido. A panela, os panos e a faca não são acessórios do ritual, são instrumentos através dos quais a comunidade participa da chegada da vida.

A dor apresentada se diferencia das marcas de violência observadas em outros textos da poeta *Uma dor fina / a marcar os intervalos de tempo*. Aqui, ela não representa destruição ou perda de autonomia, mas participa do processo criador. A *dor fina* mede o tempo do nascimento e transforma o sofrimento em passagem. A presença da lua no verso *a lua pousada na pedra de afiar* estabelece um diálogo simbólico entre o corpo feminino

e os ciclos naturais. A lua, tradicionalmente associada ao feminino e à fertilidade, aparece em contato com a pedra de afiar, objeto ligado ao corte e à precisão, reforçando a tensão entre criação e dor, suavidade e rigor. Essa imagem condensa a complexidade do nascimento como experiência liminar, situada entre o risco e a continuidade da vida.

A figura feminina ganha centralidade explícita no trecho *Uma mulher oferece à noite / o silêncio aberto / de um grito*. O grito silencioso, revela resistência e recolhimento, em que a dor não se espetacularia, mas se inscreve no corpo como experiência profunda. O silêncio não é ausência de voz, mas outra forma de expressão, atravessada pelas lágrimas e pelo tempo do corpo. A dimensão comunitária se intensifica nos versos finais, com a presença das mulheres mais velhas no trecho *As velhas desfiam uma lenta memória / que acende a noite de palavras*. As anciãs surgem como guardiãs da memória e da linguagem, responsáveis por sustentar simbolicamente o acontecimento do nascimento.

O verbo *desfiar* aproxima memória e tecido, sugerindo que lembrar é também tecer continuidade. A memória aparece como algo construído coletivamente, composto por fios que passam de uma geração a outra. As velhas não apenas acompanham o nascimento, elas oferecem a palavra que insere a criança em uma história anterior à sua própria existência. A repetição da palavra *memória* produz um efeito de insistência, semelhante às formas orais de transmissão, nas quais a repetição reforça a permanência do conhecimento. O poema não apenas fala sobre memória, ele realiza, na própria linguagem, um movimento de preservação.

No desfecho do poema, a mulher que *arde / no fogo de uma dor fria* é apresentada em contraste com o sono das crianças, que dormem os *seus pequenos sonhos de leite*. Essa oposição reforça a lógica Ubuntu que atravessa o texto, enquanto a mulher vela, sofre e sustenta, a vida pode repousar. O cuidado de uma sustenta o descanso de muitos. O nascimento, assim, não é apenas o início de uma nova vida, mas a reafirmação de uma ética relacional, na qual o corpo feminino se coloca como eixo de continuidade, proteção e comunalidade. O paradoxo *dor fria* evidencia a complexidade da experiência feminina apresentada pelo poema. A mulher é atravessada pela intensidade do parto, mas essa experiência não é reduzida ao sofrimento. Ela aparece como centro de um processo de continuidade, sustentando uma vida que poderá descansar, enquanto ela atravessa a dor, as crianças dormem os seus *sonhos de leite*.

Nesse sentido, “Canto de nascimento” amplia a compreensão da oralidade na poética analisada ao apresentar a palavra como gesto de acolhimento e transmissão. O poema não apenas representa uma cerimônia de nascimento, ele próprio se organiza como uma cerimônia verbal, conduzida por ritmos, repetições e imagens que aproximam escrita e tradição oral. O corpo feminino aparece como lugar onde vida, memória e comunidade se encontram, reafirmando uma concepção relacional da existência próxima ao horizonte Ubuntu.

Em continuidade ao percurso analítico proposto nesta seção, seleciona-se o texto sem título apresentado a seguir, pertencente ao livro *Ex-votos*, publicado no ano de 2003. A composição amplia a reflexão sobre os modos de transmissão dos saberes ancestrais ao deslocar a atenção para o gesto manual e para a criação como formas de memória. Ao apresentar a figura da tecedeira, a autora evidencia uma experiência feminina em que o conhecimento não se separa do corpo, da matéria e da comunidade. O ato de tecer transforma-se, assim, em uma prática simbólica de preservação, continuidade e produção de sentidos, revelando como a ancestralidade também se manifesta por meio dos fazeres cotidianos.

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)

A ausência de título no poema desloca a atenção do leitor para a própria cena construída pelos versos, fazendo com que a figura da tecedeira seja apresentada não como uma voz poética individualizada, mas como representação de uma prática ancestral compartilhada. A escolha de não nomear o texto contribui para ampliar o alcance simbólico da composição, pois a mulher que tece deixa de ser apenas uma trabalhadora

específica e passa a encarnar uma memória coletiva vinculada aos saberes transmitidos entre gerações.

A estrutura do poema, marcada pela brevidade, pela repetição e pela economia verbal, aproxima a escrita poética de formas de transmissão oral baseadas na condensação e na força da imagem. A repetição do sintagma *A tecedeira* funciona como recurso rítmico e reforça a centralidade do gesto feminino. Mais do que uma simples retomada lexical, essa repetição produz uma espécie de movimento circular, semelhante ao próprio ato de tecer, em que o fio retorna continuamente para formar uma composição maior. Assim, a organização formal do poema participa do seu significado, pois o texto também se constrói como uma trama de palavras.

O primeiro movimento apresentado pela composição aparece no verso *A tecedeira seguiu / com as mãos / o movimento do sol*. O verbo *seguir* estabelece uma relação de escuta e acompanhamento entre o corpo humano e os ciclos naturais. A tecedeira não domina o ritmo do mundo, mas se orienta por ele, revelando uma concepção de existência em que o humano não está separado da natureza. O sol, nesse contexto, não atua apenas como elemento paisagístico, mas como marcador temporal e força que organiza o trabalho e a vida comunitária. Essa relação entre gesto e natureza se intensifica quando o poema afirma que *A tecedeira criou / o mundo*. O deslocamento do verbo *seguir* para *criar* estabelece uma transformação simbólica fundamental, aquilo que inicialmente parece ser uma ação cotidiana converte-se em gesto de origem.

O trabalho manual feminino deixa de ocupar um espaço secundário e passa a ser compreendido como uma forma de produção de mundo. Criar, nesse caso, não significa instaurar algo a partir do vazio, mas reorganizar, cuidar e dar continuidade àquilo que já existe. A imagem da criação realizada *com os dedos leves de amaciar / as fibras*, revela uma poética do cuidado. O verbo *amaciar* sugere uma relação sensível entre corpo e matéria, na qual a transformação ocorre pela proximidade, pela atenção e pela delicadeza. Diferentemente de formas de criação associadas à imposição e ao domínio, o gesto da tecedeira é construído a partir da escuta da matéria e da convivência com ela.

Nesse sentido, o texto apresenta o conhecimento como algo incorporado ao corpo. O saber da tecedeira não aparece registrado em uma forma escrita institucionalizada, mas preservado na memória das mãos, nos movimentos repetidos e nos ensinamentos

transmitidos pela prática. O ato de tecer configura-se como uma linguagem própria, na qual fios, fibras e gestos funcionam como elementos de uma narrativa ancestral. A memória, portanto, não está apenas no que se diz, mas também no que se faz. Essa dimensão aproxima o poema de uma compreensão Ubuntu da existência, na qual o sujeito não se constitui isoladamente, mas a partir das relações que estabelece com a comunidade e com o mundo ao redor. A tecedeira cria porque participa de uma rede de conhecimentos e experiências que a antecedem. O seu gesto individual carrega uma história coletiva, transformando o trabalho em espaço de pertencimento e continuidade. A simplicidade formal da composição também contribui para essa leitura. Os versos curtos e as pausas entre as palavras produzem um ritmo lento e cuidadoso, semelhante ao movimento de entrelaçar os fios. A poesia parece reproduzir, em sua própria estrutura, o processo que descreve, cada verso funciona como uma fibra que, ao unir-se às demais, forma uma totalidade. A linguagem poética, assim, assume a mesma função do trabalho ancestral que representa.

A representação da tecedeira também pode ser compreendida à luz das reflexões de Amadou Hampâté Bâ (2010) acerca do lugar ocupado pelos ofícios tradicionais nas sociedades africanas. Para o autor, o trabalho artesanal ultrapassa a sua dimensão utilitária e participa de uma ordem simbólica e espiritual, na qual o gesto de fabricar, tecer ou moldar integra os processos de transmissão dos saberes e de manutenção da vida coletiva. Nessa perspectiva, o artesão não apenas produz objetos, mas atualiza conhecimentos ancestrais inscritos no próprio fazer. Sob essa ótica, a imagem da tecedeira que *seguiu com as mãos o movimento do sol* e *criou o mundo* atribui ao trabalho manual uma dimensão cosmogônica, o gesto de tecer acompanha os ritmos da natureza e participa simbolicamente da criação. Assim, o poema desloca o trabalho feminino da esfera exclusivamente doméstica para inscrevê-lo como prática criadora, na qual corpo, natureza e ancestralidade se articulam em um mesmo horizonte de sentidos.

Dessa maneira, o poema reafirma a centralidade dos saberes femininos na poética da autora, apresentando o corpo da mulher como lugar de criação, memória e transmissão cultural. A tecedeira não apenas produz tecidos, mas mantém vivos modos de existência e conhecimentos comunitários. Ao transformar o gesto cotidiano em imagem de criação do mundo, a autora revela que a ancestralidade também se preserva nos trabalhos silenciosos, nas práticas repetidas e nas mãos que continuam a tecer a história.

No livro *O lago da lua* (1999), insere-se o poema sem título selecionado para análise. A composição amplia as reflexões apresentadas anteriormente ao aproximar corpo, memória, espiritualidade e práticas tradicionais de conhecimento. Diferentemente de composições poéticas em que o ritual aparece organizado por versos curtos e pela repetição, o texto constrói a sua experiência simbólica por meio de uma escrita em prosa poética, na qual o fluxo contínuo da linguagem acompanha o movimento da consulta ritual e da leitura das marcas inscritas no corpo. A forma adotada pela autora torna-se, assim, elemento fundamental para compreender como a memória, a dor e a ancestralidade são elaboradas no interior da composição.

> MUVI, O SABIO, usa a minha cabeça como seu pau de adivinhar. Faz-lhe perguntas simples enquanto persegue cada marca de dor. Lê meus olhos cegos e estremece. A lua passeia-se, descalça e desnuda, no pico alto da colina. Tem uma mancha sombria e velada como uma escarificação retocada pelo tempo. É o reflexo aumentado da minha própria cicatriz azul, disfarçada debaixo do colar de contas triangular, colar dos dias de luto, que passei a usar todos os dias. Contas tecidas uma a uma, com mil mãos de seda seca perdidas nas noites antigas de acender fogueiras. Muvi, o sábio, escolhe a minha cabeça e roda-a entre as mãos sem parar. Espanta os espíritos, os do lar, e os que ainda não se tinham dado a conhecer. (TAVARES, 2011, p. 76)

A ausência de título mantém o poema aberto, sem oferecer ao leitor uma orientação interpretativa imediata. Esse procedimento desloca o sentido para a própria experiência narrada, fazendo com que o primeiro contato ocorra diretamente com a cena ritual estabelecida pela linguagem. O texto inicia-se com a presença de *Muvi*, *o sábio*, figura associada aos conhecimentos tradicionais e à mediação entre o mundo visível e o invisível. A introdução desse sujeito poético estabelece uma concepção de saber que não se fundamenta apenas na explicação racional, mas na observação dos sinais, na escuta e na interpretação das marcas deixadas pela experiência.

