



LHM

COM LICENÇA PARA O GESTO, PARA O DESEJO E PARA A INTRANQUILIDADE: POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE ANA PAULA TAVARES E ADÉLIA PRADO

Júlia Bellei Xavier*¹

*Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
e-mail: juliabellei39@gmail.com

Resumo: Partindo de uma premissa enunciada por Maria Nazareth Soares Fonseca (2004), segundo a qual a literatura desenvolvida por autoras africanas se assemelha àquela elaborada em meios culturais onde, tal como no Brasil, a figura da mulher permanece socialmente marginalizada, este trabalho tem por objetivo propor um diálogo entre as poéticas de Ana Paula Tavares, escritora angolana, e Adélia Prado, escritora brasileira, de modo a enfatizar aproximações no que tange à abordagem de subjetividades femininas. Nesse sentido, serão analisados, em paralelo, três poemas de cada autora, respectivamente, a saber: "Rapariga", "MUKAI (2)", "Ex-voto", "Com licença poética", "Solar" e "Lembrança de maio". Por intermédio de uma leitura dessas produções, visamos demarcar pontos de convergência entre percepções sobre mulheres que, no âmago de vivências cotidianas com paradigmas sociais bem definidos, insinuam possibilidades amplas e inesperadas de interação com o mundo. Embora algumas dessas possibilidades atravessem conjunturas tradicionalmente definidas, o que, principalmente nos textos de Tavares, mostra-se significativo para a preservação de memórias ancestrais, a maioria aponta para alternativas outras, dilatando as fronteiras de um espaço sócio-existencial. Dessa forma, mediante diversas pesquisas já realizadas sobre as obras das poetas, serão discutidos, entre outros aspectos, aqueles vinculados às potencialidades do gesto e do erotismo rumo à complexificação de expressões corporais e identitárias.

Palavras-chave: Adélia Prado. Ana Paula Tavares. Literatura de autoria feminina.

With license for gesture, desire and untranquility: possible dialogues between Ana Paula Tavares and Adélia Prado

Abstract: Starting from a premise stated by Maria Nazareth Soares Fonseca (2004), according to which literature developed by African authors resembles that produced in cultural environments where, as in Brazil, the figure of women remains socially marginalized, this work aims to propose a dialogue between the poetics of Ana Paula Tavares, an Angolan writer, and Adélia Prado, a Brazilian

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, com bolsa da FAPEMIG. Licenciada em Letras Português/Italiano também pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6617383652332504>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7211-9623>.



writer, in order to emphasize similarities regarding the approach to female subjectivities. In this sense, three poems by each author will be analyzed in parallel, respectively, namely: "Rapariga", "MUKAI (2)", "Ex-voto", "Com licença poética", "Solar" e "Lembrança de maio". Through a reading of these productions, we aim to demarcate points of convergence between perceptions about women that, at the heart of everyday experiences with well-defined social paradigms, imply broad and unexpected possibilities of interaction with the world. Although some of these possibilities cross traditionally defined conjunctures, which, especially in Tavares' texts, prove to be significant for the preservation of ancestral memories, the majority points to other alternatives, expanding the borders of a socio-existential space. In this way, through various research already carried out on the poets' works, those linked to the potential of gesture and eroticism towards the complexification of bodily and identity expressions will be discussed, among other aspects.

Keywords: Adélia Prado. Ana Paula Tavares. Literature by women.

Introdução

Em seu artigo "Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas", Maria Nazareth Soares Fonseca (2004) declara que

A literatura produzida por mulheres africanas guarda muitas semelhanças com a publicada em culturas em que a mulher, ainda que já tenha transgredido algumas das barreiras que a aprisionavam às funções domésticas, continua à margem, em diferença, definida por muitos dos padrões que a sociedade legitima (Fonseca, 2004, p. 283).

Diante dessa afirmativa e da hierarquização de papéis masculinos e femininos, a qual, reforçada por diversas instituições sociais, como a familiar e a religiosa, gera uma assimetria de forças que, também na realidade brasileira, coloca a mulher à margem, compreende-se a legitimidade da proposição de um diálogo entre obras literárias concebidas por escritoras africanas e brasileiras. Nesse sentido, tendo em vista, ainda, a perspectiva apontada por Izabel Martins (2018) de que, "em África, a situação da mulher escritora não diverge daquela apresentada na maioria dos espaços literários" (n.p.), onde, majoritariamente, ideologias de dominação masculina são preponderantes, este trabalho sugere uma análise comparada das poéticas de Ana Paula Tavares, renomada escritora angolana, e Adélia Prado, considerada a maior poeta viva do Brasil.

