



VIVA NO **TEMPO** E NO
ESPANTO

HOMENAGEM A ANA PAULA TAVARES

ORGANIZAÇÃO DE
FRANCISCO TOPA E VANIA PINHEIRO CHAVES

PORTO | 2025

Viva no tempo e no espanto: homenagem a Ana Paula Tavares

Organização de Francisco Topa e Vania Pinheiro Chaves



Porto

2025

Design gráfico da capa: Mónica Andrdade Beown,
a partiur de foto de Daniel Mordzinski e de ilustrações de Ivone Ralha

ISBN
978-989-53997-4-1

Porto • 2025

Índice

<i>Nela se alargam as sedes</i>	5
Francisco TOPA e Vania Pinheiro CHAVES	
Testemunhos	
Ana Paula Tavares: perpassando fronteiras entre a História e a Antropologia	11
Amélia FRAZÃO-MOREIRA	
carta a paula tavares	15
ONDJAKI	
Buenos Aires	19
Rosa FINA	
A palavra de Ana Paula Tavares	23
Yara Nakahanda MONTEIRO	
Paula Tavares: três palavras do avesso	25
Zetho Cunha GONÇALVES	
Ensaaios	
Uma leitura de história e memória. Estudo sobre as sociedades de Lunda e Cokve de Angola	29
Elias J. TORRES FEIJÓ	
A revelação da poesia de Paula Tavares. O contexto, alguns antecedentes e o turbilhão da viragem histórica para a sensualidade sensitiva e (nem sempre) erotismo das figuras feminina e masculina	89
Pires LARANJEIRA	
Paula Tavares e a reinvenção do feminino	125
Inocência MATA	

De veias, sangue, terra e água: a escrita pulsante de Paula Tavares	137
Carmen Lucia Tindó Ribeiro SECCO	
Paula Tavares — A leitora: «Teu rosto é uma colina de sombras»	157
Francisco SOARES	
A leveza e a força da escrita de Ana Paula Tavares	177
Tania MACÊDO	
Frutos de marula da árvore chamada Ana Paula Tavares	187
José Luís MENDONÇA	
Consenso, dissenso e silêncio em torno da poesia de Paula Tavares e as suas possibilidades didáticas	197
Doris WIESER	
Uma primeira leitura atenta e interpretativa de <i>Água selvagem</i> , coleção de poemas de Ana Paula Tavares	219
Ineke PHAF-RHEINBERGER	
Paula Tavares: tecelã de palavras e afetos	231
Fabíola Guimarães Pedras MOURTHÉ	
Representações do feminino pelos fios cruzados do tempo, da tradição e da memória na poesia de Paula Tavares	239
Andreia OLIVEIRA	
«Florir em sangue no meio da tempestade»: as crónicas de Ana Paula Tavares	253
Maria do Carmo MENDES	
Os frutos e as mãos: Ana Paula Tavares & Companhia	265
Francisco TOPA	

Nela se alargam as sedes

Em 2023, de 25 a 27 de outubro, realizámos um congresso de homenagem a Ana Paula Tavares, através de uma equipa que integrava também Carlos Almeida, Dênis Silva, Rosa Fina e Sofia Afonso Lopes. Com o apoio de três centros de investigação (CITCEM, CLEPUL e Centro de História) e de duas Faculdades de Letras (Porto e Lisboa), procurávamos assinalar um momento simbólico da vida académica de Ana Paula: a jubilação como profes-sora convidada, ocorrida no ano anterior. Momento agrídoce, esse *rito de passagem* é muitas vezes acompanhado de uma cerimónia pública que junta colegas, alunos e ex-alunos, amigos e familiares, sendo aproveitado para uma espécie de abraço coletivo que marca o reconhecimento e o agradecimento recíproco, ao mesmo tempo que permite ao homenageado refletir sobre o seu trajeto académico e de vida e anunciar os seus planos para o futuro.



Um aspeto da assistência à sessão do Porto, sendo visíveis, para além da homenageada, Manuel Jorge Marmelo e José Luandino Vieira

Assumindo contornos um pouco diferentes, o nosso congresso cumpriu também a função de celebrar a académica, a escritora e a cidadã, refletindo sobre as diversas facetas da sua obra. Para isso contámos com a intervenção de professores, investigadores e escritores de Angola, Portugal, Brasil, Espanha, Holanda, Croácia e Suécia. Parte do resultado desse encontro — que decorreu no Porto e em Lisboa — é o presente volume, que se divide em três partes: um conjunto de cinco testemunhos; a reprodução dos painéis que formaram a exposição que acompanhou a sessão lisboeta do congresso e que teve curadoria de Carlos Almeida, Dênis Silva e Sofia Afonso Lopes, pertencendo a Ivone Ralha o *design* e as lindíssimas ilustrações; os ensaios sobre a obra de Ana Paula Tavares.



Sessão de abertura na FLUL, com José Horta, Ernesto Rodrigues e Vania Pinheiro Chaves

No primeiro bloco, para além do testemunho da sua última orientadora de doutoramento, temos colaboração dos angolanos Onjaki, Yara Monteiro e Zetho Cunha Gonçalves e um belo conto da portuguesa Rosa Fina. Apesar da diversidade de registos, podemos dizer que há consenso, por um lado, no reconhecimento de uma poesia marcada pelo desejo e pela memória, «ancestralidade cultural, ancestralidade de ser e de estar — memória da reconfiguração criadora da Terra, do ritual iniciático e do fogo, do canto e da dança, da transumância, e do mais secreto lugar interior do Ser», como escreve Zetho Gonçalves. Por outro lado, o conjunto das vozes destes testemunhos funde-se

de algum modo no coletivo verbalizado por Ondjaki: «nós que aprendemos contigo, e que te lemos, nós que aprendemos a ler devagar as coisas que dirias para serem entendidas anos depois, nós que te vamos lendo não apenas em palavras mas também em gestos».

A segunda secção, apresentada em extratexto, dá-nos conta, através de ilustrações, fotos e textos, do percurso biográfico e literário de Ana Paula Tavares.

A última parte é constituída por 13 ensaios que abordam toda a obra intelectual da homenageada, desde a sua tese de doutoramento em Antropologia (estudada por Elias J. Torres Feijó) até às diversas facetas do seu trabalho literário, começando pela poesia, que é lida de vários ângulos: enquadrando historicamente a sensualidade sensitiva que a marca (Pires Laranjeira); dedicando particular atenção a um dos volumes (Inocência Mata e Ineke Phaf-Rheinberger) ou a um poema (Doris Wieser); estabelecendo aproximações com outros autores (José Luís Mendonça); ou propondo uma leitura de conjunto, eventualmente a partir de um tópico específico (Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, Francisco Soares, Tania Macêdo e Andreia Oliveira). Temos ainda trabalhos sobre a crónica (Maria do Carmo Mendes) e as obras a várias mãos de difícil classificação (Francisco Topa).



Aspeto do encerramento do colóquio

Resta desejar que este modesto volume prolongue nos seus leitores o espanto perante a magia capaz de transformar uma manga em «Fruta do paraíso / companheira dos deuses / as mãos / tiram-lhe a pele / dúctil / como, se de mantos / se tratasse».

Francisco Topa e Vania Pinheiro Chaves

Testemunhos

Ana Paula Tavares: perpassando fronteiras entre a História e a Antropologia

As circunstâncias em que conheci a Ana Paula, foram das mais tristes, pois resultaram do falecimento prematuro e inesperado da Professora Jill Dias, sua orientadora da pesquisa de doutoramento em Antropologia, na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa. De modo a garantir a formalidade exigida pelas regras da Faculdade, de os doutorandos terem de ter, pelo menos, um orientador da casa, e para não prejudicar o percurso dos orientandos da Professora Jill, alguns dos docentes do Departamento de Antropologia assumiram essa formalidade.

E foi assim que conheci a Ana Paula e que fiquei a saber do seu trabalho de pesquisa sobre a antiga história da Lunda e dos seus povos, «Memória, Identidade e História, estudo sobre as sociedades Lunda e Cokwe».

Fiquei ao corrente das dificuldades pragmáticas que tinha encontrado no decorrer do trabalho de campo, resultado da localização longínqua da Lunda e da conjuntura angolana no período em que realizou a recolha de terreno. Cativaram-me a sua persistência e a tenacidade com que enfrentou e venceu obstáculos. Mas também o modo como se propôs a «tirar o lado poeta, para assumir a personagem de investigadora», como nos contou, com o sorriso e a ironia de quem sabe que isso não é de facto possível, numa entrevista que deu a Ana Sousa Dias, em 2003¹.

Foi então que, com extrema generosidade, a Ana Paula me mostrou o que tinha encontrado em arquivos, entre eles o da Companhia de Diamantes — Diamang, repartido por várias instituições, como a Universidade de Coimbra ou a Casa Museu Nogueira da Silva em Braga. E foi então que me relatou o que tinha escutado de sobas e outros interlocutores entrevistados, partilhando a sua admiração e, sem dúvida, respeito, por estes verdadeiros protagonistas da História de Angola.

¹ Programa da RTP, *Por outro lado*, em 1 de janeiro de 2003.

Assim conheci a Ana Paula, e entendi que, por detrás da sua simplicidade, e quase timidez, se escondia um enorme conhecimento sobre a História de Angola.

A sua pesquisa não teve como objetivo fazer uma nova História da Lunda. Nem tão pouco fazer um retrato etnográfico pós-colonial, marcado por uma visão sobretudo sincrónica. Ao invés, pretendeu, sim, encontrar as vozes africanas que estiveram na base das historiografias conhecidas, ou seja, encontrar a dimensão oral da História fixada pela escrita no tempo colonial, afirmando que: «O oral e o escrito não podem ser tratados como países autónomos de fronteiras rígidas, uma vez que o escrito está perpassado dos elementos da oralidade, que legiões de informantes, ao longo dos tempos, foram compondo»².

A Ana Paula procurou então a versão daqueles que foram afinal os «informantes», entre eles guias, intérpretes, tradutores, tantas vezes esquecidos noutras obras, as pessoas que forneceram oralmente informação aos relatores coloniais da História da Lunda (entre outros, a Henrique de Carvalho, explorador português do século XIX que tanto a fascinou e que foi objeto de um seu trabalho anterior).

A sua tese de doutoramento deu-nos a saber quem eram os informantes dos exploradores e historiadores coloniais e as circunstâncias das suas vidas, o que nos contam finalmente sobre os eventos históricos dos seus povos, sem nunca descurar as dimensões míticas desses eventos.

De certa forma, a Ana Paula contribuiu de forma precursora para o que hoje chamaríamos a de(s)colonização do conhecimento, neste caso o conhecimento referente à História dos povos da Lunda.

Não ficando por aqui, esta incursão na Antropologia por ela realizada leva-nos a compreender e pensar sobre a apropriação oral e identitária que as sociedades locais fazem das versões coloniais da História, das construções políticas coloniais, sobretudo em torno da Diamang. Ficam, por isso, nesta obra claros os impactos da Diamang e do seu Museu na construção da História dos povos Lunda e Cokwe, relatados diretamente por pessoas que se entendem como pertencentes a estes povos.

² Tavares, A. P. (2009). *Memória, Identidade e História, estudo sobre as sociedades Lunda e Cokwe de Angola*. Tese de Doutoramento. FCSH-UNL, p. 225.

A sua pesquisa é quase como se fosse, por um lado, uma etnografia, ou uma interpretação epistemológica da própria Historiografia e, por outro, uma demonstração de como qualquer historiografia é instrumento político, no passado colonial ou no presente pós-colonial. Nela se mostra como o passado foi usado, de modo formal ou informal, e como a construção da memória perpassa processos tradicionais e modernos.

Nas suas palavras:

O presente angolano com as sinuosidades da oralidade impunha um regresso aos textos escritos e ao comentário sobre a sua organização. Não encontramos mineiros, mas homens e mulheres prontos para falar do seu passado e integrá-lo nos conhecimentos dos tempos pré-coloniais, coloniais e do pós-independência. Natureza e legitimidade do poder e das suas funcionalidades foram matéria de discussões ruído e silêncio. A antropologia suportou a história para perceber hierarquias e a sua multiplicação no tempo. Olhámos a Lunda como parte de uma situação que se faz e refaz fora e dentro das fronteiras. Ao contrário de situações coloniais estudadas aqui, este trabalho não é um domínio fechado mas apenas um enunciado de propostas que podem ser continuadas e juntar teoria com a forma como os habitantes de certas regiões lidam e se afirmam como sujeitos de tão diferentes processos.³

E isso torna esta pesquisa realmente interessante e fascinante, num diálogo entre a História e a Antropologia. Sem fronteiras...

Bem-haja, Ana Paula, e muito obrigada aos deuses por terem permitido que me tenha cruzado consigo!

Amélia Frazão-Moreira
Nova FCSH, CRIA e IN2PAST

³ Idem, p. 258.

carta a paula tavares

letter to paula tavares

querida paula,

espero-te bem, com as horas de sono resolvidas e algum tempo para olhar as árvores e as flores;

escrevo desde longe, da cidade de addis abeba, a ‘nova flor’ já tão antiga e, daqui, por mais que me esforçasse em pensar num texto colorido para ti, apenas pequenos haikais de silêncio me eram devolvidos pela madrugada;

mas, como se diz agora em Luanda, «não estragou nada!»; o que venho mesmo deixar são palavras simples de agradecimento. porque mereces, porque te dizem poucas vezes, e porque não há razão para não dizermos estas coisas boas, às pessoas que andam há anos a ser como são.

...

nós que somos os teus filhos, os teus sobrinhos, as tuas jovens angolanas, as flores que ainda podem e ou sabem sorrir, nós que aprendemos contigo, e que te lemos, nós que aprendemos a ler devagar as coisas que dirias para serem entendidas anos depois, nós que te vamos lendo não apenas em palavras mas também em gestos, nós que conhecemos os teus gestos silenciosos e eficazes, nós que descobrimos o amor pelos livros e o amor dentro do amor por causa das coisas que nos indicaste para ler, nós que sonhamos depois de vocês, nós que com algum privilégio procuramos seguir o vosso exemplo e dar-mo-nos quando somos chamados a isso, nós que te ouvimos ler lindamente o poema de Craveirinha,

(...)

*tenho que arder na exploração
arder até às cinzas da maldição*

*arder vivo como alcatrão, meu irmão,
até não ser mais a tua mina, patrão.
Eu sou carvão.*

e nós que por alguma razão já chorámos no teu ombro, e nós que também já somos de antigamente nesse antigamente dos anos 80...

(...) nossas malambas..., nossos cartões da loja do povo, nossos antigamente mestiçados numa espécie de Luanda, outra, a mesma, intrigante, majestosa, suja, doce, nós as crianças desses anos 80 a ignorarmos que éramos também privilegiados só que nem sabíamos,

nós que aprendemos contigo a ler a delicadeza de algumas poesias, e a intuir as pistas que deixas como referência para importantes leituras africanas;

a nós que somos os teus filhos e sobrinhos
cumpre agradecer!,

com palavras simples e um gesto onde o olhar reclinado provoca um sorriso simples em nós e em ti;

te agradecemos com as mãos junto ao peito: não porque tenhas feito mais do que devias, mas porque ao longo de todos estes anos, os mais difíceis, os mais complicados e mesmo durante os menos difíceis, nunca te permitiste fazer ou ensinar menos do que aquilo que podias.

te agradecemos, digamos, como um grupo de alunos agradece a uma professora; ou um grupo de discípulos agradece a um, uma, mestre.

obrigado pela poesia, pela delicadeza, pelo sentido de justiça; pela preocupação com a integridade; pelo esforço que fazem todas, todas as mulheres angolanas que desejam manter-se sempre, sempre, na margem certa do que é a *possível dignidade* nos tempos mais duros da vida de cada uma.

...

termino estas linhas com as palavras do ruy duarte de carvalho,

(...) porque sempre assim me aconteceu desde garoto / abismado face ao desconhecido que se desenrolava à minha frente, razão bastante para cultivar fascínios (...).

obrigado, paula, por sempre teres conseguido

carta a paula tavares

nos cativar, nos cultivar
novos fascínios.

teu,
ondjaki.

Buenos Aires

Para e pela Ana Paula

A mulher estava sentada no alpendre, tinha um livro nas mãos que repousava esquecido no colo enquanto fitava o horizonte. Contemplava a luz crepuscular que unia o dia e a noite, pensava no tempo como se ele não existisse, como se fosse aquela linha imaginária que se estendia tensa no fundo do espectro da sua visão: vemos o horizonte, mas por muito que caminhemos nunca o alcançaremos. Assim também o tempo não existe, contamos-lo, cronometramos-lo, marcamos-lo das mais diversas formas, mas na verdade nunca o alcançamos. Se viajamos para Oeste vamos para o passado, na viagem para Este conhecemos o futuro, se ficarmos quietos aqui somos presente, mas o presente já passou. Este momento? Passou. O momento em que escrevo? Passou. O momento em que me lê? Terminou neste ponto final. O tempo não existe.

A mulher sentada no alpendre pensava muito na morte, desde pequena. Não na sua, mas na morte como fenómeno. Viu morrer muita gente ao longo da sua vida e cada vez que alguém partia sentia-se deixada para trás, abandonada, trocada por algo melhor. Nunca o alívio de estar viva, antes o peso de saber o que custa viver. Não a assombrava porém o desejo de morrer, apenas conhecia e olhava de frente a morte e, por isso, nunca a temeu, aceitava-a como aceitava o sol desaparecer todos os dias.

Um dia que começou como todos os outros, acordar com o sol, tomar o café, tomar o duche, regar as plantas, sair para o que for preciso, um dia como os outros saiu, entrou no carro, seguiu o caminho até ao mercado, mas não estacionou ao pé do mercado, continuou a conduzir. Não parou perto da casa da amiga, um pouco mais à frente, continuou a conduzir. Atravessou o rio, já não atravessava aquela ponte há anos, a ponte que lhe provocava vertigens e medo, uma ponte demasiado alta, demasiado estreita, demasiado instável, ultrapassou os seus medos e atravessou-a, com as mãos no volante e o olhar fixo no horizonte, como no dia anterior no alpendre. Continuou a conduzir. Passou por terras que já visitara, outras não, mas não parou em

nenhuma, continuou a conduzir. À medida que conduzia, sentia uma ansiedade a crescer-lhe no peito, lentamente a ganhar forma, uma espécie de consciência de um perigo desconhecido iminente, que em vez de evitar, dirigia-se a ele. Conduziu durante horas, atravessou a fronteira de um país demasiado pequeno para grandes viagens e só parou o carro quando passou numa rua em que ouviu uma língua diferente da sua. Estacionou o carro, ficou alguns momentos suspensa naquela ousadia que não lhe era natural, sair assim sem avisar ninguém, conduzir sem destino, não saber onde estava, o que iria fazer a seguir, ficou alguns momentos a saborear aquela liberdade repentina que lhe desceu pela espinha abaixo e sorriu de satisfação por se permitir tudo aquilo, por baixar a guarda ao convencional e ter a coragem de ir.

Saiu do carro e começou a caminhar. Não sabia onde estava, não conhecia aquela cidade, aquelas ruas, não tinha qualquer referência e caminhou sem saber para onde, só a seguir a esquadria das ruas e das praças. Parou apenas quando sentiu sede. Olhou em volta, procurou um sítio onde se pudesse sentar à sombra e beber qualquer coisa, avistou um café e dirigiu-se para lá. À medida que se aproximava começou a distinguir algumas das silhuetas e uma delas era uma mulher de cerca de 30 anos, magra, morena, cabelo curto, fumava um cigarro e tinha à sua frente um copo de vinho. Estava sentada num banco, encostada à parede, tinha as pernas cruzadas e usava um vestido preto. Estava sozinha, mas não só, via-se que dominava a sua solidão e já a tinha amestrado há muito tempo. Sentou-se na mesa oposta a ela, e ensaiou baixinho o pedido elaborado de uma água e um café na tal língua diferente da sua. Quando o empregado se aproximou, envergonhou-se e disse apenas as palavras soltas «água» e «café», sem tentativa de sotaque, verbos ou preposições mal aplicados que denunciassem mais a sua condição de estrangeira. O empregado meio-sorriu, acenou e foi preparar o pedido. Olhou em volta, estava numa praça quase deserta, com uma igreja simples, o sol estava ainda quente e ouvia-se uma música a tocar ao fundo, poderia jurar que era Piazzolla.

A mulher de cabelo curto e vestido preto de repente encarou-a, olhou-a nos olhos como já ninguém olha, sem qualquer pudor ou parcimónia, olhou-a durante mais tempo do que ela conseguiu aguentar e baixou a cabeça aproveitando o gesto de agradecimento pela água e café que acabavam de chegar. Bebeu a água, mexeu o café e ainda sentia aquele olhar cru e despudorado

em cima de si, como uma provocação, um chamamento que não estava a conseguir ignorar. Levantou a cabeça e devolveu o olhar, como num duelo, a mulher de cabelo curto continuou a olhar, franziu o rosto, bafejou o cigarro, exalou o fumo longilíneo que lhe percorreu lentamente as narinas, os olhos semicerrados, o cabelo, até se desfazer no ar e perguntou, sem vestígio de sorriso: *que haces aqui?*

Aquele confronto, primeiro com o olhar e depois com aquelas palavras ásperas, despertaram a ansiedade no peito, que rapidamente se eriçou em nova forma, e com um dos seus espinhos atravessados na garganta articulou um rouco «nada». A mulher de cabelo curto apagou o cigarro demoradamente, levantou-se, deixou uma nota em cima da mesa, bebeu o que restava de vinho dentro do copo, dirigiu-se à mulher estrangeira, claramente encapsulada na sua ansiedade, segurou-lhe o queixo com o dedo indicador e, aproximando o seu rosto angular do dela, sussurrou:

*Escribes poemas
Porque necesitas
Um lugar
En donde sea lo que no es*¹

No dia seguinte acordou antes de o sol nascer, não tomou café, sentou-se à secretária, e com a linha do horizonte que separa o dia e a noite a desenhar-se atrás de si, pegou na caneta e escreveu os versos que há anos esperavam silenciosos dentro de si pelo seu tempo, aquele que não existe, mas passou a existir porque se transformou num poema.

Rosa Fina.

¹ Pizarnik, Alejandra, 2001. *Poesía completa*. Editorial Lumen.

A palavra de Ana Paula Tavares

The word of Ana Paula Tavares

Toca-me profundamente o convite para escrever sobre a obra da escritora Ana Paula Tavares, pois é uma prova da confiança que em mim se deposita e quero agradecer-lo. Porém, confesso, sinto-o também como uma enorme responsabilidade. Da leitura da sua obra e através dos nossos encontros, abriram-se em mim novos caminhos, outras narrativas.

Quando conheci a Ana Paula, a sua acessibilidade, humildade e abertura despertaram, na jovem escritora, que eu era e que tinha acabado de publicar o seu primeiro romance, uma ternura profunda, fazendo-me sentir bem-vinda à escrita e à literatura. Devo à Ana Paula muito encorajamento e conselhos que me foram preciosos.

Na poética de Ana Paula cabe todo o país da sua memória. A sua escrita guarda esse «lugar com palavras», como o expressa no seu poema «Entre luz e sombra». A direção da sua escrita está orientada a Sul, como tão bem o expressou em março de 2023, no lançamento, em Lisboa, do seu livro de contos *O sangue da buganvília*: «E todos os dias sinto falta de Angola.»

É a procura deste tempo passado e geograficamente distante, que Ana Paula persegue, que demarca na sua obra a dor psicológica do distanciamento da *sua terra* e das *suas gentes*.

Ler Ana Paula é recuperar o cruzar e descruzar das histórias complexas e fundamentais da mulher angolana, em permanente diálogo e movimento pendular com o tradicional, mas também com o contemporâneo. A «fala antiga de que são feitos os versos» irradia a reverência à cultura e o respeito ao nosso povo.

O seu idioma interior é o seu património memorialístico, não sendo, por isso, demasiado afirmar que escreve o que está de acordo consigo. É da cartografia das suas memórias reais e talvez também herdadas e outras imaginadas que parte para olhar o mundo e criar narrativas poéticas livres de bruma e artificialidades. Compõe sempre com a depuração necessária, sem o bulício

das hipérboles, não se desperdiçando com palavras, mas mantendo a fluidez, pulção e sentido da sua intenção e escrita.

Nos seus poemas e contos encontrei sempre uma sensibilidade fértil: nas suas imagens de exílio encontrei sempre a saudade e o amor. Estes *encontros* fizeram-me também a mim refletir sobre as minhas emoções, a interpelar a vida, o bem e o mal na natureza humana, o erotismo e amor carnal.

Ao mesmo tempo que nas palavras que Ana Paula escreve se evidencia a vulnerabilidade — «sou o deserto sem as palavras», elas são também, e paradoxalmente, por vezes, expressão clara e violenta, como se pode ler no verso «as mãos de sangue na rosa aberta do seu peito.»

Para lá do meu reconhecimento pelo seu testemunho literário e geracional, está o meu respeito e admiração pela mulher que Ana Paula é, sempre dedicada à intensa vida académica, sempre com uma palavra prestimosa e um olhar caloroso, tanto na vida como na escrita.

Yara Nakahanda Monteiro

Extratexto



IVONE BALHA

Aprendeste a Domesticar Desertos para Agora te Perderes no Mar
Fala de mãe 'Me', a mãe das mães, para os filhos novos.

"LAMPEDUSA", CRÔNICA NO REDE ANGOLA

VIVA NO TEMPO E NO ESPANTO: homenagem a Ana Paula Tavares



© DANIEL MORZINKSI



IVONE RALHA

Fingia que dormia passando para nós matéria dos seus próprios sonhos, o que dada a nossa total incapacidade para gerir sonhos alheios nos mergulhava numa angústia sólida e nos queimava a alma e o corpo...