A escolha da prosa poética como forma de composição constitui um aspecto decisivo da construção de sentidos no poema. Ao organizar o texto em um bloco contínuo, a escritora rompe com a disposição tradicional dos versos e produz um fluxo discursivo que se aproxima da cadência da narrativa oral, permitindo que imagens, gestos e memórias se sucedam de maneira contínua. Essa opção formal não representa uma simples alteração gráfica, mas integra um procedimento que interfere diretamente na experiência de leitura, conduzindo o leitor por um percurso marcado pela fluidez e pela acumulação de imagens simbólicas.

Essa construção dialoga com os pressupostos do Formalismo Russo, corrente crítica desenvolvida entre as primeiras décadas do século XX, especialmente entre 1915 e 1930, a partir das investigações conduzidas pela Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (OPOJAZ), em Petrogrado, e pelo Círculo Linguístico de Moscou. Em oposição às abordagens biográficas, psicológicas e historicistas predominantes na crítica literária da época, os formalistas propuseram que a especificidade da literatura não reside no conteúdo representado, mas nos procedimentos formais que conferem à linguagem seu caráter artístico. Nessa perspectiva, a forma deixa de ser entendida como simples revestimento do conteúdo e passa a constituir o próprio mecanismo de produção de sentido, determinando os efeitos estéticos produzidos pela obra (EIKHENBAUM, 1976; CHKLÓVSKI, 1976).

Entre as contribuições centrais dessa corrente destaca-se o conceito de *estranhamento* (*ostranenie*), formulado por Viktor Chklóvski no ensaio *A arte como procedimento*, originalmente publicado em 1917 e incorporado à coletânea *Teoria da literatura: formalistas russos* (CHKLÓVSKI, 1976). Para o autor, a função da arte consiste em romper os automatismos da percepção cotidiana, retardando o reconhecimento imediato dos objetos e restituindo-lhes sua intensidade sensível. Ao prolongar o ato perceptivo, a experiência estética desloca o olhar do leitor e o conduz a uma apreensão renovada da realidade.

Sob essa perspectiva, a opção da autora pela prosa poética pode ser compreendida como um procedimento de estranhamento. Ao suspender o ritmo convencional da versificação e instaurar uma escrita contínua, marcada pela cadência da oralidade, a poeta rompe as expectativas formais associadas ao poema tradicional. O texto deixa de ser percebido como uma sucessão de versos isolados para constituir um fluxo narrativo que aproxima a experiência da leitura da experiência da escuta. Dessa forma, a organização formal da linguagem não apenas produz um efeito estético, mas também participa da construção simbólica do ritual representado, envolvendo o leitor na temporalidade própria da memória e da performance poética.

Essa perspectiva também dialoga com as reflexões de Iúri Tynianov (1978), para quem os procedimentos formais não possuem valor isolado, mas adquirem significado em função do sistema literário do qual participam e das relações que estabelecem com os demais elementos da obra. Nessa concepção, a forma constitui um princípio dinâmico de

organização do texto, sendo responsável pela produção de sentidos e pelos efeitos estéticos que emergem da articulação entre seus diferentes componentes. Sob esse enfoque, a opção da poeta, pela prosa poética reorganiza as relações entre ritmo, sintaxe e narratividade, aproximando a escrita da cadência da oralidade sem abrir mão da densidade lírica característica de sua poesia. O efeito produzido ultrapassa o plano estilístico, uma vez que a continuidade sintática, a escassez de pausas e o encadeamento das imagens instauram um fluxo discursivo que reproduz o caráter processual dos rituais evocados no poema. A configuração formal do texto, portanto, deixa de ser um simples recurso expressivo para tornar-se parte constitutiva de sua significação, conduzindo o leitor por um percurso de leitura que acompanha o movimento de transmissão da memória, dos saberes ancestrais e das práticas culturais inscritos na experiência coletiva representada pela poeta.

O fluxo da linguagem acompanha o gesto de Muvi, que examina, pergunta e interpreta. A cabeça do eu lírico, utilizada como *pau de adivinhar*, deixa de ser apenas parte física do corpo e transforma-se em superfície de leitura. O corpo aparece como arquivo, lugar onde dores, memórias e acontecimentos permanecem inscritos. Essa imagem desloca a compreensão do conhecimento para uma dimensão corporal, aquilo que precisa ser compreendido não está separado do sujeito, mas marcado em sua própria existência. A expressão *persegue cada marca de dor* revela uma prática de leitura que ultrapassa a aparência imediata do sofrimento. A dor não aparece apenas como ferida, mas como sinal que guarda uma história. O sábio não elimina a marca, ele busca compreender o que ela revela. Nesse sentido, a composição apresenta uma relação entre cuidado e memória, na qual o corpo ferido não é reduzido à perda, mas reconhecido como portador de conhecimento.

A presença da lua intensifica essa dimensão simbólica ao estabelecer uma correspondência entre o corpo humano e o mundo natural. A imagem *A lua passeia-se, descalça e desnuda* atribui movimento e corporeidade ao elemento celeste, aproximando-o da experiência humana. A mancha da lua, comparada a uma *escarificação retocada pelo tempo*, cria um espelhamento com a cicatriz azul do eu lírico. A natureza passa, então, a participar da memória do sujeito, reforçando uma cosmologia em que corpo, ambiente e ancestralidade estão profundamente relacionados.

O colar de contas triangular amplia essa rede de sentidos. Associado aos dias de luto, o objeto carrega uma memória coletiva e afetiva. A imagem das *contas tecidas uma a uma* retoma o princípio do trabalho manual como forma de transmissão de saber, presente em outros poemas da autora. Entretanto, aqui o tecido não representa apenas criação e continuidade, mas também a permanência da lembrança da perda. As mil mãos que aparecem em *Contas tecidas uma a uma, com mil mãos de seda seca perdidas nas noites antigas de acender fogueiras* inscrevem o luto em uma dimensão comunitária, afastando-o da experiência exclusivamente individual.

A representação das contas também pode ser compreendida à luz das reflexões de Amadou Hampâté Bâ (2010) acerca dos ofícios tradicionais nas sociedades africanas. Segundo o autor, o trabalho artesanal ultrapassa a sua dimensão utilitária, pois constitui uma prática por meio da qual se preservam e se transmitem conhecimentos, valores e experiências coletivas. O artesão não apenas produz um objeto, mas atualiza uma herança cultural inscrita nos gestos aprendidos ao longo das gerações. Sob essa perspectiva, as *contas tecidas uma a uma* deixam de representar apenas um adorno de luto para converter-se em um suporte da memória coletiva. Tecidas por *mil mãos*, elas condensam a continuidade entre diferentes gerações e materializam a permanência dos saberes ancestrais no presente.

A referência às *noites antigas de acender fogueiras* recupera uma temporalidade ancestral, marcada pela reunião, pela palavra e pela transmissão dos conhecimentos. O fogo, elemento recorrente na poética da autora, aparece associado à memória e à continuidade. O passado não surge como algo encerrado, mas como presença ativa que acompanha o sujeito no presente. Embora a guerra e a violência histórica não sejam nomeadas diretamente, elas atravessam a composição por meio das imagens da cicatriz, do luto e das marcas preservadas no corpo. A dor individual aparece ligada a uma memória coletiva de perdas, sugerindo que a experiência feminina carrega também os efeitos de processos históricos mais amplos. O corpo torna-se espaço onde a história se inscreve, mas também onde ela pode ser reinterpretada por meio dos ritos e dos saberes ancestrais.

O movimento final de Muvi, que *escolhe a minha cabeça e roda-a entre as mãos sem parar*, reforça a dimensão circular do ritual. O gesto reiterado sugere que o corpo não é compreendido como uma realidade transparente ou imediatamente acessível, ao

contrário, ele deve ser continuamente lido, interpretado e reinscrito na ordem simbólica da comunidade. A repetição do movimento evidencia que a iniciação não corresponde a um ato instantâneo, mas a um processo de reconhecimento e transformação, no qual o sujeito é progressivamente preparado para ocupar seu lugar na coletividade. A sequência culmina na expulsão *dos espíritos do lar e daqueles que ainda não se tinham dado a conhecer*, imagem que amplia o alcance simbólico do ritual. Os espíritos do lar remetem à presença dos ancestrais e das forças que acompanham e protegem a comunidade, enquanto aqueles que ainda não se deram a conhecer sugerem dimensões invisíveis da existência que permanecem em processo de revelação. A referência a esses espíritos evidencia uma concepção de mundo em que a realidade ultrapassa a esfera do visível, sendo constituída pela interação permanente entre vivos, ancestrais e forças espirituais. Nessa perspectiva, o ritual não tem apenas uma função de purificação, mas de restabelecimento da harmonia entre essas diferentes dimensões da existência. A expulsão dos espíritos não significa uma rejeição do mundo espiritual, mas a remoção das influências que comprometem o equilíbrio da comunidade, permitindo que o sujeito seja reintegrado a uma ordem fundada na continuidade entre corpo, memória, ancestralidade e vida coletiva.

A figura de *Muvi* aproxima-se da função desempenhada pelos anciãos e especialistas do conhecimento nas sociedades africanas de tradição oral. Mais do que detentor de um saber individual, ele atua como mediador entre a comunidade, a memória ancestral e o mundo espiritual. A sua capacidade de interpretar as marcas inscritas no corpo revela uma concepção segundo a qual o conhecimento não se limita à observação racional, mas resulta da experiência acumulada, da escuta, da iniciação e da transmissão intergeracional dos saberes. Essa representação dialoga diretamente com a reflexão de Hampâté Bâ (2010) acerca da tradição oral africana. Para o autor, os anciãos iniciados constituem verdadeiras bibliotecas vivas, pois neles se conservam e se renovam os conhecimentos transmitidos ao longo das gerações. A tradição, nessa perspectiva, não corresponde a um conjunto de informações fixadas no passado, mas a um saber permanentemente atualizado pela palavra, pela experiência e pela prática comunitária. Como afirma Bâ (2010), nas sociedades africanas de tradição oral, a palavra possui um caráter sagrado e compromete aquele que a profere, uma vez que transmitir um ensinamento implica preservar a integridade da memória coletiva e dos valores que sustentam a comunidade.