Além de estarem inseridas em atmosferas culturais em que as mulheres foram concebidas como "corporalizadas, dominadas [...] pelo instinto e pelo afeto" (Oyéwùmí, 2004, p. 4), tendo sido distanciadas da razão, ambas propõem, literariamente, uma reconceptualização do feminino, o qual, embora seja constantemente percebido como o



Outro determinado por justificações pautadas nos interesses dos homens (Beauvoir, 2014), é evidenciado nos textos dessas autoras em sua complexidade, ultrapassando as visões estigmatizadas que o restringem. Assim, de modo a indicar a forma como as produções das compositoras referidas permite emergir inusitadas expressões do universo feminil, articulando uma poesia caracterizada por nuances eróticas, místicas e, ao mesmo tempo, contaminadas pela concretude das vivências quotidianas, delineiam-se as reflexões expostas na seção consecutiva.

O caráter desdobrável e efervescente que se desvela nas expressões femininas das poéticas de Prado e Tavares

Em meio aos aspectos mais relevantes das obras de Tavares e Prado, cabe notabilizar, inicialmente, a consciência das funções atribuídas à mulher nas diferentes sociedades em que se alicerçam as poetas. Perante essa observação, convém ressaltar questões sinalizadas ao longo do poema “Com licença poética”, publicado no livro *Bagagem*, de 1976. Este, a seu turno, é reconhecido como a verdadeira estreia da autora no contexto literário brasileiro, apesar de *A lapinha de Jesus* (1969), escrito em parceria com Lázaro Barreto (Martins, 2019).

Antes de mais nada, importa ressaltar que o texto poético mencionado recupera o “Poema das sete faces”, produção inaugural do primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia* (1930). Nessa composição preambular, o poeta de Itabira engendra um sujeito lírico que, quando nasce, é predestinado por um “anjo torto / desses que vivem na sombra” a ser “gauche na vida” (Andrade, 2013, p. 11). Desde então, esse sujeito, que permanecerá latente em toda a obra do escritor, depara-se com a vastidão do mundo e, identificando, a partir dessa, a própria vastidão, desvela-se como um indivíduo igualmente plural, multifacetado, que, angustiado em decorrência de seus íntimos conflitos e de suas incompreensões, exibe sua fraqueza (Nascimento, 2022): “Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco” (Andrade, 2013, p. 11).

De maneira análoga, o eu lírico de Adélia também revela um nascimento pela e para a poesia que precede o anúncio de um anjo, o qual, no entanto, difere-se do drummondiano por ser “esbelto”, “desses que tocam trombeta”. Ainda assim, esse anjo também impõe um fado à sua interlocutora, como se pode visualizar abaixo:



Quando nasci um anjo esbelto,
 desses que tocam trombeta, anunciou:
 vai carregar bandeira.
 Cargo muito pesado pra mulher,
 esta espécie ainda envergonhada.
 Aceito os subterfúgios que me cabem,
 sem precisar mentir.
 Não sou tão feia que não possa casar,
 acho o Rio de Janeiro uma beleza e
 ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
 Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
 Inauguro linhagens, fundo reinos
 - dor não é amargura.
 Minha tristeza não tem pedigree,
 já a minha vontade de alegria,
 sua raiz vai ao meu mil avô.
 Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
 Mulher é desdobrável. Eu sou.

(Prado, 2015, p. 17)

Carregar bandeira, isto é, o pesado fardo que, historicamente, é imputado às mulheres, configura a obrigação instituída à voz lírica, a qual, não obstante oriunda de uma “espécie ainda envergonhada”, a que o gauchismo já é naturalmente imposto pela ordem patriarcal (Nascimento, 2022), eclode com veemência e confere ao feminino uma licença para se exprimir poeticamente. Dessa licença, advém uma liberdade transgressora, já que, ao cumprir a sua sina por meio da escrita, a figura em pauta não apenas enfrenta as dificuldades que lhe são impostas pelo meio social – haja vista que, ainda hoje, como enuncia a escritora e crítica literária moçambicana Paulina Chiziane (2013), “ser mulher e ser artista torna-se um verdadeiro escândalo” (p. 203) –, mas também “inaugura linhagens”, “funda reinos”, abre margem para alternativas que transcendem o lugar controlado e previsível reservado para os indivíduos de seu sexo.