“AS LUZES DE ZANZIBAR”, CRÔNICA NO REDE ANGOLA

NO FUNDO TUDO É SIMPLES

“Viva no tempo e no espanto: homenagem a Ana Paula Tavares” é, como o nome indica, uma celebração. Celebra-se a vida, a obra e a carreira académica da mulher, escritora, professora e investigadora Ana Paula Tavares. O que Vinícius de Moraes escreveu sobre o maestro Moacir Santos, à Ana Paula Tavares também se aplica: “não és um só, és tantos”. E como contar suas infinitas facetas e realizações neste espaço finito? Não se conta, e *no fundo tudo é simples*, como bem afirma o poema de *Ritos de Passagem*, seu primeiro livro. O que se escolheu contar (e toda escolha implica perdas) é um pouco do que realizou – como escritora, professora e investigadora – e um pouco do que viveu. Para uma exposição neste espaço académico, criada no âmbito do colóquio homónimo que a homenageia, coube contar seus livros publicados e traduzidos, os prémios que recebeu, os cargos que ocupou. Trata-se de uma pequena amostra, despretensiosa homenagem, pois sabe-se: não se condensa décadas de uma vida dedicada à história e a literatura, sobretudo à história e literatura do continente africano, em dez painéis, em algumas páginas. O que aqui não se conta é a humanidade inegociável de Ana Paula Tavares ao longo destas décadas. Seu doce e firme humanismo presente em tudo que faz. Porque *no fundo tudo é simples*, e tão simples quanto saber viver: no tempo e no espanto.

ESTA ACTIVIDADE É FINANCIADA POR FUNDOS NACIONAIS ATRAVÉS DA FCT – FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA, I. P. E CLEPUL (UIDB/00077/2020)

COMISSÃO ORGANIZADORA

CARLOS ALMEIDA
DÊNIS SILVA
FRANCISCO TOPA
SOFIA AFONSO LOPES
VANIA CHAVES

CURADORIA DA EXPOSIÇÃO

CARLOS ALMEIDA
DÊNIS SILVA
SOFIA AFONSO LOPES

DESIGN E ILUSTRAÇÃO

IVONE RALHA

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

DANIEL MORDZINSKI
IVONE RALHA
LÍVIA APA
OZIAS FILHO
PEDRO ESTÁCIO
RAÍSSA GILLIER
ROSA FINA



IVONE RALHA

Somos as que não sabemos do tempo. Não sabemos da palavra descanso. Crescemos em corpos fortes preparados para a terra e os filhos. A nós só nos ensinaram o silêncio.

"ANGOLANAS", CRÔNICA NO REDE ANGOLA

UM CESTO FAZ-SE DE MUITOS FIOS

ANA PAULA TAVARES nasceu na Huíla, em 1952. Formou-se em História na então Faculdade de Letras do Lubango (Bacharelato) e na Faculdade de Letras de Lisboa (Licenciatura). Posteriormente, e nesta última instituição, conclui o Mestrado em Literaturas Africanas com uma dissertação sobre o percurso e a obra de Henrique Dias de Carvalho, viajante português que, entre 1884 e 1887, encabeçou uma missão à Lunda. Aquando do Doutoramento em Antropologia, ramo Etnologia, que realiza na Universidade Nova de Lisboa, entrecruza múltiplas disciplinas e fontes com trabalho de campo, produzindo uma tese sobre as sociedades lunda e cokwe entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX.



Fotografia colorida em aquarela, da bebé Ana Paula Tavares em Huíla, Angola.



Documento de identificação da Universidade de Luanda, quando estudante de Licenciatura em História.



No centro da foto, Ana Paula Tavares em Recolha de informações para montagem do Museu de Cabinda, em 1986.



Na extremidade esquerda da foto, Ana Paula Tavares com colegas de Liceu, em Campismo missionário da Missão Católica na província de Huambo, 1967.

Durante a guerra de libertação de Angola, participa em diversas iniciativas de alfabetização, ministradas clandestinamente nos locais de missionação e catequese. Após a independência do território, colabora na criação de manuais escolares de História de África e de Angola. Ocupa também diversos cargos nas áreas da Cultura, Museologia e do Património, tendo sido delegada do Ministério da Cultura no Kwanza-Sul (1978-1980), Técnica Superior do Museu Nacional de Arqueologia de Benguela (1980-1983), Diretora Nacional do Património Cultural em Luanda (1985-1987) e Diretora do Gabinete Técnico da Secretaria de Estado da Cultura também na capital (1987-1991).



Ana Paula Tavares, no princípio dos anos 1980.



IVONE RALHA

A vontade de poder dos que conseguiram rir estalava a nossa força, comia os nossos ossos. E mesmo assim continuávamos a tirar os bois todos os dias do curral, a caminhar de um capim para o outro, a recusar o peixe fácil do rio e o outro seco que vinha do mar, a respeitar os interditos...

"A CRISE", CRÔNICA NO REDE ANGOLA



Em Cuba, 1985, durante primeiro projeto de investigação sobre a História de Angola.



Reunião de Juri de Prémio Camões (2010) na Biblioteca Nacional do Brasil. Além de Ana Paula Tavares, Rosa Maria Martelo, Abel Barros Baptista, Edla Van Steen, António Carlos Secchin e Inocência Mata atribuíram o prémio a Manuel António Pina.



Registo da defesa de sua tese de doutoramento na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

A atividade docente – que inicia no Lubango quando, com apenas dezanove anos, leciona História de Portugal e Português na Escola Industrial e Comercial Artur de Paiva – tem continuidade em Lisboa, onde foi Professora Assistente da Universidade Católica Portuguesa (1994–2000) e Professora Auxiliar Convitada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2010–2022). Na FLUL, é investigadora no Centro de História e no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, onde também dirige o Grupo de Investigação 2,

dedicado às literaturas africanas de língua portuguesa. Em Angola, integrou a Comissão para a preparação do projeto de uma Faculdade de Ciências Sociais no território, bem como a Comissão de Reestruturação da Universidade Agostinho Neto, instituição na qual foi também Professora Convitada.



Cartão de Membro da União dos Escritores Angolans, emitido em Fevereiro de 1986. No verso, a assinatura do Secretário-Geral na altura, José Luandino Vieira.

No campo literário, um dos muitos domínios de atuação no qual se notabilizou, publicou poesia, crónica e romance. Membro da União dos Escritores Angolans, a sua obra foi distinguida com o Prémio Literário Mário António de Poesia (2004), com o Prémio Nacional de Cultura e Artes de Angola (2007), com o Premio Internazionale Ceppo Pistoia (2013) e com o Prémio Literário Guerra Junqueiro (2022).

No rigor científico que sempre imprimiu à sua produção académica, na generosidade com que, a cada instante, pautou a sua atividade docente, na entrega reiterada e persistente da sua poética e vida a um território, as mãos atentas e antigas de Ana Paula Tavares tecem acuradas cartografias de factos e afetos, da transumância e do lugar, da palavra e do indizível. Um cesto, conforme nos lembra o dito umbundo, feito de muitos fios.



Em viagem a Paris, para conferência da UNESCO, como representante do Estado angolano, 1988.



IVONE RALHA

*Silêncio assim, sobre as estrelas que se apagaram dos nossos céus mesmo ali entre o mangal e o mar.
(...) Silêncio, amigos, para podermos respirar estas noites ensopadas de tristeza.*

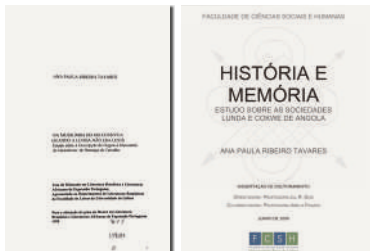
"CIDADES INVISÍVEIS", CRÔNICA NO REDE ANGOLA

NO PRINCÍPIO SEMPRE ESTEVE A PALAVRA

No princípio sempre esteve a palavra. A que é dita na oralidade que o vento suspende no tempo e aquela caligrafada em alfabetos no papel, ou desenhada nas areias e no barro a contar passados que são futuros. Ana Tavares é uma espécie de heterônimo onde a poeta abrigou a historiadora, talvez também a antropóloga, em qualquer caso a académica, condição em que sempre expressou desconforto, mas que é sua por direito. Ainda assim, poeta e historiadora sempre se encontram na busca incessante da palavra, na recuperação dos seus sentidos, do que dizem e do que ocultam.



Ana Paula Tavares em trabalho de campo durante sua pesquisa de doutoramento em Lunda Norte, 1984.



Capas das teses de mestrado e de doutoramento de Ana Paula Tavares, respectivamente intituladas "A viagem à Mussumba do Muatiãnvua quando a Lunda não era Leste: estudo sobre a viagem à Mussumba do Muatiãnvua de Henrique de Carvalho" e "História e Memória - Estudo sobre as sociedades Lunda e Cokwe de Angola".

Natural da Huíla, escolheu a Lunda como seu território de pesquisa. Começou por seguir o trilho de Henrique Dias de Carvalho – militar português que, nos últimos dias de 1886, alcançou a *musumb* do Mwant Yav – decodificando os códigos literários que estruturam a sua descrição da viagem e o olhar sobre as sociedades que conheceu. Mais tarde, quando a guerra fustigava ainda o país e o trabalho de campo exigia, pelo menos em doses iguais, coragem e apuro heurístico, foi em busca do testemunho dos camponeses, dos sobas e dos contadores de histórias, dos trabalhadores da DIAMANG, mineiros, pedreiros, mecânicos ou engenheiros, das mulheres. Não já apenas pronunciadas em português ou em outras línguas europeias, mas agora também em urund, ucokwe ou lingala, as palavras que escutou – sempre as palavras – fixaram contos e memórias, lendas e acontecimentos. Com elas, Ana Paula Tavares produziu um estudo modelar, de grande exigência metodológica, sobre as sociedades lunda cokwe e as suas respostas, políticas e culturais, à imposição do modelo de exploração mineira, a partir do início do séc. XX.



IVONE RALHA

Sabes, pai, falamos do mais antigo deserto do mundo (...) Falo-te de um santuário selvagem povoado de rosas e esqueletos, onde toda a gente espera para ver as rosas e esquecer os esqueletos.

"CARTA A FRANCISCO", CRÔNICA NO REDE ANGOLA



A historiadora e poeta Ana Paula Tavares em 1985.



Ana Paula Tavares, no centro da foto, em trabalho de campo para montagem do Museu de Cabinda, em 1986, acompanhado pelos trabalhadores do museu e do professor Carlos Serrano.

Parte indissociável do trabalho académico, o seu magistério é bem o reflexo de uma personalidade singular. Nas disciplinas que ministrou, nos alunos que acompanhou, nas teses que orientou, esteve sempre a intelectual culta e a pedagoga atenta à qualidade da aprendizagem, também, quantas vezes, a amiga e a conselheira, com o coração aberto e a mão segura, pronta a confortar e animar, sem nunca transigir no rigor e na exigência que são próprios do trabalho intelectual.

A produção crítica de Ana Paula Tavares está dispersa por inúmeras revistas e capítulos de livros, e estende-se por muitos domínios, da literatura ao cinema. A sua perspectiva, no entanto, é sempre a da historiadora, atenta ao tempo, decifrando as mudanças sociais e os seus impactos sobre os indivíduos e as sociedades. É nos dramas do quotidiano que inquietam a poeta que a historiadora busca as malhas em que se tecem as formas de ser e pertencer, a história e as memórias dos lugares e das comunidades que os habitam, os fios que as ligam à terra, os sonhos em que o seu tempo se constrói.



Capa de *Africae Monumenta* - A apropriação da escrita pelos africanos. Organizado por Ana Paula Tavares e Catarina Madeira Santos, o livro reúne correspondências, em português, trocadas entre os chefes Dembos, do Norte de Angola, e as autoridades coloniais portuguesas.



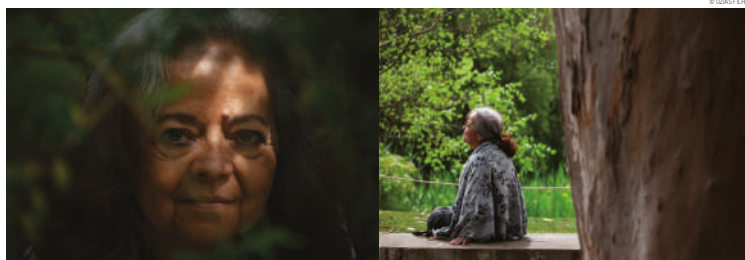
IVONE BALHA

Na minha aldeia, a culpa era casada e tinha filhos. Todos com cara de culpa.

"A CULPA", CRÔNICA NO REDE ANGOLA

UMA LITERATURA SEMINAL

Além de professora e investigadora, Ana Paula Tavares é autora de quinze títulos literários, detalhados no painel ao lado, entre poemas, crônicas e romance. Sua literatura surge de uma aguçada capacidade e de um genuíno interesse em investigar a humanidade, características presentes também em suas outras atividades.



© GONÇALVES

Ana Paula Tavares em ensaio fotográfico realizado por Ozias Filho nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian, 2021.

Embora seja autora angolana e escreva em língua portuguesa, Ana Paula Tavares ignora fronteiras nacionais e linguísticas, frustra expectativas prévias e constrói uma linguagem só sua, ímpar, de onde ecoa o cantar e o bailar do que leu, viu e ouviu. Por isso a memória, especialmente as memórias de Angola e de África, são tão presentes: por isso os ritos, principalmente os africanos; por isso a oralidade e a figura incontornável do feminino.



© RUI SOUSA

Abrço entre Ana Paula Tavares e Ondjaki nas Correntes d'Escritas, Póvoa do Varzim, 2023.

Mas quando Ana Paula Tavares nos fala sobre Angola e África, dos tempos pré-coloniais ao tempo presente, também nos fala sobre nós próprios, homens e mulheres de qualquer lugar e de qualquer tempo. Quando escreve sobre o sagrado e a natureza, sobre vida, morte e feminino, investiga mistérios inventando outros mundos possíveis. Construída no decorrer de mais de quatro décadas, sua obra é universal, perene e transformadora, como são os rios e os mares, referência para inúmeros poetas e escritores, leitura seminal para qualquer pessoa interessada em literatura angolana, em literatura escrita na língua portuguesa, em literatura.



IVONE RALHA

As pedras ainda estão no chão e as covas no meio da areia. É só afagar as antigas areias do Kalahari porque uma nova sequência está aí para nos desafiar.

"O JOGO", CRÔNICA NO REDE ANGOLA

PRÊMIOS LITERÁRIOS

- 2004 Prêmio Mário Antônio de Poesia 2004, da Fundação Calouste Gulbenkian, pelo livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos*
- 2006 Prêmio Nacional de Cultura e Artes de Angola, pelo livro *Manual para amantes desesperados*
- 2013 Prêmio Internazionale Ceppo/ Pistoia, Firenze - Itália
- 2022 Prêmio Guerra Junqueiro/ Lusofonia-Portugal

Ritos de Passagem (poesia) foi publicado pela Caminho em 1995 e traduzido para o Italiano em 2006, quando foi publicado pela Heinat, na Itália



O Sangue da Buganvilla (crônica), publicado originalmente em 1999 pelo Centro Cultural Português de Cabo Verde, foi reeditado pela Caminho em 2023

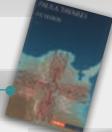


O Lago da Luz (poesia), publicado pela Caminho em 2001



Dizes-me coisas amargas como os frutos (poesia), publicado pela Caminho em 2001

Ex-Votos (poesia), publicado pela Caminho em 2003



A Cabeça de Salomé (crônica), publicado pela Caminho em 2004, foi publicado na Suécia em 2014 pela Panta Rei e na Itália em 2017 pela Edizioni dell'Urogallo



Os Olhos do Homem que Chorava no Rio (romance), escrito em coautoria com Manuel Jorge Marmelo, foi publicado pela Caminho em 2005



Escrito em coautoria com Lopo Feijó e Makulusu João Mateus (pseudônimo de Luandino Vieira), *Noitegrilo e outros gritos* foi publicado pela NosSomos em 2013

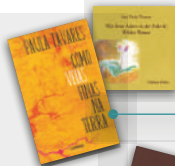


Manual para Amantes Desesperados (poesia), publicado pela Caminho em 2007, foi publicado em italiano pela Edizioni dell'Urogallo em 2017

Reunião de poemas publicada na Alemanha em 2007 pela Edition Delta. Feberbaum reúne poemas publicados em língua portuguesa entre 1985 e 2007



Como Veias Finas da Terra (poesia), reunião de poemas publicado pela Caminho em 2010 e pela Edition Delta na Alemanha em 2021. A edição alemã veio acompanhada de *Água Selvagem*, ainda inédito na língua portuguesa



Amargos como os Frutos (poesia), reunião de poemas publicada no Brasil pela Editora Pallas em 2011



Verbetes para um Dicionário Afetivo (crônica), escrito com Ondjaki, Manuel Jorge Marmelo e Paulinho Assunção, foi publicado em Portugal e Brasil respectivamente em 2016 e 2021

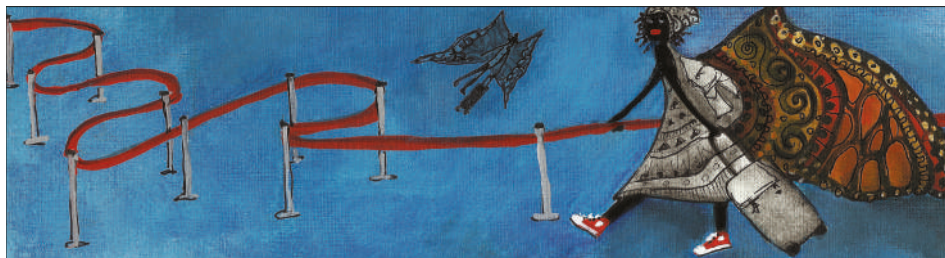


Um Rio Preso nas Mãos (crônica), reunião de crônicas publicada no Brasil pela Editora Pallas em 2019



Em 2021, a editora Druga priča publicou *Gorki plodovi*, reunião de poemas traduzidos para um croata





JUDITH BAIJA

*Gosto de aeroportos. Ali começa verdadeiramente a viagem (...)
A madrugada abre-se ao sol coado de cacimbo e a multidão chega. As viagens vão começar.*

"O CINCO DE FEVEREIRO", CRÔNICA NO REDE ANGOLA



© DANIEL MORCZINKI



JOSÉ RALHA

Abdulah Ibraim descobriu o teu lado sombrio, oh árvore, a tua completa impossibilidade de azul no roxo da tua essência quando te chamou o sítio do cheiro, a casa das flores e dos gafanhotos.

"JACARANDÁ BLUES", CRÔNICA NO REDE ANGOLA



No fundo tudo é simples...

No fundo tudo é simples
voa
faz-se em átomos
plas-ti-fi-ca-se
anelante
em círculos mais pequenos

No fundo a gente vive
agora ou logo à tarde
urdindo de memória
a esperança violenta
de construir a mar
O nosso tempo.

Luanda, 84

Paula Tavares: três palavras do avesso

Paula Tavares: Three words inside out

A palavra, no seu informe silêncio, não morde a pedra; a palavra dita não grava no vento a imponderável eternidade dos relâmpagos; a palavra escrita, essa, sim, funda e nomeia todo um universo.

São estas as *três palavras do avesso* que dão nome a este brevíssimo depoimento, porque é precisamente delas que irradia todo o acto de criação poética digno desse nome.

A poesia de Paula Tavares ergue-se de um poderoso chão de oraturas — e esse, para mim, é o seu «ponto luminoso», para utilizar a bela expressão de Ezra Pound. E é aqui que reside todo o «incriado criador» — na sagesa insculpida nas oraturas.

Leio neste rasto delas, abrindo caminho por entre fogos paralelos, em que ao alto certas labaredas se tocam para abrir um rio lento, espraçando-se no seu viajar leitor por seus fluxos e caudais, ou em suas margens — sem surpresa, sem abismo nem precipício, sem sobressalto nem abrupta ruptura —, leio, dizia eu, uma poesia da delicadeza, da subtil enunciação: poesia fluida, linear, de afectos.

Uma poesia de metáfora, também, repassada por um erotismo não raro telúrico, reiterativo e substantivo do seu lugar de desejo e memória — porque a memória é sagrada e fundamental, ainda que o não pareça, ou se não queira que o seja.

A memória, nestes tempos hediondos que vivemos e aos quais ninguém é imune — década segunda do século XXI, que deveria ser o século da mais consumada e prazerosa felicidade humana — porém, tempos de inequívoca e perfeitíssima Idade da Pedra lascada «futurista» —, onde a sua rasura, adulteração, apagamento e extermínio são milimetricamente calculados e *mui democraticamente* impostos e acriticamente aceites como «o novo normal» —, a memória, dizia eu, é outra das características na poesia de Paula Tavares que muito me apraz registar: ancestralidade cultural, ancestralidade de ser e de estar — memória da reconfiguração criadora da Terra, do ritual iniciático

Zetho Cunha Gonçalves

e do fogo, do canto e da dança, da transumância, e do mais secreto lugar interior do Ser.

Parafraseando o poeta português António José Forte, quando fala de revoluções e de revolucionários, afirmo que a Poesia é um instante, o Poeta — todos os instantes.

Falei, e disse.

24-27.10.2023

Zetho Cunha Gonçalves

Ensaaios

Uma leitura de história e memória. Estudo sobre as sociedades de Lunda e Cokve de Angola

A reading of history and memory.

A study on the Lunda and Cokve societies of Angola

Elias J. Torres Feijó

Rede Galabra – U de Santiago de Compostela)

eliasjose.torres@usc.gal

Resumo: Todo o texto literário é passível de uma leitura antropológica e de ser abordada antropológicamente. No primeiro caso, temos, pelo seu acesso à palavra pública, a autora como informante privilegiada; no segundo uma informação relevante sobre aspetos sociais.

Essa informante e esse texto, o processo na sua globalidade, ganha valor representativo e significativo na receção se é recebido em quadros de situação heteroculturais e com pouca ou nenhuma informação sobre o quadro de origem.

É o caso das literaturas africanas de língua portuguesa em geral. Em muitas ocasiões, as pessoas autoras intervêm ou intervieram nos seus espaços sociais através de outras fórmulas (desde a participação social ou política à académica, passando por ensaios, entrevistas, participação nos meios de comunicação, etc.). Essas intervenções, tomadas no seu conjunto, ajudam para poder entender, interpretar e explicar os aspetos sociais focados e, consideradas isoladamente, e no caso que nos ocupa, os textos literários e as produções académicas de modo complementar ou aprofundado.

Apresento aqui uma leitura da tese de doutorado de Ana Paula Tavares *História e memória. Estudo sobre as sociedades de Lunda e Cokve de Angola*, com sugestões de leitura, entendimento e explicação da sua obra e das suas implicações e produções de conhecimento: antigo, mudança, memória, imagem, oralidade/escrita, discurso, legitimidade, diferença, fronteira são algumas das suas palavras-chave.

Palavras-chave. literatura; antropologia; Ana Paula Tavares; tese de doutorado; narrativa; história; memória; Angola

Abstract: Every literary text is susceptible to an anthropological reading and an anthropological approach. In the first case, we have, through her access to the public sphere, the author as a privileged informant; in the second, relevant information about social aspects. This informant and this text, the process as a whole, gain representative and significant value in reception if received within heterocultural contexts and with little or no information about the context of origin.

This is the case with Portuguese-language African literature in general. On many occasions, the authors intervene or have intervened in their social spaces through other means (from social or political participation to academic participation, including essays, interviews, participation in the media, etc.). These interventions, taken as a whole, help us understand, interpret, and explain the social aspects in question and, considered in isolation,

tion, and in this case, the literary texts and academic productions in a complementary or in-depth manner. I present here a reading of Ana Paula Tavares's doctoral thesis, *History and Memory: A Study of the Lunda and Cokve Societies of Angola*, with suggestions for reading, understanding, and explaining her work and its implications and knowledge production: ancient, change, memory, image, orality/writing, discourse, legitimacy, difference, and border are some of her keywords.

Keywords: literature; anthropology; Ana Paula Tavares; doctoral thesis; narrative; history; memory; Angola

1. Considerações sobre literatura e informantes privilegiadas: a propósito da tese em antropologia de Ana Paula Tavares, poeta

Podemos conceber um texto literário como uma transmissão antropológica relativa a um segmento de realidade, seja ele qual for e conotado ou conotável de modo mais ou menos complexo: é um enunciado e é humano e, como tal, incontornavelmente utiliza palavras ou expressões ligadas à cultura, a que for; e envolve uma posição e uma elaboração, a que for, em que referentes podem ser apanhados ou calculados, inevitáveis referentes para o seu funcionamento. Saber ler o *fingimento* que a poesia manifesta constitui um princípio basilar hermenêutico para esse objetivo de conhecimento.

Ao lado desse olhar antropológico que o texto é, podemos ainda olhar antropológicamente esse texto, em todo o seu percurso comunicacional ou nalgum dos elementos que conformam o ato comunicativo. O texto (mais alargadamente, o enunciado), resultado duma enunciação, com o conhecimento ou o cálculo da pessoa, pode passar assim a ser focado.

Em síntese: o enunciado é uma aproximação antropológica dum segmento de realidade e é, ao mesmo tempo, um enunciado passível, no seu quadro comunicacional, de ser abordado antropológicamente.

Ou sociologicamente, em muitos casos, ou culturologicamente: quer dizer-se em ser perspectivado como uma fonte de informação para entender aspetos sociais ou duma sociedade ou para entender o conjunto de opções ou os recursos, individuais e coletivos, que são utilizados para o fim que for incluindo o fim que a pessoa recetora calcular.