É nesse horizonte que a atuação de *Muvi* adquire pleno significado. A sua autoridade não decorre de um poder individual ou de um conhecimento isolado, mas da posição que ocupa como depositário da tradição e mediador entre diferentes dimensões da existência. Ao interpretar os sinais inscritos no corpo e conduzir o ritual, *Muvi* não apenas orienta o eu lírico, mas atualiza um patrimônio de saberes construído coletivamente e transmitido de geração em geração. A sua palavra e os seus gestos tornam-se, assim, instrumentos de continuidade cultural, reafirmando uma concepção de conhecimento que se realiza na relação entre memória, ancestralidade, comunidade e experiência vivida. Nessa perspectiva, a palavra de *Muvi* não desempenha uma função meramente explicativa. Assim como ocorre na tradição oral descrita por Hampâté Bâ (2010), ela constitui uma prática dotada de eficácia simbólica, capaz de orientar, transformar e reinscrever o sujeito na ordem cultural e espiritual da comunidade.

As análises desenvolvidas nesta seção demonstram que a oralidade ocupa posição estruturante nessa poétia, constituindo-se como forma de preservação da memória e de transmissão dos saberes ancestrais. A palavra poética aproxima-se das práticas tradicionais de circulação do conhecimento ao incorporar cantos, provérbios, rituais e vozes femininas que asseguram a permanência dos vínculos entre diferentes gerações. Mais do que recurso de composição, a oralidade manifesta uma forma de compreender o mundo em que linguagem, experiência e comunidade permanecem indissociáveis, reafirmando a palavra como princípio de continuidade cultural e de fortalecimento da memória coletiva.

5.4 Natureza, cosmologia bantu e ética Ubuntu

Na poesia pesquisada, a natureza não constitui um cenário sobre o qual se desenrolam as experiências humanas, mas uma dimensão constitutiva da própria existência. Rios, árvores, chuva, fogo e terra aparecem como agentes que organizam a memória, a ancestralidade e a continuidade da vida, revelando uma compreensão relacional do mundo que dialoga com as cosmologias tradicionais bantu, e com a ética Ubuntu. A partir dessa perspectiva, esta seção reúne poemas em que o mundo natural participa ativamente da produção de sentidos, evidenciando que a vida se sustenta nas relações entre comunidade, ancestralidade e território. O primeiro texto selecionado pertence ao livro *Ex-votos* e, por meio da imagem do rio, condensa uma reflexão sobre

linhagem, transmissão e permanência, convertendo a natureza em expressão simbólica da continuidade da existência.

> O nosso antepassado
> era como o grande rio.
> Fez nascer os nossos rios pequenos
> (TAVARES, 2011, p. 161)

A concisão do poema, estruturado a partir da comparação entre o antepassado e o grande rio, concentra o seu sentido em uma imagem de intensa potência relacional. O emprego do pronome possessivo *nosso* desloca a figura ancestral do campo individual para o espaço da coletividade, apresentando o antepassado não como uma presença isolada do passado, mas como elemento constitutivo da comunidade. A sua importância está justamente na capacidade de gerar continuidade, alimentar vínculos e possibilitar a permanência da vida.

A metáfora do rio associa a ancestralidade ao fluxo, ao movimento e à fertilidade, afastando uma compreensão do passado como algo imóvel ou distante. Na cosmologia bantu, os ancestrais não representam apenas uma memória encerrada em outro tempo, mas participam simbolicamente da organização da vida presente, mantendo relações de reciprocidade com a comunidade. Nesse sentido, o grande rio não é apenas uma imagem de origem, mas um princípio de circulação e renovação, a partir do qual outras existências podem surgir. Essa perspectiva se intensifica no verso final, quando o antepassado *fez nascer os nossos rios pequenos*. A imagem traduz a transmissão ancestral como desdobramento contínuo, e não como repetição ou ruptura. Os rios menores não anulam o rio maior, mas revelam a sua permanência em novas formas. A herança, portanto, aparece como movimento criativo, aquilo que é recebido transforma-se e continua a fluir em outras gerações.

Na organização interna do poema, a economia verbal e a simplicidade das imagens reforçam uma ética da relação. O texto não busca explicar a ancestralidade, mas permitir que ela se manifeste pela força simbólica dos elementos apresentados. Tanto a figura do antepassado quanto a imagem do rio ultrapassam a dimensão individual e assumem uma função coletiva, deslocando o foco da identidade isolada para os vínculos que constituem a existência. A criação e a transmissão não pertencem a um sujeito único, mas a uma rede de relações entre humanos, natureza e ancestralidade.

Nesse sentido, o texto consolida uma visão de mundo próxima ao horizonte ético do Ubuntu, no qual a existência se constitui pela interdependência entre os seres e pela continuidade dos vínculos comunitários. A vida não se inicia de forma isolada, mas se prolonga por meio do gesto, do fluxo e do cuidado. Na poética de Paula Tavares, natureza e ancestralidade tornam-se, portanto, fundamentos de uma memória viva, na qual o passado permanece atuante na construção do presente e do futuro.

Nesse sentido, a imagem do grande rio ultrapassa a dimensão da ascendência biológica para afirmar a ancestralidade como princípio gerador da existência coletiva. Ao fazer nascer os rios pequenos, o antepassado torna-se a origem de um fluxo contínuo que une diferentes gerações, evidenciando que a vida não se constitui de forma isolada, mas se prolonga por meio das relações de pertencimento, da transmissão dos saberes e da permanência da memória. A metáfora do rio sugere, assim, que a identidade individual somente adquire sentido quando reconhecida como parte de uma corrente mais ampla, alimentada pelas experiências e pelos conhecimentos herdados daqueles que vieram antes.

Essa concepção aproxima-se do horizonte ético do Ubuntu, segundo o qual a existência humana se realiza na interdependência entre os seres e na responsabilidade compartilhada pela continuidade da vida comunitária. O antepassado não representa apenas uma figura do passado, mas uma presença que permanece atuante na constituição do presente, orientando valores, práticas e modos de compreender o mundo. Na poética da autora, a ancestralidade deixa, portanto, de ser evocada como lembrança distante para converter-se em uma força viva que atravessa o tempo e sustenta a comunidade. A poesia torna-se, assim, um espaço de atualização dessa memória coletiva, reafirmando que o passado permanece inscrito no presente e continua a projetar-se sobre o futuro por meio da palavra, da tradição e dos vínculos que unem os sujeitos à sua história e à sua cultura.

Inserido no percurso analítico da seção dedicada à relação entre natureza, cosmologia bantu e ética Ubuntu, o poema “A chuva”, pertencente ao livro *Como veias finas na terra* (2010), amplia as reflexões acerca da relação entre ancestralidade, memória e forças vitais na poética da autora. Ao eleger a chuva como imagem central, o poema mobiliza um símbolo recorrente em diferentes cosmologias africanas, associado à fertilidade, à renovação e à mediação entre tempos, territórios e gerações. Mais do que um fenômeno natural, a chuva é apresentada como uma força relacional, capaz de

aproximar elementos aparentemente separados, o chão gretado da seca e a possibilidade de fertilidade, o passado e o presente, a ausência e a regeneração.

> **A CHUVA**
>
> TALVEZ O PRINCÍPIO fosse a chuva assim descendo sobre a terra para a cobrir de lama fértil e cogumelos. A chuva costuma anunciar-se de longe e avança sobre a distância ligando o chão gretado da seca e dos tempos. A chuva sara o próprio ar e é mãe, pai, tecto, templo para todos os viventes grandes e pequenos. Cai sobre a terra ávida vinda não se sabe bem de onde e lambe-lhe as cicatrizes até criar vida de novo a cada ciclo de vento e terra. De onde eu venho a chuva usa uma voz fininha para falar uma língua de sopros, rente-ao-chão e faz crescer com a lava dessa voz o mundo em volta. Os miúdos aprendem cedo a conhecer os sons da fala, a forma como muda na dobra do vento. Bebem dela a ciência da sede e esticam as asas sob a sua cortina de pérolas. (TAVARES, 2011, p. 238).

A imagem da chuva constrói uma concepção relacional da existência que dialoga diretamente com o pensamento Ubuntu. Ao apresentar a água como força que toca, atravessa e transforma a terra, a escritora desloca a atenção de uma perspectiva individual para uma compreensão baseada na interdependência entre os seres. A chuva só realiza a sua potência porque estabelece contato com outros elementos, a terra, os corpos, o ar e os ciclos da vida. Nesse sentido, ela não representa apenas um fenômeno natural, mas uma manifestação simbólica de uma ética da relação.

Logo na abertura, *Talvez o princípio fosse a chuva*, a composição desloca a noção de origem para além de uma genealogia centrada apenas no humano. O princípio não aparece como acontecimento isolado ou como ação de uma figura individualizada, mas como movimento natural que antecede e sustenta a vida. A chuva que desce sobre a terra inaugura um gesto de fertilização, cobre o solo de *lama fértil e cogumelos* e reinscreve o mundo em um ciclo permanente de transformação. A origem, portanto, é apresentada como processo coletivo, marcado pela relação entre diferentes formas de existência.

A descrição da chuva como aquilo que *liga o chão gretado da seca e dos tempos* amplia essa dimensão simbólica. A seca pode ser compreendida não apenas como condição da paisagem, mas também como imagem das rupturas históricas, das perdas e dos processos que fragmentam vínculos culturais. A chuva, ao *sarar o próprio ar* e *lamber-lhe as cicatrizes*, assume uma função regeneradora, ela não apaga as marcas da terra, mas atua sobre elas, possibilitando que a vida ressurja a partir dos vestígios daquilo que foi ferido. A natureza aparece, assim, como força ativa de memória e reconstrução.

A personificação da chuva como *mãe, pai, tecto, templo* amplia a relação entre cuidado, proteção e existência para além das fronteiras humanas. A função de nutrir e abrigar, frequentemente associada ao feminino na poética da autora, é deslocada para uma dimensão cósmica, fazendo da chuva uma força geradora que acolhe todos os viventes. O cuidado deixa de ser compreendido apenas como atribuição de um sujeito específico e passa a constituir um princípio fundamental da organização da vida. Nos versos finais, a chuva assume também uma dimensão pedagógica *Os miúdos aprendem cedo a conhecer os sons da fala* revela uma aproximação entre natureza, linguagem e transmissão dos saberes. O conhecimento não surge como algo separado da experiência, mas como aprendizagem sensível, construída na escuta do vento, da terra e da água. Ao *beberem a ciência da sede*, os sujeitos incorporam um saber que nasce da relação com o mundo e com os seus ciclos.

A opção pela prosa poética também desempenha um papel significativo na construção dos sentidos do texto. Em *Como veias finas na terra*, esse procedimento não constitui uma escolha isolada, mas integra um projeto estético recorrente da autora, já observado em composições como a sem título que se inicia com **"**MUVI, O SABIO**"**. Em ambos os poemas, a escrita em prosa amplia as possibilidades rítmicas da linguagem e aproxima a composição das formas narrativas e performáticas características da tradição oral. No entanto, essa escolha formal assume funções distintas em cada texto, enquanto, no poema mencionado o fluxo contínuo acompanha o desenvolvimento do ritual de iniciação e da transmissão dos saberes ancestrais, em "A chuva" ele reproduz o movimento incessante da chuva, fazendo com que a própria organização da linguagem participe da construção dos sentidos.