Dessa maneira, mesmo que o sujeito em discussão pondere sobre os ideais da beleza, do casamento e da maternidade, inculcando o direcionamento de certa atenção a eles, mostra superar qualquer paradigma do ser mulher ao sublinhar sua natureza desdobrável. Vale acrescentar que é, igualmente, a essa natureza que se outorga licença, uma vez que, na obra de Prado, sobressai a livre expressão feminina, mesclando-se o sagrado e o alegadamente profano na constituição de uma carga erótica que apresenta, sem rodeios, as pulsões de um ser factual. Assim, apesar da dor que deve suportar em função de sua dupla angústia como gauche portadora de bandeira, a persona do texto “transborda a alegria de estar viva” (Nascimento, 2022, p. 25), evidenciando uma marca de seus antepassados. “Seu



nascimento como poeta evoca um momento consagrado, seu anjo não está à sombra, está exposto" (Nascimento, 2022, p. 25) e, então, reverbera-se a luminosidade de uma experiência multifacetada cuja maleabilidade, nesse caso, adquire tons celebrativos e emancipatórios.

Feitas essas considerações, faz-se oportuno assinalar os liames que esse poema permite entrever com a obra de Ana Paula Tavares, a qual, em muitas de suas produções, tanto sugestiona o reconhecimento do jugo que é delegado às mulheres — sobretudo pelos hábitos cultivados em sua terra — quanto abre possibilidades para o inesperado. De acordo com Carmen Lucia Tindó Secco,

Desde o primeiro livro, *Ritos de passagem*, o eu-lírico assume a rebeldia do grito e denuncia práticas autoritárias oriundas tanto dos valores morais lusitanos herdados, como dos preceitos ditados pela tradição angolana. Em relação a esta, por exemplo, critica o alambamento, que prescrevia a troca das noivas por bois ou cereais (Secco, 2003, n.p.).

Demonstra esses pormenores o poema "Rapariga", disposto, justamente, em *Ritos de Passagem* (1985). Nesse texto, alude-se à prática do alambamento logo no primeiro verso, que, por sua vez, remete ao casamento como predestinação:

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

Filha de Tembo
organizo o milho

Trago nas pernas as pulseira 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 intranquiliidade
a proximidade
do mar
Filha de Huco
Com a sua primeira esposa
Uma vaca sagrada,
concedeu-me
o favor das suas tetas úberes.



(Tavares, 1985, p. 27 *apud* Pereira, 2010, p. 152-153)

Mediante a leitura, é possível notar um certo acatamento da “bandeira” que se deve conduzir enquanto mulher, já que o eu lírico sujeita seu corpo à amarração da tábua Eylekessa, utilizada a fim de corrigir a postura feminina durante os preparativos para a festividade matrimonial (Cruz, 2022), e traz nas pernas “as pulseiras pesadas”, as quais podem simbolizar não somente a “quantidade de animais que corresponderão à moça” (Cruz, 2022, n.p.), mas também, metaforicamente, as correntes sociais que, na comunidade onde cresce a rapariga, definem papéis e obrigações (Pereira, 2010). Nesse seguimento, cumpre enunciar que a atribuição destas ocorre pelas vias da ancestralidade, de maneira que, como descendente de Tembo, ou seja, de um princípio do masculino capaz de gerar filhos e filhas, o sujeito poemático responsabiliza-se por organizar o milho – o que, ao decorrer da cerimônia de nubilidade, insufla “uma mistura do ritualístico com o cotidiano experimentado pelas mulheres no contexto sul-angolano” (Pereira, 2010, p. 154-155).