Estes fenómenos, estas produções de significado e valor ganham maior relevo e protagonismo quando procedentes de realidades que à pessoa recetora ficam distantes ou delas tem pouco ou nulo conhecimento. Ou quando, visto doutro ângulo, procedem de quadros sociais em que o número desses enunciados e das pessoas suas enunciantoras é, relativamente ao que se co-

nhece ou se vive, pequeno. Ou recente. Ou pouco numeroso na sua realidade textual (por diferenciação da oral, por exemplo).

Vamos ao caso da obra de Ana Paula Tavares (APT): pertence a uma literatura quantitativamente pouca conhecida, em geral; no exterior (e, ainda, no interior) e, provavelmente, com mais recetoras fora do que dentro do seu país. Essa literatura, como circulação do texto escrito inserido numa indústria cultural, é relativamente recente e relativamente escassa se comparada com as realidades do mundo ocidental em geral e, em concreto, com as de língua portuguesa, Portugal e Brasil. Ana Paula Tavares é mulher, e não há muitas mulheres escritoras em Angola em comparação com o número de homens. Sumariamente, as pessoas recetoras da sua obra, no estrangeiro ao menos, numa receção heterocultural, tenderão a ver a sua obra com um olhar *sobre-informativo*. E *sobrerrepresentativo*. Quer dizer-se: em que a receção da obra como um modo de informar-se sobre uma realidade. Portanto, com uma dimensão antropológica, sociológica, culturológica relevante na receção.

Toda a escrita publicada é um inevitável modo de intervenção; a literária de modo privilegiado porque assenta na convenção de poder oferecer propostas não necessariamente verificáveis ou empiricamente demonstráveis. E por não ser, em muitos casos, essa a sua vocação nem funcionamento mas uma sugestão de verdade ou possibilidade. O poema *Alma minha gentil que te partiste*, de Camões, pode interessar a alguém à procura de identificar essa alma que partiu mas isso não apaga a potencial relevância dum modo de entender o mundo que nele transparece e transparece duma determinada maneira e com um determinado repertório que se oferece à receção.

Ora, há casos em que as pessoas enunciativas utilizam diversos modos de intervenção pública que, por mais afastados nos modos e ainda nos objetos, por mais distanciados e até eventualmente contraditórios, permitem tirar informação, reunir sensações que ilustram a própria posição e função da pessoa enunciativa. Por vezes com diversos géneros literários, por vezes com recurso ao ensaio ou ao artigo de imprensa, por vezes na obra científica.

No quadro que pretendo desenhar, ponhamos o caso de João Paulo Borges Coelho, que, no mesmo ano do seu debut romancístico, *As duas sombras do rio* (2003), publicava este artigo «Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. Sobre um legado das guerras coloniais nas excolónias

portuguesas» (2003b, pp. 175-193), duas formas de intervenção em dous espaços sociais particularmente diferentes, ainda que com certa interseção. E este é o caso da obra de Ana Paula Tavares, com trabalho de campo e apresentação da sua tese na primeira década de 2000, a mesma que conheceu várias das suas principais publicações literárias.

2. Autora *porta-voz* e informante privilegiada

Essas autoras¹, embora não queiram, embora elas e muitas das agências no campo literário se recusem a aceitá-lo, defrontam a inevitabilidade de os seus textos serem lidos como produto duma mesma voz enunciativa. A sua tarefa poética, romanesca, teatral..., transparenta interesses de intervenção e, ao menos, receções de intervenção, que se vem refrendadas pela sua obra de pesquisa ou vice-versa. Surge logo e muitas vezes a recusa a esse valor informativo (até por elas mesmas), como se fosse uma minusvalorização do lado artístico ou estético esquecendo que esse indissolúvel lado faz parte do impacto, da informação, *sensu amplo*, que aqui trato de evidenciar. Na prática, trata-se de poder conservar uma parcela de reconhecimento autónomo do produto literário e da pessoa sua autora, de evitar a não consagração por um olhar mundano que colocaria esse produto numa dimensão (preponderantemente) funcional e, por isso, vulgarizaria o quem escrever a obra pretende ter de sublime. Não é assim em todos os casos, certamente: o de Alves Redol é um explícito caso exemplar do entendimento na tradição literária em língua portuguesa.

De resto, em minha opinião, erram. Erram porque o objetivo pode ser o mesmo; de facto, a dimensão estética e de fruição não altera a dimensão do conhecimento; impulsiona-a, modos diversos de propor e explicar cousas. É nessas direções que a literatura intersecciona com a antropologia, com a análise qualitativa duma realidade, ou com a política, como modo interventivo.

Pode, mesmo, que aí não acabe a exploração... Para completá-la, provavelmente haja que levar em conta que essa dupla consideração de representação e informação esteja na consciência de quem escreve, da pessoa responsável da enunciação. Até que, pela índole quase primigénia da sua escrita e da sua enunciação pública, apareça como fundamental, como fundamento da

¹ Regra geral, utilizei a forma feminina como a inclusiva.

sociedade de que procede ou a que pertence. E, até, que essa consciência esteja presente e atuante, do modo que for, na sua enunciação.

Em nova síntese: o enunciado procedente duma pessoa enunciativa que pertence a uma realidade pouco conhecida ou de que se têm poucos canais ou vias informativas, é visto como informativo e representativo e essa pessoa como representante da sociedade a que pertence ou de que informa... Se essa realidade for colocada pelas pessoas aos seus olhos como primitiva, atrasada, prístina, antiga, ou, noutro olhar, mítica, fabulosa, misteriosa, ancestral... e outros adjetivos que lindam ou entram no terreno do olhar colonialista, então essa perspectiva é dominante e levará a interpretar o repertório utilizado como transmissor desse mundo. Aterrando: se o enunciado utiliza «marfim» ou «Lubango», ou presidem a esses enunciados títulos como *Ritos de passagem* (2008), *Sangue da buganvília* (1998), *O lago da lua* (1999), *Diz-me coisas amargas como os frutos* (2001), *Ex-votos* (2003), *A cabeça de Salomé* (2004), *Os olhos do homem que chorava no rio* (2005) ou *Manual para amantes desesperados* (2007), o passaporte, a palavra-passe para entrar no enunciado e dele apropriar-se nos termos indicados aparece certa e certaíra.

Não tem por que ser mau para a finalidade da produção de conhecimento e impacto que todo o texto persegue, por mais arte *pour l'art* que se pretender.

Antes polo contrário. É uma leitura plausível e, provavelmente, aceite pela enunciativa, com agrado ou não, mas com a consciência de que é assim; e, se calhar, não apenas aceite mas, ciente, um ato deliberado de portar esse conhecimento e representação sociais, duma realidade e dum coletivo, e de ser essa uma leitura inevitável, por mais singular e singularizada que ao texto e a sua autora apareçam. Não longe do projeto romântico que, em muitas das pessoas suas agentes, elevou, e não paradoxalmente, a voz interpretadora de todo um coletivo à pessoa considerada mais singular, exclusiva, única, da sua realidade e da sua história, coeva ou não: seja Camões em Portugal, seja Rosalia de Castro na Galiza: fiquem estes dous casos como exemplares.

Mui especialmente, quando um texto funciona em circunstâncias heteroculturais (também em quadros heterotemporais ou heteroespaciais isto pode acontecer), aumenta a possibilidade de uma *leitura testemunhal*, em que a pessoa enunciativa, mesmo que desconhecida, se converte em informante e

o enunciado em depoimento, informante e depoimento *privilegiados*, na medida em que a informante teve uma possibilidade, mesmo tecnológica e técnica, não acessível a todo o mundo, e esse enunciado se tornou público, o que aumentou a índole singular da informante e deu ao enunciado um alcance relevante em relação a uma imensa maioria de enunciados que ficam ou no pensamento ou num círculo restrito de pessoas interlocutoras. Não é informante relevante aquele que escreve sem submeter-se (e, portanto, sem ficar condicionado pelo diálogo estabelecido) às perguntas da pessoa investigadora que seleciona assuntos e focagens e os oferece à consideração pública como valiosos, passíveis e merecentes de serem atendidos; não pode chegar a ser, até, mais relevante que as informantes selecionadas doutros pontos de vista pela pessoa investigadora, que necessariamente respondem ao viés das questões que ela (se/lhes) colocou? Não será que devemos mover-nos com perícia bastante na análise da modelização em cada caso escolhida pela informante para entender e explicar sentido e função de cada enunciado?

A este assunto dediquei algumas outras considerações noutro artigo (Torres Feijó 2021). Dele resgato algumas reflexões para complementar o até aqui exposto. A primeira vai dirigida a insistir no valor informativo do enunciado literário. Essa questão coloca três desafios concretos: qual o valor, se o tiver, desse enunciado em termos de confiabilidade, alcance, sentido e função? A isto cabe responder fazendo patente que, outra vez incontornavelmente, ele, no seu funcionamento, é necessariamente interventivo e que, assim sendo, porta informação passível de ser obtida, interpretada/decodificada e explicada. Trago para este ponto as observações do antropólogo Miguel Vale de Almeida (2008, pp. 1-5) quando considera o lugar da antropologia em relação à literatura «ainda mais ambíguo no quadro das ciências sociais [...] em virtude de pelo menos dois aspectos: a metodologia propriamente antropológica, e as formas de representação do saber», cujo marco inicial encontra no *Writing Culture* (Clifford e Marcus 1986) sob a pergunta: «quem mostra melhor a vivência cultural de um local, comunidade ou rede —um romance consagrado como fresco insuperável daquela vivência, ou uma monografia etnográfica sobre o mesmo contexto?»

Como ali deixei escrito, a resposta não se substancia na forma do escrito, mas no valor informativo dele. Enunciado literário e enunciado etnográfico não estão no mesmo nível, porque aquele se situa no plano émic conjugado,

muitas vezes, e com o étic de informação. Acompanho aqui as propostas de Kottak (2006) sobre o caráter émic/étic da aproximação etnográfica: de informação desde dentro da sociedade em que se insere e desde a observação externa dos segmentos focados dessa sociedade.

3. A possibilidade de a tese de doutorado de Ana Paula Tavares elucidar a obra literária

A tese de doutorado de Ana Paula Tavares é um documento precioso a vários títulos. Um deles é contarmos com um trabalho doutra índole, de que se espera *a verdade*, contrastável se preciso, e que a análise, reflexão ou opinião da autora seja linear e transparente, além disso mesmo: uma transposição direta do seu pensamento e testemunho, sem outras ambiguidades ou polissemias que as que no texto ficarem em evidência. É um texto académico, sobre uma realidade concreta, focada desde a antropologia, o que, no seu uso para a literatura, nos devolve ao início deste capítulo a respeito do duplo caráter do enunciado literário como modo de olhar um segmento de realidade e passível de ser olhado antropológicamente. A tese, ficou dito, apareceu defendida e publicada depois de que a sua autora publicasse vários textos de narrativa literária e poesia, o que a situa não como prólogo ou programa de realização futura daquela produção mas em boa medida ao pé dela. E, sendo, por outra parte, e como transparente, um trabalho de anos, em parte paralela àquela.

Podemos, pois, fazer um exercício comparativo entre o enunciado literário e o enunciado assumidamente antropológico; esse exercício poderá servir para entender assuntos, interesses e perspetivas utilizadas por Ana Paula Tavares na sua produção literária; mesmo para alicerçar ou, ao menos, delimitar as margens de segurança interpretativa da sua obra. Quer dizer-se: aquilo que legitimamente pode ser interpretado e, sobretudo, explicado, a partir dessa produção literária, tendo sempre presente que um enunciado literário se apresenta com mais ou menos dose de conotação e sem eventualmente notas de rodapé autorais explicativas das conotações; e é aí, nessa convenção fundamental e fundadora do enunciado literário, onde emerge tanto a mais singular ou descabida para algumas leitura a partir do risco que a enunciadora assumiu ao dar a conhecer o seu enunciado.

Essa tese de doutorado tem, no quadro da produção e ainda da trajetória da APT, outro fator explicador mui relevante que nascem duma pergunta e o seu corolário: os dous tipos de produção, de depoimento, o literário e o acadêmico, podem ser analisados conjuntamente ou são duas vias produtivas paralelas, duas fórmulas afastadas na sua índole e propósitos? Irão insurgir-se vozes de protesto irado nesta interrogação, por exemplo alegando o caráter estético e irreduzível da produção literária, o que irá aproximar o enunciado literário da magia, o misterioso, o intangível e uma bela coleção de adjetivos sublimes (convinha examinare o seu telhado de vidro antes de atirarem pedras, porque, assim sendo, e se transportarem essa crença em *metier* ou profissão, a evidência da sua inutilidade e impostura logo virão à tona). Precisamente, o enunciado literário procura um impacto, o que for (incluindo a fruição estética), através duma formulação que apareça como esteticamente relevante para a receção, com recursos estilísticos de diversa índole, que incluem figuras, conotações, ritmos, disposições, e um conjunto repertorial ilimitado de uso da língua e da linguagem. Nisto tudo, o que interessa é o impacto; e o que constitui o impacto; os modos de transmitir o que é transmitido são passíveis de serem estudados, como meio ou em si mesmos, ao serviço do que é transmitido, mesmo que o transmitido seja um conjunto sem sentido para a pessoa recetora; mesmo que o transmitido apenas queira limitar o impacto ao modo em que transmite (enfim, imaginemos, um texto assim: «A», como proposta de enunciado literário). Precisamente, ficar na dimensão intangível e inefável ou colocá-la como acima de qualquer outra potencialidade, é uma aproximação reducionista que, além de legitimar insuficiências no conhecimento ou na análise, pretende ganhar *auctoritas* numa transposição da sujeita que enuncia para a sujeita amparadora da aludida inefabilidade. O enunciado é um todo que procura impacto; explicar processos, resultados e efeitos desse todo deve ser a posição da analista.

O impacto e a sua índole não dependem da extensão do enunciado; nem até da modelização do enunciado. É a potencialidade que um enunciado literário envolve no seu eventual caráter conotativo, na sua formulação de simulacro e representação, na sua concentração repertorial com margem maior ou menor de interpretação, polissemia, ambiguidade, lacuna, o que o distingue e deve ter-se presente. E que só se completa com a receção, a que, para tal,

exige uma dose de atividade mais ou menos relevante da imaginação, do sentimento e do raciocínio; e do gosto.

Mas não é na intenção da autora em que devemos parar. Situo-me longe dos intrincados debates sobre falácia intencional, voz autoral e outros. Na receção e, ainda mais, no funcionamento do sistema literário, operam muitos fatores, que a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990, pp. 9-26) nos ensinou a determinar. E, afinal, é na receção e uso do texto, na sua multiplicidade, em que devemos reparar, aí incidindo, em cada caso, aqueles fatores (autorais, institucionais, de mercado, de repertório etc.), no seu modo de funcionamento, na sua produção de valor etc. —a que antes me referia em determinado ou ainda inexistente grau segundo o quadro de situação.

Respondo, portanto, que aqueles dous tipos de produção podem informar e ilustrar; por exemplo, a respeito do modo em que a autora se conduz; dos seus interesses e modo de abordá-los. Mas, ainda mais: se se inserir num mesmo quadro social (mesmo de extensão e limites complexos e impossíveis de precisar: Angola, Portugal, o mundo, Luanda, a família, o que for) e nele focar assuntos passíveis de serem olhados como similares ou idênticos, como complementares ou contraditórios; se neles se detetar usos repertoriais —no sentido que Even-Zohar (1990) deu a este termo—, comuns ou transvassáveis ou não; se considerarmos a trajetória e o *habitus* da autora (aqui, na sequência de Pierre Bourdieu), então, estamos, corolário, perante um modo não já legítimo mas provavelmente muito mais informado para entender e explicar a produção e a intervenção; o enunciado e o desempenho públicos de APT: o que, longe de ser mau, parece que é uma fortuna. Ao lado de todo o tipo de elementos que permitam entender mais e explicar melhor: desde análises da sua obra ou pessoa a entrevistas ou outros meios em que a autora se pronuncia ou pronunciou.

O que antecede são, de modo sintético e até sumário, sugestões teóricas e de aplicação que são formuladas para propor um entendimento da tese de doutorado de Ana Paula Tavares como recurso para um maior e melhor entendimento da sua produção poética; também ao contrário, a produção poética pode auxiliar na tarefa de entendimento da sua tese de doutorado. Na minha perspetiva, o entendimento da obra de APT ganha, e ganha muito ao termos em consideração o seu conjunto.

A partir de agora, vou oferecer uma seleção de passos da tese de doutoramento da APT, *História e memória. Estudo sobre as sociedades de Lunda e Cokve de Angola* (2010). A seleção é feita com o pano de fundo da sua obra literária mas, por razões de extensão e investimento de esforço, não oferecerei a comparação com aquela. Na realidade, a possibilidade duma implícita comparação com o repertório poético dessa seleção é o que proponho para quem estiver interessada em, ainda me atrevo a indicá-lo, completar o entendimento da sua obra; retirando-lhe alguns olhares determinados pela composição colonialista que, no mundo ocidental, possa existir, por exemplo, uma tendência ao ancestralismo ou ao primitivismo, ocultando a viabilidade do texto como e no universo mundo. Aqui vão alguns bastidores que, longe de lembrar-nos os cordelinhos da obra literária e de que todo o texto é uma construção, dão mais relevo a essa construção, às suas fruições e aos seus impactos.

Só para ter presente esta sugestão comparativa, transcrevo o «Canto de Nascimento», de *O lago da lua* (Tavares 1999, p.15), que selecionei colocando o nome da autora e pegando no primeiro poema que apareceu num buscador em Internet, o que explicito para mostrar que é indiferente, à partida, a consideração dum texto ou doutro e que, por um lado, qualquer é passível de contraste e, por outro, que o conjunto da sua obra também o é.

*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 gesto
apenas o silêncio aberto assim ao grito
solto ao intervalo das lágrimas*

*As velhas desfiam uma 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.*

Antes de entrar nessa seleção, é útil transcrevermos o índice da tese, o que nos permite um olhar global sobre o seu conteúdo e sentidos, que não glosarei por perfeitamente eloquente:

<i>Índice</i>	
<i>Dedicatória</i>	2
<i>Agradecimentos</i>	3
<i>Siglas e Abreviaturas</i>	4
<i>Breve Nota sobre a Ortografia das línguas Bantu</i>	5
<i>Introdução</i>	6
<i>I Capítulo – História: olhar os textos, escutar as vozes organizar a escrita</i>	16
1.1 – Introdução à paisagem	16
1.2 – A construção dos textos	22
1.3 – À volta das fontes	34
1.4 – Novos protocolos com as fontes	61
<i>II Capítulo – História e movimento</i>	67
2.1 – Expansão, comércio e Sistemas abertos, ponto de vista Cokwe	71
2.2 – Relações de força e passados longínquos	91
2.3 – Fronteiras da Terra e dos Homens	106
2.4 – No coração da terra	124
2.5 – Trabalhos e trabalhadores nas Minas	152
2.6 – Fotografia e discurso	177
2.7 – A proclamação e discurso: Tudo está bem no reino de Plutus	190

2.8 – A fotografia e Museu 207

III Capítulo – A Memória: ordenação e releitura de vestígios

1.1 – Memórias contrastadas 221

1.2 – Memórias e questões de espaço e tempo 233

1.3 – Presente aforístico e presente histórico 236

1.4 – Contar e recordar: as lógicas e as diferenças 239

1.5 – Os espaços habitados e corpus de saber sancionados por uma instituição 243

1.6 – Ser e parecer 250

Conclusões 258

Colaboradores, Informantes, Tradutores 260

Fontes e bibliografia 262

Também convém, para completar essa visão, transcrever as referências dos diversos Anexos:

Anexos

Anexo 1 – Glossário 294

Anexo 2 – Cronologia da ocupação e dos conflitos 326

Anexo 3 – Legislação 332

Anexo 4 – Quadro n.º 2 Demarcação de terrenos na Lunda 334

Figuras

N.º 1 Mapa da antiga Lunda e regiões sob a sua influência 16

N.º 2 Angola, Províncias e Municípios 17

N.º 3 Planta de Malanje 52

N.º 4 Estados do Muatiânvua em 1886 55

N.º 5 A Caverna Dyal a Mandam 77

N.º 6 Auto de vassalagem 98

N.º 7 Galera a dromedários 111

N.º 8 Mapa da área concedida à DIAMANG 149

N.º 9 Desmonte do Estéril 157

N.º 10 Trabalhos nas minas 165

N.º 11 Trabalhadores nas minas 167

N.º 12 Ração semanal dos trabalhadores das minas 173

N.º 13 Festa da melhor aldeia 175

N.º 14 Henrique de Carvalho e Xá Madiamba 184

N.º 15 Francisco Domingos de Malanje 186

N.º 16 Roberto filho de Benguela 189

N.º 17 Casamento de assimilado 196

N.º 18 Trabalhadores antigos a homenagear 197

N.º 19 Escola indígena 204

N.º 20 O soba do museu com Gilberto Freyre 217

N.º 21 Kavudi Nkazi Kat 247

Quadros

N.º 1 Mapa dos trabalhadores brancos indígenas 161

N.º 2 Demarcação de terrenos pela DIAMANG 165

E concluo com a proposta de nove palavras-chave da enunciação, a meu entender, algumas das principais palavras-chave da tese de APT que vão ao encontro da sua obra poética, do ponto de vista da enunciação, do estatuto que a si e à sua enunciação dá a autora: *antigo, mudança, memória, imagem, oralidade/escrita, discurso, legitimidade, diferença, fronteira*. São à sua atenção que convido para a seleção que na continuação exponho.

4. História e memória. Estudo sobre as sociedades de Lunda e Cokve de Angola: mínimas considerações de percurso

O meu interesse está dirigido a salientar os interesses de APT, assuntos e perspectivas, que acho complementam o seu estatuto de informante privilegiada. Na poesia obrou como indivíduo com recurso ao repertório coletivo e comum; na tese com um olhar antropológico sobre o coletivo desde a sua posição individual.

A tese de Ana Paula Tavares é, pois, uma mostra e, em boa medida, uma demonstração de como o processo colonial decorreu no leste de Angola. Ela vinha do sul e do oeste e foi à procura do norte, do leste no seu trabalho de campo. Ela, nascida em Lubango, partiu para Huambo aos vinte anos e morou em Cuanza Sul, Benguela, Luanda, por motivos pessoais e/ou profissionais. Fez os seus estudos superiores e elaborou a sua tese, além do trabalho de campo, morando na ex-metrópole, Lisboa, Portugal.

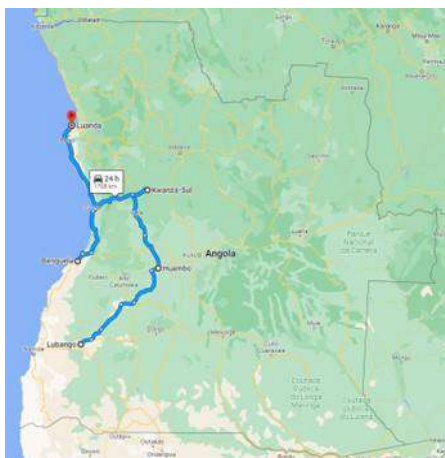


Fig. 1. Itinerário APT

Penso que, mesmo ao de leve, devemos dar alguma atenção ao espaço e ao tempo da nossa informante. Ela mesma insere, a páginas 16 da sua tese, a representação das coordenadas geográficas d@s Ngangela (portanto, uma representação émic da realidade).

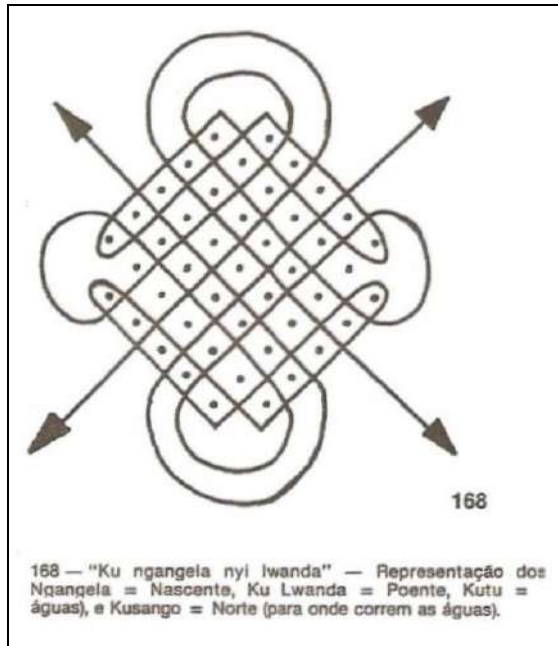


Fig. 2. Mapa da antiga Lunda e regiões sob a sua influência

Essa geocultura é importante para caraterizar uma informante que, por ter vivido em diferentes espaços e modos de vida, pode atuar por integração e contraste de saberes; espaço e tempo, sobretudo espaço, que constitui na tese de APT uma constante, veremos, como emancipação não apenas da dominação mas da domesticação, com tudo o que isso implica de falta de pertença e de apropriação.

Quem escreve, a enunciativa, leva na sua própria trajetória um percurso e um conhecimento diverso, não apenas limitado a um determinado âmbito, que, aliás, fornece a possibilidade de conhecer um repertório que permite calcular uma apropriação cultural com garantias sobre o assunto focado; Ana Paula Tavares é de e viveu em Angola e de e em várias Angolas. Esse conhe-

cimento popular (para que o seu trabalho de campo contribuirá) que conforma um *habitus* também definido pela formação e aquisição de capital cultural legítimo (o académico, o reportado por leituras, intervenções e contatos intelectuais, entre outros) singulariza-a como Mu-dizui, pessoa informadora das tradições em que todos confiam, como ela cita, a páginas 221, da obra *Descrição*, vol. IV, p. 199, de Henrique de Carvalho, com que abre a seção 1.1. *Memórias Contrastadas*, a primeira do capítulo *Memória: ordenação e releitura de vestígios*.