Nesse contexto, o fluxo verbal contínuo acompanha a descida, a expansão e o atravessamento da paisagem pela chuva. A ausência de pausas rígidas entre os versos produz uma sensação de continuidade e circulação, aproximando a escrita do ritmo da fala e das formas orais de transmissão dos conhecimentos. A linguagem desenvolve-se como um curso contínuo, semelhante ao rio ou à própria chuva, estabelecendo uma correspondência entre a estrutura do texto e a cosmovisão que ele expressa. A forma, portanto, deixa de funcionar apenas como suporte da narrativa para incorporar, em seu próprio movimento, uma concepção de mundo fundada na continuidade da vida, na circulação da memória e na permanente renovação dos saberes ancestrais.

Nesse aspecto, a forma do poema não funciona como elemento meramente formal, mas como parte da elaboração simbólica da experiência representada. O ritmo alongado, as imagens encadeadas e a recorrência de estruturas acumulativas reforçam uma percepção da existência como movimento e relação. Assim como a chuva atravessa a terra e estabelece conexões entre diferentes elementos, a palavra poética também circula, preservando memórias e articulando diferentes tempos e experiências. Nesse sentido, "A chuva" retoma e articula alguns dos eixos que atravessam a poética da escritora, como ancestralidade, cuidado, coletividade e relação entre corpo e terra. A chuva não elimina as marcas da seca ou das cicatrizes, mas as atravessa, e permite que delas surjam novas formas de vida. O poema evidencia, assim, uma compreensão da existência baseada no movimento e na interdependência, na qual natureza e comunidade participam de uma mesma rede de significados.

A reflexão sobre a natureza como princípio gerador da vida, desenvolvida no poema anterior, amplia-se no poema "Entre luz e sombra", dedicado a Léopold Sédar Senghor. Enquanto a chuva é apresentada como força capaz de restaurar a terra, renovar os ciclos e transmitir saberes, a composição seguinte desloca essa relação para uma dimensão mais explicitamente espiritual, aproximando natureza, ancestralidade e memória. Por meio de imagens do mundo natural, esse poema evidencia uma concepção da existência fundada na interdependência entre seres humanos, ancestrais e comunidade. Desse modo, a natureza deixa de constituir apenas o cenário da experiência humana para assumir a condição de mediadora entre diferentes formas de vida, perspectiva que dialoga com a cosmologia das sociedades tradicionais bantu e com a ética Ubuntu discutidas ao longo desta pesquisa.

ENTRE LUZ E SOMBRA

A Leopold Sédar Senghor

A sombra desliza

por detrás dos vimes

celebra-se a hora

os mortos abandonam os vivos

para viver em paz

por entre as veias finas da terra.

Acendo com as mãos das mães
a candeia de óleo de palma
A serpente do lugar dorme
sobre seus ovos de vida
Os guardiões das fontes
preparam a madrugada
enquanto as mulheres dos clãs
de clima
provam a comida da noite
e velam pelo fogo
das oferendas.

Uma antiga fúria oferece
a fórmula
limpa as palavras
de todos as sílabas mortas.

Regressa a velha canção serere
de seda e sombra
como o silêncio das mães.
O nó da voz atravessou a vida
sustenta a metade da terra
onde deslizam as sombras
por detrás dos vimes

Celebra-se então a hora

os mortos abandonam os vivos

entre sombra e luz

nas veias finas da terra. (TAVARES, 2011, p. 215 - 216)

O próprio título, “Entre luz e sombra”, anuncia um espaço construído pela coexistência entre diferentes dimensões da existência. A preposição *entre* desfaz uma leitura dicotômica desses elementos e instaura um território de passagem, no qual luz e sombra deixam de representar polos antagônicos para constituírem instâncias complementares. Ao longo do poema, essa relação estende-se ao vínculo entre vivos e ancestrais, presença e ausência, visível e invisível, evidenciando uma concepção da existência fundada na continuidade das relações. Nessa perspectiva, a morte não interrompe os vínculos comunitários, mas redefine a forma de participação dos ancestrais na vida coletiva, aspecto que dialoga com a cosmologia das sociedades tradicionais bantu.

A composição organiza-se em versos livres distribuídos em blocos de extensão irregular, construindo um ritmo marcado pela repetição de imagens e pela retomada de expressões. A utilização desse recurso evidencia uma constante na poética dessa autora, já identificada em outras composições analisadas nesta pesquisa, nas quais a repetição e a circularidade assumem um papel estruturador da linguagem. Longe de constituir um recurso meramente estilístico, esse procedimento aproxima a escrita das formas de transmissão oral dos saberes ancestrais, fazendo da memória um princípio organizador da composição.

O poema inicia e encerra com a mesma sequência *A sombra desliza / por detrás dos vimes / e os mortos abandonam os vivos* instaurando um movimento de retorno que rompe com uma percepção linear do tempo. A repetição da imagem inicial não produz apenas um efeito de retomada, mas reafirma uma concepção de temporalidade em que passado e presente permanecem continuamente articulados. Ao retornar ao ponto de partida, a composição sugere que a experiência evocada não se encerra, mas permanece em circulação, atualizando a memória e reafirmando a continuidade dos vínculos entre os vivos, os ancestrais e a comunidade. Dessa forma, a estrutura circular do poema incorpora à própria organização da linguagem uma concepção de mundo fundada na permanência,

na renovação e na interdependência que caracterizam a cosmovisão das sociedades tradicionais bantu.

A estrofe inicial reforça essa perspectiva ao afirmar que *os mortos abandonam os vivos / para viver em paz / por entre as veias finas da terra*. A escolha do verbo *abandonar* desloca a compreensão da morte como desaparecimento definitivo. Os mortos não deixam de existir, mas passam a habitar outro plano da existência, permanecendo vinculados ao mundo dos vivos. A metáfora das *veias finas da terra* atribui ao solo características de um organismo vivo. Assim como as veias conduzem o sangue e asseguram a circulação da vida, a terra torna-se o espaço pelo qual se transitam memória, ancestralidade e força vital. A imagem dissolve a separação entre corpo humano e natureza, sugerindo que ambos participam de uma mesma rede orgânica de existência.

Na sequência, o poema reúne um conjunto de imagens rituais que ampliam essa compreensão relacional. O gesto de *acender com as mãos das mães / a candeia de óleo de palma* associa maternidade, cuidado e transmissão dos saberes, conferindo às mulheres um papel central na preservação da memória coletiva. Em seguida, a presença da serpente, dos guardiões das fontes, das mulheres dos clãs e do fogo das oferendas compõe um cenário em que elementos humanos, naturais e espirituais participam de uma mesma dinâmica de sustentação da vida. Ao invés de estabelecer fronteiras entre natureza, comunidade e ancestralidade, o poema integra essas dimensões em uma ordem relacional, evidenciando que a permanência da existência depende da atuação conjunta de todos os seus participantes.

Os versos *uma antiga fúria oferece / a fórmula / limpa as palavras / de todas as sílabas mortas* introduzem uma reflexão sobre a própria linguagem como espaço de preservação da memória. A palavra *fórmula* aproxima-se das expressões rituais transmitidas entre gerações, evocando um conhecimento ancestral que se atualiza pela oralidade. Ao afirmar que essa fórmula *limpa as palavras de todas as sílabas mortas*, o texto não propõe o apagamento do passado, mas a recuperação da força originária da linguagem, restituindo-lhe a capacidade de nomear o mundo a partir de referenciais inscritos na experiência coletiva. A linguagem assume, assim, uma dimensão ritual, tornando-se meio de transmissão da memória e de continuidade cultural.

Nas estrofes finais, o retorno da *velha canção serere* amplia a presença da oralidade como fundamento da vida comunitária. A canção, aproximada do *silêncio das mães*, sugere que a transmissão dos conhecimentos não depende apenas da palavra pronunciada, mas também da escuta, dos gestos e das práticas compartilhadas entre gerações. Quando o poema afirma que *o nó da voz atravessou a vida / sustenta a metade da terra*, a voz deixa de ser compreendida apenas como manifestação individual para assumir a função de elo que mantém unidos os diferentes planos da existência. A metáfora do *nó* evidencia aquilo que une e preserva os vínculos entre sujeitos, comunidade e ancestralidade, atribuindo à palavra uma força agregadora capaz de sustentar a continuidade da vida coletiva.

Desse modo, "Entre luz e sombra" articula natureza, ancestralidade, ritual e oralidade para construir uma visão da existência fundada na interdependência entre todos os seres. A terra, os ancestrais, os elementos naturais e a comunidade não aparecem como instâncias separadas, mas como partes de uma mesma rede de pertencimento e reciprocidade. Ao materializar essa concepção tanto nas imagens quanto na organização circular do poema, a escritora aproxima sua escrita da cosmologia das sociedades tradicionais bantu e da ética Ubuntu, reafirmando que a vida se realiza na continuidade dos vínculos, na transmissão da memória e na responsabilidade compartilhada entre vivos, ancestrais e natureza.

Os poemas analisados nesta seção revelam que, na poética da autora, a natureza ultrapassa a condição de cenário para constituir-se como princípio organizador da existência. Terra, rios, chuva, árvores e fogo participam de uma mesma rede de relações, na qual vivos, ancestrais e comunidade compartilham um vínculo de interdependência. Essa visão aproxima-se das cosmologias tradicionais bantu e da filosofia Ubuntu ao compreender que a vida se sustenta na reciprocidade, no cuidado e na continuidade dos laços que unem todos os seres. Desse modo, a palavra poética torna-se espaço de atualização da memória ancestral e de afirmação de uma ética relacional, na qual a existência humana só se realiza plenamente em conexão com a natureza, com a coletividade e com aqueles que vieram antes.

5.5 Memória histórica, guerra e reexistência

A reflexão sobre a natureza como espaço de preservação da memória, da ancestralidade e das relações comunitárias, desenvolvida na seção anterior, desdobra-se, neste momento, em uma abordagem voltada para a experiência histórica angolana. Se a cosmologia bantu evidenciava formas de continuidade da vida e de manutenção dos vínculos coletivos, os poemas reunidos nesta seção revelam como esses princípios são tensionados pelas marcas da colonização, das lutas de libertação e da guerra civil. A poesia da autora elabora essas experiências sem romper com os referenciais éticos e culturais que sustentam a sua escrita, evidenciando que a memória da violência também constitui um espaço de resistência, reconstrução dos laços comunitários e reexistência.

