

Os frutos e as mãos: Ana Paula Tavares & Companhia

The fruits and the hands: Ana Paula Tavares & Company

Francisco Topa
FLUP / CITCEM
ftopa@letras.up.pt

*Brota esta lágrima e cai.
Vem de mim, mas não é minha.
[...]
Parece angústia espremida
de meu negro coração
[...]
Mas é rio, mais profundo,
sem nascimento e sem fim,
que, atravessando esse mundo,
passou por dentro de mim.*

Cecília Meireles, «Cantiguinha»

Resumo: O artigo reflete sobre os dois livros que Ana Paula Tavares escreveu em parceria e que muito pouca atenção têm merecido: o romance (ou novela, ou outra coisa difícil de nomear) em colaboração com Manuel Jorge Marmelo *Os olhos do homem que chorava no rio*, de 2005, e *Verbetes para um dicionário afetivo*, de 2016, em parceria com Marmelo, Ondjaki e Paulinho Assunção.

Palavras-chave: Ana Paula Tavares; autor; parceria.

Abstract: This article reflects on two books that Ana Paula Tavares co-wrote and that have received very little attention: the novel (or novella, or something else difficult to name) in collaboration with Manuel Jorge Marmelo, *Os olhos do homem que chorava no rio* (The Eyes of the Man Who Wept in the River), from 2005, and *Verbetes para um dicionário afetivo* (Entries for an Affective Dictionary), from 2016, in partnership with Marmelo, Ondjaki, and Paulinho Assunção.

Keywords: Ana Paula Tavares; author; partnership.

Ao contrário do que acontece com outras atividades humanas, a arte — e a literatura em particular — resulta quase sempre de uma atividade individual. Não significa isto que não haja casos de escrita a várias mãos, alguns episódicos, outros continuados, com grau variável de sucesso. Basta referir os irmãos Goncourt, Edmond e Jules, os soviéticos Iliá Ilf e Evguéni Petrov ou, entre nós, a dupla mais famosa da literatura infantojuvenil, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. Poderíamos acrescentar ainda certas experiências modernistas e surrealistas ou os casos mais delicados de cônjuges ou parceiros que colaboraram de modo mais ou menos ativo na obra do seu parceiro(a). Falou-se há pouco — no tom impróprio que muitas vezes emerge quando se fala do nosso Nobel — da alegada colaboração de Isabel da Nóbrega com José Saramago, mas os exemplos são muitos.

Caso diferente e que tem merecido pouca ou nenhuma atenção da parte da crítica é o de Ana Paula Tavares, que publicou um romance (ou novela, ou outra coisa difícil de nomear) com Manuel Jorge Marmelo — *Os olhos do homem que chorava no rio*, de 2005 – e, juntamente com este, Ondjaki e Paulinho Assunção, lançou em 2016 o surpreendente *Verbetes para um dicionário afetivo*. Postos lado a lado, os dois *objetos* revelam de imediato semelhanças e diferenças: por um lado, a forma de colaboração é distinta (no primeiro caso, o fruto não permite distinguir as mãos que o produziram, ao passo que a autoria de cada verbete está bem estabelecida no segundo livro, embora este não deixe de ser um livro coletivo); por outro, ambos se afirmam como produtos atípicos e um tanto estranhos, pelo menos no sentido de não se enquadrarem facilmente num género. No seu conjunto, estes dois aspetos sublinham uma questão eterna da literatura que a modernidade tem projetado para primeiro plano: o conceito de autor. Vejamos como, refletindo brevemente sobre cada um dos livros.

Em *Os olhos do homem que chorava no rio*, temos uma espécie de alegoria sobre a literatura, marcada por uma ambiência de maravilhoso. De um lado, há um tipógrafo portuense que estivera emigrado no Brasil e que se dedica à composição de livros à maneira tradicional (ou artesanal). Explica o narrador que «O tipógrafo é um ser que habita as margens do dia sem que ninguém dê conta. É mestre de uma ciência antiga que apenas existe na velha tipografia, esquecida de todos.» (Tavares 2005, p. 27) Um pouco à semelhança do que fazem psicólogos e psicanalistas, que periodicamente consul-

tam outros colegas para de algum modo purgar os efeitos dos casos com que lidam, o gráfico desce à Ribeira todos os fins de tarde para chorar no rio Douro, assim se limpando das impurezas do seu mester. Podemos ver nele algum tipo de contiguidade face ao revisor de *História do cerco de Lisboa* de Saramago, mas creio que se trata de um tipo diferente de materialidade da literatura: este é um tipógrafo que *compõe*, que «Sabe que trabalha a memória do tempo» (*ibid.*, p. 27) e que busca a perfeição e a totalidade, identificando-se assim, por metáfora e por metonímia, com o escritor e com a literatura. É por isso que, da mesma forma que tantos ficcionistas declaram que precisam de algum tempo entre dois livros para se libertarem das suas personagens, também ele precisa de um ritual «para se limpar dos termos velhos e ficar puro e capaz das palavras do dia seguinte» (*ibid.*, p. 27). Por outro lado, a sua espécie de demanda pelo livro total, o livro dos livros, sinaliza outro aspeto importante da novela: a reflexão sobre a literatura e os seus limites, simultaneamente estreitos e infinitos, como é imageticamente sugerido pela circunstância de os caracteres limitados com que o tipógrafo trabalha permitirem compor qualquer livro.