E, assim, dela interessa-nos a sua instituição do Mujimbu Mujimbu² (p. 311). Não pretende ser esta alusão um recurso fácil para os nossos propósitos; pelo contrário, ele quer aparecer-se como uma proposta de fazer emergir a atitude e o ponto de vista (poético e científico) da APT como próprios e, ao mesmo tempo, inseridos nessa tradição. Polas razões que forem, a autora só utiliza essa palavra no glossário e faz uma alusão, significativamente na seção «À volta às fontes», do *I Capítulo – História: olhar os textos, escutar as vozes, organizar a escrita* numa nota de rodapé a propósito da *Descrição* de Carvalho (1890-1894). E, no entanto, com todas essas aceções está construída a sua obra...

Pois, essas são as únicas alusões a estas palavras e, no entanto, elas refletem a atenção da APT pelo contar, pela tradição e as tradições, por distinguir entre notícias, narrativas ou boatos, e por tentar entender, com todos eles e mais, a biografia e a trajetória coletivas que estuda...

E, nesse estatuto e nessa forma, explicitamente APT afirma logo na introdução (p. 10), talvez paradoxalmente, algo que precisamente está em potência no ato de receção da obra literária, da sua também, e, mesmo, na atenção que dá ou deixa de dar às culturas que foca no seu trabalho académico: «A experiência provou que muito se perde transcrevendo à letra os intérpretes,

² «[F]ormas de contar os acontecimentos do passado entre os Luvale. Narrativas, relatos de viajantes entre os Cokwe. Notícia», acrescentando que BARBOSA, Adriano, 1989, *Dicionário Cokwe-Português*. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra. p. 142, considera Jimbu (mu; mi) uma palavra de origem Lwena, sinónima de Lusango. APT acrescenta que, segundo Óscar Ribas, «também usado com o sentido de boato, rumor, zumzum. Especulação sobre um assunto». Óscar Ribas, p. 190. RIBAS,

pois estes escolhem do discurso apenas o que lhes interessa, saltam informação preciosa, acrescentam novas ligações para adoçar a história», o que afirma no quadro do reconhecimento (já nos agradecimentos patente) do precário universo dos estudos de e sobre África.

4.1. A história e as suas camadas...

O que nos interessa do que APT conta? Precisamente isso, o que a sua memória direta e a que doutras pessoas veicula, como agente e construtora da realidade. *História e memória*, intitulou ela... Uma informação que aceitamos como verdadeira, ao menos verdadeira para quem a enunciou, ao menos a mais verdadeira que encontrou, e onde, ao mesmo tempo, navegamos com a certeza das lacunas, as ausências, os adoçantes, até as não verdades... Como na vida mesma...

A própria autora, recorrendo a Schecter (1976, pp. 22-23), afirma que

a cadeia de transmissão da informação oral é, muitas vezes, quebrada porque as variações introduzidas em muitos episódios dependem das idiossincrasias dos seus transmissores e da valorização de um aspecto em detrimento de outro. Para este historiador da tradição kanonguesha, a história poderia ser encarada nas suas diversas camadas sendo a componente das origens ou das versões locais da génese a primeira. (Tavares 2009, p. 50)³

4.2. Literatura, antropologia e o antigamente

Um dos interesses presentes na tese de APT é a procura e determinação, no possível, do antigamente, aqui, fundamentalmente, o que eram as sociedades em foco antes da colonização, o que viria significar a tentativa de apreensão, polo conhecimento indireto, pola intuição, pola dedução desse passado como uma necessidade vital e coletiva. Esse passado constitui-se como um conjunto incógnito, que quer ser desvendado apesar de a tarefa saber-se insuficiente, parcial e incerta... Surge precisamente aí, e não por acaso, uma reflexão da APT aplicável quase *ipsis verbis* à procura do conhecimento através das suas obras literárias (p. 25):

Óscar, 1994, *Dicionário de Regionalismos Angolanos*. Matosinhos: Contemporânea, Editora, Lda.

³ Todas as citações tiradas da tese de APT serão referenciadas apenas com a indicação de página, uma vez que já se explicita no texto a dita fonte.

A busca das tradições mais antigas, que permitissem um olhar sobre as sociedades antes da colonização, mobilizaram uma boa parte dos estudiosos e dos artigos publicados em França (Cahiers d'Études Africains), numa tentativa de treinar especialistas para ver para além do passado colonial e encontrar a história africana antes do contacto com os europeus. A Literatura e a Antropologia, e os seus peculiares campos de trabalho e investigação, constituíram modelo de referência importante nesta busca⁴.

4.3. Mudança, mudança em tudo

Uma outra das constantes da obra de APT é a atenção às mudanças de espaço e de tempo e das suas implicações. Tempo e espaço permanentemente submetidos à mudança; a vida submetida a mudança. APT dá muita atenção na sua tese às implicações dessas mudanças para entender os contatos e as formas de estar, ocupar ou contactar das sociedades em foco. Veja-se esta reflexão sobre o espaço, também significativamente já na Introdução à sua tese (p. 12):

O alargamento do espaço foi fulcral para o confronto com as sucessivas mudanças, com a formulação e reformulação de identidades. No século XIX, tinham-se completado algumas mudanças internas e, no século XX, o ciclo dos diamantes e as questões do trabalho inscreveram, na memória colectiva, os sinais de uma mudança sempre chamada para explicar os vazios e as mudanças do presente. Trata-se de uma tentativa de lidar com a memória e com a identidade, numa perspectiva histórica, enquanto processo de reelaboração de referências culturais e de produção e reprodução do poder.

4.4. A violência: mudança e permanência

Entre os fatores decisivos de mudanças ou, agora, também do seu contrário, permanências, a guerra surge:

um factor em permanência, mas também uma pulsão para a formação de novas estruturas sociais, que reproduzem as antigas mas abrem espaço para a reconfiguração das novas. A designação, pelas autoridades coloniais, dos sujeitos de semelhantes processos, muitas vezes trabalha com nomeações e integrações em sistema que não têm em conta que a passagem do tempo determina a mudança dos actores do processo, alargando assim a noção de iden-

⁴ ANT recorre em vários passos da sua tese a obras literárias, de modo destacado à produção literária de Castro Soromenho.

tidade (no seu fazer e refazer) à questão da prática, da resposta colectiva a uma violência instalada no presente [em nota: V. sobre este assunto Ruy Duarte de Carvalho, «Guerra, Paz, Violência Estrutural e Desenvolvimento», in A Câmara, p. 98].

A guerra transforma-se, assim, em objecto de análise social e histórica, se olhada não no estrito quadro de um conjunto de operações militares ou apenas restrita à dicotomia ocupação/resistência, mas num continuum de movimentações de carácter específico que ajudam a perceber a inscrição de certas populações num espaço e num tempo. A violência do confronto (no caso da Lunda nunca é estritamente militar) desencadeia respostas que constituem «técnicas de ajuste social» (*Idem*, p. 99) com os seus códigos, regras, operações simbólicas e rituais e o direito.

Nos modos de atenção da APT na sua obra, pode, mesmo, afirmar-se o substrato da reivindicação da mudança, também a própria, frente a olhares estatistas sobre a realidade que constitui o seu objeto e, por extensão, o angolano e, até, o africano, e à sua adaptação às mudanças mesmas do território.

4.5. O antigo... e o silêncio

O antigo, pode calcular-se, tem várias dimensões na obra. Retenho aqui o que ele tem a ver com o silêncio ou com a lacuna de informação ou com a reinterpretação do passado. Essa reinterpretação, que funciona, além ou em paralelo com construções míticas, como verdade é determinante para entender este conceito e a sua funcionalidade. Como as falas d@s informantes se relacionam com esse passado e o que é dito e o que permanente oculto ou em silêncio. Lembremos: «A experiência provou que muito se perde transcrevendo à letra os intérpretes, pois estes escolhem do discurso apenas o que lhes interessa, saltam informação preciosa, acrescentam novas ligações para adoçar a história».

Não opera do mesmo modo a produção literária? Doutro modo, teríamos que depreender, então, que o trabalho antropológico é expressão duma não verdade ou duma não realidade? Não, naturalmente. É expressão do que funciona como relevante para a pessoa que informa e que, em função da sua confiabilidade e conhecimento, da sua legitimidade, e institui-se como Mí-dizui.

O silêncio e a verdade são um par que decorre entre a apreensão e o inapreensível, também na leitura das fontes legitimadas pelo escrito e que informam de como a mesma sociedade transmite aquilo que quer e do modo que quer (ou de como a ela chegou por diversas formas e desde diferentes tradições), como mecanismo também da própria sobrevivência e salvaguarda. Reflete, assim, APT sobre uma das suas fontes principais, a do historiador Henrique de Carvalho:

Olhando o trabalho deste explorador português [Henrique de Carvalho] ocorre lembrar que certos desequilíbrios se podem notar na totalidade da informação recolhida. Consideramos que tal se deve ao total controlo da informação pelos africanos que num jogo de revelação/ocultação transmitiram o que julgaram ser do interesse maior do explorador (a desmesura do político) aflorando apenas tudo quanto dizia respeito ao simbólico. As conversas obedecem a protocolos rígidos, os assuntos são hierarquizados e a linguagem circula segundo os interesses de todos os intervenientes. Estabelece-se assim um sistema de comunicação que passa pela utilização da língua portuguesa, seus falantes, intérpretes e tradutores e pelas línguas locais, formando um conjunto que se esclarece reciprocamente no diálogo. (p. 56)

O texto oscila e torna-se permeável às irregularidades destes diferentes registos e a aparente coerência decorre de um processo de escolha organizado pelo explorador mas controlado pelos seus informantes africanos, falantes de várias línguas e originários de múltiplas tradições (pp. 56-57).

Mas há também o silêncio como condena que pode ser contornada...

Aqui recorrendo a Jan Valsina (aliás, uma referência fundamental em toda a obra), recurso que sugere prescindir do que é perda irreparável que, aliás, convida para reter o que se tem e abandonar qualquer melancolia relativamente ao perdido. Assim o afirma APT a partir da reflexão de Jan Valsina:

Jan Valsina, Kingdoms of Savanna, com o significativo subtítulo, A History of Central African States until European occupation, publicado em 1966, estabelece a ruptura com as afirmações de impossibilidade da escrita da história da África Central devida à falta de fontes e dados e instituindo-se como guia para futuros trabalhos a desenvolver na e sobre a área. (p. 31)⁵

⁵ APT recolhe os cinco tipos de fontes que Valsina considera nesse livro, «nas quais a

4.6. Silêncio e ocultação. O caso do trabalho nas minas

Mas também o silêncio é sinónimo de ocultação. O caso do trabalho forçado nas minas é um dos que maior atenção concentra na obra de APT, em que o silêncio é uma forma de ocultação da violência exercida contra a população africana. O silêncio e o disfarce de quem tem o exercício do poder, ainda que contra eles surjam, precisamente através da tradição oral desse povo, as próprias narrativas angolanas. Lemos a página 153: «As declarações feitas pelos recrutadores, sobre o facto de este ser trabalho voluntário, camuflam o uso da força e a extrema violência exercida pelos contratadores e seus agentes em Angola». E, na página seguinte, 154: «Permanecem desconhecidas as respostas angolanas a esta situação, mas a tradição oral lwena conserva a memória das deserções frequentes, com toda a problemática da pronta intervenção das autoridades portuguesas na captura e reenvio dos trabalhadores para os campos de trabalho».

Circunstâncias que afloram nos mesmos relatórios dos colonialistas: «a instabilidade, fuga e deserção permanente de trabalhadores são queixas constantes dos agentes»... (p. 160).

Convém ter presente que a tese de APT é, em boa medida, uma obra de reconstrução, procura e proposta; de dar voz a quem não a teve ou possibilidade de enunciação pública a quem apenas a teve em círculo restrito, limitado ou quase individual: sentidos, cabe lembrar, não longe da poética da Ana Paula Tavares.

4.7. E a mulher... e a família...

É a propósito desse trabalho nas minas e do silêncio e ocultação onde com maior força emerge o tratamento da mulher na obra em foco. A mulher ocultada, em todas as suas dimensões, até que surge na consideração colonialista como fator fundamental de poupança de custos e vertebradora social, puramente instrumentalizada. O seguinte parágrafo concentra bem todas estas linhas de força:

história de África, mormente a da grande região designada por África Central, assenta: «Relatos escritos, tanto crónicas como material de arquivo, tradição oral, dados da arqueologia, evidência linguística e material etnográfico» (p. 31).

As mulheres africanas estão fora das estatísticas, num primeiro momento, para logo se proceder à proclamação da necessidade da sua integração, uma vez que a companhia poderia aproveitar, como fez, quase sem custos, os resultados do trabalho nas lavras familiares e ainda a sua integração nas quintas da própria companhia. Durante os primeiros vinte anos de vida da Companhia, muitas são as medidas para captar a vinda de mulheres para a região: oferta de panos, pagamento adiantado de dois anos de imposto do contratado e reforço da alimentação do mesmo durante a viagem de ida e volta. Pretendia-se fixar gente na região das minas. A companhia não contou ou não soube ver os complexos problemas da dupla ligação das mulheres a um espaço (o espaço de cultivo nas suas terras natais), e a uma família da qual constituíam o garante e a legitimidade. Não é demais pensar que as autoridades coloniais das diferentes localidades terão também oferecido a sua resistência, uma vez que o trabalho das mulheres era capital para abertura de estradas, desmatção e capinagem das regiões. No entanto, e através de demoradas negociações, a Companhia foi conseguindo a contratação de trabalhadores com as respectivas famílias. (p. 162)

A família aparece, pois, na perspetiva colonialista aqui em análise, da mão da mulher:

O trabalho das mulheres é muitas vezes responsável pelo fornecimento de complementos alimentares, fulcrais para romper a monotonia da ração alimentar fornecida aos trabalhadores. As migrações temporárias, estimuladas pela companhia, não alteram no trabalhador a necessidade de manter as relações com a sua aldeia de origem, com a família que o acolhia no termo do contrato. A Companhia não tem a medida das situações complexas criadas no seio da família, geração ou classes de idade e por isso socorre-se de uma grelha de avaliação baseada na presença ou ausência do trabalhador e sobretudo da sua relutância em se deslocar. (p. 165)

APT volta mais vezes sobre a questão da família; convém agora reter que ela é focada, em diferentes passagens, de modo significativo como estrutura estruturante e estruturada dos povos em foco e de como ela se vê afetada, na sua funcionalidade e fundamentação pelo processo colonial.

5. A Narrativa

Ficam acima alguns exemplos dos assuntos e perspetivas desta tese de doutorado, uma tese, diga-se mesmo que de passagem, mui difícil de articular e estruturar na sua materialidade escrita (aliás, como em geral, penso eu,

qualquer trabalho antropológico), polo forte e incontornável entremeamento de fontes e assuntos.

Por isso, a questão central que se levanta, que APT explicitamente levanta e que é desafio de toda a aproximação antropológica, é: como contar isto tudo? Com que fontes, materiais, enunciações, palavras? Como construir a narrativa?

APT é publicamente (re-)conhecida como escritora e, ainda mais especificamente, como poeta. Ao publicar a sua tese; antes, ao enunciar o propósito da sua tese, reclama para si, *imaniza*, um estatuto diferente de enunciação (também de objeto e foco? Não..., nem necessariamente nem em muito da prática conhecida) que *descoloca*; agora, irão emergir aqueles bastidores convertidos em cordelinhos para quem ler? São, polo contrário, duas enunciações afastadas no assunto e na focagem, como antes já problematizei? Afastamento de enunciações que, reitero, constituem em muitos casos o desejo das pessoas dedicadas à enunciação pública ficcional ou poética?

Voltemos à pergunta inicial, como inicialmente APT coloca, relativa às pessoas mais próximas da sua enunciação e do seu conhecimento: as amizades (p. 7):

Foi difícil convencer os amigos de que se tratava de um trabalho de investigação sobre a antiga história da Lunda e dos seus povos e não uma súbita mudança de vida e ideais, com a entrada no mundo e no círculo dos diamantes, vulgarmente designado 'camanga'. Embora conhecendo um curriculum antigo, construído nos arquivos, na pesquisa de terreno noutras regiões de Angola, os actuais pedidos de tecidos, missangas, aguardente levantavam algumas suspeitas. Parecia-lhes que o discurso, todo articulado em torno da produção do conhecimento, da ciência como lugar de poder, das tensões e violência entre memória e história, escondia uma súbita mudança de vida, uma escolha, enfim, de um caminho para a sobrevivência, que se traduziria num livro de viagens, um ou outro poema e, talvez, o diamante da salvação. Todos, sabendo de uma certa incapacidade para o negócio, alinhavaram os conselhos da salvação 'que pensasse bem, que o país estava em guerra, que a Lunda era difícil e tal'. Olhando o plano, então apenas esboçado, tudo parecia não fazer muito sentido, face à argumentação apresentada. Onde estava inscrito trabalho de campo, olhar o território, reconstruir a história, encontrar as vozes, os amigos liam garimpo, minas, conflito de interesses, impossibilidades. A Lunda deixara de significar um mítico antigo império, importante para a história antiga e moderna de Angola, para passar a ser o correspondente angolano da serra pelada brasileira, uma espécie de leste longín-

quo e perdido, sem lei, uma imagem de terra vermelha, ocupada ao milímetro por quem arriscava a vida em busca da pedra da salvação.

Certamente, é difícil fazer(-se) entender e superar os preconceitos ou as ideias prévias utilizadas como incontestáveis com que pessoas e comunidades funcionam. Estão em jogo perguntas e modos de compreensão diversos. Está também presente o discurso científico como exercício de poder e legitimação do conhecimento proposto. Talvez por oposição ao discurso poético, carente de demonstração daquilo que afirma, duvida ou nega. Estão os cálculos sobre a pessoa enunciativa, dos seus objetivos e capacidades. E das suas possibilidades. Mas subjaz, no propósito da autora e do ceticismo mostrado pelas pessoas próximas, uma resposta que não é formulada: a da construção das propostas de realidade e das produções de conhecimento por meio de diversos modos de enunciação. O mesmo labor poético agora manifestado através do trabalho de campo e da análise e explicação: conhecer, penetrar no incógnito ou no adquirido para confirmar ou desvendar significados.

O privilégio da palavra pública e da *auctoritas* que a ela pode vir aparelhada sobre a base do quadro de situação, a função e a posição de quem a enuncia e o quadro e sujeitos da recepção, é um modo de exercitar (o) poder. Na página 135, APT deixa esta frase síntese, que explica claramente o que significa em geral, isto é, em concreto, a voz colonizadora no âmbito do seu objeto de estudo: «Conhecer significa nomear, ocupar e proclamar uma soberania em nome do exercício efectivo do poder».

Essa consciência alicerça o entendimento da imposição dum novo quadro de pensamento, de percepção e de sofrimento, que chega aos mais diversos aspetos da materialidade da vida; lemos (p. 167):

Os anos vinte do século vinte trazem a pacificação para as zonas das minas e a imposição das regras do pensamento colonial europeu: modificação de toda a estrutura agrária e dos princípios de transmissão, utilização ou posse que as regulamentavam, economia doméstica e vida da comunidade. O fim da guerra não significou o fim da resistência, que, claramente transparece na forma como ainda hoje existe e se cultiva um tempo de grande sofrimento.

O colonialismo vai elaborando a imagem, denigradora, da pessoa negra que satisfaz à sua lógica e à sua narrativa (p. 169):

Sobre os Lunda, um relatório anterior de 1923 vai ainda mais longe, referindo: [...] Sobre este indígena não sou extenso na descrição pois considero-o incapaz de ser prestável em qualquer cargo que o queiram utilizar. É absolutamente selvagem, devido aos pouquíssimos europeus que entre eles habitam... Foge tanto quanto possível do convívio dos mesmos e na ocasião do pagamento do imposto de cubata em que o chefe do posto civil percorra a região abandonam as libatas e refugiam-se no mato, permanecendo ali por algum tempo. (em nota: Relatório do representante, MAUC, cx. 231)

E que deixa irremediavelmente uma memória atada à colonização, em que transparece a necessidade de compreender, solucionar e dar sentido ao passado e a sua determinação do quotidiano (p.168):

Desta forma a memória social do presente conserva uma experiência que transcende a experiência pessoal, para associar a memória de passados mais ou menos recentes, que a história da região e a proximidade das minas rememora. O passado, enquanto reconstrução de um momento da história, remete para a história de vida de pais, avós e outros parentes, profundamente ligados à história da Companhia de Diamantes. A história transita entre memória e narrativa e o passado institui-se como representação de momentos, mais do que simples cronologia dos factos vividos. O esquecimento induz zonas de sombra mas aviva outros factos, para uso pessoal, num conjunto de falas que permitem, segundo os implicados, a compreensão de um passado na sua dimensão histórica.

Elaboraões com que a autora tem que lidar e tentar desvendar o que está por trás ou ficou oculto e sepultado para tentar oferecer um texto como cartografia social da realidade estudada. Voltamos às reflexões de que partira APT (p. 13):

Uma especial gramática do território foi sugerida pelo trabalho com os habitantes da região angolana, por decreto dividida em duas províncias e administrada até à comuna, dando indicações e sinais para uma apropriação da história com os seus fantasmas reais e imaginários. São assim vários trabalhos de história que se tentam construir em torno de povos sujeitos à reelaboração de uma memória que acolhe vários passados: pré-colonial, colonial e um presente pós-colonial.

A *poética* é isso: a tentativa de produzir sentido mesmo que o resultado da produção seja a evidência ou até o desejo da sua impossibilidade; aqui, também recuperar um sentido passado, resgatar e procurar verdades outras, evidenciá-las.

Uma narrativa que deve enfrentar a possibilidade de verdade. Emerge a produção de sentido como tentativa de verdade coletiva e isso mesmo molda a informante privilegiada e afirma-a como tal, informante que deve *amarrar os pontos*, explicar processos e lacunas e entender que essa verdade é também uma narrativa adequada a cada quadro de situação social, com independência da sua referencialidade. Disso está a autora consciente (p. 33):

As diferentes versões do mito articulam as tensões entre os opostos, na sua redução a uma forma ordenada, carregada de significado político e cujo valor operativo, num determinado contexto, resulta da recuperação de um passado existente e reclamado por formações sociais luba, lunda e bemba.

E emerge igualmente a ocultação como corolário do processo colonialista com que há que lidar. Segue um exemplo (p. 95):

Da visão da guerra como conflito, a história da Lunda apresenta um leque enorme de situações, todas definidas pelas autoridades coloniais como ocupação, mas que camuflam situações de conflito ligadas ao comércio da borracha e do marfim, da mobilização de efectivos africanos para o exército português, da sua fuga, das situações de mediação e da leitura que é feita sobre os diferentes protagonistas.

Processos, mesmo de negociações que seguem «as oposições entre as lógicas africanas e europeias», procurando aquelas na escrita destas (p. 95):

A história de Angola e de outras regiões de África ganha, assim, com uma revisita às fontes escritas por europeus, ultrapassando os limites e os protocolos rígidos da escrita oficial, para encontrar as vozes africanas que se instalaram no tecido do texto e trabalharam para criar critérios de verdade e instituir, desde sempre, uma relação particular entre académico e informante, na enorme tensão entre a busca da verdade e a procura de autoridade.

«uma relação particular», podemos acrescentar, que a poesia permite na sua dimensão especulativa.

Como proposta conclusiva, neste aspeto, quero trazer para aqui um fragmento da tese da APT que encerra a seção 2.2. *Relações de força e passados longínquos. A guerra, como factor de modificação da paisagem* do Capítulo 2, *História e movimento*:

Nos depoimentos dos entrevistados nos trabalhos de campo realizados para este trabalho essa memória de actividades antigas e passíveis de ser reabilitadas também existe. João Diei trabalhador do museu do Dundo e um dos nossos entrevistados conhecia, ensinamentos recebidos da sua avó a planta e tinha na sua lavra um pequeno campo experimental para possível tratamento e venda posterior do produto.

Se o colonialismo se comporta, em relação às comunidades locais, como incêndio que alastra e arrasa memórias e vidas num território já repovoado com espécies forâneas e invasoras, podem surgir e brotar, como acontece também depois dum incêndio, espécies autóctones que ficaram ocultas por aquela repovoação. Sobre isto torna APT em varias ocasiões; vejamos este exemplo (p. 104):

O poder colonial, consciente das modificações internas ocorridas na maioria dos estados africanos pertencentes à zona da Bacia do Kongo e regiões limítrofes, procede a operações de reconhecimento dos chefes, que apoda de legítimos, não hesitando, no caso da região luba (por exemplo), em ligar alguns novos chefes à instituição bulopwe (o sangue sagrado das origens). Apesar dos sistemas de dominação, as sociedades africanas conservaram a sua mobilidade, o seu carácter policêntrico e a sua capacidade de reconstituição das referências identitárias, que estão na origem de formações futuras e da habilidade para escapar ao controlo colonial, quer pela oposição aberta quer pela fuga.

Cabe à investigadora, cabe à poeta, se assim o desejar, interpretar, explicar, entender esses processos e as suas várias dimensões, sociais, culturais, económicas, políticas, que podem partir dum elemento aparentemente isolado e pouco relevante, para elevar-se à categoria de mundivisão.

5.1. Oralidade e escrita. Fontes

«A escrita torna-se o único elemento que circula entre as entidades atingidas por este processo. Novas dimensões da informação se articulam em torno desta nova forma de informação e iluminam as variações em torno das legitimidades atingidas», podemos ler nessa mesma página 95 relativamente ao processo indicado.