Nesta poética, entretanto, a guerra não se constrói pela representação direta dos acontecimentos históricos. Os seus efeitos manifestam-se pelas ausências, pelos silêncios, pelos deslocamentos e pelas formas de cuidado que persistem após a ruptura. A violência histórica inscreve-se na vida cotidiana e torna-se perceptível pelas lacunas que produz na memória, nos territórios e nas relações comunitárias. Recordar, nesse contexto, ultrapassa o exercício da rememoração para constituir uma prática de resistência, capaz de preservar modos de vida e formas de conhecimento que escapam às narrativas oficiais da história.

Essa perspectiva aproxima-se da reflexão de Michael Pollak (1989), para quem a memória constitui um espaço de disputa diante dos processos de silenciamento produzidos pelas experiências traumáticas. Ao mesmo tempo, dialoga com Maurice Halbwachs (1990), ao compreender que toda memória é construída no interior de quadros sociais compartilhados e continuamente atualizada pela comunidade. Na poesia dessa escritora, recordar significa restituir vozes, preservar relações e reinscrever saberes ameaçados pelas rupturas históricas. Mais do que registrar perdas, contudo, a autora evidencia as possibilidades de reconstrução da vida coletiva.

Nesse sentido, a noção de reexistência revela-se particularmente produtiva para compreender a sua escrita, pois os poemas não se limitam a testemunhar a destruição provocada pela guerra, mas revelam diferentes formas de continuidade da comunidade por meio da memória, da ancestralidade, do cuidado e da transmissão dos saberes. A reexistência manifesta-se, assim, como prática cotidiana de reconstrução dos vínculos coletivos, reafirmando uma concepção relacional da existência profundamente próxima ao horizonte ético do Ubuntu. É sob essa perspectiva que se organizam as análises desenvolvidas a seguir. As composições selecionadas evidenciam como memória,

pertencimento, identidade e ancestralidade constituem formas de enfrentar as fraturas produzidas pela violência histórica, preservando os vínculos que sustentam a continuidade da comunidade.

O livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos* marca um momento em que Paula Tavares intensifica a reflexão sobre as marcas da experiência histórica angolana. Sem abandonar temas recorrentes de sua produção, como a ancestralidade, a relação com a comunidade e a transmissão dos saberes, a autora passa a evidenciar de maneira mais incisiva os efeitos da colonização, da guerra e do deslocamento sobre a memória coletiva. Nessa obra, recordar deixa de constituir apenas um gesto de preservação da tradição para assumir também a função de enfrentar os silenciamentos produzidos pelas rupturas históricas. A epígrafe que abre o livro *Boi, boi / boi verdadeiro, / guia a minha voz / entre o som e o silêncio* antecipa esse horizonte de leitura ao situar a palavra poética em um espaço de mediação entre memória e esquecimento, presença e ausência. A voz lírica assume a tarefa de preservar experiências que escapam às narrativas oficiais, conduzindo a memória coletiva entre aquilo que pode ser enunciado e aquilo que permanece inscrito no silêncio.

Essa seção dedicada à memória histórica inicia-se com a análise de "Origens", poema em que Paula Tavares recupera uma temporalidade anterior às rupturas produzidas pela guerra e pela experiência colonial. Ao voltar-se para as origens, a composição não realiza um simples retorno nostálgico ao passado, mas reafirma a memória ancestral como fundamento da identidade coletiva e da continuidade cultural. O texto desloca, assim, a memória do campo da perda para o da reexistência, evidenciando que os vínculos com a ancestralidade permanecem vivos mesmo diante dos processos históricos de violência e fragmentação.

Nessa perspectiva, a evocação das origens não corresponde à idealização de um tempo perdido, mas à recuperação de um horizonte ético e cultural capaz de sustentar a comunidade diante das transformações impostas pela história. A memória assume, portanto, um caráter ativo, mais do que recordar, ela preserva, transmite e atualiza os saberes ancestrais, reafirmando a continuidade entre passado, presente e futuro. É nesse movimento que "Origens" se insere, convertendo a palavra poética em um espaço de reconstrução da experiência coletiva e de resistência às rupturas provocadas pela guerra,

ao mesmo tempo em que reafirma a permanência da ancestralidade como princípio estruturador da vida comunitária.

ORIGENS

Guardo a 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 cerimónias. (TAVARES, 2011, p. 120)

Desde os primeiros elementos da composição, a autora orienta o leitor para uma reflexão sobre a memória e a ancestralidade. Em sua poética, os títulos não desempenham apenas uma função identificadora, mas constituem parte integrante da construção dos sentidos, antecipando questões que serão desenvolvidas ao longo do poema e oferecendo uma primeira chave de leitura para a experiência poética. Em “Origens”, essa escolha adquire especial relevância, pois o próprio título anuncia um deslocamento em relação às concepções lineares e homogêneas da história.

Ao optar pelo plural “Origens”, a poeta afasta-se da ideia de uma origem única, linear e fundadora, frequentemente associada às narrativas históricas de matriz ocidental. A pluralização do termo sugere que a origem não corresponde a um ponto inaugural fixo, mas a uma multiplicidade de experiências, memórias e pertencimentos que permanecem vivos na coletividade. A origem deixa, assim, de ser concebida como um fundamento imóvel para tornar-se uma experiência continuamente atualizada pela memória, pela ancestralidade e pelas relações que sustentam a comunidade. Em vez de remeter a um passado encerrado, o título aponta para uma temporalidade em permanente construção, na qual diferentes tempos, sujeitos e experiências se entrelaçam na constituição da identidade coletiva.

Essa concepção manifesta-se imediatamente na repetição da expressão *Guardo a memória*, que organiza a estrutura do poema. O verbo *guardar* não indica apenas o ato de recordar, mas de preservar aquilo que se encontra ameaçado pelo esquecimento. Ao reaparecer no início dos dois primeiros versos, a expressão imprime um movimento de insistência que transforma a memória em prática contínua de cuidado. O sujeito poético não reivindica a reconstrução integral do passado, a sua tarefa consiste em impedir que ele desapareça. A repetição aproxima a linguagem do poema de um gesto ritual de transmissão, reafirmando a responsabilidade de manter vivos os saberes e as experiências compartilhadas pela comunidade.

A evocação do tempo *em que éramos vatwa* amplia essa dimensão coletiva. O emprego do verbo *éramos*, no pretérito imperfeito, remete a uma condição durativa, sugerindo uma forma de existência construída ao longo do tempo e interrompida pelas transformações históricas posteriores. A referência aos *vatwa* reinscreve o sujeito em uma comunidade organizada pela relação com a terra, com a natureza e com a ancestralidade, anterior às classificações impostas pelo colonialismo. A expressão *os dos frutos silvestres* reforça essa pertença ao associar a identidade coletiva aos ciclos naturais, evidenciando uma forma de vida fundada na reciprocidade entre comunidade e território.

Essa temporalidade é aprofundada na expressão *um tempo / sem tempo*. A disposição gráfica dos versos interrompe momentaneamente o fluxo da leitura, produzindo um intervalo que materializa a própria suspensão temporal evocada pelo poema. Longe de indicar ausência de historicidade, a expressão sugere uma temporalidade organizada por outros referenciais, vinculados aos ritmos da natureza, às colheitas, aos rituais e à convivência comunitária. Trata-se de um tempo vivido, continuamente atualizado pelas práticas coletivas e pela ancestralidade, distante da lógica linear e progressiva que caracteriza a racionalidade moderna ocidental.

A ruptura dessa experiência concentra-se no verso *antes da guerra*, que ocupa posição central na composição. A guerra não é narrada nem descrita, basta a sua nomeação para reorganizar toda a experiência temporal evocada pelo poema. O verso estabelece uma fronteira entre um tempo marcado pela continuidade dos vínculos comunitários e outro atravessado pela violência e pela ruptura. A contenção da linguagem intensifica o impacto desse momento, ao silenciar sobre os acontecimentos do conflito, o

poema evidencia que seus efeitos excedem qualquer descrição direta, alcançando a memória, os modos de vida e as formas de pertencimento da comunidade.

A enumeração final *das colheitas / e das cerimónia* amplia essa percepção ao reunir dois elementos fundamentais para a continuidade da vida coletiva. As colheitas remetem aos ciclos da natureza e à reprodução material da comunidade, as cerimônias asseguram a transmissão dos saberes, da memória e da ancestralidade entre as gerações. Ao situá-las antes da guerra, a composição sugere que a violência histórica não atingiu apenas os corpos e os territórios, mas também os processos responsáveis pela preservação da cultura e pela organização da vida comunitária. A guerra configura-se, assim, como ruptura material e simbólica, afetando simultaneamente a existência cotidiana e os mecanismos de transmissão da memória coletiva.

A concisão da composição participa ativamente da construção dos sentidos do poema. Em Paula Tavares, a brevidade não constitui apenas uma opção formal, mas uma estratégia poética que concentra, em poucas palavras, a densidade da experiência histórica e afetiva. A economia verbal faz com que cada imagem adquira um forte potencial simbólico, exigindo do leitor um movimento constante de interpretação e preenchimento dos silêncios que atravessam o texto. Desse modo, a linguagem não busca esgotar os significados, mas preservá-los em sua complexidade.

Os versos breves, a repetição da expressão *Guardo a memória*, os espaços em branco e a ausência de explicações constroem uma escrita marcada pela contenção, na qual o silêncio assume uma função tão expressiva quanto a própria palavra. Ao invés de conduzir o leitor por uma narrativa contínua e explicativa, o texto apresenta fragmentos que evocam lembranças, afetos e experiências sem submetê-los a uma ordem linear. As lacunas tornam-se, assim, constitutivas da própria escrita, sugerindo que nem toda experiência pode ser plenamente traduzida pela linguagem.

Essa opção estética aproxima-se da própria natureza da memória histórica, frequentemente marcada por descontinuidades, apagamentos e permanências. Em vez de reconstruir os acontecimentos de maneira cronológica, a autora condensa a experiência da violência em imagens que preservam as suas marcas sem reduzi-las a uma explicação única. O não dito deixa de representar uma ausência de sentido para converter-se em um

espaço de significação, permitindo que o poema expresse aquilo que resiste à representação direta.

A forma da composição converte-se, desse modo, em uma estratégia de elaboração da memória. A contenção verbal não reduz a intensidade da experiência evocada, ao contrário, amplia a sua força simbólica ao transformar o silêncio em parte constitutiva da linguagem poética. Preserva-se, assim, na própria economia do texto, aquilo que a violência histórica tentou apagar, reafirmando a poesia como espaço de resistência, de preservação da memória coletiva e de reexistência cultural.

Sob essa perspectiva, o poema desloca a memória do campo da nostalgia para o da reexistência. Recordar não significa desejar o retorno de um passado idealizado, mas reafirmar a permanência de vínculos que continuam a sustentar a comunidade apesar das rupturas impostas pela guerra. As origens evocadas pelo poema não permanecem restritas ao passado, elas se atualizam continuamente por meio da palavra poética, da memória e da ancestralidade. Ao preservar essas experiências diante da violência histórica, a poeta transforma a lembrança em prática ética de resistência e de reexistência, reafirmando uma concepção relacional da existência em que a identidade coletiva se constrói na continuidade das relações entre sujeitos, comunidade, território e ancestrais, em consonância com os princípios da ética Ubuntu.