Sob esse prisma, interessa dizer ainda que a ascendência impacta muito além da superfície rotineira, influindo sobre camadas da subjetividade, como se atesta a partir dos versos: “Dos meus ancestrais ficou-me a paciência / O sono profundo do deserto, / a falta de limite...”. Significativa é a forma pela qual este último é acomodado na página, em meio a um espaço em branco que funciona como caixa de ressonância para os sons das palavras e que as suspende tanto quanto as reticências. Destarte, o isolamento formal desse fragmento não é aleatório; muito pelo contrário: inspira o vislumbre de possibilidades para o ser feminino que podem vir a extrapolar aquelas fundadas pela tradição, “rompendo os limites da existência local e expandindo-se para um espaço existencial em constante expansão” (Souza, 2011, p. 2).

Assim, apesar de manifestar respeito pelos costumes de seu povo – que apontam para uma etnia agropastoril do sul angolano, onde Paula Tavares passa a infância e a juventude (Fonseca, 2008) – e de terminar o poema com uma alusão à fertilidade, tão estimada perante as expectativas da mulher-mãe, a voz lírica propõe um vácuo, uma fissura onde poderá ecoar “a efervescência”, “o desejo” e “a intransquilidade”. Verifica-se uma espécie de lacuna afim nos poemas “MUKAI (2)”, encontrado na segunda antologia de Tavares, *O Lago da Lua* (1999), e “Solar”, presente no livro vencedor do Prêmio Jabuti *O*



Coração Disparado (1978), o qual consagrou a voz adeliana “como a voz mais feminina da poesia brasileira” (Prado, 2006, notas da editora).

Nesta segunda composição, em que se insinua a recorrente imagem de uma “mulher sem grandes artifícios [...] capaz de enxergar a beleza nos espaços cotidianos” (Pereira, 2021, p. 147), emerge uma fenda na tessitura ordinária a partir do instante em que o sujeito lírico facilita novos sentidos para sua existência diante do que poderia ser, simplesmente, uma metódica ação:

Minha mãe cozinhava exatamente:
arroz, feijão-roixinho, molho de batatinhas.
Mas cantava.
(Prado, 2013, n.p.)

Observa-se que, embora haja certa precisão no cozinar, a ideia que esse verbo veicula transpõe-se do mero ato para o domínio do gesto, o qual, consoante Giorgio Agamben (2008), diverge do “fazer” e do “agir”, que pressupõem a noção de um fim, ao sinalizar uma pura medialidade. Sob esse ângulo, podemos obtemperar que, no texto lido, essa medialidade assoma quando a conjunção “mas” introduz a potência do cantar, rompendo com supostas facetas do pragmatismo diário e estabelecendo uma fisga para a sobreposição de novas matizes à sistematicidade do dia a dia. Assim, da cantilena materna rebentaria o gesto, conforme o entendimento de que, não existindo fins aparentes para o que se efetua, valorizando-se a experiência melódica em si mesma, um fluxo de sentidos por vir desabrocha no seio da vida comum.

Adotando a visão construída, sugerimos a ocorrência de algo semelhante no poema MUKAI (2), de Paula Tavares, em que o gesto também exprime sua força rumo à indicação de outros caminhos para a trajetória do eu lírico, além daqueles demarcados pelas tradições de sua cultura:

O ventre semeado
desagua cada ano
os frutos tenros
das mãos
(é feitiço)
nasce
a manteiga
a casa
o penteado
o gesto



acorda a alma
a voz
olha p'ra dentro do silêncio milenar.
(Tavares, 1999, p. 30 *apud* Souza, 2011, p. 10.)

Inicialmente, faz-se imperativo destacar, quanto ao texto, a tendência da poeta de vincular, analogicamente, a mulher à natureza, aos seus ciclos e às suas formas. No poema evidenciado, essa tendência se expressa já nos primeiros versos, em que o “ventre semeado” pode sinalar tanto o ventre da “mãe terra” quanto o da mulher que gesta. Esse ventre, “que desagua cada ano”, conecta-se a um ciclo perfeito, tal qual o ciclo das estações, de maneira que seja coerente aproximar o tempo do nascimento ao tempo da colheita. Em ambos, manifestam-se “os frutos tenros das mãos”, mãos que zelam pelos descendentes e que se dedicam à prática da semeadura – a qual, nas sociedades rurais angolanas, recai sobre o universo feminino e nesse adquire uma força identitária (Souza, 2011).