Do outro lado, há uma menina que vive num nenúfar, «Tem uns olhos de ler e procura.» (*ibid.*, p. 11) e «Lê as histórias que o rio traz; colecciona-as, funde-as e confunde-as em outras histórias e, depois, no ninho verde do nenúfar que é a sua casa e a sua cama, sonha com a história que vai construindo da soma das palavras todas.» (*ibid.*, p. 23) Esta menina é uma espécie de duplo invertido do tipógrafo: pela idade, pelo género e, sobretudo, pelo seu papel complementar de recetora e leitora. Antes de a encontrar e de com ela convergir, o compositor imagina-a, «mas não sabe o que ela seja — apenas que existe dentro dele como um outro corpo de seda que o habita e ao qual serve de invólucro. Não sabe porque apenas imagina um duplo, o espelho que pode existir para ler as palavras que chora, as histórias que verte para o rio.» (*ibid.*, p. 45) Num outro momento, o seu papel determinante no protocolo da literatura é explicitado de modo ainda mais claro: «Ela, porém, muda e parada, é quem dá sentido a este mundo feito de letras. Sem ela, nada existiria, por não ter sentido existir uma coisa se a ninguém ela aproveita.» (*ibid.*, p. 58)

A intriga é, naturalmente, mais complexa e pediria uma análise mais larga. De qualquer modo, pode sublinhar-se esta ênfase na reflexão metaliterá-

ria, com o relevo atribuído aos dois polos da comunicação, autor e leitor, e ao protocolo ficcional que os une: «Mas esta maçã daqui apenas existe também porque aqui está escrita e porque alguém a está lendo agora.» (*ibid.*, p. 58). Por outro lado, a utopia do livro total como livro em branco sugere a incompletude e a busca perene como marcas da literatura:

ocorreu-lhe que talvez o que procura, o livro dos prodígios que se propôs produzir, se resume, afinal, a uma página em branco, ao profundo nada, à singeleza imaculada do vazio. Eis o que pensou, o que foi matutando enquanto caminhava, confundindo-se-lhe as ideias à medida que se tornava palpável a hipótese que formulara: que todos os anos e meses em que trabalhou com afinco em busca da impressão perfeita, para o livro que tudo resumisse, haviam sido, afinal, um método para concluir, pelo fracasso das tentativas, que a verdade não está no que se escreve, mas naquilo que não é dito jamais. (ibid., pp. 90-1)

Pelo meio, temos uma série de outras personagens e de peripécias encaixadas e que globalmente apontam — num registo onírico, simbólico e, sobretudo, poético — para uma reflexão sobre a literatura nas suas múltiplas dimensões.

O outro livro, *Verbetes para um dicionário afetivo*, também nos obriga a pensar sobre o conceito de autor e sobre alguns aspetos do literário. A primeira questão não decorre apenas do número de participantes — quatro —, embora ele seja incomum; está antes na natureza do conjunto assim formado e nas consequências da multiautoria na leitura do livro. Note-se que parte do grupo vem do livro anterior, subscrito por Ana Paula Tavares e por Manuel Jorge Marmelo, mas implicando também o brasileiro Paulinho Assunção, como se percebe pela espécie de posfácio nele incluído e por uma série de outros elementos bem analisados por Celina Martins (2010). Quanto a Ondjaki, também já havia sinais de colaboração com Ana Paula Tavares em posfácios e dedicatórias. Mas o facto de o grupo ter alguma existência anterior à publicação de *Verbetes* não significa que a individualidade de cada um dos seus quatro elementos se dissolve: todos escrevem a sua parte de todas as entradas do dicionário, ainda que se perceba que cada verbete e o livro no seu todo é mais que a soma das partes e que, além disso, também o todo repercute em cada uma das partes. Dito de outro modo: embora seja possível ler este livro como um conjunto de quatro volumes (os verbetes de Ana Paula

Tavares mais os verbetes de Marmelo, Ondjaki e Paulinho), a verdade é que todos eles se tocam, contaminam, influenciam, num diálogo intertextual em que todo e parte assumem uma configuração que lembra o conhecido soneto concetista do brasileiro Gregório de Matos: «O todo sem a parte não é todo, / a parte sem o todo não é parte, / mas se a parte o faz todo, sendo parte, / não se diga que é parte, sendo todo.»