Ao deslocar a reflexão da memória familiar para a constituição do sujeito, o poema "Identidade", publicado em *Ex-votos*, amplia as questões desenvolvidas nos poemas anteriores. Se, em "Origens", a poesia recupera um tempo anterior às rupturas produzidas pela guerra, "Identidade" condensa essas reflexões ao afirmar que a própria existência humana depende da permanência dos vínculos que unem indivíduo, comunidade e ancestralidade. Em sua extrema concisão, a composição sintetiza um dos princípios centrais da poética da autora, a identidade não se constitui como atributo individual, mas como experiência continuamente construída nas relações de pertencimento.

Identidade

Quem for enterrado
Vestindo só a sua própria pele
Não descansa

Vagueia pelos caminhos.
(TAVARES, 2011, p. 169).

A brevidade do poema constitui o primeiro elemento que orienta a sua leitura. Composto por apenas quatro versos, o texto aproxima-se da estrutura proverbial, característica recorrente na escrita da autora e das tradições orais africanas. A economia verbal não limita a produção de sentidos, ao contrário, concentra a reflexão em um enunciado de alcance coletivo, cuja condensação amplia a sua força simbólica. A linguagem aproxima-se da lógica dos provérbios, nos quais poucas palavras sintetizam ensinamentos transmitidos entre gerações e continuamente atualizados pela experiência da comunidade.

O título "Identidade" anuncia o tema da composição, mas o desenvolvimento do poema afasta-se das concepções individualizantes do sujeito. Em vez de compreender a identidade como característica própria do indivíduo, a poeta constrói uma visão relacional da existência, segundo a qual o ser humano somente se constitui por meio dos vínculos estabelecidos com a comunidade, com a ancestralidade e com a memória coletiva. A composição desloca, assim, a identidade do plano individual para o campo das relações que sustentam a vida em comum.

Essa perspectiva começa a ser construída no primeiro verso, *Quem for enterrado*, o emprego do pronome indefinido *quem* confere universalidade ao enunciado, afastando-o de qualquer experiência particular. O poema não trata da morte de um sujeito específico, mas formula uma reflexão válida para toda a comunidade. A morte deixa de ser compreendida apenas como acontecimento biológico para tornar-se momento em que se evidencia a qualidade das relações construídas ao longo da existência.

É no segundo verso que a composição concentra a sua principal imagem simbólica *Vestindo só a sua própria pele*, a pele representa aquilo que pertence exclusivamente ao indivíduo, a sua dimensão física e biológica. Estar vestido apenas da própria pele significa comparecer à morte privado dos vínculos culturais, afetivos e comunitários que constituem verdadeiramente a pessoa. A imagem sugere que a existência humana não se completa na individualidade, mas depende das relações construídas com aqueles que compartilham uma mesma memória, uma mesma história e um mesmo pertencimento.

Essa leitura dialoga com diversos poemas analisados ao longo desta pesquisa, nos quais o corpo aparece revestido por elementos como a tacula, as missangas, as tranças, os colares, as pulseiras e a máscara *Pwo*. Esses elementos ultrapassam qualquer função ornamental para materializar a inscrição do sujeito em uma linhagem, em uma tradição e em uma comunidade. Em "Identidade", a ausência desses signos torna-se particularmente significativa. A imagem daquele que é enterrado apenas com a própria pele evidencia a ruptura das relações que conferem sentido à existência, revelando que ninguém se constitui isoladamente.

A concepção de sujeito construída nesse texto, fundamentada na interdependência entre indivíduo, comunidade e ancestralidade, dialoga com os princípios da filosofia Ubuntu. Conforme afirma Mogobe Ramose (2010), a pessoa torna-se plenamente humana por meio da participação na comunidade, que antecede e sustenta a existência individual. Esse princípio evidencia que o ser humano realiza a sua humanidade nas relações que estabelece com os outros. A formulação poética da autora traduz esse princípio ao sugerir que a identidade não reside naquilo que pertence exclusivamente ao indivíduo, mas nos vínculos que o integram à comunidade e à ancestralidade.

Os versos finais *Não descansa / Vagueia pelos caminhos* ampliam essa reflexão ao deslocá-la para uma dimensão cosmológica. O verbo *vagueia*, empregado no presente do indicativo, sugere uma condição contínua, indicando que a ruptura dos vínculos comunitários produz um estado permanente de errância. No horizonte da cosmovisão bantu, em que a existência se realiza por meio das relações entre indivíduo, comunidade, ancestralidade e território, o caminho deixa de representar apenas um percurso físico para assumir um valor simbólico, associado à própria experiência da vida em comunidade. Ao vagar sem descanso, o sujeito rompe com esse horizonte de pertencimento, revelando uma condição de desenraizamento que ultrapassa a dimensão espacial e alcança os planos cultural, histórico e espiritual.

A concepção de equilíbrio construída na composição, fundamentada na interdependência entre ser humano, natureza e ancestralidade, dialoga com as reflexões de Bas'Ilele Malomalo (2010). Para o autor, a harmonia da existência depende da manutenção dessas relações, de modo que a sua ruptura produz um desequilíbrio que ultrapassa a esfera individual e compromete a comunidade como um todo. Sob essa perspectiva, a impossibilidade de descanso representada no poema não se configura como

uma punição, mas como a consequência simbólica da ruptura desses vínculos fundamentais, evidenciando que o restabelecimento da harmonia exige a recomposição das relações entre o sujeito, os ancestrais e o mundo que o cerca.

A construção formal da composição poética desempenha papel decisivo na produção de seus sentidos. A ausência de qualquer explicação, a brevidade dos versos e o caráter sentencioso da linguagem exigem a participação ativa do leitor na construção da interpretação. O silêncio que permeia a composição torna-se tão expressivo quanto as palavras, aproximando a escrita da tradição oral, na qual a concisão favorece a memorização, a transmissão e a circulação dos saberes coletivos. Desse modo, a economia verbal deixa de constituir apenas uma opção estilística para converter-se em um procedimento simbólico que intensifica a dimensão ética da composição e amplia a sua força simbólica.

Ao retornar a *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, o poema "O cercado" aprofunda a reflexão iniciada em "Origens" acerca das marcas da violência histórica sobre a memória coletiva. Se, no primeiro texto analisado dessa obra, a autora recupera um tempo anterior às rupturas provocadas pela guerra, em "O cercado" essas fraturas tornam-se perceptíveis no espaço da família e da transmissão feminina. A memória deixa de voltar-se para a recordação de uma experiência coletiva anterior ao conflito para concentrar-se nos vestígios preservados pelas mulheres da família, revelando como o pertencimento também se constrói por meio dos objetos, dos gestos e das práticas cotidianas transmitidas entre gerações. A violência histórica manifesta-se, assim, menos pela descrição direta dos acontecimentos do que pela dificuldade de acessar esses saberes herdados, convertendo a lembrança em um movimento contínuo de busca e reconstrução.

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 do 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
no dia do noivado

De que cor era a 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)

O título do poema antecipa um dos núcleos simbólicos que organizam a construção de sentidos da composição. A imagem do cercado ultrapassa a sua condição de espaço físico para assumir uma dimensão metafórica, tornando-se representação dos limites que estruturam a experiência do sujeito e da comunidade. Se, em *Ritos de passagem*, o cercado aparecia como a fronteira a ser atravessada durante o processo iniciático, nesta composição ele adquire outra configuração simbólica. Já não representa o limiar entre duas etapas da existência, mas o espaço em que a memória permanece retida e o futuro é continuamente adiado. O cercado converte-se, assim, em metáfora das rupturas produzidas pela colonização e pela guerra, que interrompem a continuidade da vida comunitária e dificultam a transmissão dos saberes entre as gerações.

A construção formal do poema reforça essa experiência por meio da repetição de perguntas dirigidas à figura materna. Em vez de organizar-se por afirmações, a composição desenvolve-se inteiramente como um movimento de procura. A alternância entre as perguntas *De que cor era...* e *Onde está...* produz dois gestos complementares da memória. Enquanto a primeira procura recuperar aquilo cujos contornos já se tornaram imprecisos, a segunda busca aquilo que foi afastado ou perdido. A composição evidencia, desse modo, que recordar não significa recuperar integralmente o passado, mas reconstruí-lo a partir de fragmentos preservados pela experiência coletiva.

A insistência na invocação da mãe revela que a reconstrução da memória, no poema, depende da mediação da figura materna. A recorrência do vocativo *mãe* ultrapassa

a função de chamamento e atribui a essa personagem um lugar central na preservação e na transmissão dos saberes da comunidade. É por meio dela que o sujeito procura reconstruir a própria história, acessar os objetos herdados e restabelecer os vínculos interrompidos pelo tempo e pela violência histórica. Desse modo, a presença constante da figura materna reafirma o papel das mulheres como guardiãs da memória e transmissoras dos saberes ancestrais, aspecto recorrente na poética da autora e já evidenciado nas análises desenvolvidas nesta pesquisa.

Os objetos evocados ao longo da composição participam dessa construção simbólica. O *cinto de missangas*, confeccionado pelas mãos da mãe com fios de seu próprio cabelo, associa corpo, trabalho feminino e ancestralidade em um mesmo gesto de transmissão. O *cabelo*, cortado na lua cheia e cuidadosamente guardado *no cesto trançado das coisas da avó*, ultrapassa a sua materialidade para tornar-se vestígio de uma linhagem feminina preservada pela memória. De modo semelhante, a *panela do provérbio*, descrita como tendo *três pernas* e *asa partida*, deixa de ser apenas um utensílio doméstico para representar um objeto atravessado pela experiência das gerações. A sua imperfeição física evidencia que a memória não se conserva intacta, ela permanece marcada pelo tempo, pelo uso e pelas transformações históricas, sem perder, contudo, a sua capacidade de transmitir saberes.

Essa relação entre objetos e memória aproxima-se das reflexões de Maurice Halbwachs (1990), para quem a lembrança não se organiza apenas no interior da consciência individual, mas encontra apoio em referências materiais e sociais compartilhadas pelo grupo. Na composição, as missangas, o cesto, a panela e a cascata funcionam como suportes da memória coletiva, permitindo que a identidade continue sendo reconstruída mesmo diante das rupturas impostas pela história.

Ao perguntar *De que cor era a minha voz, mãe?*, o sujeito poético amplia o movimento de recuperação da memória, deslocando-o dos objetos e dos espaços da experiência para a própria palavra. A voz deixa de ser compreendida apenas como expressão individual para converter-se em um lugar de memória, identidade e pertencimento. A associação entre voz e cor reforça essa dimensão simbólica, sugerindo que aquilo que se procura recuperar não é apenas uma lembrança específica, mas uma forma de existir e de se reconhecer no mundo que foi atravessada pelos processos históricos de violência.