Curiosamente, um verso entre parênteses interrompe o fluxo da leitura e suspende os presumíveis significados relativos à expressão “é feitiço”. Tal expressão pode não somente apontar para o misticismo vinculado ao funcionamento seja do corpo feminino, seja da natureza, capazes de dar à luz a novas formas, como também para o desconhecimento de como esse funcionamento acontece (Souza, 2011). Outrossim, a suspensão gráfica, através dos parênteses, proporciona a suspensão racional oriunda dos efeitos de um feitiço, como se todo o processo ligado à gênese de outros seres – nesse caso, humanos ou vegetais – provocasse uma espécie de vertigem, um fascínio perante os encantos da vida que se reinventa.

Após o impacto versado, passível de conotações outras, são listados elementos que sugestionam atividades igualmente concernentes à esfera do feminino nas sociedades de que estamos tratando: bater a manteiga, cuidar da casa e compor o penteado (Souza, 2011). Consistem em ocupações transferidas à mulher por gerações precedentes e que, há muito, poderiam estar sendo realizadas com um fim em si mesmas, enquanto ação. No entanto, quando o gesto irrompe em meio às repetidas circunstâncias domésticas, media percursos outros, viabiliza um campo ilimitado que se faz aberto à tomada de consciência do sujeito poético. Ocasiona-se, portanto, um entre-lugar que outorga epifanias, lampejos psíquicos, o despertar que rompe com o fascismo do ato – o qual obriga o cumprimento de uma finalidade pré-determinada – e leva o eu lírico à conscientização do silêncio milenar de uma



mulher que, embora aceite as tarefas designadas pela tradição de seu povo, atinge um estágio de lucidez que a possibilita contemplar outras maneiras de interagir com o mundo.

Tanto em Prado quanto em Tavares, o vislumbre desses outros modos de interação oportuniza uma ideia mais completa acerca de manifestações do feminino, o qual, embora socialmente aprisionado, conjectura, na obra das poetas, vias de expressão que superam as expectativas culturais, tangenciando até mesmo revestimentos próprios do erotismo. Nessa direção, engajando-se em um procedimento literário que dá voz à profundidade das experiências mulheris, os trabalhos das duas autoras contrapõem-se, em alguma medida, ao que estava sendo publicado nos cenários de suas germinações. Sob essa ótica, vale acentuar que a dicção lírica intimista da escritora angolana, por exemplo, impulsiona uma nova fase no cerne da poesia feminina africana em língua portuguesa, contrastando com o tom épico-revolucionário que prevaleceu, em Angola, durante as lutas pela independência do país (Secco, 2017).

Nesse momento e nos primeiros anos que o sucederam, “a construção de uma identidade nacional mais sólida, através do discurso poético, era mais urgente que lançar um novo olhar à situação da mulher dentro dessa nova Nação que se erigia” (Souza, 2011, p. 8). Assim, o corpo femeal era representado como um corpo fecundante, que, de modo equivalente à mãe África, indicava a promessa de um fruto, a esperança de um porvir eventualmente distinto pelas marcas da liberdade (Fonseca, 2004). Todavia, uma conjuntura plenamente justa e harmoniosa não se concretizou, e o desencanto que adveio dessas circunstâncias propiciou o aflorar de traços do feminino que estavam, majoritariamente, ocultos devido à recorrência de conexões que o associavam, mormente, a “significantes da fertilidade” (Fonseca, 2004, p. 287). Nesse momento, vem à baila a poética de Tavares, que, não obstante “ainda bem ligada às questões nacionalistas”, direcionou “maior foco para a questão da subjetividade feminina” (Souza, 2011, p. 8).

Apesar das especificidades do contexto em que sua produção emergiu, podemos aproximá-lo do cenário em que Adélia lança o seu primeiro livro, em 1976. Natalia Helena Wiechmann (2010) afirma, a partir de João Luís Lafetá, que desde as transformações operadas pelo Modernismo, nos anos 1920, até a década de 1960, “desenvolveu-se uma vertente poética voltada para a modernidade industrial simultaneamente a uma vertente de denúncia social cujo objetivo era pôr em relevo a situação dos indivíduos oprimidos por esse mesmo processo de industrialização” (Wiechmann, 2010, p. 11). Nesse quadro, cresce,



progressivamente, o engajamento político e social na literatura, cujo desgaste, assim como na esfera angolana, dá vazão a uma “onda de subjetivismo identitário, afirmativo e autocelebratório” (Moriconi, 1998, p. 16) que incita uma dicção feminina na poesia.