Como pode calcular-se, em todo este processo de reconstrução está em jogo a legitimidade das fontes e, como podemos apreciar, no quadro ocidental essa legitimidade é superior e, por vezes, exclusiva das fontes escritas e, por isso, quase unicamente europeias. Aqui, e na sequência do já referido, aparecem dous vetores complementares de interesse, que permitem resgatar e certificar, em casos, a memória autóctone frente à imposição duma narrativa excludente e deturpadora da realidade vivida. Um deles é a arqueologia (dispor da materialidade de poucos objetos que podem explicar sociedades) na sua interação com a tradição oral, que leva a confirmar (p. 24) «algumas das suas hipóteses, pelo recurso à tradição oral». «A construção dos saberes sobre as sociedades históricas da África central fazia-se com base nas fontes orais, tendo, como objecto de estudo principal, a compreensão das sociedades pré-coloniais». O outro vetor, é claro, é precisamente a muitas vezes preterida tradição oral. APT fornece chaves para a compreensão do seu funcionamento e articulação com a tradição escrita (p. 38):

A importância das fontes escritas e a sua reconciliação com as fontes orais passa por um olhar que procure as formas como a tradição oral, em muitos casos, iluminou as origens e a natureza das fontes escritas. Informação e informantes estiveram sempre lá, a manipulação e transcrição dos conteúdos é que foi feita sempre de maneira diferente.

E mais para a frente (p. 60):

Os primeiros anos do século XX (ocupação militar, governo de Veríssimo Sarmento) mudam a qualidade e a quantidade da informação. As vozes africanas aparecem diluídas nos documentos que dão conta da progressão militar e administrativa dos primeiros anos do século XX. A escrita da história aparece a legitimar o poder colonial que entretanto se afirma. A informação

continua a ser crucial mas é afastada dos rostos e dos nomes que a produzem. A lenta etnografização dos espaços é matéria a perseguir desde os primeiros anos do século vinte.

5.2. 1-4 – Novos protocolos com as fontes

Havia um homem que tinha várias filhas. Parte das filhas casou. E quanto à mais nova apareceram vários pretendentes mais velhos. E alguns jovens. Mas foi exigido que trouxessem a porta de água. Então apareceu um que disse ‘não eu vou trazer a porta de água’. E essa porta de água você não vai fazer nem de dia nem de noite. ‘Tá bem’. O rapaz levou o cunhado para o rio, levou o martelo e começou a pregar a porta de água. Pregou. Demorou algum tempo para dizer que estaria a pregar a porta de água e mandou o cunhado chamar o sogro para vir ver a porta de água. Mas não podia vir nem de dia nem de noite. O sogro diz: ‘como é que ele me está a chamar se eu é que mandei vir aqui com a porta de água?’ ‘Então [disse o rapaz] é melhor mandar a pretendente segurar no dedo do pé para eu e a porta de água não sejam levados pela corrente’. O sogro não ficou contente e levou o problema na Ciota (em nota: ‘espaço circular de reunião, também a própria reunião, tribunal’). Contada a história os mais velhos disseram que o mais novo tinha razão (História contada por Leonardo Kojo em 7-7-2001).

É com esta citação (p. 61) que APT abre essa seção «Novos protocolos com as fontes». E glosa (pp. 61-62):

Nem sempre ouvir uma história que nos chega de outra língua conduz de forma directa ao entendimento da mensagem e à transformação directa de um texto da tradição em texto histórico capaz de autorizar uma interpretação directa. Uma história está cheia de marcas e significa num contexto que não é óbvio para o historiador. O acto linguístico ‘com a sua estrutura multidimensional’ (em nota: Paul Ricœur, Teoria da Interpretação, p. 38) é autónomo da sua significação imediata. Assim este texto que nos foi passado para sublinhar as dificuldades da metodologia, as diferenças entre o velho e o novo e a prova que instituições antigas se encontram em funcionamento em plena modernidade resume o mundo dos casamentos e das alianças como meio de fundação de novas realidades.

É um exemplo, um exemplo polissémico da índole denotativa e conotativa da narrativa e do seu valor transhistórico. Este é o fragmento que segue ao anterior, que acho não precisa de comentário, exceto para sublinhar que a categoria tempo e o correlato cronológico não é útil para entender nem mes-

mo deve ser objeto de preocupação nesse entendimento da concepção e do funcionamento sociais e para afirmar o valor da informante privilegiada que, como categoria, a autora possui (p. 62):

O trabalho de pesquisa linguística, ensaiado em trabalhos sobre a região, não resolve os problemas sobre a validade do uso desta ou daquela fonte ou técnica. As dificuldades de estabelecimento dos campos epistemológicos das diferentes ciências, normalmente chamadas a depor sobre um passado mítico, histórico, temporal, são tributárias da natureza das fontes envolvidas e do facto da maioria dos povos, sujeitos da história da região, se reclamar de origens comuns, de elementos de fractura ocorridos dentro das mesmas sociedades e do facto de muitos dos ancestrais fundadores transitarem de uma história para a outra, num dinamismo de legitimar fundações a partir de entidades muito antigas e importantes, como elementos estruturadores da importância do passado. A inscrição da história num tempo, ou a adopção de um antepassado determinado, decorre mais da importância e da memória desse tempo do que de uma cronologia restrita. A concepção do tempo histórico produz-se na tensão entre campo da experiência e horizonte de expectativa, dando lugar a reconfigurações, por vezes longe de um horizonte temporal linear.

Os trabalhos desenvolvidos no campo, durante as deslocações à Lunda, que resultaram em entrevistas, encontros em locais especiais, respostas a questionários e narrativas de extensão e conteúdo diferentes, permitiram reconstituir as questões da memória e, transversalmente, questões da história política, económica e social, que levam à figuração de uma memória histórica e ao fazer e refazer de identidades, nas complexas relações dos povos do território com uma herança e com um presente.

Neste ir e vir de fontes e tentativas de produzir sentido, APT adverte do tempo da tradição oral, do seu sincretismo cronológico e da sua articulação com diversas formas de aproximação do real, como aqui, por exemplo (p. 43):

Os especialistas procuraram decodificar o uso condensado das versões dos vários informantes e os problemas que tal procedimento levanta na busca de sentido histórico e cronológico que a reconstituição configura, uma vez que o

desenvolvimento da tradição oral é um processo lento que incorpora dados históricos e várias concepções do tempo.

Essa já em si complexa categoria de tempo cruza-se incontornavelmente e de modo não linear com o conceito de história entendida como sequência cronológica de factos. Com isso, sublinha APT, já Henrique de Carvalho deparara (p. 52):

*Henrique de Carvalho narra, com detalhe, o encontro de Luéji e Ilunga e o êxodo dos seus «irmãos» Quinguri (Cinguri) e Iala, dá conta dos informantes, da pesquisa linguística que levou a cabo «consultei diversos homens velhos, Bângalas, Quiocos e Lundas sobre» (em nota: Carvalho, *Ethnografia e História*, p. 59-66, nota 3) e fala dos problemas metodológicos com que se deparou: «é difícil apurar datas entre o gentio, pelo modo irregular por que dividem o tempo, e sobretudo quando os factos se referem a épocas anteriores ao tempo da pessoa que se interroga».*

Embora mais para a frente irei focar um mui relevante conceito, pluridimensional, de fronteira, quero trazer para este ponto uma reflexão de APT sobre este entrecruzamento de tempo e história (p. 59):

A História, acontecimento no sentido ontológico, sofre processos de actualização, levados a cabo pelos informantes, que resolvem conflitos de linguagem, de tempo e de lugar, criando textos unidos por novos sentidos. Homens de fronteira fornecem descodificação sobre categorias práticas, mentalidades e sistemas de crenças, diferentes formas de uso do passado.

Há também um outro entendimento da categoria tempo como fator emancipatório, que está implicitamente presente. A ele recorre a autora no Capítulo III, *A Memória: ordenação e releitura de vestígios*, ao falar das 1.1 – *Memórias contrastadas* (p. 232):

Tudo o que se conta chega no tempo, desenrola-se temporalmente, toma tempo. O texto assume um princípio de organização que ultrapassa a lógica da frase: visa as coisas, aplica-se à realidade, explica o mundo. Trata-se de livrar do esquecimento, num esforço de actualização, as histórias contadas e ligadas ao tempo de um ou vários historiadores particulares. O triplo problema do tempo, do espaço e do homem constitui o assunto da memorização

(em nota: Leroi-Gourhan, *O Gesto e a Palavra*, Memória, p. 19). *Nas diferentes narrativas, a combinação de várias sequências presta-se facilmente a uma tipologia formal: encaixamentos, encaixes, ordem e alternância combinam-se para criar, no texto, uma certa ordem nem sempre temporal, mas onde é possível descobrir sequências narrativas destinadas a produzir esclarecimento. O tempo narrado não sofre com a traição das datas, na medida em que delas não depende para encontrar a sua própria respiração. Um novo calendário do passado é proposto, jogando com a reconstituição sequenciada sobre as origens do império lunda.*

Sequências narrativas destinadas a produzir conhecimento; um tempo que não sofre com a traição das datas, um novo calendário do passado.

E prossegue (pp. 233-234), referindo-se à «história de Lueji, tal como nos é contada», como exemplo da sequência onde a lógica da narrativa se sobre põe a todas as lógicas temporais, passando-a tal como transcrita por Henrique de Carvalho (1890, pp. 60-91), de que cita excertos, para concluir (p. 235):

Esta versão ainda está presente na memória dos actuais profissionais da memória e, quando a alteram, não é com o tempo entre as diferentes sequências narrativas que se preocupam, mas antes com o papel e valor das personagens importantes como instâncias legitimadoras da sua própria história, para além de esclarecer o cruzamento entre identidade pessoal e identidade narrativa.

Nesta esfera de cousas, muitos outros exemplos poderão colocar-se derivados do trabalho de APT. O que aqui interessa reter é, ao meu juízo, como é roubada a soberania e a legitimidade aos povos africanos por novos mecanismos de exercício de poder e de legitimidade europeias, através de narrativas que, puramente, negligenciam e banem as autóctones para substituí-las por outras, particularmente as exploratórias/coloniais e, nelas, os fundamentos jurídicos em que querem assentar-se (p. 132):

Os novos mecanismos de poder das sociedades ocidentais passam por uma legitimação que a lei prevê e propõe. Uma 'teoria da soberania' está criada e começa a ser servida por um corpus jurídico que lhe dá forma. A evidência de uma legalidade contida nos estatutos, nos decretos que os viabilizam e na norma, criam para as companhias mineiras o direito de uma prática que ignora os verdadeiros donos e habitantes do território.

5.3. A narrativa fotográfica. A imagem (2.6. A fotografia e discurso) e a narrativa museística



Fig. 3. Fotografia n.º 13. Festa da Melhor aldeia (p. 174)



Fig. 4. Fotografia n.º 14. Henrique de Carvalho e Xá Marimba (p. 184)



Fig. 5. Fotografia n.º 20. O Soba do Museu com Gilberto Freyre (p. 217)

...em aliança com a outra tecnologia, a escrita, que se institui «como âncora fundamental para provar a extensão do domínio (relatórios, mapas, números, diagramas) [...] a fotografia dá testemunho, seguindo a política de ocupação: vias de comunicação, mão-de-obra, alimentação, alojamento, condições sanitárias, tudo se completa para provar o ‘espaço novo’» (p. 200).

Mas não apenas. As fotografias precedentes (a autora coloca bastantes mais) querem ser uma reduzida seleção das perspectivas e usos do material fotográfico relativo ao processo colonialista (p. 199).

Num trabalho de introdução a uma exposição sobre fotografias de e sobre a Lunda, realizada em Coimbra, entre Maio e Dezembro de 1999, Angola a Preto e Branco, Fotografia e Ciência no Museu do Dundo, 1940-1970, Nuno Porto esclarece os contextos de produção destas fotografias e o seu percurso, multiplicado em diferentes destinos, sublinhando, ao mesmo tempo, ‘a forma como as imagens fotográficas produzem conhecimento e têm efeitos de controlo e domesticação (em nota: Cf. Nuno Porto citado por Nélida Dias, «Museografia de uma pesquisa em curso» in Angola a Preto e Branco, p. XII.).

«A forma como as imagens fotográficas produzem conhecimento e têm efeitos de controlo e domesticação» (Nuno Porto), convém reiterar.

As fotografias da Diamang mostram a forma como a companhia organizou a sua história, escolheu os actores e heróis do processo, construiu um mundo para seu próprio consumo e para proclamação para o exterior.

Reorganiza uma doutrina da sua capacidade de integrar o moderno e o tradicional e as suas festas não dispensam a participação dos trabalhadores, e das autoridades tradicionais (os sobas da DIAMANG) e de todos os intervenientes num processo e excepção saído do nada. Com este conjunto organizado pela companhia, ficam documentados os objectivos que são muito diferentes, as outras perspectivas sobre Angola e as exigências metodológicas do modelo que apontam para a mudança e para a construção de uma comunidade nova, a dos trabalhadores da DIAMANG. (pp. 197-198)

A DIAMANG era, como se sabe, a Companhia de Diamantes de Angola, de capital português e de vários países ocidentais, que operava desde 1917. Ela constitui, para os nossos efeitos, um dos melhores exemplos do sistema colonial e dos seus modos e perspectivas em relação aos povos africanos, que, na sua vertente *civilizadora*, fica bem ilustrada por esta síntese que, da réplica ao livro de Cunha Leal *Coisas do Tempo Presente II, Novas Coisas da Companhia de Diamantes* (1959), está recolhida na Acta da Assembleia por parte do Administrador Delegado, Ernesto de Vilhena à publicação: «A pesquisa e lavra de diamantes associaram a uma dinâmica do trabalho destinada a livrar o indígena, através de uma acção protectora, da sua anterior vida pobre e desorganizada» (pp. 198-199).

Para o caso que nos ocupa, a DIAMANG está indissoluvelmente unida ao Museu do Dundo (que passou por várias designações), em Lunda Norte, onde a empresa reunirá uma importante coleção de objetos dos lundas e dos *cokve*. Além da exposição museística, dedicaram-se igualmente a diversas campanhas etnográficas, para mapeamento dos territórios e aquisição de objetos.

A fotografia oferece-se como um discurso direto, e, nisso, único, obviando o carácter determinante que a intermediação sobre o objeto fotográfico e a perspectiva adotada têm. Nessa direção, ocupa uma dimensão absolutamente singular e relevante na constituição duma nova mundivisão. O seguinte parágrafo é fulcral para esse entendimento (pp. 202-203):

A fotografia vai ter um papel nesta criação de um mundo, o mundo organizado da Companhia de Diamantes e das regiões sobre as quais tinha alguma influência. Indígenas, habitações para indígenas, hospital indígena, compra de produtos indígenas passam a ser objecto captado pelas câmaras, numa progressiva integração no mundo do trabalho, regulamentado e sustentado pela companhia onde a «identidade étnica» é progressivamente substituída pela categoria «trabalhador da companhia», compreendendo aí o «pessoal branco» e o «pessoal negro» e, ainda e progressivamente, a adopção de categorias como assimilados, evoluídos. A fotografia acompanha as categorias administrativas na sua complexa evolução burocrática, com progressiva perda de nome e características de individualização.

Fulcral: é por meio da integração, forçada, no esquema laboral colonialista e as suas repercussões que ao (mundo) indígena é banida a sua identidade, substituindo-a pela estabelecida pelo capitalismo colonialista.

E é assim que a elaboração imaginística vai apoiando semioticamente o discurso museístico e colonial da DIAMANG.

«A construção do futuro —o colonialismo científico— deixa espaço para o lugar de memória que a fotografia celebra e recupera» (p. 205), escreve APT; e cita logo a seguir estas linhas do Relatório do Conselho de Administração da DIAMANG de 1943:

Finalmente diremos ainda que, descobertos e reconhecidos os restos do primeiro acampamento instalado em Maio de 1913, pelos prospectores que iniciaram na Lunda a pesquisa de Diamantes, foram eles devidamente, assinalados e conservados em vista de uma futura e oportuna comemoração.

E, sugerindo consultar o *Diário de Luanda* de junho de 1948, de 29 de setembro de 1950 ou *A Província de Angola* de 18 de fevereiro de 1951, a título de exemplo, coloca esta observação relativamente ao papel da fotografia na comunicação social (p. 205): «Os jornais da então província de Angola publicam o contraste ente um mundo selvagem, desértico e brutal e o mundo domesticado da Diamang».

A ressemantização, estruturante e estruturada pela ação colonial, funciona por muitos modos; e, nela, a fotografia constitui-se como prova incontornável da *nova verdade* construída e como contributo decisivo para a elaboração dessa mesma *nova verdade*. Seguem dous exemplos diversos dum mesmo processo de aculturação (pp. 203-204 e 206 respetivamente):

Visitou o museu o soba Satchisenga do Lóvua. Falou-nos do cedro que lhe foi oferecido pelo administrador delegado, no mês de Fevereiro de 1946. Informou que a planta se encontra bem desenvolvida e saudável e com uma altura segundo indicou de cerca de quatro metros. «Já dá sombra para nos sentarmos à volta dela», observou. O cedro encontra-se plantado junto à casa do soba. O soba Satchisenga disse-nos também que a sua vida tem decorrido agradavelmente. Tem a sua sanzala muito aumentada em casas e habitantes, incluindo nestes alguns entregues à sua autoridade pelo chefe administrativo do posto do Lóvua. O soba e o seu cedro progridem (em nota: Relatório do Museu do Dundo, Dezembro de 1950, p. 6)

«A história do cedro e do soba», informa APT (p. 204), «atravessam vários relatórios e reflectem a vida nova que a companhia decidiu construir no Dundo. Uma nova ordem das coisas que não depende do conhecimento das árvores que a tradição desde sempre inscreve como referência e articula junto ao exercício do poder e à ligação com os antepassados».

E...

O limitadíssimo prazo de tempo que se dispunha — visto que o convite foi feito em fins de Maio e a abertura da exposição realizou-se em 19 de Agosto — obrigou a trabalhar afanosamente, em Lisboa, em Luanda e na Lunda, tendo nós sido valiosamente ajudados pelo inspector Superior da Administração colonial Ex.mo Senhor Capitão Henrique de Galvão... O carro alegórico com que figurámos no cortejo, majestoso nas suas grandes linhas e na concepção artística a que obedeceu, simbolizava o esforço da técnica do branco na exploração mineira. Incorporaram-se no cortejo em impecável formatura, trabalhadores das nossas minas [...]

lê-se relativamente à participação da companhia no Tricentenário da Restauração de Angola (Relatório do Museu do Dundo, referente ao mês de Setembro de 1948), num discurso eminentemente visual.

Concluímos com as palavras que a autora coloca precisamente como colofon da sua seção 2.6. *A fotografia e o discurso* (p. 207):

A sua presença e o seu uso em contexto colonial instituíram a fotografia como hábito na vida quotidiana dos povos das Lundas angolanas e representou um papel na fixação da memória colectiva. O tratamento da fotografia mesmo se não pode ser feito sem o recurso a outros contextos traz esclarecimentos suplementares sobre a vida nos seus aspectos particulares nas actuais aldeias e cidades. A fotografia ainda é associada a uma instância de legitimação e a provas de um passado vivido e as referências continuadas ao museu e

às fotografias estabelecem a ponte para um passado que fala através das suas fotografias.

Em causa e desafio, pois, a consideração destas imagens e as memórias a elas aparelhadas e a procura de *imagens* alternativas e o modo de eles serem fabricadas...

5.4. O museu é um/o livro?

A criação do Museu servirá, a partir dessa altura, para complementar o outro lado do discurso para fora, criteriosamente assente na questão da missão de salvar uma cultura, de uma região e de um povo, nas suas diferentes formas de manifestação. O mundo fechado do Museu, o seu difícil acesso será compensado pela divulgação, tarefa que a fotografia aumenta. (p. 208)

No mundo da antropologia e da etnografia, os museus têm sempre concitado uma lógica atenção preferencial, na sua condição de repositório e discurso sobre comunidades ou aspetos delas. Nesse sentido, e se o pensarmos numa traslação escrita (a que Ana Paula Tavares utiliza nos seus livros) o museu aparece como um manual, um dicionário, um compêndio, um atlas, uma enciclopédia... como uma recolha holística (falsamente holística, claro) duma realidade determinada. De algum modo, podemos ver, por assimilação ao modo de enunciação pública da ANT, o museu como um livro, no caso aqui, como o livro, e olhar a obra da APT como uma alternativa, deliberada ou não, ao que aquele livro contém... àquela *salvação da cultura*, que era, na prática, um modo de aniquilá-la e o resgate que, no repertório pola autora utilizado, pode ser lido na obra da Ana Paula Tavares.

Há aí uma tarefa, não de confrontação nem de confronto lineares de discursos, mas a oportunidade de poder entrever, no discurso museístico da DIAMANG, elementos e funcionamentos genuínos da cultura *salvada*. «O Museu, como arquivo transforma-se na selecção organizada de uma memória perdida», conclui APT neste parágrafo (p. 209):

O discurso museográfico, descritivo e organizacional adequa-se bem à noção do papel da Companhia para encontrar o passado da nação

cokwe. Em nome da ciência a Companhia encarrega-se assim de quadricular o espaço, reconstruir as viagens dos antigos exploradores europeus e organiza novas expedições em busca das origens históricas dos tukokwe.

Uma legitimidade, aliás, provinda, como pode ser verificado, dum alegado discurso científico que se institui, por sua vez, como forma única de conhecimento e critério e determinação da verdade, frente aos saberes e modos de vida dos povos objeto dessa imposição, naturalmente, também mascarando o real objetivo ou serviço desse discurso (p. 209):

Surgido, como já se disse anteriormente, 'a partir de uma 'coleção etnográfica' que, em 1938, passa a Museu Etnográfico e, em 1942, 'ampliado já o seu âmbito a outros domínios a Museu do Dundo' (em nota: A. de Barros Machado, p. 12.), a instituição insere-se no projecto de colonização científica que a DIAMANG se propõe levar a cabo, dando corpo a uma série de provas materiais que resolvessem, de uma vez por todas, a ideia (injusta para a DIAMANG) de que se trata de uma companhia que apenas tem como objectivo explorar homens e riquezas.

Na ideia do museu, como não poderia ser doutro modo, convergem os vários processos de ressemantização, esvaziamento das categorias próprias da estrutura social dos povos africanos objeto dele e de assimilação, natural, à nova ordem instituída (p. 212):

O museu, depois de consolidado, ensaia um protocolo de adopção da linguagem da comunidade, de forma a situar-se no lugar que confere uma nova vida aos objectos, mesmo depois da perda da sua função no campo do sagrado. A complexa hierarquização da sociedade, expressa numa linguagem que regulamenta rigidamente os diferentes níveis e a sua posição ligada a um território e legitimidade, enuncia-se aqui definitivamente ligada a um projecto colonial, com a subsequente codificação das categorias, aproximando o museu novo das «instituições tradicionais».

Assim se organiza o museu como 'o lugar de conservação da cultura', criando uma retórica (ciência e mitologia) fixada nos relatórios mensais e anuais do Museu, nos quais a própria Companhia se baseia, para expor e exportar a qualidade do seu projecto colonial.

É mui elucidativo disto a (p. 211):

designação de «soba do museu» e de «muata ua Mutenje», como é especificamente designado no relatório de 1943, que se inscreve no programa de manipulação da história local e de interpretação simplificada das funções de poder que as autoridades tradicionais representavam. Cumpre dizer que «Mu-tenji» (pl. «Mi-tenji»), «Mutenji» na expressão dos informantes, é o lugar onde se guardam as máscaras que as comunidades utilizam nas cerimónias. É um lugar do sagrado que não deve ser confundido com «Phazu», sítio onde se guardam as relíquias da família⁶.

APT sintetiza bem este trânsito do responsável local, soba, para soba do museu e, agora, «um funcionário, guia especializado e cicerone para visitantes indígenas. A sua ascendência, um nome e um território, legitima a nova função e recoloca o museu (espaço novo) no espaço antigo da comunidade» (p. 214). E, mais para a frente (pp. 215-216):

A rasura das antigas hierarquias mobiliza o discurso da história, fazendo-o passar para uma estrutura que não é inicialmente a sua. Em nome da ciência, ignoram-se as tradições de origem, os laços de parentesco e a herança das posições titulares, aproveita-se a capacidade do sistema cokwe de se ajustar a condições modernas para lhe criar, a partir de títulos herdados, novas funções.

Essa memória que o museu reelabora não acaba na sua projeção com a independência de Angola. Ela está constituída por elementos únicos e sem alternativa gráfica; e, por isso, não admira que «a ideia de conservatório, de lugar mítico de reserva da tradição», se multiplique «na documentação oficial da companhia» e perpassasse, «para adquirir um profundo sentido, para a memória colectiva das sociedades angolanas» e que deixem um inevitável pouso e sentimento de inferioridade do autóctone (p. 219):

⁶ Aqui, na mesma página e em nota ao pé, lemos «Ver Manzambi, cit., p. 52. No *Dicionário Cokwe-Português* Adriano Barbosa averba *Teja* (um- mi-) n. Lugar ou casa reservada onde se confeccionam e guardam as vestimentas dos dançarinos mascarados. Este lugar é vedado aos incircunsisos e às mulheres», p. 581. No mesmo dicionário *Phazu* é sinónimo de Esconderijo ou lugar secreto (como cavidade no tronco de árvore ou subterrânea [sic] onde o *Nganga* guarda os seus (w)anga, Adriano Barbosa, cit., p.428. Fontinha em *Deseñhos na Areia* identifica o «*Mpanzu*» com um labirinto «lugar reservado na floresta, onde se praticavam torturas, sacrifícios de animais e tinham lugar ritos e práticas de feitiçaria», p. 254 e desenho n.º 332.

A interpretação local da história passa sempre pela recuperação da ordem de grandeza deste museu. Os acontecimentos, ocorridos depois da independência nacional e ligados às modificações da exposição e da distribuição dos objectos pelas salas levaram à inscrição, na memória colectiva, da ideia de perda, empobrecimento e má organização.