No horizonte das sociedades tradicionais bantu, em que a palavra ocupa um lugar fundamental na transmissão dos saberes, da memória e da ancestralidade, a voz assume uma dimensão que ultrapassa a comunicação cotidiana. É por meio dela que histórias, ensinamentos, valores e práticas comunitárias circulam entre as gerações, assegurando a continuidade da experiência coletiva. Nesse sentido, a pergunta dirigida à mãe evidencia que a ruptura provocada pela colonização não atingiu apenas os bens materiais ou os vínculos comunitários, mas também os modos de falar, de recordar e de transmitir os conhecimentos que sustentam a vida social.

A busca pela memória dessa voz converte-se, assim, em uma metáfora do esforço de reconstrução da tradição oral. Ainda que marcada pelas perdas e pelos silenciamentos impostos pela história, essa voz não desaparece por completo, ela permanece inscrita na memória coletiva, aguardando ser reativada pela palavra, pela escuta e pela transmissão entre as gerações. Ao dirigir a sua pergunta à mãe, o sujeito poético reconhece que esse processo de recuperação depende da ancestralidade e daqueles que preservam os saberes da comunidade. A voz procurada deixa, portanto, de representar apenas uma identidade individual perdida para afirmar a possibilidade de reconstituir os vínculos históricos, culturais e afetivos que sustentam a experiência coletiva.

A pergunta final *Onde está o tempo prometido p'ra viver, mãe?* representa o ponto culminante da trajetória de busca construída ao longo da composição, pois desloca a atenção do sujeito das lembranças do passado para a possibilidade de um futuro ainda por realizar. Nesse momento, a procura deixa de concentrar-se em objetos específicos e passa a interrogar o próprio tempo. A expressão *tempo prometido* sugere uma existência continuamente adiada, enquanto o verso *se tudo se guarda e recolhe no tempo da espera* transforma a espera em condição permanente da experiência histórica. A imagem final *p'ra lá do cercado* amplia o sentido simbólico do título. O cercado deixa de delimitar apenas um espaço físico para representar tudo aquilo que separa a comunidade da plenitude de sua existência, tornando-se metáfora das fronteiras impostas pela colonização, pela guerra e pelos sucessivos deslocamentos.

Ao mesmo tempo, o poema evidencia que aquilo que parece perdido continua preservado pela memória. Embora os objetos já não possam ser plenamente recuperados, permanecem vivos na palavra poética, que reinscreve os seus sentidos e impede o seu desaparecimento. A escrita transforma a lembrança em prática de resistência ao preservar

a presença da mãe, da avó, das missangas, da panela do provérbio e da voz que anunciava a manhã junto à cascata. Mais do que lamentar a perda, "O cercado" demonstra que a memória constitui uma forma de reexistência, capaz de reconstruir os vínculos entre sujeitos, comunidade e ancestralidade mesmo quando a violência histórica interrompe os seus percursos. Dessa maneira, a autora reafirma que a continuidade da vida coletiva depende da preservação das experiências compartilhadas, princípio que aproxima a sua escrita da ética Ubuntu ao compreender que o pertencimento se sustenta na reciprocidade, na transmissão e no cuidado entre as gerações.

Encerrando o percurso analítico deste eixo, o poema "Otyoto (o altar da família)", de *Manual para amantes desesperados*, reúne e amplia as reflexões desenvolvidas ao longo desta seção acerca da memória histórica, da guerra e da reexistência. Se, em "Origens", a poeta recupera a memória de um tempo anterior às rupturas provocadas pela violência histórica, em "O cercado", evidencia como essas fraturas atravessam a transmissão dos saberes e a memória familiar; e, em "Identidade", reafirma que a existência humana depende dos vínculos entre sujeito, comunidade e ancestralidade, "Otyoto" desloca essas questões para o espaço doméstico, concebido como lugar de preservação da vida coletiva.

Ao eleger o altar da família como imagem central da composição, a poeta demonstra que a continuidade da comunidade se realiza por meio das práticas cotidianas de cuidado, da transmissão intergeracional e da responsabilidade compartilhada entre vivos, ancestrais e aqueles que ainda virão. O poema sintetiza, assim, o movimento desenvolvido nesta seção ao evidenciar que, diante das marcas da colonização e da guerra, a reexistência se constrói na permanência dos vínculos que sustentam a memória e o pertencimento coletivo. Perspectiva que dialoga diretamente com a ética Ubuntu e com a concepção relacional da existência presente nas cosmologias tradicionais bantu.

OTYOTO

(o altar da família)

Todas as mães da casa redonda disseram

Guarda os tesouros

Os telhados de vidro

O silêncio

Cuida do corpo da casa e das tranças

Desfaz-te em leite

Para a fome das crianças

Ninguém falou de dor

Abandono solidão

A loucura é palavra interdita

Ficam os sonhos a voar

Pássaros na boca do vento. (TAVARES, 2011, p. 203)

O título **"**Otyoto (o altar da família)**"** introduz o principal eixo simbólico da composição ao nomear um espaço em que memória, ancestralidade e pertencimento se articulam. A manutenção do termo *otyoto*, seguida da explicação entre parênteses, preserva uma referência cultural específica e evita a sua completa assimilação ao vocabulário ocidental. Embora o subtítulo indique tratar-se do *altar da família*, o poema amplia esse significado ao apresentar o *otyoto* como núcleo simbólico da vida comunitária, lugar onde se preservam os vínculos entre gerações e se renovam os ensinamentos responsáveis pela continuidade da existência coletiva. O altar deixa, assim, de representar apenas um espaço ritual, para tornar-se metáfora da permanência da comunidade diante das rupturas impostas pelas violências dos traumas.

A organização formal do poema acompanha o movimento de construção da memória que atravessa toda a composição. A sucessão das imagens e a disposição dos versos fazem com que a linguagem se desloque gradualmente da evocação dos saberes ancestrais para a revelação das marcas deixadas pela guerra e pela colonização, evidenciando que a ruptura histórica atinge não apenas os sujeitos, mas também as formas de transmitir, preservar e atualizar a memória coletiva. Distribuída em duas estrofes de extensão desigual, a composição estrutura-se a partir de um movimento que vai da transmissão dos ensinamentos ao silenciamento da dor. Na primeira estrofe, predominam verbos no imperativo *Guarda*, *Cuida*, *Desfaz-te* que conferem à linguagem um caráter

performativo, aproximando-a da oralidade e das formas tradicionais de transmissão dos saberes. Esses verbos não expressam ordens autoritárias, mas orientações coletivas, repetidas entre gerações como parte de uma pedagogia do cuidado.

O verbo *guardar* dirige-se à preservação daquilo que a comunidade reconhece como essencial, *cuidar* amplia essa responsabilidade para o espaço comum e para os signos da identidade cultural, por fim, o imperativo *Desfaz-te em leite / Para a fome das crianças* sintetiza a concepção de cuidado que organiza essa primeira estrofe ao representar a disposição de transformar o próprio corpo em fonte de sustento para as gerações futuras. A escolha do verbo *desfazer-se* intensifica essa imagem ao sugerir uma entrega que ultrapassa o gesto de alimentar, implicando a doação de si em favor da continuidade da vida coletiva. O leite, tradicionalmente associado à maternidade e ao alimento, adquire, assim, um significado ético e simbólico, tornando-se expressão da responsabilidade compartilhada pela preservação da comunidade. Alimentar as crianças significa assegurar a continuidade da memória coletiva, pois é nelas que se projetam os vínculos entre vivos, ancestrais e gerações futuras. O cuidado materno assume, dessa forma, uma dimensão profundamente comunitária, aproximando-se da ética Ubuntu, segundo a qual a realização da existência humana se concretiza nas relações de reciprocidade, cuidado e responsabilidade para com o outro.

A sequência de elementos associados aos verbos no imperativo explicita aquilo que o poema reconhece como patrimônio da comunidade, ampliando a reflexão sobre a preservação da memória e dos saberes ancestrais. A indefinição semântica do termo *tesouros* amplia o seu campo de significação, permitindo que ele represente não apenas bens materiais, mas também conhecimentos, memórias e valores transmitidos pelos ancestrais. *Os telhados de vidro* evocam uma imagem de fragilidade, sugerindo que a comunidade e a sua memória exigem proteção constante diante das ameaças impostas pela violência histórica. O *silêncio*, inserido entre os elementos que devem ser guardados, adquire especial importância ao antecipar a segunda estrofe. Ele deixa de representar ausência de palavra para tornar-se parte constitutiva da memória coletiva, preservando as experiências que nem sempre podem ser plenamente narradas.

Já a segunda estrofe rompe o movimento de transmissão instaurado anteriormente, ao substituir a voz das mães pelo silêncio em torno da experiência da dor. Se, na abertura do poema, o verbo *disseram* introduz uma cadeia de ensinamentos que preserva os saberes

necessários à continuidade da vida comunitária, a afirmação *Ninguém falou de dor* evidencia os limites dessa transmissão. A dor, o abandono, a solidão e a loucura deixam de constituir apenas estados emocionais para representar experiências que permanecem interditadas no interior da comunidade. A própria formulação *A loucura é palavra interdita* explicita que determinados sofrimentos não encontram lugar na palavra compartilhada, convertendo o silêncio em parte constitutiva da memória coletiva. Nesse contexto, o poema sugere que a herança transmitida entre as gerações é formada tanto pelos conhecimentos preservados quanto pelas experiências que permanecem silenciadas. A imagem final dos *sonhos a voar / Pássaros na boca do vento* não elimina esse silêncio, mas projeta a possibilidade de continuidade. Os sonhos persistem em movimento, indicando que, mesmo diante das rupturas e das perdas, permanece aberta a possibilidade de ressignificar a memória e imaginar outros horizontes de existência.

Desde o verso inicial *Todas as mães da casa redonda disseram*, a palavra é apresentada como um saber que circula no interior da comunidade e cuja transmissão é confiada às mulheres. A imagem das mães reunidas em torno da enunciação desloca a palavra do plano da expressão individual para o da experiência coletiva, evidenciando que ela constitui um dos principais instrumentos de preservação da memória, da ancestralidade e dos valores compartilhados. Nessa perspectiva, falar não significa apenas comunicar, mas participar de uma cadeia contínua de transmissão dos saberes que sustenta a vida comunitária. O sujeito da enunciação é coletivo, são *todas as mães* que assumem a tarefa de preservar e transmitir os conhecimentos indispensáveis à continuidade da comunidade. A imagem da *casa redonda* assume, na composição, uma dimensão simbólica que transcende a sua função de moradia, configurando-se como um espaço de convivência, pertencimento e continuidade da linhagem. Nesse contexto, as mulheres aparecem como mediadoras entre passado, presente e futuro, reafirmando um aspecto recorrente na poética da autora, a centralidade da experiência feminina na preservação da memória coletiva.