De acordo com Antônio Carlos Secchin (1996), Adélia Prado é a que, à época, desvela com mais afã a condição da mulher, “numa intensa mescla de erotismo e religiosidade” (p. 110). Externando uma postura livre para a vivência das inclinações amorosas, possivelmente influenciada pelos slogans do movimento hippie e pelo robustecimento das teorias feministas no Brasil (Wiechmann, 2010, p. 13), a poética da autora suscita a materialização de um corpo que circunscreve seus desejos em uma sociedade onde, como no universo de Chiziane, falar de amor e sexo em voz alta “é tabu, é imoral, é feio” (Chiziane, 2013, p. 203). Logicamente, trata-se de um assunto indevido apenas no universo do feminino, uma vez que, segundo o que ressalta Pereira (2021), a partir de Guacira Lopes Louro, “o desejo sexual masculino é estimulado e justifica-se como algo ‘natural’” (p. 153). Na poesia adeliana, contudo, essa naturalidade se estende para aquela que é enxergada como o Outro, finalmente autorizada a verter suas aspirações em espaços corriqueiros, conforme se atesta no poema “Lembrança de maio”, posicionado abaixo:

Meu coração bate desamparado
onde minhas pernas se juntam.
É tão bom existir!
Seivas, vergônteas, virgens,
tépidos músculos
que sob as roupas rebelam-se.
No topo do altar ornado
com flores de papel e cetim
aspiro, vertigem de altura e gozo,
a poeira nas rosas, o afrodisíaco,
incensado ar de velas
- a santa sobre os abismos -
À voz do padre abrasada
eu nada objeto,
lírica e poderosa.
(Prado, 2015, p. 190)

Nessa composição, que alude aos eventos de adoração à Virgem Maria consumados no mês de maio (Nascimento, 2022), sensações corporais atreladas aos efeitos do prazer são vivenciadas pelo sujeito lírico com inteireza e pujança, reforçando o ponto de vista de Georges Bataille (1987) que prenuncia o momento erótico como o mais intenso que pode vir a testemunhar o espírito humano. Para o teórico, a única experiência capaz de suplantar



essa intensidade é a dos místicos, o que se faz interessante nessa análise em virtude da confluência proposta por Adélia entre o sacro e as expressões da sexualidade feminina. Consideradas essas noções, depreende-se que o texto enfoca uma situação plena por excelência, em que a genitália “flui em seus líquidos como o coração bombeia o sangue para a vida” (Nascimento, 2022, p. 53).

Ademais, vale sublinhar que, a tradução de sintomas do erotismo no campo do altar não necessariamente representa uma profanação, podendo, simplesmente, colocar em debate a noção de sagrado. Nesse caso, a completa entrega do organismo à apreensão dos elementos que o circundam parece ser legitimada no âmbito divino, naturalizando-se a relação entre alma e carne. Dessa forma, contesta-se, com suavidade, a dessexualização da mulher, imposta à mãe de Cristo, apregoando-se a expansão da sacralidade para fazê-la abranger, em seu âmago, o amor enquanto urgência material e o corpo que se deleita com o gozo de sua própria fisicidade (Nascimento, 2022).

Isso posto, compete-nos realçar também o poema “Ex-voto”, de Paula Tavares, que, de modo análogo ao texto de Prado, denota o caráter ativo da figura feminina diante de seus desejos e de suas pulsões internas:

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, 1999, p. 12 *apud* Souza, 2011, p. 4.)

Faz-se pertinente iniciar a análise textual a partir do título, que diz respeito à oferta de objetos aos deuses ou aos santos com o intuito de externalizar gratidão por pedidos atendidos (Ex-voto, 2023). Os itens ofertados, tradicionalmente representados por peças artísticas, como desenhos e pinturas, podem também simbolizar a renovação ou a



consagração de uma promessa (Ex-voto, 1989). Dito isso, cria-se um cenário favorável à interpretação da primeira estrofe, que ressalta um altar sobre o qual se dispõem oferendas ordenadas, provavelmente, com base em seus valores e em suas capacidades de significação. Nesse lugar, arde um fogo antigo, que remonta a uma tradição vinculada ao âmbito do sagrado.