A terceira das fotografias que coloquei neste texto, retirada como as outras da tese de APT, é *O Soba do Museu com Gilberto Freyre*, cuja inserção é seguida deste depoimento de Gilberto Freyre (p. 218):

Deixo-me fotografar, no próprio Museu, ao lado de um velho soba, vestido como nos seus velhos dias de príncipe e que a Companhia conserva para dar pitoresco às ruas do Dundo. Um pobre soba carnavalesco. A sua sobrevivência, como figura já quase de Museu, é simbólica de toda uma política de extinção violenta e rápida, das culturas indígenas, a que se sentem obrigadas as grandes empresas capitalistas na África, mais necessitadas dos outrora chamados «fôlegos vivos».

com que quero concluir esta parte. O testemunho é tão eloquente que talvez não valha a pena comentá-lo mas não quero evitar sublinhar algumas cousas: uma, que o soba está a falar com ele e ele está a falar com a câmara, em aparente, ao menos, desrespeito pelo seu interlocutor (o que não parece mui próprio da deontologia antropológica...), assim secundarizado em função do propósito e o projeto fotográfico: apresentam interesses divergentes e não parece que complementares.

O comentário do antropólogo é abertamente crítico com a colonização capitalista e, no entanto, na mesma alusão às vestimentas, e nesse ambíguo «deixo-me» parecem aflorar vestígios de algum modo contraditórios...

5.5. A Memória: ordenação e releitura de vestígios. E o museu como narrativa complexa

Vestígio como rasto, vestígio como pequeno elemento constituído em fio de que puxar é muitas vezes tudo o que a antropóloga encontra para o seu trabalho. Esse labor, muitas vezes tão em paralelo à arqueologia e com ela complementar, é a consequência de contar com poucos e nem sempre certos alicerces para a reconstituição duma realidade convertível em conhecimento

num processo de releitura que, aliás, deve ser seguido por uma tarefa nada menor e que por vezes é negligenciada: a ordenação das peças e da enunciação explicativa sobre elas de modo o mais holístico possível.

Avançada a tese da APT, lemos a página 242, na seção 3. *Contar e recordar, as lógicas e as diferenças*: «Os actos de fala obedecem a géneros específicos que são diferentes para a saudação dos chefes, as narrativas históricas e das origens e os factos relacionados com o quotidiano.» E prossegue a narração da APT:

Neste contexto, importa ver a relação da memória com a ausência. As sucessivas mudanças ocorridas nas sociedades implicam o inventário das relações dos seus integrantes com a memória colectiva. As categorias sociológicas da memória colectiva, muitas vezes referidas como 'costume', 'tradição' revelam uma equivalência construída entre o que se recorda e o que é importante para o grupo recordar. O passado dos mortos constitui uma totalidade que exerce sobre o presente dos vivos uma enorme pressão. Assim e nos anos pós-independência a pauperização do museu (modelo de todos os museus em Angola — Museu de Antropologia de Luanda, Museu Etnográfico do Lobito, Museu de Cabinda), o desaparecimento de 'peças' a que o processo de Independência Nacional tinha conferido estatutos fora daqueles previstos pela etnografia, levou à atribuição de uma importância de elemento fundador da identidade angolana. Veja-se, por exemplo, o caso do pensador, a pequena peça do cesto de adivinhação, Kuku, transformada, depois de 1975, em símbolo da cultura nacional.

O exemplo colocado é esclarecedor de como as memórias funcionam e podem ser manipuladas, certamente. Mas o que antecede mostra bem a plena consciência da autora das implicações dos atos de fala, e que é na modelização e nos seus usos e objetivos onde deve estribar-se uma das atenções fortes para a produção de sentido e de conhecimento.

Esses diversos usos museísticos lembram de ser o museu uma narrativa também complexa, na sua configuração e na sua receção. Um museu, que, podendo ser visto de modos diferentes, está incorporado já à memória coletiva e até inserido na tradição (p. 244):

Anteriores relações de conflito entre o museu e a sociedade, com os seus interditos e a sua reprodução «como o local dos feitiços» tinham-se perdido para dar lugar à ideia de um lugar de memória, lugar de respeito pelo 'pas-

sado autêntico', a memória e seus arquivos, agora fechados para as visitas e aos historiadores. O fim da guerra civil angolana, na sua última fase (1992-2002), convidava a quebrar o silêncio e a nomear a 'nostalgia' como categoria (em nota: Conceito em Richard Werbner, «Introduction» in Memory and Postcolony, p. 1.) para ser introduzida na narrativa sobre a crise aqui acentuada pela situação do museu, pela relação deste com os poderes tradicionais e pelo esquecimento sobre a tradição: «a doutora tem que cumprir a tradição» (em nota: Cynyama, entrevista citada). Cumprir a tradição implicava aqui aceitar o museu como o espaço anteriormente habitado e agora esvaziado da sua significação simbólica.

Há aí, sem dúvida, uma interiorização como tradição das ressemantizações. Das lacunas assumidas na memória e no conhecimento; da funcionalidade da narrativa museística na elaboração dessa memória coletiva. APT cita nestes termos e direção o testemunho de Kavu Nkazi Kat (p. 247), quem «sublinha a importância da transmissão dos saberes, fixada e guardada pelos livros, como forma de interessar as novas gerações no conhecimento do património lunda», que «introduz, como muitos dos outros entrevistados e informantes, o conceito de perda, de deslocamento espacial e temporal» e que (p. 248), «conhecedora e guardiã das tradições não precisa das insígnias, está aqui para representar a tradição, reconhece a necessidade do 'acto fundador' do arquivo que significa a combinação de um lugar, um conjunto de órgãos especializados e técnica».

Vestígio e palimpsesto, escrito sobre escrito, pegadas incertas, vozes diversas e com interesses diversos... O trabalho de elaboração cartográfica conceitual é complexo na procura de sentidos profundos das circunstâncias e dos processos; e, em casos, leva a becos ou a conceitualizações contraditórias (pp. 221-22):

A actual memória dos povos lunda tem inscrita, de forma profunda, a sua extensão no tempo e no espaço, reparte-se por uma «tradição aristocrática» e outra popular, assumida por diferentes indivíduos e contada numa ou noutra das diferentes línguas: a noção de um grande império, e de como o conceito funciona noutros espaços da Angola histórica, é ainda tributária do feixe de informações transmitido ao longo dos tempos pelos viajantes europeus mas, e sobretudo, pelos africanos que espalharam e trataram a informação. Um sistema de comunicação, circulação, transporte, recepção e descodificação da informação, que está desde muito cedo disponível nos centros do saber europeus, é o resultado do trabalho de um número considerável de pessoas possuidoras de um conjunto de códigos dos diferentes sistemas do simbólico e que os passaram do interior para a costa. As questões entre o real e o simbó-

lico tornam-se operativas para mobilizar esforços em torno da ideia do conhecimento e dos diferentes modos da lembrança. Da Lunda para ocidente, a informação faz-se entre circulação e interditos. As profundas implicações entre 'as Lundas' e 'a Lunda' resultam da confusão entre real e imaginário e de uma certa conceptualização do passado baseada em informações nem sempre correctamente descodificadas. O uso da palavra Lunda coloca sérios problemas cuja extensão não é possível discutir no âmbito de um trabalho desta natureza. Não é possível falar, quando abordamos a história ou a memória colectiva, de Lunda Norte e Lunda Sul, as actuais províncias angolanas, mas de conceitos como Lunda, Império Lunda, Povos Lundanizados.

Chegad@s aqui, quando todos essas dimensões referidas por APT se juntam, e, ao mesmo tempo, aparecem com algum ar de inefabilidade ou, ao menos, de dificuldade marcante duma enunciação clara, podemos perguntar-nos no caminho de uma conclusão à *possibilidade literária*: a literatura é um resgate e uma proposta? Mesmo no e do individual para o (entendimento) coletivo? Afirma, noutro passo, a autora, páginas adiante (p. 226):

os usos políticos do passado oferecem possibilidades de regresso e modelação da memória muitas vezes rasurando as estruturas históricas e espaciais em função da reconstrução de uma lógica de legitimidade para o presente. A história da memória colectiva pode ser retomada como um processo de produção cultural com a mediação de intermediários especializados em direcção a uma recepção que dela se alimenta.

Por uma parte, este assunto conduz(-me) a colocar no centro da *questão narratológica* o modo enunciador, a modelização narrativa, como um fator relevante para o entendimento e a transmissão de conhecimento. «Modelação da memória», diz a autora, mas, ao seu lado, o modo em que a memória é produzida, as instâncias enunciativas e os canais procurados. É a modelização narrativa, a que determina géneros narrativos diversos, a que permite entender como veículos diferentes ou como complementos ou reforços, uma tese de doutorado e um poema ou um poemário. «A história da memória colectiva pode ser retomada como um processo de produção cultural com a mediação de intermediários especializados em direcção a uma recepção que dela se alimenta» (p. 226), afirma, por outra parte, ela. E isso pode ser mesmo a definição duma aedos, por caso: uma intermediação especializada num processo de produção cultural relativa a um coletivo e destinada a uma rece-

ção que pode e deseje entendê-lo. Isso é também a poesia, a literatura, não como resolução do enunciado como pura ficção, mas como aproximação do que importa e de como ele importa.

As insuficiências, impossibilidades e equívocos da história, e da história como memória, e da memória coletiva mesmo (p. 228) ...

Estas transições e associações entre modelos políticos do passado e seu posicionamento no presente é frequente e aparece nas muitas entrevistas. Muitas vezes começam a contar a partir de um horizonte mítico, entremeado de influências da história, da reconstrução de um imaginário retrospectivo que passa pela procura da 'tradição gloriosa', manipulada durante toda a época colonial e, até certo ponto, rasurada pelo estado laico e revolucionário posterior a 1975,

demandam da autora atitude proativa, atendendo a um passado que é, em si, irresgatável mas cuja memória é fulcral e tentando penetrar além das fórmulas políticas resultado de imposições que banem a autêntica essencialidade, o sentido último e decisivo das cousas estudadas.

6. A fronteira

Se, da minha leitura da tese de APT, tivesse que selecionar uma palavra fulcral e um assunto determinante no entendimento, polissémico, do objeto de estudo da autora, ela seria «fronteira».

Fronteira é palavra que surge, em diversos contextos, 177 vezes na tese de APT. Certamente, indício da sua importância e atenção. Singularizo este capítulo porque, embora ligada muitas vezes ao espaço, ela aparece, nas suas conotações e implicações, duma maneira crucial para explicar algumas das constantes sociais que são estudadas, sociais, temporais, culturais. Veremos algumas, com uma advertência da autora que aqui quero colocar como prévia: «É assim que se impõe lidar com um conceito de fronteira diferente daquele que a marcação de uma linha divisória entre espaços trouxe» (p. 108).

A tese de APT toma como período central de análise o que vai desde os inícios da intensificação colonial, nos finais do século XIX, até às décadas de quarenta e cinquenta do século XX («com a descoberta dos primeiros diamantes e a modificação profunda dos vários actores das sociedades em presença, facto que se apresenta consolidado na década de quarenta do século

XIX» —sic; entendo que é erro por XX—., à beira já do processo de descolonização e independência, «para permitir a compreensão das diferenças sociais, políticas, económicas e outras assumidas por estes povos e sobre eles projectada» (p. 6):

Procurou-se seguir e dar conta das diferentes manifestações que assumiram estas sociedades enquanto entidades autónomas e suas originalidades na produção do político, do económico e social. O trabalho segue as transformações do antigo Império Lunda, designação que a historiografia consagra e discute) importante para a compreensão da maioria das sociedades históricas da África Central antes e depois da colonização. Três impérios coloniais traçaram fronteiras, modos de exploração e assimilação sobre sociedades que se reclamam de uma origem mítica comum.

6.1. Fronteira, intercâmbio e passagem

E assim é. Afirmo APT logo antes dessa conclusão, num parágrafo fundamental para esta apreciação (p. 107):

A fronteira passa, assim, a ser sinónimo de mercado, negócio, avaliação, mais do que a referência a uma improvável linha de demarcação entre dois estados independentes. Os sucessivos mapas do tempo colonial mostram um processo demorado e por concluir, os diferentes tempos históricos mostram a movimentação das pessoas e bens, de forma continuada.

O feixe de significados, que o dia da fronteira abre, implica aqui a existência de espaços de troca e estabelecimento de relações, que resultam de novas configurações sociais, económicas, políticas e culturais, com intensidades diversas, que a guerra acentuou ou diluiu. A fronteira tornou-se um fenómeno de mercado particularmente activo, a partir dos anos oitenta do século XX. Os anos de guerra conduziram à utilização dos caminhos da memória, espaços não habitados, que a oralidade se encarregou de repor e tornar operativos, como espaços onde se realizam actividades.

No expresso, acho fulcral reter a ideia de fronteira como passagem e não apenas nem fundamentalmente confronto ou delimitação (delimitações fronteiriças, aliás, que o colonialismo deixou como marcas arbitrárias de separação e conflito); e também a relevância da memória em relação ao espaço e à sua interpretação (p. 106):

A fronteira dos diamantes é descrita, por muitos dos actuais habitantes das Lundas, como o lugar da realização de um verdadeiro ritual de passagem, modelado sobre o antigo modelo da Mukanda.

Falamos em passagem e é ineludível fazermos presentes os ritos que socialmente a certificam. Não por acaso aparece essa sinonímia entre a transposição individual de fronteiras na evolução vital da pessoa e na alargadamente coletiva e de intercâmbio que a fronteira como contato e demarcação implicam. APT desenvolve esta e outras circunstâncias na seção 2.3. significativamente intitulada *As fronteiras da terra e dos homens* (pp. 106-124) e essa é uma das citações primeiras dela. Àquele ritual de passagem masculino, Mukanda, para as formações sociais lunda e cokwe, voltará por extenso no seu glossário e, antes, a página 239, na eloquente seção 1.3. *Contar e recordar, as lógicas e as diferenças*.

6.2. Fronteira, reinvenção e conhecimento

A fronteira é igualmente um modo de delimitação e classificação geográfico e geocultural. Neste caso, como noutros, a narrativa colonialista não dá conta nem se adequa aos mundos em causa nem da complexidade do mundo em que intervém; antes polo contrário. Lemos (pp. 115-116):

Pela documentação, percebemos a complexidade dos novos mundos em reorganização e do confronto entre diferentes espaços culturais, políticos e sociais. A invenção da fronteira colonial, obedece aos pressupostos da Conferência de Berlim, mas tem, no terreno, um tempo e uma diversidade de personagens que torna a cartografia mais complexa.

O mundo da realização de personagens, portadores de informação de outros mundos (p. exemplo os ambaquistas), encontra aqui o espaço de palco ideal para a sua completa realização. Os relatos dos viajantes do século XIX estão cheios de imagens do confronto e do comportamento dos verdadeiros homens de fronteira. Portadores de vários núcleos de informação circulam nos diferentes espaços de fronteira, onde introduzem e recebem conhecimento.

Assim escreve APT para, na continuação, apoiar-se na informação de Henrique de Carvalho (1890, p. 147). Acompanhando o trabalho de João Pacheco de Oliveira Filho (1979, pp. 106-107), dedicado à Amazônia, ANP alerta para a produção de lugar derivada da «mentalidade da colecta», em

que «a busca febril de produtos extractivos apontam para a produção de um lugar geográfico e mítico com os seus agentes e regras de funcionamento particulares» (p. 118-119). E indica (p. 120, recorrendo a Michel de Certeau (1975, p. 73)) que a «produção do lugar passa a depender de uma relação entre produto e sítio de produção e não mais de uma concepção local sobre a terra, os donos da terra e os seus beneficiários, embora a ‘mobilização do factor ‘étnico’ [em nota: *Conceito em Nascimento, Poderes e Quotidiano...*, p. 316] esteja presente na articulação do discurso justificativo da escolha da força de trabalho para as minas».

É, nessa perspetiva, que APT afirma poder «o fenómeno fronteira» «ser visto não como lugar de dispersão (*Cimwangali*⁷, como propõem os baluvalle), mas como o lugar de concentração e reformulação da informação e dos conceitos que depois atingem novos grupos sociais».

Peça chave, a citada, a que, por outras palavras, APT irá tornando no seu trabalho, para desfazer um primeiro eventual equívoco sobre a fronteira: não como separação e marcação mas como âmbito de acumulação e intercâmbio, concentrando um conjunto repertorial de materiais e opções (mais ou menos condicionadas, naturalmente). Daí que APT recorra, «um pouco abusivamente» diz ela, ao conceito de «os não lugares», de Marc Augé (1998, pp. 53-54) na instituição das «áreas de fronteira», «muitas vezes como lugares vazios».

6.3. «Não lugares» ou lugares ressemantizados, ou reconfigurados...

*A era dos engenheiros começa com um novo olhar transversal às sociedades, às questões da terra, aos poderes políticos locais. As diversas missões, em momentos diferentes, estabelecem a idade da terra e procuram os seus componentes. Trabalhando uma noção de espaço (em nota: Ver Émile Durkheim, *As formas elementares da vida religiosa*, p. 13), que o indissocia das sociedades que o habitam, poderemos começar a encontrar os indicadores da perturbação e violência com que se produzem os novos lugares com as respectivas superfícies*

⁷ Moses Kaputungu Sangambu, *Ngand Yetu*, livro sobre a história Lunda reunido em 1956 por Mose Kaputungu Sangambo, historiador da tradição Luvalle. V. R. J. Papstein (ed.) *The History of Luvalle People*, p. 3. PAPSTEIN, Robert, 1978, *The Upper Zambezi: a History of The Luvalle People, 1000–1900*, UCLA, Ph. D.

de respiração (zonas de protecção) necessárias à implantação da tecnologia de prospecção, sem diálogo com as sociedades que habitam esse mesmo espaço e sem respeito pelos valores afectivos e do domínio da representação que lhe atribuem. As representações do espaço estão ligadas à ordem que estas impõem. Implicam a existência de conhecimentos, signos e códigos específicos. Com a PEMA [PEMA – Pesquisas Mineiras de Angola, empresa criada em 1912], inicia-se um longo processo de produção do território fora das concepções canónicas características dos sistemas dos povos das regiões visadas. É o espaço submetido, domesticado, que corresponde aos interesses da companhia. (p. 113)

6.4. ...E que interferem com e na memória...

A memória dos actuais habitantes da Lunda fixa um tempo em que: Na parte dos brancos e dos colonizadores eles intensificaram nestas partes das Lundas, outros estiveram em Malanje, outros na parte de Maludi. Havia diferentes brancos. Uns deste lado do rio, outros do outro lado do rio. A pesquisar. A partir daí o povo começou a fugir e depois trabalhou lá. [Testemunho de Muazambi Cafunda em 26-07-2003].

Neste sítio há cicatrizes. Na estrada e nas pessoas. [Testemunho de Kakesse em 30-07-2003]. (p. 134)

É nessa dupla dimensão da sua atividade em que se estriba fundamentalmente o seu trabalho de reconfiguração da memória e da história, das identidades dos diversos povos afetados pelas suas identidades. E é com essas reconfigurações que APT teve que lidar, no entremeado de olhar os textos, escutar as diversas (e outras) vozes, para o próprio exercício de organização da escrita, E isso tudo no quadro do conflito, disputa e imposição de legitimidades. O processo de ressemantização que o colonialismo (e, aqui, o projeto global da DIAMANG) desenvolve dá como resultado uma nova significação e configuração que se impõe como legítima e, daí, ou única ou a única relevante (p. 103):

Os poderes coloniais prestam-se, por vezes, no terreno, a operações de levantamento dos lugares que a memória local reconhece como importantes, numa tentativa de legitimar novas ocupações ou o regresso de determinadas formações sociais e políticas aos lugares de ocupação antiga, abandonados na se-

quência das transformações ocorridas na África Central, durante as duas últimas décadas do século XIX. Procuram conhecer a história das estruturas políticas e sociais dominantes para as legitimar. A documentação belga e portuguesa coeva está cheia de noções como «terras ancestrais» e 'regresso às terras ancestrais.

Essa nova narrativa assim legitimada por várias vias afeta diretamente, como é óbvio, a vida das pessoas. Nela, um fenómeno salienta-se particularmente como fundamento do processo colonial: a legitimidade da posse da terra, a ordenação dos direitos de posse, a imposição da legitimidade colonial para progressivamente aparecer com inteiro direito a essa posse. O facto é explicitamente comentado por APT e leva-nos a uma tríade basilar inter-relacionada para o entendimento de todo o tipo de narrativas e poéticas da autora (pp. 164-165):

Uma discussão em relação à posse da terra surge, uma vez que, por lei, a empresa tinha que respeitar um certo espaço à volta dos aldeamentos locais: 'Acontece porém que esses indígenas estão distribuídos por 30 sanzalas diferentes, algumas delas com seis cubatas; e se nada se opuser a esse vício de disseminação que têm estes povos dentro em breve poderia duplicar o nº de sanzalas reduzindo-se ainda mais a importância de cada uma. Pareceu-nos por isso, não só para evitar um excessivo trabalho a fazer com a demarcação de um sem número de pequenas reservas; mas ainda com o fim de em harmonia com o espírito da nossa legislação levar os indígenas a construir em menos número de aglomerações de população o que extraordinariamente facilita todos os serviços de fiscalização e policiamento⁸. A questão da posse e legitimidade da posse da terra é discutida entre as diferentes instâncias da administração colonial e está longe de agregar a compreensão e muito menos o respeito pelas questões de domínio e posse da terra, previstas nos 165 códigos e nas tradições locais.

Como pode deduzir-se, o colonialismo deixou toda uma realidade de reorganização e ocupação dos territórios que levou para uma mudança das estruturas sociais, políticas e familiares, que a muito custo e de maneira parcial conseguiram sobreviver.

⁸ A referência a esta citação não aparece no texto. Podemos calcular que se trata de algum depoimento vinculado à DIAMANG.

«Os parâmetros do discurso eufórico», sentenciará ANT, ao abordar a narrativa da DIAMANG e o seu museu, «jogam com todas as regras da legitimidade até à produção de uma nova normalidade» (p. 202).

6.5. O processo fronteira

*O conceito de processo fronteira, (em nota: Kopitoff, *The African...*, p. 19) agrega as particularidades dos diferentes mitos de fundação, as questões da recomposição do poder baseado na linhagem e às formas como os conflitos pela posse de territórios, ecologicamente frágeis, as obrigou a constantes negociações e posteriores adopções de títulos prestigiados e instituições importantes, de forma a facilitar a mediação do conflito entre habitantes e recém-chegados. A organização social dos *cokwe* vai revelar-se idealmente adaptada a estas questões de fronteira. A ideia de uma terra prometida (a Lunda ancestral), à qual têm o direito de voltar, será motor de toda uma história de expansão e reivindicação das terras ancestrais, de que falam os documentos belgas dos anos vinte do século XX, quando referem a fuga das populações *tucokwe* de Angola para o Congo. Quando a partilha colonial tornou o Kasai como fronteira, os *tucokwe* conservaram e cultivaram os laços de parentesco e de aliança de um e outro lado da fronteira. Para as áreas em estudo neste trabalho a produção da fronteira significou sempre a reprodução de espaços de exercício do político, a recuperação da simbologia cosmogónica, um espaço físico e mental sujeito a reconfigurações onde cabem os imaginários locais e os de outros lados do mundo. Não se trata de acreditar num novo mito, o do permanente movimento das sociedades, agarrados a conceitos como expansão ou diáspora *cokwe*, mas do entendimento das capacidades de adaptação e incorporação simbólica e real que nos remete para sistemas abertos, imaginários porosos à diferença. Estudando fenómenos ligados à ‘fronteira diamantífera angolana’ Filip de Boeck enumera alguns objectos que, pela mão dos ambaquistas, transitaram a fronteira do simbólico para serem incorporados e significar nos domínios do pensamento e da filosofia dos *tucokwe* e *tulunda* [...]. A facilidade de incorporação de objectos sustenta a permeabilidade dos sistemas do simbólico entre estes povos nos registos onde a dificuldade de fechar a fronteira é consideravelmente maior. O número de árvores, figuras, e máscaras que constitui o delicado e complexo sistema «*hamba*» (em nota: «*Hamba*», pl. «*Mahamba*», (em *Ucokwe*), Espírito, objecto (amuleto, árvore) que se crê habitado pelo espírito de um antepassado) habitado pelos espíritos ancestrais («*mahamba makulwana*») e espíritos parasitas do primeiro sistema («*ypwiya*») contempla formas que os *cokwe* integram e saúdam como originais e outros estrangeiros que passaram a integrar para o bem e para o mal o seu sistema de crenças (p. 123).*

Em boa medida, as diversas instâncias de enunciação e fontes utilizáveis para compor uma narrativa sobre o objeto convergem no conceito de frontei-

ra. Um conceito útil em várias dimensões (incluindo a que conforma a narrativa sobre o objeto estudado). Numa apreciação que me parece central para o entendimento social e antropológico do seu projeto (e que pode estender-se à sua poética como atitude e como objetivo); apoiando-se em MacGaffey (2005), APT começa por indicar (p. 121):

Não podemos entender a História da África Central e a das suas relações com outros centros e as margens desses centros como uma confusão, de reconstruções políticas, formada por elementos de migração, assimilação, competição comercial e ambição local. O processo é muito mais complexo do que isso e sedimenta-se, para além do político, num conjunto que envolve a cosmologia, a religião, a tecnologia e a adaptação ao meio.

A passagem é significativa porque nela convergem linhas para o entendimento social e antropológico da tese de APT e também da sua poética em relação a isso. Com efeito, apresenta-se-nos não uma sucessão de acontecimentos e reconstrução de formas sociais e conflitos, que também, mas sobretudo a tentativa de transmitir uma mundivisão complexamente conformada. Esta, ligada ao corpus de que se dispõe para explicar a realidade selecionada; a poética com que as realidades selecionadas querem ser atendidas e entendidas.