O verso *Cuida do corpo da casa e das tranças* aproxima dois elementos que sintetizam importantes dimensões dessa poética. A *casa* deixa de ser apenas construção física para representar o próprio corpo comunitário, espaço onde se organizam as relações de pertencimento. As *tranças*, por sua vez, retomam um símbolo recorrente na tradição africana e na obra da autora, associado à identidade, à ancestralidade e à transmissão

cultural entre mulheres. Ao reunir casa e tranças em um mesmo gesto de cuidado, a composição evidencia que preservar a comunidade significa também preservar os corpos, as histórias e os saberes inscritos nas práticas cotidianas.

A análise de **"**Otyoto (o altar da família)**"** amplia o percurso interpretativo desenvolvido nesta seção ao deslocar a representação da memória histórica para o espaço doméstico e para as relações de cuidado que asseguram a continuidade da comunidade. Se, em "Origens", a guerra interrompia a continuidade do tempo coletivo e, em "O cercado", os seus efeitos se manifestavam na fragmentação da memória familiar, neste poema a violência histórica passa a ser percebida no interior da casa e nas responsabilidades assumidas pelas mulheres para preservar os vínculos entre as gerações. O conflito continua ausente como narrativa explícita, mas permanece inscrito nos silêncios, nas ausências e nos gestos cotidianos que sustentam a permanência da vida coletiva. Desse modo, a memória da guerra deixa de ser representada apenas como registro da perda e passa a ser compreendida também como prática cotidiana de resistência, preservada nos gestos de cuidado, na transmissão dos saberes e na manutenção dos vínculos comunitários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a poesia de Paula Tavares à luz dos saberes das sociedades tradicionais bantu e dos princípios da filosofia Ubuntu, compreendendo sua escrita como espaço de preservação da memória, de elaboração da experiência histórica e de produção de epistemologias africanas. Ao longo da investigação, buscou-se demonstrar que a obra da autora ultrapassa os limites de uma representação estética da cultura angolana, constituindo-se como um campo de produção de conhecimento no qual memória, ancestralidade, oralidade, corpo, natureza e comunidade se articulam na construção de uma ética relacional profundamente enraizada nas cosmologias africanas.

A adoção desse horizonte interpretativo permitiu deslocar leituras centradas exclusivamente em referenciais teóricos eurocêntricos, privilegiando categorias produzidas no próprio continente africano. Mais do que aplicar conceitos externos ao corpus, a pesquisa procurou compreender a poesia dessa autora a partir dos sistemas de pensamento que atravessam sua escrita, reconhecendo a filosofia Ubuntu, os saberes das

sociedades tradicionais bantu e as epistemologias africanas como referenciais capazes de iluminar dimensões éticas, estéticas e culturais da obra. Nesse sentido, o estudo insere-se nas discussões promovidas pelos estudos pós-coloniais e decoloniais ao problematizar a colonialidade do saber e reafirmar a legitimidade de formas africanas de produção do conhecimento.

O percurso teórico desenvolvido ao longo da dissertação evidenciou que as sociedades tradicionais bantu organizam suas formas de existência segundo uma lógica relacional, na qual indivíduo, comunidade, natureza e ancestralidade constituem dimensões inseparáveis. Essa compreensão mostrou-se fundamental para a leitura da poesia dessa autora, uma vez que sua escrita recupera modos de pensar e de viver que resistiram aos processos de violência e desestruturação provocados pela colonização. Longe de representar uma recuperação nostálgica de um passado idealizado, a autora reinscreve esses saberes em uma linguagem profundamente marcada pelas tensões da contemporaneidade, demonstrando que tradição e transformação não constituem categorias excludentes, mas dimensões complementares da experiência histórica.

Nesse contexto, a filosofia Ubuntu revelou-se mais do que um conceito mobilizado para interpretar os poemas. Ela constituiu um verdadeiro horizonte epistemológico da pesquisa, permitindo compreender como a subjetividade presente na obra se constrói por meio da interdependência, da reciprocidade e do pertencimento comunitário. A noção de humanidade expressa pelo Ubuntu evidencia que a existência individual somente adquire sentido nas relações estabelecidas com os outros, com os ancestrais e com o território. Essa perspectiva mostrou-se decisiva para compreender a recorrência de imagens ligadas à comunidade, à terra, aos rituais, à família e à ancestralidade, que atravessam toda a produção poética da autora.

A investigação também demonstrou que memória, oralidade e ancestralidade constituem categorias estruturantes dessa poética. A memória, em sua escrita, não corresponde ao simples registro de acontecimentos passados, mas configura um processo permanente de atualização da experiência coletiva. Por meio da palavra poética, dos símbolos culturais e da evocação dos ancestrais, os poemas estabelecem um diálogo contínuo entre diferentes temporalidades, permitindo que o passado permaneça atuante na construção do presente. A oralidade, por sua vez, não aparece apenas como tema ou referência cultural, mas como princípio organizador da própria linguagem poética,

aproximando a escrita dos modos tradicionais de transmissão dos saberes presentes nas sociedades africanas.

Outro aspecto fundamental evidenciado pela pesquisa refere-se à representação do corpo feminino. As análises permitiram compreender que o corpo ocupa posição central na construção da subjetividade e da memória cultural, funcionando como lugar de inscrição das experiências históricas, das práticas rituais e dos conhecimentos ancestrais. Ao mesmo tempo em que registra as marcas deixadas pela colonização, pelo patriarcado e pela violência histórica, o corpo feminino converte-se em espaço de resistência, de continuidade cultural e de produção de novos sentidos. A escrita dessa poeta desloca, assim, representações tradicionais da mulher, atribuindo-lhe protagonismo na preservação da memória coletiva e na transmissão das epistemologias africanas.

As leituras dos poemas selecionados confirmaram que elementos como a terra, a água, o sangue, os rituais, as sementes, os objetos simbólicos, a palavra e a ancestralidade constituem núcleos estruturantes da poética da autora. Longe de desempenharem função meramente ornamental, essas imagens organizam uma visão de mundo fundada na reciprocidade entre seres humanos, natureza e comunidade. A recorrência desses elementos evidencia que a poesia dessa autora preserva formas africanas de compreender a existência e reinscreve, no espaço literário, saberes que durante séculos foram invisibilizados pelos processos de dominação colonial.

Nesse sentido, a principal contribuição desta pesquisa consiste em demonstrar que a poesia dessa autora pode ser compreendida como espaço de produção de epistemologias africanas. Os eus poemas não apenas representam práticas culturais ou recuperam memórias coletivas, mas elaboram formas próprias de conhecimento, sustentadas pela oralidade, pela ancestralidade, pela experiência comunitária e pelos princípios éticos do Ubuntu. A literatura afirma-se, desse modo, como lugar privilegiado de elaboração filosófica, de construção da memória e de produção de sentidos acerca da experiência histórica angolana.

Do ponto de vista dos estudos literários, a investigação reforça a importância de abordagens capazes de articular leitura textual, contexto histórico e referenciais produzidos no próprio continente africano. A valorização das epistemologias africanas não implica a substituição de um paradigma por outro, mas o reconhecimento da

pluralidade de formas de conhecimento que coexistem na produção crítica contemporânea. Ao privilegiar uma leitura situada da poesia dessa autora, este estudo procura contribuir para o fortalecimento das pesquisas dedicadas às Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, ampliando as possibilidades de interpretação de obras que dialogam com universos culturais historicamente marginalizados pelo colonialismo.

Por fim, a pesquisa reafirma que a literatura constitui um espaço privilegiado de preservação da memória e de produção de conhecimento. Em Paula Tavares, escrever significa manter vivo o diálogo entre gerações, reinscrever a ancestralidade no presente e afirmar modos africanos de compreender o mundo. A sua poesia demonstra que a memória não permanece apenas nos arquivos da história, mas continua circulando nos corpos, na palavra, nos rituais e nas relações comunitárias. Ao reunir essas diferentes dimensões, sua obra transforma a criação poética em um gesto de resistência, de reexistência e de continuidade cultural, reafirmando a potência da literatura como espaço de elaboração ética, estética e epistemológica.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Mara Regina Ávila de. *Pela poesia de Ana Paula Tavares: vozes e ecos de Angola em África*. 2010. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2010.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). História geral da África I: metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1980. p. 181-218.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRASIL. *Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana*. Brasília: MEC/SECAD, 2004.

CANDAU, Vera Maria Ferrão. *Diferenças culturais, interculturalidade e educação em direitos humanos*. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 33, n. 118, p. 235–250, 2012.

CHKLÓVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo:* uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

DIOP, Cheikh Anta. *A unidade cultural da África Negra: esferas do patriarcado e do matriarcado na Antiguidade clássica*. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

FACCHIN, Michelle Aranda. *Memória, identidades e angolanidade em Ana Paula Tavares*. Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural, Alagoinhas-BA: Laboratório de Edição Fábrica de Letras – UNEB, v. 11, n. 2, p. 229–248, dez. 2021. DOI: 10.30620/pdi. v11n2.p229.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Sobre leitura de textos oralizantes. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Petrópolis: Vozes, 1980.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *A tradição viva*. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167–212.

HENRIQUES, Isabel Castro. *Colonização, violência e identidade*. Lisboa: Colibri, 2014.

KASHINDI, Jean-Bosco Kakozi. *Ubuntu: ética africana e filosofia do cuidado*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

KI-ZERBO, Joseph (org.). *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

MATA, Inocência. *A crítica literária africana e a teoria pós-colonial*. Lisboa: Colibri, 2001.

MATA, Inocência. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2009.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Cânone, mulher, silêncio e grito: o caso exemplar da angolana Paula Tavares*. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, p. 65–78, 1995.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções:* ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre vozes e fronteiras:* a literatura africana em língua portuguesa. Niterói: EDUFF, 2012.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1989 (trad. portuguesa).

PORTUGAL, Francisco Salinas. Oratura. In: PORTUGAL, Francisco Salinas. *Entre Próspero e Caliban: literaturas africanas de língua portuguesa*. La Paz: Edicions Tajovento, 1999.

RAMOSE, Mogobe B. *African philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond Books, 1999.

RAMOSE, Mogobe B. *Ubuntu, justiça e democracia*. Tradução de Eduardo A. de Lima. São Paulo: Editora Palas Athena, 2010.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *As literaturas africanas de língua portuguesa: um percurso de cantos e desencantos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

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

TAVARES, Ana Paula. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho, 1999.

TAVARES, Ana Paula. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa: Caminho, 2001.

TAVARES, Ana Paula. *Ex-votos*. Lisboa: Caminho, 2003.

TAVARES, Ana Paula. *Manual para amantes desesperados*. Lisboa: Caminho, 2007.

TAVARES, Ana Paula. *Como veias finas na terra*. Lisboa: Caminho, 2010.

TAVARES, Ana Paula. A oralidade é o meu culto. Entrevista concedida a Pedro Cardoso. Jornal de Letras, Lisboa, 2010.

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

TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. 2. ed. Durham: Duke University Press, 2013.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. *Decolonising the mind: the politics of language in African literature*. London: James Currey, 1986.