Logo no primeiro verso, o eu poético, ao fazer uso do pronome possessivo “meu”, apropria-se de um espaço de interseção entre os domínios do imediato e do transcendental, posicionando-se, posteriormente, na prática religiosa milenar corresponde ao “ex-voto”. Em seguida, a voz lírica afirma que não coloca vinho, pão ou flores raras sobre o altar de que se apodera; expõe, todavia, inesperadamente, seu “corpo de rapariga tatuado”, uma expressividade feminina que se propõe a ser desvelada em circunstâncias veladas pelos costumes religiosos. Considerando a suposta hierarquização das oferendas, cabe questionar o valor dessa presença intempestiva, que nada mais é do que um corpo de mulher, pintado por veios de tática e caracterizado por seu melhor penteado de miçangas, fazendo-se obra de arte que se deixa desnudar através de sua doce rendição. Nesse sentido, o sujeito em pauta manifesta sua capacidade de fazer escolhas e de conduzir o curso de sua própria trajetória, salientando uma potência interior que motiva sua entrega voluntária, bem como sua possibilidade de celebrar a vida por meio do prazer e de uma promessa; promessa de amor (Souza, 2011).

Dessa maneira, tal qual na obra de Prado, constata-se o deslindamento do erotismo sob um viés que contempla o borbotar de uma força prospectiva, capaz de impelir os seres à vivência plena de seus impulsos afetivos. Com essa vivência, originam-se “múltiplas possibilidades de construção da identidade feminina”, o que promove um distanciamento “da perspectiva unívoca, datada e sedimentada, que abarcaria o que é a mulher, enquanto categoria social” (Nascimento, 2022, p. 49).

Assim, a temática erótica, propiciando essas implicações tanto na obra de Tavares quanto na produção adeliana, não apenas funciona, em ambas, como recurso estético, mas nelas alça um patamar sócio-existencial (Souza, 2011), viabilizando “uma nova perspectiva dos saberes do corpo” e retirando “as vendas tão essenciais à cultura do patriarcado [...] que inibem o autoconhecimento da corporeidade” (Nascimento, 2022, p. 92). Destarte, essa temática aponta para a condição das mulheres, sejam elas angolanas ou brasileiras, e para a



contingência de se ultrapassar o encarceramento ao qual foram submetidas pelos rótulos socioculturais com que convivem.

Considerações finais

Com este trabalho, procuramos acentuar liames passíveis de ser identificados entre as poéticas de Ana Paula Tavares e Adélia Prado. Sob esse enfoque, tivemos como pretensão ressaltar o fato de que, embora as duas escritoras desenvolvam obras que partem de lugares ainda permeados por tradições que determinam para o feminino o espaço da casa e da família, dessas obras emergem tensões que perfuram a sólida extensão da mulher enquanto ser social para abarcá-la em sua profundidade subjetiva. Nesse ângulo, convém frisar que, não obstante a ocupação dos espaços delimitados pelas tradições referidas seja efetuada pelos sujeitos líricos, garantindo, sobretudo em Tavares, a proteção de memórias ancestrais, tais sujeitos são representados de modo oscilante, exprimindo seus anseios e buscando acessar novas dimensões em outro tipo de espaço: aquele sócio-existencial (Souza, 2011).

Dessa forma, as obras das escritoras se aproximam na medida em que, com graça e delicadeza, potencializam os sentidos da realidade por mundividências que, para além das fronteiras particulares e regionais a que estão, porventura, atreladas, permitem uma reflexão universal, interessada no humano (Macêdo, 2003). Nesse cerne, adquire proeminência a sugestão de percepções acerca do feminino que resistem, por vias sutis, ao encarceramento de vivências preconcebidas, celebrando o corpo, a sexualidade, a beleza que vem a florescer do cotidiano e os desejos de mulheres que podem, finalmente, “viver com licença poética” (Silva; Ferreira; Sacramento, 2015).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **Artefilosofia**: Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP, Ouro Preto, v. 3, n. 4, p. 09-14, jan. 2008. Disponível em:
<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/731>. Acesso em: 29 jun. 2025.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Alguma poesia**. Posfácio de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.



CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher... Por uma nova visão do mundo.** Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

CRUZ, Edson. Nos becos da memória angolana. **Rascunho** [online], São Paulo, 1 mar. 2022. Ensaios e Resenhas. Disponível em: https://rascunho.com.br/ensaios-e%20resenhas/nos-becos-da-memoria-angolana/#_ftn1. Acesso em: 20 ago. 2024.

EX-VOTO. In: **DICIO: Dicionário Online de Português.** Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/ex-voto/>. Acesso em: 30 jun. 2025.

EX-VOTO. In: **Dicionário de Língua Portuguesa.** 6. ed. Porto: Dicionários, 1989. p. 727.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas. **Scripta:** Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 283-296, 21 out. 2004. Disponível em:
<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12586>. Acesso em: 20 ago. 2024.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Vozes femininas em antologias poéticas. In: _____.

Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008, p. 93-129.

MACÊDO, Tania. Estas mulheres cheias de prosa: a narrativa feminina na África de língua portuguesa. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). **Contatos e ressonâncias:** literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUCMinas, 2003. p. 155-168.

MARTINS, Izabel Cristina Oliveira. Palavras: escrita feminina, lusofonia, Áfricas. **Anais XIII do Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades.** Campina Grande: Realize Editora, 2018. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/42180>. Acesso em: 20 ago. 2024.

MARTINS, Simone Maria. **Vozes da escrita feminina no Brasil:** da função social ao poder humanizador da poesia. 2019. 150 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2019. Disponível em: <https://tede.unioeste.br/handle/tede/4231>. Acesso em: 29 jun. 2025.

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C.; MATOS, C.; NASCIMENTO, E. (org.). **Poesia hoje.** Niterói: Ed.UFF, 1998.

NASCIMENTO, Mônica Pereira do. **A celebração do erotismo sagrado na poesia de Adélia Prado.** 2022. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades, Goiânia, 2022. Disponível em:
<https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/4817>. Acesso em: 29 jun. 2025.

OLIVEIRA, Paloma do Nascimento. **Cotidiano, religiosidade e erotismo em Adélia Prado.** 2012. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6216>. Acesso em: 29 jun. 2025.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader.** New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <https://filosofia->



africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%CC%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf. Acesso em: 20 ago. 2024.

PEREIRA, Érica Antunes. **De missangas e catanas**: a contrução social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses. 2010. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. DOI: 10.11606/T.8.2010.tde-04012011-101230. Acesso em: 29 jun. 2025.

PEREIRA, Francisca Kellyane Cunha. O erotismo e o amor feminino em Adélia Prado. **REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS**: Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, [S. l.], v. 1, n. 28, p. 146–167, 2021. DOI: 10.61389/revell.v1i28.5859. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/5859>. Acesso em: 29 jun. 2025.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 2015.

PRADO, Adélia. **O coração disparado**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.

SECCHIN, Antônio Carlos. Caminhos recentes da poesia brasileira. In: _____. **Poesia e desordem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 93-110.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Indeléveis ruminações da memória. In: _____. **A magia das letras africanas**: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos. Rio de Janeiro: ABE Graph, Barroso Produções Editoriais, 2003, p. 176-187. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafricanas/literatura-angolana/1518-indeleveis->. Acesso em: 20 ago. 2024.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Outros modos de dizer o corpo da mulher e da história: Odete Semedo, Conceição Lima e Tânia Tomé. **Metamorfoses**: Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da Cátedra Jorge de Sena e do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, 2017, p. 119-128. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/10548>. Acesso em: 29 jun. 2025.

SILVA, Nivana Ferreira da; FERREIRA, Élida Paulina; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. Com licença poética: gênero, identidade e desconstrução. **Todas as Musas** [online], n. 1, p. 160-174, dez. 2015. Disponível em: https://www.todasmusas.com.br/13Nivana_Ferreira.pdf. Acesso em: 20 ago. 2024.

SOUZA, Mailza. As subjetividades femininas na poesia de Paula Tavares. **Nau Literária**: Revista Eletrônica de Crítica e Teoria da Literatura em Língua Portuguesa do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [S. l.], v. 7, n. 1, 2011. DOI: 10.22456/1981-4526.20621. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/20621>. Acesso em: 20 ago. 2024.

WIECHMANN, Natalia Helena. **A poesia de Adélia Prado: expressão feminina do cotidiano e do sublime**. 2010. 46 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/121762>. Acesso em: 20 ago. 2024.