Imediatamente depois, APT desenvolve essa ideia sobre a base do conceito de fronteira de Kopitoff (1987):

A configuração do fenómeno arranca num tempo histórico para lá das fronteiras da memória, deixando claro que a construção da fronteira corresponde à exportação de títulos políticos que se perpetuam segundo as normas do parentesco, estabelecimento de alianças. A expansão do império Lunda para oeste corresponde ao momento da sua formalização como centro de poder e tem como resultado a saída de várias instituições políticas para longe do Kalanyi. A formação do conceito fronteira para estas sociedades não é tributária de um modelo evolucionista e linear da pré-história à história, mas comporta a ideia de fissão (escapar da fome, da doença, as batalhas pela sucessão, do medo da feitiçaria) e movimento característico de sociedades em permanente reformulação. A fragmentação faz-se sempre a partir de grupos da linhagem (os irmãos) que podem, têm legitimidade para estender o poder a outros lugares. As áreas de fronteira na periferia das metrópoles foram um fenómeno recorrente, um acompanhamento sistémico à formação, expansão e estabilização de políticas. Muitas formações políticas nasceram de situações

de fronteira e a morte de algumas formações significou o nascimento de outras. A construção da Ecúmena (em nota: Definida como tal a partir das propostas de Vansina, conceitos retomados por Prichet, *The Lunda Ndembu...*, pp. 7 e segs e Kopitoff, *The Internal...*, pp. 5, 6), a 'região de persistente interação cultural e troca', centro africana e a sua permanência no espaço e no tempo implicou uma consciência de fronteira não como força de transformação, mas muitas vezes como garantia de continuidade e conservadorismo. Cisma e continuidades convivem em regiões de permanente interação cultural e troca (em nota: V. desenvolvimento em Victor Turner, *Schism and Continuity*, passim). (p. 121-122).

Assistimos, assim, a reflexões que nos explicam fenómenos autogerados a partir das próprias estruturas sociais e políticos interferidos pelos processos coloniais.

Esse mesmo conceito *fronteira* podemos aplica-lo tanto à receção (hetero/homo-) cultural da obra como também à leitura que da fronteira cultural possa vir a fazer-se, incluindo a aproximação da própria leitura de todo o fronteiriço na sua obra, em termos pessoais e coletivos. Uma, podemos denominar assim, *leitura fronteira*, em vários planos da receção.

APT deixa, aliás, vários alertas: desde identidades e modos em permanente mudança, frente a visões *estaticistas*, até da própria identidade, a própria evolução sociopolítica e, ao mesmo tempo, a fronteira como garantia de sustentabilidade dessas fórmulas, numa dedução dialética, podemos afirmar, da vida nesses espaços geo-humanos. E um último recado, útil (p. 122): «A noção de fronteira aberta, oposta à ideia de fortificação característica da fronteira europeia, tem que ser, para o caso de África, alargada aos conceitos de espaço físico e mental, onde imaginários locais se cruzam com imaginários de outras regiões», o que bem pode também estender-se a outras muitas realidades, incluída a própria europeia.

6.6. Fronteira, conflito e mudança. Uma fronteira complexa, muito mais do que geográfica, trânsitos, aprendizagens, violências. A consciência e o conhecimento da fronteira

Já sem comentário adicional, quereria concluir esta fase do trabalho dedicado à fronteira com a seleção dalguns textos que me parecem significativos e elucidativos:

A complexidade dos mundos de memória dos actuais habitantes das regiões em estudo retém informações que recuperam antigas visões sobre a chegada de representantes de outros universos: «Mwata Mwambumba foi informado da presença no rio de brancos e bailundos» (em nota: Depoimento de Leonardo Cojo recolhido em 7 de Julho de 2001). Este alargamento dos mitos iniciais de fundação, por parte daqueles que hoje são seus guardiães, é aqui chamado a depor a favor de movimentos complexos no interior de espaços políticos e culturais de grande densidade e alargam os mundos de fronteira muito para lá de uma simples visão geográfica. Para lá do Kwango, a troca de extras culturais incluiu a linguagem (particularmente Kimbundu e Português) plantas de cultivo (arroz, tomate, cebola) ofícios (alfaiates), a leitura e a escrita, objectos religiosos e profanos. O quadro fica significativamente alargado, se pensarmos que também as doenças (varíola, bitacaias-tunga penetrans) acompanham a fronteira em movimento. Fomes, secas e doenças, relatadas desde o século XVI, estão presentes nas profundas modificações operadas e na gestão dos frágeis equilíbrios entre questões demográficas e meio ambiente, detectáveis em quase todas as regiões da África Central. (p. 117)

É assim que se impõe lidar com um conceito de fronteira diferente daquele que a marcação de uma linha divisória entre espaços trouxe. [...] Conflitos, negócios, coexistência e conhecimento alargam o campo semântico da palavra, atribuindo-lhe, no tempo, uma significação diferente que, a ser tomada em conta, permite a compreensão da história lunda e cokwe e das relações com os povos vizinhos ao longo do tempo. (p.108)

A recuperação e actualização do lexema fronteira desencadeia processos

que exigem a análise e a contribuição de saberes, num quadro de avaliação múltipla e multiplicável (em nota: Alguns dos entrevistados mais jovens contaram, em 2003, como a memória desses caminhos antigos permitiu que alguns fugissem do alistamento militar. Sérgio actual trabalhador do Museu do Dundo, de uma família luba, deu testemunho sobre a sua própria fuga e do dinheiro pago em Dólares dos E.U.A ao seu «condutor». Contou detalhadamente os preceitos e as formas de evitar as minas anti-pessoal, introduzindo-nos num universo de crenças e histórias eficaz para a compreensão da memória colectiva). (p. 109).

7. História, memória... E como entender a escrita literária?

Mesmo imediatamente antes de entrar nas suas conclusões, APT escreve (p. 257):

Evidentemente a história que se escreve tem uma relação com a época em que se vive e um presente contaminado pelas retracções do poder, pela guerra e pela ausência de normalidade devolve as suas falas sobre o passado segundo critérios e pontos de vista servidos por grandes hiatos mas também por períodos demasiadamente preenchidos que a memória mobiliza e enquadra com naturalidade como um tempo histórico muito preenchido. O facto de trabalharmos com sociedades africanas não nos autoriza a afirmar o primado da memória sobre a história. O recurso à memória e aos seus quadros ilumina os contextos da história narrada e escrita.

Certamente, numa expressão destas caraterísticas, salienta a procura da verdade por cima da legitimação da reconstrução memorística, que estaria ao serviço da história, o que não deixa de ser também uma afirmação de autonomia e de denúncia da subalternidade.

Ora, na perspetiva que me trouxe até aqui, o entendimento do papel da literatura da APT a partir da leitura da sua tese, qual é aquele? Na verdade, e sem pretender um recurso ao trocadilho fácil nesta exposição, há aqui também umas formas enunciativas diversas que se tocam e transitam num espaço e num processo fronteira. E configuram um espaço fronteiriço também indissociável e dificilmente segmentável entre memória e história, que a literatura simbiotiza de modo rotundo na receção.

Lembremos uma frase já citada (p. 258): «Uma gramática do território impôs-se à luz da geografia, mas também da ordenação dos conhecimentos e da sua progressão entre realidade e metáfora». E, linhas adiante (pp. 258-259), assim conclui APT a sua tese, referendando a meu ver o que ficou dito:

Ao contrário de situações coloniais estudadas aqui, este trabalho, não é um domínio fechado mas apenas um enunciado de propostas que podem ser continuadas e juntar teoria com a forma como os habitantes de certas regiões lidam e se afirmam como sujeitos de tão diferentes processos.

A sedução das narrativas, a sua variedade e diferença de género moldaram e esquematizaram o questionário inicial e mais uma vez impuseram a delicada situação de história e ponto de vista. Como alerta gostaríamos de deixar registado que o trabalho de campo envolveu um grupo e é dele tributário e vítima. Procurou-se, no entanto, reconhecer o poder da tradição e as suas estratégias de sobrevivência face a um modelo colonial sofisticado que deixou as suas marcas na forma como todos os sujeitos da história se revêem.

Os usos políticos do passado são aqui revistos nas suas diferentes afirmações oficiais e não oficiais, formais e informais, modernas e tradicionais.

Concluo com a reiteração da motivação que me levou a oferecer esta leitura: a de contribuir para um entendimento da poética de Ana Paula Tavares como uma antropologia, como uma *poiesis* do entendimento, precisamente complementada e iluminada pelo trabalho que constituiu a sua tese de doutoramento. Neste caso, tendo a fortuna de podermos manejar estas duas classes de enunciação e de enunciado, podemos ilustrar de melhor modo uma vertente e a outra, na direção das palavras-chave que selecionei no início deste texto, texto que encerro como a transcrição dos dous últimos poemas do *Dizes-me coisas...* (Tavares 2011, pp. 146-148), sem outro comentário que o de sugerir o seu contraste com o até aqui exposto:

ESTRANGEIRO

*estrangeiro,
teus passos alargam o fosso
em volta do cercado da casa antiga
está aceso o fogo
nos sítios do costume
e tu moves-te por dentro do frio*

*estrangeiro,
o pano branco na tua cabeça
anuncia a morte
de minha gémea
meu irmão meu noivo
o filho muito amado de sua mãe
o que portava no peito
o colar de missangas
e fios do meu cabelo*

*estrangeiro,
a tua voz
é um ruído surdo
um murmúrio atento*

*estrangeiro,
com a tua presença
a minha dança não correu*

*a manteiga passou
o leite cresceu azedo pelo chão
a vaca mansa de estrela na testa
não entrou no sambo
a bezerra pequena varreu a noite de gritos*

*estrangeiro
ontem não nasceu ninguém no chumbo
e a lua estava alta e nova
o velho que sofre
não conseguiu morrer*

*estrangeiro,
afasta de mim
teus passos perdidos
e a maldição.*

A MÃE E A IRMÃ

*A mãe não trouxe a irmã pela mão
viajou toda a noite sobre os seus próprios passos
toda a noite, esta noite, muitas noites
A mãe vinha sozinha sem o cesto e o peixe fumado
a garrafa de óleo de palma e o vinho fresco das espigas vermelhas
A mãe viajou toda a noite esta noite muitas noites todas as noites
com os seus pés nus subiu a montanha pelo leste
e só trazia a lua em fase pequena por companhia
e as vozes altas dos mabecos.
A mãe viajou sem as pulseiras e os óleos de proteção
no pano mal amarrado
nas mãos abertas de dor
estava escrito:
meu filho, meu filho único
não toma banho no rio
meu filho único foi sem bois
para as pastagens do céu
que são vastas
mas onde não cresce o capim.
A mãe sentou-se
fez um fogo novo com os paus antigos
preparou uma nova boneca de casamento.
Nem era trabalho dela
mas a mãe não descurou o fogo
enrolou também um fumo comprido para o cachimbo.
As tias do lado do leão choraram duas vezes
e os homens do lado do boi
afiaram as lanças.*

*A mãe preparou as palavras devagarinho
mas o que saiu da sua boca
não tinha sentido.
A mãe olhou as entranhas com tristeza
espremeu os seios murchos
ficou calada
no meio do dia.*

8. Referências bibliográficas

Monografias

- AUGE, Marc (dir.) 1998. *Não-Lugares, Introdução a uma antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Bertrand Editora.
- CARVALHO, Henrique Augusto Dias de, 1890a. *Descrição da viagem à Mussumba do Muatiânvua*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- CARVALHO, Henrique Augusto Dias de, 1890b. *Ethnographia e História Tradicional dos povos da Lunda*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- CERTEAU, Michel de, 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- CLIFFORD, James & George E. MARCUS, 1986. *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Santa Fe: School of American Research.
- FREYRE, Gilberto, 1952. *Aventura e Rotina*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- KOTTA, Conrad Phillip, 2006. *Cultural Anthropology*. Nova Iorque: McGraw Hill Higher Education.
- RICOEUR, Paul, 1987. *Teoria da Interpretação, O Discurso e o Excesso de Significação*. Lisboa: Edições 70.
- VASINA, Jan, 1966. *Kingdoms of The Savanna: A History of The Central Africa States until European Occupation*. Madison: Madison University Press.
- WERBNER, Richard, 1998. *Memory and The Postcolony, African Anthropology and The critique of Power*. London: Zed Books Ltd.

Artigos de revista

- ALMEIDA, Miguel Vale de, 2008. Antropologia e Literatura: a propósito e por causa de Ruy Duarte de Carvalho. *Ciclo Ruy Duarte de Carvalho*. Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1-5.
- BORGES COELHO, João Paulo, 2003. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. Sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colónias portuguesas. *Lusotopie, Violences et contrôle de la violence au Brésil, en Afrique et à Goa, sous la direction de Camille Goirand*, 10, 175-193.

- CARVALHO, Ruy Duarte de, 2008. Guerra, Paz, Violência Estrutural e Desenvolvimento. *A Câmara*, p. 98.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, 1990. Polysystem Theory Poetics Today. *Polysystem Studies*.11(1), 9-26.
- KOPYTOFF, Igor, 1987. The Internal African Frontier: The Making of African Political Culture. *The African Frontier, Bloomington and Indianapolis*. Indiana: University Press.
- MACGAFFEY, Wyatt, 2005. Changing Representations in Central African History. *Journal of African History*. 46(2), 189-207.
- OLIVEIRA, João Pacheco de, 1979. O caboclo e o Brabo, Notas Sobre duas Modalidades de Força de Trabalho na Expansão da Fronteira Amazônica no século XIX. *Encontros com a Civilização Brasileira*. 11. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- TORRES FEIJÓ, Elias, 2022. Literatura, verdade, Antropologia. A propósito de *Olhos de Água*, de Alves Redol, 21-59.

Teses de doutoramento

- SCHECTER, Robert Edmond, 1976. *History and Historiography on a frontier of Lunda Expansion: the Origins and Early development of the Kanongesha, Madison*. Tese de doutoramento. University of Wisconsin.
- TAVARES, Ana Paula, 2009. *História e memória. Estudo sobre as sociedades de Lunda e Cokve de Angola*. Tese de doutoramento. Universidade Nova de Lisboa.

Obras literárias

- BORGES COELHO, João Paulo, 2003. *As duas sombras do rio*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 1998. *O sangue da buganvília*. Centro Cultural Português Praia-Mindelo.
- TAVARES, Ana Paula, 1999. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 2001. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 2003. *Ex-votos*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 2004. *A Cabeça de Salomé*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Ana Paula & Manuel Jorge MARMELO, 2005 *Os olhos do homem que chorava no rio*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 2007. *Manual Para Amantes Desesperados*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 2007. *Ritos de passagem*. Luanda: UEA, 1985 [2ª ed. Lisboa: Caminho, 2007].

Uma leitura de história e memória. Estudo sobre as sociedades de Lunda e Cokve

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

A revelação da poesia de Paula Tavares. O contexto, alguns antecedentes e o turbilhão da viragem histórica para a sensualidade sensitiva e (nem sempre) erotismo das figuras feminina e masculina

The revelation of Paula Tavares' poetry. The context, some antecedents, and the whirlwind of the historical shift toward the sensitive sensuality and (not always) eroticism of female and male figures

Pires Laranjeira

FLUC / CLP

pires.laranjeira@gmail.com

Resumo: O texto aborda a formulação erótica ou sensitiva da poesia de Paula Tavares. Reconhece o seu contexto, antecedentes e a poesia dos anos 80 como fertilizante para o seu surgimento. Trata-se de verificar o ambiente literário em que surgiu a obra de uma poetisa angolana que surpreendeu pela ousadia e novidade, aliada a uma indiscutível qualidade.

Palavras-chave: Poesia angolana; antecedentes dos anos 80; a «Geração das Incertezas»; Paula Tavares e o erotismo ou sensitividade.

Abstract: This text addresses the erotic or sensitive formulation of Paula Tavares's poetry. It recognizes its context, antecedents, and the poetry of the 1980s as a catalyst for its emergence. It examines the literary environment in which the work of an Angolan poet emerged, surprising with its boldness and novelty, combined with undeniable quality.

Keywords: Angolan poetry; antecedents of the 1980s; the «Generation of Uncertainties»; Paula Tavares and eroticism or sensitivity.

Man's reflections on the forms of social life, and consequently, also, his scientific analysis of those forms, take a course directly opposite to that of their actual historical development.

Karl Marx

Nesta época de exacerbado culto personalista e de egocentrismo desabrido, de celebração do individualismo, cultivemos a serenidade da escritora Paula Tavares, homenageando a sua inclusão num agrupamento importantís-

simo em que floresceram inúmeros escritores (poetas) e a literatura angolana ampliou as suas possibilidades temáticas, estilísticas, representativas, estruturais e institucionais. Relembremos o contexto em que surgiu, como se apresentou, nesse alfobre que imprimiu uma viragem decisiva ao rumo da poesia angolana. A poesia de Paula Tavares é aqui abordada no espanto do seu surgimento quanto à sensorialidade, à sensualidade e à sexualidade, em comparação (não propriamente) sistemática com os *nós górdios* similares da poesia de outros/as.

Uma definição de sensualidade pode ser o gosto e o prazer, associados ao desejo, de ver, sentir e apreciar, com todos ou alguns dos sentidos, um outro ser — ou (que se torna) objeto — que nos provoca uma sensação de querer proximidade e usufruto, ou, pelo menos, de satisfação hedonista, que precede, no objeto humano, a concupiscência e o erotismo. A sensualidade pode ser apreciada numa anca de mulher por um homem ou mulher ou, então, numa boca de lábios carnudos ou numa pose que não visa o pragmatismo de uma ação, mas simplesmente atrair a atenção ou provocar uma satisfação, um gozo estético no outro. Erotismo é o conjunto de práticas e apreciações que provocam excitação sexual ou corporal no ser que observa outro ser — ou objeto — ou que dele se aproxima corporalmente ou se extasia através da imaginação, ou em que ambos ou vários (seres) se apreciam, vendo-se, tocando-se, sexualizando-se, ou ainda quando tal se exhibe no discurso poético, o que aqui interessa. Tanto a sensualidade quanto o erotismo — e obviamente a sexualidade, tanto e quando tendente à reprodução da espécie — dependem dos hábitos, educação, tradição, cultura, sociedade, história das relações humanas, comportamentos privados e públicos, aceitação e mesmo da legislação vigente nas comunidades e inclusive na legislação internacional, que muito formam e influenciam as práticas sensuais ou sexuais. O erotismo é um modo de apreciar o corpo ou objetos de outros (um mamilo, um tacão alto de sapato feminino), tantas vezes por sugestões que aludem a algo que não está presente, enquanto a pornografia é a repetição mecanizada dos atos explícitos da sexualidade levada até à exposição nua e crua de órgãos sexuais e práticas que podem inclusive levar ao exagero ou à violência. É pertinente não esquecer que se trata aqui de uma temática que demorou a emergir na poesia e na literatura angolana em geral.

Na poesia de Paula Tavares, há uma sensualidade no aproveitamento dos frutos, por aproximação ao corpo humano e, logo, por comparação deste com alguns desses frutos, funcionando com leveza e sem palavras de forte significação. Por outro lado, quando João Melo, referindo-se à «pera» (fruto) que os pintores desenhavam nas naturezas mortas, escreve que «a sua anatomia insinuante / pede desesperadamente que a forniquem», essa pera é a imagem do fruto que sugere as curvas do corpo da mulher, que substitui o ser humano, desde os ombros, ao peito, ancas e coxas, e, nesse sentido, torna-se um exemplo de erotismo, rigorosamente discursando sobre uma «pera», mas jogando com a memória e a imaginação dos leitores, para, através da expressão «anatomia insinuante» e do prazer desejan-te do advérbio «desesperadamente», expressar a vontade da pera (= mulher) que a «forni-quem». Como se a «pera» se oferecesse ao olhar e ao desejo de quem observa, e mesmo como se o objeto provocasse *isso*. Esse desejo é um sentimento fantasmático, em que se atribuem qualidades a um objeto que as não possui, porque só por comparação muito difusa se aproximam. Quando existe uma reiteração, uma obsessiva fixação nas partes sexuais do corpo (feminino ou masculino), usando linguagem esquematicamente sexualizada pela comunidade (greta, gruta, pau, membro, marmelos, seiva, etc.), com jargão ou vocábulos obscenos e comparações animais (cona, colhões, pintelhos, tromba, foda, comer, à canzana, cobridor, etc.), entra-se no reino do escatológico, fescenino ou, em última instância, na pornografia (esta dependendo de contextos muito específicos), em que há a intencionalidade de chocar, provocar, seduzir, exacerbar, descontrolar ou excitar os leitores (cultural, mental ou sexualmente), nomeadamente com o recurso à referência (ou mostra) das partes íntimas das pessoas, dos orifícios e órgãos sexuais, sem esquecer que qualquer parte do corpo pode ser erótica, dependendo exclusivamente do sujeito ou enquanto objeto de que alguém se aproveita. A poesia angolana ainda não chegou a este último ponto, do fescenino/pornográfico — que seja do nosso conhecimento —, mas as literaturas brasileira, portuguesa e galega, sim. E a angolana não haverá de demorar muito mais. Para não haver delongas, recordo um livro do intelectual galego (a viver há décadas na Catalunha), que traduziu e antologiu poesia angolana, visitou Angola, onde tem amigos escritores, Xosé Lois García, cujo título é, por si só, esclarecedor, *Poemas pornofállicos* (2005), editado em Lisboa. Não há nada de parecido, nem que se aproxime, nos cinco países africanos de língua portuguesa.

A poesia de Paula Tavares é um hino à delicadeza e à contenção, entre estas duas características se jogando uma tensão que, não sendo suposta/proposta, estaria fora de cogitação existir. A delicadeza exige suavidade, calma, simpatia e hospitalidade. Paz de espírito, costuma dizer-se. À primeira vista, parece atingir essa tranquilidade, uma aquietação contrária a qualquer tipo de inquietação, na enunciação serena, como que impondo uma atmosfera de cumplicidade, compreensão e conhecimento de causa. Como se fosse imanente, intrínseco, a um modo de estar *na vida*, a um certo modo de vida, sem querer confundir pessoa e poesia. Todavia, o discurso contido e baseado num vocabulário de referentes bem localizados no extratexto, em sentido geocultural, de geografia física e humana, propicia a formação de um reduto de significações que, por um lado, estreita a visualização desse universo pinturesco e, por outro, abre a palavra poética a uma simbolização mais ampla do que se poderia pensar a uma vista desarmada, isto é, demasiado rápida.

Um exemplo dessa poesia de Paula Tavares, que emergiu nos anos 80 (poema «A manga»), que joga com a ambiguidade semântica entre a quase-literalidade do fruto de sabor extraordinário e a sensualidade/sugestão de uma manga como sinédoque da totalidade da roupa que poderá ser despida pelos «meninos»:

*Fruta do paraíso
companheira dos deuses
as mãos
tiram-lhe a pele
dúctil
como, se, de mantos
se tratasse
surge a carne chegadinha
fio a fio
ao coração:
leve
morno
mastigável
o cheiro permanece
para que a encontrem
os meninos
pelo faro.*

(luanda, 84)

Se pensarmos o tema do erotismo ou uma imagética da sensualidade e do sensitivismo, da sexualidade, na poesia angolana, sem olhar à narrativa ou ao teatro, encontramos antecedentes nas décadas de 60 e 70, porém, apresentando discursos permeados pelo pudor, o recato, o subentendido e o não-dito (outras formas dos anteriores), ou, então, o uso de eufemismos, imagens distanciadas («amêndoa de Mombaça», cf. David Mestre), muito longe, pois, da poesia de uma Maria Teresa Horta ou Hilda Hilst, para dar exemplos de língua portuguesa no seu uso transatlântico, já circulando nessas décadas, se bem que sofrendo as dores das censuras ditatoriais. Pode-se assentar, portanto, numa evidência: até 1985, data-charneira da história literária angolana, para facilitar a compreensão, não tinham entrado na poesia dos angolanos a lascívia, o fescenino, a libertinagem, a «pornografia» (para quem assim pensou), a *perversão*. Este último conceito deve substituir-se, aqui mesmo, por parafilia, distúrbio ou perturbação, isto em relação a um cânone sexual determinado pela legislação ou pelo consenso consuetudinário, pela tradição cultural, valha o que valer. Essa data-charneira talvez agrade mais a gregos e troianos (a angolanos e os outros) se for extensível a balizas de 1981 a 1985. Porquê?

Foi em 1981 que apareceu o livro *Chuva novembrina*, de José Luís Mendonça. Antes de 1985, a sensualidade desabrida e o erotismo às escâncaras estão praticamente ausentes da poesia, com as exceções a considerar. Encontram-se alusões ou minudências, sempre discretas, em poemas como, por exemplo, «Pausa para o amor» (Jofre Rocha, *Tempo de cicio*, 1973): «(...) dá-me a carícia sem par / do teu olhar». Tal como neste caso, dificilmente se passa além dessa ténue alusão de «carícia», mas do olhar e não na pele. Também em «Madrigal», poema dedicado «a Mily, / a mulher que sonhei», podemos supor algum ato carinhoso ou mesmo sexual, mas trata-se de uma hipótese, que nada, no texto, demonstra: «Então me desvendaste a vida / e os cardos floriram para mim». Num outro poeta coetâneo de Jofre Rocha e David Mestre, que é Jorge Macedo, em *Irmã humanidade* (1973), encontramos também apenas alusões, neste caso talvez a uma mulher conhecida pela mingueta e dádiva, em texto dedicado a Arnaldo Santos: «De peruca frondosa, / lábios pintados / e sobranceiras compradas, / Mingueta é minha Musa». Estes exemplos colhidos em Jofre Rocha, Jorge Macedo e David Mestre são todos do ano de 1973, nas edições Capricórnio (do Lobito), da responsabilidade de

Orlando de Albuquerque (falecido em Braga), o poeta e médico, marido de Alda Lara, a predecessora de Paula Tavares na poesia angolana, nos anos 50 e começo de 60. Pode explorar-se, numa semântica mínima, o amor, essa palavra e conceito etereamente eternos e sempre indefiníveis, porque dependendo do contexto histórico, social, legal, costumeiro, religioso, cultural e mesmo ideológico, mas é necessário ir mais além.