Outro aspeto interessante do livro do quarteto reside na proposta que lhe subjaz: não um dicionário, mas *verbetes para*, numa forma de sublinhar o que há de provisório, de hesitante, de incompleto, de fragmentário, no projeto. Derivado de *verbum*, *verbeta* parece aqui ser tomado, não no sentido que lhe dão os lexicógrafos, mas na sua aceção etimológica de *pequena palavra* ou, por metonímia, *pequeno papel*, o que será um modo de sinalizar a especial natureza deste dicionário: trata-se de um dicionário *afetivo*, destinado a coligir afetos, efeitos, por isso mesmo contingentes e pessoais. Percebe-se assim que o *dicionário* tenha apenas 27 entradas e que cada uma delas seja quádrupla, desaparecendo, pois, o carácter mais ou menos normativo do dicionário. Mesmo assim o volume em causa sugere uma ideia de totalidade, ainda que diversa: as entradas cobrem quase todo o alfabeto (faltam entradas para as letras *o*, *q* e *x*, mas há letras com mais que uma), incluindo letras como o *k* (com *Kalahari* / *kamaleão*) e o *u* (com *uanga*, ‘feitiço’ em quimbundo e umbundo). E de facto, como escreve Ondjaki na *Abertura*, esta é «uma “mínima enciclopédia de olhar e de sentir”» (Tavares *et al.* 2016, p. 8), apesar de ser também, como nota Paulinho Assunção no mesmo espaço, um livro «inconcluso, em progresso, porque, mesmo para o leitor, outros verbetes estarão nas vizinhanças das páginas» (*ibid.*, p. 8). Além disso, trata-se de uma publicação que pretende, segundo Ana Paula Tavares, arrancar às palavras, «já curtidas pelo sol de outros dicionários», «a luz escondida que as faz e trazê-las à desordem dos nossos dias e noites» (*ibid.*, p. 7).

Os verbetes do volume são assim dominados por um olhar oblíquo, que capta, num registo pessoal frequentemente marcado pela memória, o lado mais inesperado de ‘coisas’ como a chuva. Veja-se o que, num registo próximo da crónica ‘lírica’, escreve Ana Paula Tavares:

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. (ibid., p. 63)

Também há no livro momentos metaliterários, que às vezes iluminam a obra de cada autor. Veja-se esta passagem de «Os círculos vermelhos da lua», de Ana Paula Tavares: «Escrevi uma vez um poema, que é a maneira mais difícil de contar, para dizer segredos do lago da lua e do sangue dos princípios. Saiu um livro inteiro dedicado ao primeiro tempo, ao tempo do meio, ao tempo obscuro das promessas.» (*ibid.*, p. 155)

Outro motivo que vai atravessando os verbetes do livro é o da língua, uma língua que é porto de chegada e de partida, feita de leite e de sal, como, a propósito de *Mares*, sugere Ana Paula Tavares em «Atlânticos»:

Era o Atlântico que servia a minha língua de leite, esta que escolhi como porto e lugar de morar: o peito dos amigos que têm atlânticos para avistar e viver em Minas, medos para enfrentar no Porto ou os que de pé na curva da Baía de Luanda avistam a mata, os navios e o mundo. (ibid., p. 166)

Este é assim um livro de introdução ao sentir e ao pensar, um livro de desaprendizagem, no que isso tem de destruição de automatismos e de disponibilidade e desejo de novas formas de percepção, de aprendizagem, de conhecimento. É o que sugere ainda Ana Paula Tavares, recordando a sua relação de criança com as cabras: «Com elas aprendemos a ouvir as vozes de dentro, a responder aos chamados das mães e daquele pequeno centro do mundo, para nós e para as cabras o universo (...)» (*ibid.*, p. 11).

Para concluir, podemos dizer que os dois livros, experimentando formas menos comuns de colaboração autoral, não só testam o conceito de autor, retirando-lhe a aura romântica do criador único e excecional, como refletem de modo teórico e prático sobre alguns dos seus aspetos, como sejam a sua dimensão comunicacional ou a problemática dos géneros. Invertendo o Eugénio de Andrade de *As mãos e os frutos* e contrariando Mat. 7:16 («Pelos seus frutos, os conhecereis.»), os frutos de Ana Paula Tavares & Companhia nem sempre permitem adivinhar as mãos que os produziram. E isso não constitui problema algum; pelo contrário.

Bibliografia

- MARTINS, Celina, 2010. *Os olhos do homem que chorava no rio* de Ana Paula Tavares, Manuel Jorge Marmelo e Paulinho Assunção. *Pensar diverso*. Funchal. 1, pp. 115-129.
- TAVARES, Ana Paula e Marmelo, Manuel Jorge (2005). *Os olhos do homem que chorava no tio*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Ana Paula; Marmelo, Manuel Jorge; Ondjaki; Assunção, Paulinho (2016). *Verbetes para um dicionário afetivo*. Alfragide: Caminho.