O único poeta, nesse contexto temporal e político (de 1970 até abril de 1974, quase no final do estado colonial), que rompe com essa discrição na sensualidade, é David Mestre, que apreciou com entusiasmo a chamada Poesia 61, emanada do grupo de portugueses como Fíama Hasse Pais Brandão, Casimiro de Brito, Luísa Neto Jorge, Gastão Cruz e precisamente a já referida Maria Teresa Horta. Primaram todos pela concisão, alusão e, portanto, escassez de vocábulos, em poemas enxutos. Não foi Maria Teresa Horta, curiosamente, autora de poesia sensual e erótica, que mais o terá impressionado no labor poético, mas devemos pensar na sua liberdade erótica. Mestre apreciava imenso um poeta fora da Poesia 61, que morreu muito jovem, e que, neste ano de 2024, em Portugal, volta a ser editado: Nuno Guimarães. Quando David publicou *Crónica do ghetto* (1973), o seu primeiro livro que conta (retirou da sua bibliografia o imaturo *Kir-nan*), marcante, imprevisto, subversivamente circunspeto (era, na altura, um poeta principiante e mal recebido em Luanda, nos meios culturais), mas que se tornou uma peça importante na viragem para a independência de Angola. Vejamos dois excertos relativos à sensualidade/sexualidade: «Senhora amada / o corpo saca o esperma basta / o sexo sexto o ventre seixo / o seio sempre a língua lasca / o verso a festa o riso alastra» (in «Maka na Muxima»); «suspendo-te o rosto sobre o meu ventre / baixo. e pressinto-lhe o eixo como / se dissesse: as aves / nascem» (*sic*) (in «Mover a voz para fora»).

Um poeta que também apresentou uma sensualidade mais aberta, explícita, nos textos, à semelhança de Mestre, nesses anos 70, foi Ruy Duarte de Carvalho, que, afora pendendo para a sensualidade da natureza, surpreendeu com trechos de poemas de sexualidade humana explícita. Aconteceu num livro publicado não em Angola, já no final da década de 70, quando se estava a fechar um ciclo antigo (veja-se, mais à frente, a referência à entrevista de Luandino Vieira e à antologia de Wolfers). Alguns exemplos retirados do seu livro *Exercícios de crueldade* (1978), publicado em Lisboa: «Diz-se das

fêmeas (...) / que uma serpente está guardada nelas, senhora / das entranhas sempre acesas. Vive de esperma e é voraz» (poema pórtico sintomaticamente intitulado «Nymphomania»); «um corpo adere à cama pelo sexo oval, aberto e sujo. // Escorre um grito de esperma pela fenda inchada (...) O esperma escorre frio entre o jardim das pernas. / Um choro convulsivo sacode a vulva aberta»; «Deitado como estou, a viajar, pondero a cor castanha / que me ocorre nu e começo pelo ventre, repartido nas pernas, / o pénis apoiado em uma delas. À minha frente a curva devotada / de uma anca feminina sobre o lado esquerdo»; «É uma mulher festiva. // (...) se a tua mão pousar nos meus colhões / para tanger-me a flor da juventude (...)». Dir-se-ia que bastaria uma única palavrinha (ou palavrão) para o poema se aproximar do discurso fescenino, mas não chega a tanto, podendo receber-se com agrado e bonomia, graças a todos os pedacinhos remetendo para a sexualidade tranquila, mas de acordo com a nova orientação que se adivinhava também nos discursos críticos.

No primeiro trecho de poema de David Mestre transcrito acima, a «Senhora amada» pode até lembrar o título de *Minha senhora de mim* (1971), de Maria Teresa Horta (que a PIDE apreendeu, pois claro: «Entreabre devagar os meus / joelhos / Morde devagar o que é / negado»; «vagina secreta / com seus corredores»), inclusive com o texto em modo tabular que lembra tanto a poetisa portuguesa quanto a aprendizagem, em geral, da Poesia 61 e da poesia muito apreciada do Concretismo brasileiro, que Mestre conheceu bem. Do Brasil, não só chegavam livros e correspondência com escritores, como recebia em Luanda, pontualmente, o *Suplemento Literário de Minas Gerais* (Belo Horizonte), que informava sobre o que se passava no país (pude testemunhar). Jornal, aliás, onde publicou poemas, como depois, por seu intermédio, o autor deste artigo e Vergílio Alberto Vieira, escritor português com cerca de 100 livros, incluindo alguma poesia e ficção sobre as violências da guerra urbana em Luanda, antes da independência. E David Mestre correspondia-se com autores brasileiros. Nesses dois poemas citados no parágrafo anterior, para além dos aspetos tabulares/vérbico-visuais, do trabalho metódico sobre o verso, retirando-lhe tudo o que seria acessório, ele apresenta, pela primeira vez, na história da poesia angolana, um trecho que inaugura a alusão/referência à prática do cunilinguismo: «suspendo-te o rosto sobre o meu ventre / baixo». Não é explícito, mas, quatro anos depois, passada a

independência do país, o poema «Ngaïeta de beijo» não possibilitava ambiguidades interpretativas: «as tuas coxas / entre (o pano) abertas, o clamor / da / minha língua (em guarda)» (...) Tu tem ngaïeta de beijo / morro damor lá». Uns versos extraordinários, em que muda o sujeito do sexo oral, mas não o ato *profano* (em comparação com a tradição até esse poema) que estabelece um corte com toda a poesia da pré-independência. É caso para dizer: (con)sagrado David! Ora num dos poemas «pornofállicos» de Xosé Lois García, que escreveu um livro de poesia intitulado *Sambizanga* (1999), de homenagem a Luanda/Angola, acha-se uma nítida correspondência com esses trechos de Mestre: «Na vulva ocultase un tesouro, / e os beizos queren rescatato. / A língua, volcânica e esguia, / lambe e latexa nesse clítoris / efervescências desde o centro. / (...) A boca avanza cara dentro / mastigando as marxas do pubes, / e detense no sabor a salitre». Estes versos estão próximos dos de Mestre. Porém, comprova-se como Xosé Lois avança muito mais: «Nesse retiro de alcoba sedentária / un carallo burgués sae do fardo / e busca descansar en vaxina pechada».

Convém, todavia, ter em presença o restante da criação poética que conduziu a Paula Tavares.

É conveniente, salutar e rigoroso acrescentar que, antes de Paula Tavares publicar *Ritos de passagem* (outubro de 1985, n.º 55 dos Cadernos Lavra & Oficina / UEA), saíra a lume e praticamente a par, entretanto, o livro de Ana de Santana intitulado *Sabores, odores & sonho* (agosto de 1985, n.º 53 dos Cadernos Lavra & Oficina / UEA), mas foi José Luís Mendonça, com o referido *Chuva novembrina* (poemas escritos em 1978 e 79 e apenas um em 1980, s. d. – 1981, ed. INALD), o primeiro desses novos poetas que retomou a tradição amorosa de Mestre, nesse dealbar da década de 80, e apresentou trechos com explicitude sensual/sexual: «e todo o meu corpo se electriza / com o calor subindo do meu sexo» (in «Também tu, mulher»); «Eu seguro as tuas coxas / e viajo / e chego / à minha terra natal. / Penetro nela como um furacão. / amortecido pela seca estação» (*sic*) (in «O amor»), prosseguindo no caminho de apimentar a poesia com os realemas crus das realidades carnavais. Ana de Santana, Paula Tavares e também D’Oriana foram as três mulheres que propiciaram, então, na poesia, a entrada em cena da sensualidade masculina/feminina e da carnalidade expressivamente exposta, na esteira, ressalve-se, da poesia de homens como David Mestre. De Ana de Santana,

recorde-se: «Nunca me falaste / da tua música / estuprada à força do falo» (in «Canção para uma mulher»); «eis que o escárnio irrompe / de dentro das vossas braguilhas / descaradas» (poema sem título); «(...) quando te vens / em poeiras crepusculares» (in «Visão sob as botas do monstro da fronteira»). São excertos do seu livro, que indiciam alguma animosidade — e eventualmente repúdio, atendendo às circunstâncias, que podem indiciar inimigos — para com as ações sexuais de homens. D’Oriana teve uma aparição menos impactante do que as suas congéneres, sendo ainda hoje menos lembrada, mas não menos ousada do que Ana de Santana: «No orgasmo das paixões o esperma da emoção / fecunda versos no útero do pensamento. / E interrompo o coito pelo desencanto do gesto / (esperma e pensamento são machos emoção e útero fêmeas) (sic)» (in «Conjunturas», na revista policopiada *Archote 1*, em 1986). Sexualidade enquanto imagem e/ou metáfora da criação literária. Para além de versos necessitados de aperfeiçoamento, e mesmo tendo sido antologizada por J. A. S. Lopito Feijó K., em *No caminho doloroso das coisas* (1988), ela já não mereceu tal atenção de Francisco Soares, em *Antologia da nova poesia angolana (1985-2000)* (2001), nitidamente, então, uma escolha que se pretendia de balanço, como é legítimo pensar. D’Oriana e Ana de Santana (esta antologizada por F. Soares) não tinham o mesmo cuidado oficial de Paula Tavares. Daí o estatuto desta nossa poetisa. Além destas e destes, o poeta João Maimona, fez a estreia em livro, com *Trajectória obliterada* (1985), que ganhou o Prémio Sagrada Esperança no ano anterior, sendo um caso à parte, pois apresenta um domínio dos meios e técnicas de expressão, a que se associa uma temática na linha dos *mais-velhos* (a guerra, a pobreza, o sofrimento, o desamparo, etc.), mas sem explicitude e parecendo uma poesia saída do simbolismo e decadentismo finisseculares de oitocentos, na Europa, de que foi conhecedor. Quer dizer: uma poética sublime, com criatividade no plano da associação de vocábulos e de formas versificatórias que provocam espanto e estranheza. Não há que ter receio de afirmar que a poesia ombreia em quantidade e qualidade com a narrativa. Nesse primeiro livro, há apenas um verso que se pode juntar aos dos outros, mas sem avanço da sensualidade: «lembra os passeios sensuais dos meus olhos»; «Eis que os meus desejos / meus poemas / não são senão um espaço / por desanuviar». De facto, entre solidão, terror, lágrimas, dor, dias tristes, crueldades, etc., não há lugar nesse livro coetâneo dos de Paula Tavares e Ana de Santana, para

delírios de amor ou doçuras de frutos sensuais, passe toda a ironia. São realidades poéticas não propriamente complementares. Recordemos que Lopitio Feijóo foi buscar o título da sua antologia de balanço dessa década e da poesia jovem adulta, *No caminho doloroso das coisas*, ao oitavo poema do segundo livro de Maimona, *Traço de união* (1987), que se manteve alheio a sensualidades carnavais ou mentais. Alheia se manteve, igualmente, à carnalidade e mesmo à sensualidade, a poesia de Maria Alexandre Dáskalos, cujo título muito prometia, *Jardim das delícias* (1991), mas que os únicos versos do livro apelam ao contrário da corrente que nascera havia uma década: «Não fujas ao desejo / não procures na contenção / a filigrana». Mas foi esse percurso que escolheu para a sua poesia, ficando-se por escassa produção. Porém, o seu nome junta-se com justiça à renovação da poesia empreendida por mulheres como Paula Tavares e Ana de Santana.

Ora aconteceu precisamente que Costa Andrade, guerrilheiro, militante da «poesia com armas» (com o mais representativo livro na área de língua portuguesa), publicou, no mesmo ano de aparecimento do livro de Paula Tavares, um livrinho seu, *Falo de amor por amar* (setembro de 1985, n.º 52 dos Cadernos Lavra & Oficina), que — pasme-se! — parecia provocar, no sexto poema, a interlocução com os textos de Paula relativos aos frutos sensualizados, e leia-se: «A amora é um desejo / que não cora (...) // A amora tem a pele sedosa / a voz traz receosa / na perceptível metáfora / do seu regresso à concha. // A amora é o fruto / que vem agora / e que demora / de manhã a ir ao mar». É um poema da primeira parte, chamada «a paixão» (com minúsculas). A amora, como o próprio poema teoriza, não pode ser senão o clitóris ou, numa semântica mais alargada, conceda-se, poderá ser a vulva. Sabe-se lá! Verifique-se. O que sabemos é que o poeta máximo da guerrilha dá o corpo ao manifesto de outra guerrilha, neste caso guerrilha de veludo auspicioso, a da paixão e do amor, ou seja, do corpo pacificado. E, facto não despidendo, a capa do livrinho traz uma ilustração ao modo clássico da antiguidade europeia, com um anjo-criança, e suas asinhas, sobraçando uma lira e empunhando uma tocha. Quem haveria de prever tamanho volte-face na poesia angolana, atendendo à guerra violenta que, entretanto, grassava dentro de portas, impulsionada pela «Guerra Fria»? Conclusão provisória: também os poetas estavam desgastados com a guerra e escrever sobre o amor e o sexo podia ser uma prova diferente, ou uma dobra, de humanizar a cultura. Os

fluxos poéticos e críticos confluíam para a plena aceitação desse novo movimento que incorporava a poetisa distintiva Paula Tavares.

A antologia de Lopito Feijóo, *No caminho doloroso das coisas*, com o subtítulo de «Antologia de jovens poetas angolanos», em que ele próprio se inclui, é, de facto, um trabalho de afirmação dessa «**Geração das Incertezas**», na significativa expressão de Luís Kandjimbo (retomada vezes sem conta, ao contrário daquela de Bonavena), também ele antologado, com justiça, por Francisco Soares, mas não por Lopito. O organizador da revista *Archote*, E. Bonavena, no editorial do n.º 1, chama «**geração (adiada) do tempo do delírio azul**» a esse conjunto de poetas que, nos anos 80, irrompeu através de livros, opúsculos, revistas, suplementos culturais, restante imprensa, *makas* (= debates públicos), firmando-se durante a década de 90, a ponto de Francisco Soares ter organizado a referida antologia de balanço, no final do século XX. Podemos pensar que possa ter falhado o designativo de «geração adiada» (ela a/firmou-se, não se deixou «adiar»), mas não o de «**tempo de delírio azul**», que remete para as poéticas metafísicas, abstratizantes e inovadoras que vão desde Rimbaud e Mallarmé a Baudelaire, aos impressionistas, Picasso e Pessanha ou, para exemplificar com um *da casa*, David Mestre, claramente um mestre dessa modernidade reclamada agora como angolana. Esse «delírio azul» levou a poesia angolana — para além da narrativa e do teatro — até horizontes não sonhados a seguir à independência do país. Até se pode perguntar: perante tal mudança, para onde vai, no atual estádio cultural, a dita tradição das tradições étnicas? Plasma-se na mistura da cultura científica e burguesa com as culturas vindas do manancial geosocial de séculos/milénios? Além do mais, como se verá adiante, foi incontornável o contributo decisivo de Ruy Duarte de Carvalho, que tinha a noção da necessidade imperativa de mudar a técnica textual e a estética. Mas não se pode atribuir exclusivamente a um autor ou dois essa mudança drástica, porque, de facto, nos começos dos anos 80 do século XX, outros poetas fizeram jus à libertação mais ampla da palavra e dedicaram-se a cultivar as musas, o amor, o sexo e a sensualidade. O próprio E. Bonavena, que não trilhou um percurso persistente de escritor, antes optando por outras atividades, publicou — convém atentar nisso — o livro *Ulcerado de míngua luz* (n.º 73 dos Cadernos Lavra & Oficina / UEA, 1987). Abre com uma epígrafe de Viriato da Cruz, no seu poema que apela às raízes angolanas, com a força do «*makèzú*»,

dedica o livro «Aos INTELECTUAIS, humilde e verticalmente de glória, e a todos os CAMPONESES do país», ainda sob a influência lógica da Independência e Revolução Socialista de Angola (reproduzindo aqui o *status quo* da época), para, na segunda parte do livro, a única que é datada (de 1984), portanto, no ápice das grandes mudanças, aparecer uma primeira notação erótica, das três que o livro contém, tanto explícita quanto ambígua: «sendo apenas EU — e não outro / entregue de pedra e alma à terra, / sensualíssimo, a este sémen que me enche / as bilhas deste mel primeiro / entre as mãos» (interessante esta metáfora das «bilhas»; ou imagem?). Na terceira parte do livro, lá está a primeira referência à genitália feminina, comparada a um fruto, o que nos remete, mais uma vez, para a poesia de Paula Tavares: «sangramos pitanga a vulva / beijei amor primeiro / e voamos». E, finalmente, a última referência, no último poema do livro, obsessiva, à bem dita genitália, o que demonstra como esta poesia é textualmente masculina, bastando conferir: «gota / a / gota / como se a vulva / fosse sagrada / e o falo de que digo / estátua decapitada / entregue a este amor / eternamente». Também J. A. S. Lopito Feijó K., cujo nome assim apareceu grafado no seu primeiro livro e perdurou, *Doutrina* (agosto de 1987), aí intitulava, na primeira série de poemas, um deles de um modo que acompanhava o novíssimo arejamento e descomplexificação da doutrina sexual na literatura: «Entre o écran e o esperma, um tema para a Samba (eu e o coro em Tala-Mungongo)». Esse livro, até pelo título, mostrou ao que vinha — derruir a compostura poética. Experimentalismos na disposição gráfica, a palavra-conceito «doutrina», formulada entre o sério e o humor, que não mais o abandonou, e, evidentemente, o tema do amor e do sexo segundo a nova ordenação significativa. Saliente-se um pouco da linguagem evocativa da sexualidade, nesse livro, bastante escassa: «navegar nos deleites / da carne do esperma (...)»; «nas colinas delituosas da tua soberana / vagina sempre erecta». Nesse ano de 87, Lopito publica, num livrinho-folheto policopiado, da Coleção Semi-breve, n.º 3, com o título de *Rosa cor de rosa*, dos muitos que circularam, em que, nos escassos seis textos breves, se pode ler: «É tão maduro / o veludo da pele parceira // (...) corpo despido // vermelho e teso / beijo de tanto prazer concentrado!». No n.º 1, datado de 1987, dessa Coleção Semi-breve, que foi também outro livrinho-folheto de Lopito, *Me ditando*, saiu um poema, também num conjunto de seis, que, facto imprevisto, contemplava democraticamente atrevimento e comedimento: «A Nona Brisa ilimitada pela dimensão

erótica / do corpo velôz traz no rosto / a extensão do sangue e o exercício do pudor» (*sic*). Ou seja, havia, em alguns, num momento ou noutro, algum rebuço em puxar a linguagem para o lado escabroso ou, pelo menos, esclarecedoramente desbragado. Com essa extensa Geração / Grupo das Certezas, Lopito Feijóo foi construindo uma obra que se consagrou como inovadora, criativa, usando recursos formais e diacríticos, paradoxais e irônicos, mas sobretudo assumindo descomplexadamente a linguagem de uma sexualidade masculina muito diferenciada da sutileza que Paula Tavares apresentava. Já no começo dos anos 90, uma pequena mostra de poesia angolana de amor dos anos 80 (uma breve antologia), organizada pelo diretor dos *Cadernos do Povo / Revista Internacional da Lusofonia*, o galego José Luís Fontenla, editada em simultâneo em Pontevedra e Braga, incluía alguns poemas de Paula Tavares, José Luís Mendonça, João Maimona, João Melo, Rui Augusto e do próprio Lopito Feijóo, que redigiu também duas páginas de apresentação, onde explica a dificuldade de tratar a temática amorosa (sexual, acrescente-se): «muito pouco capital investiu-se no domínio da poesia de amor (...) não é uma poesia fácil de ser escrita nem um tema fácil de ser tratado ou retratado, porquanto implica (...) a pronúncia do impronunciável, *deixando intacta a essencial impronunciabilidade de tudo*». Ora ele inclui o seu poema «Das apalpadelas» (título deveras caricato e bem-humorado, típico do poeta), mais tarde incluso no livro *Desejos de Aminata*, em que aquelas suas palavras são ultrapassadas por poemas que, como ele tinha dito, não sendo fáceis de fazer, são ótimos para ler, como «Onda fálica», «Maré cheia», «Quase masturbação», «Para uma noite feliz (é do falo que falo)», «Na senda do dilúvio pornofálico» ou «Todo (t)eu» e, numa reunião de conjunto da sua poesia, *ReuniVersos doutrinários* (2015), já numa versão mais trabalhada, de que aqui se reproduzem curtíssimos excertos: «(...) é o delírio / amortecendo a maciez do membro / infiltrando-se até que o jorro divino / vem-se (...)». Aquele «dilúvio pornofálico» aproxima-se de uma apropriação devida a Xosé Lois García (ou, pelo contrário, antecipa-a?), referido acima, de qualquer modo (sempre) uma bela homenagem.

Retomando a linha de certo desenvolvimento cronológico explicativo, é aqui justamente que vale a pena evocar um trecho de um pequeno livro de algumas narrativas em jeito de memorial, de Carlos Ferreira, *A angústia do fim* (2001), prosa escrita muito antes, em 1980 (precisamente, nesse *ano de*

passagem), em que se lê um certo desalento, um enterrar de esperanças perante o cerimonial em que a personagem se vê integrante, mas que, a partir desse momento, como que adivinha um tempo outro pós-revolucionário: «Já me devia ter retirado destas merdas. Ando nisto há tanto tempo que é um contra-senso estar aqui enfiado (...) Há aqui marialvas e conquistadores, velhos guerreiros da luta pela pureza e pela justiça, oportunistas de última hora, lambe-botas de ascendência antiga, militantes corajosos, gente cobarde, gente honesta, corruptos, vigaristas, bandidos, lumpéns tornados políticos, e eu aqui no meio» (pp. 29-30). Esse trecho põe em narrativa o que se passava na sociedade, mas será acintoso, provavelmente, fazer a leitura em chave simbólica, aplicando-a ao que se passava na literatura. Não se ousa tal interpretação, mas nunca se sabe o que outros leitores poderão ali ler.

Assim se avança por outra via, buscando o possível esclarecimento de tal situação de mudança, muito antes do fim da guerra civil desencadeada com a ajuda de ligações internacionais, se escutarmos um trecho de uma entrevista dada por José Luandino Vieira, a propósito dos seus «20 anos de trabalho literário» (antetítulo, em *Lavra & Oficina*, n.º 19/20, de abril-maio de 1980). Note-se que o ano de 1980 era o quinto desde a independência de Angola. Uma temporalidade diminuta, quando se pensa na história de um país. Luandino imaginava, ainda, o prosseguimento da Revolução. Falava da possível profissionalização de alguns escritores, cujo trabalho essencial seria o da escrita, embora pudessem receber uma bolsa estatal e dar a sua colaboração, segundo o exemplo que ele adiantava, usando um trator ou ajudando na organização e escrituração de uma cooperativa de camponeses. A história viria a dar-lhe razão, mas nunca desse modo. De facto, alguns escritores passaram a ganhar a vida com a escrita, mas por receberem direitos de autor, prémios, bolsas de fundações inter/nacionais, traduções em várias línguas, como é do conhecimento geral. Por outro lado, não se enganou na previsão de um futuro promissor para a literatura angolana, inclusive no tempo imediato:

O papel que a Brigada Jovem da Literatura pode jogar, já o começou a jogar. Um papel dinamizador inclusivamente para os escritores ditos consagrados. (...) Há alguns jovens poetas que dão mostras de poderem vir a ser vozes muito altas na nossa literatura. (...) Nós, os da geração anterior, somos já assim um pouco demasiado observadores por não termos tempo nem disponibilidade total para uma participação tão activa como a juventude está a ter. (...) os desejos para a futura literatura: Que seja uma literatura jovem.

Isto é: (...) Se tem que ser necessariamente um prolongamento, uma passagem de uma geração à outra (...) que não seja um seguimento muito de perto, que não seja uma atitude muito respeitosa em relação às formas anteriores. A juventude tem que encontrar, na nossa nova realidade, as novas formas para expressar essa realidade. (...) que o escritor tenha muito presente a responsabilidade social da literatura, da arte. E que escreva esta época tumultuosa que estamos a viver com fidelidade, e que a compreenda com profundidade. (...) todos os escritores mais velhos (...) não têm assim muito má consciência pelo trabalho literário que fizeram. De qualquer modo penso que cumpriram a tarefa histórica que lhes estava destinada, quer como cidadãos, quer como escritores. Que os jovens, daqui a 30 anos, possam dizer da mesma maneira.

A entrevista de José Luandino Vieira, homem com extrema e impecável capacidade dialética, de lucidez serena e irrepreensível, representa, pois, como se vê, a consciência de que uma época poética terminava e outra estava a emergir.

Essa entrevista de Luandino surgiu precisamente menos de um ano depois da publicação, em Londres, da antologia de Michael Wolfers, *Poems from Angola* (1979), em que não inclui um único poeta jovem ou surgido recentemente, mas apenas os consagrados, sobremaneira escolhendo poemas militantes, de combate, de temática social, política, guerreira, cultural, não contemplando ainda essa viragem com frequentes fugas à política e ao social, na direção excitante do hedonismo, incluindo o prazer sexual, que coincide com a viragem da década. A antologia de Wolfers é importantíssima, como que contribuindo para assinalar o encerramento de um ciclo, sem que provavelmente tivesse disso consciência, fecho esse do passado que Carlos Ferreira tratava em prosa narrativa, quase parecendo memorialística. Wolfers organizou tal antologia com o conhecimento adquirido nos seus anos em Angola, e teve o aval da União dos Escritores Angolanos (UEA), de que era secretário-geral José Luandino Vieira. Tal antologia como que representa o canto de cisne de um tipo de poesia de uma geração que se podia rever no título do livro de Costa Andrade, *Poesia com armas* (1975), que, para reforçar a ideia de que esse mundo poético estava a terminar, era um livro com poemas escritos de 1960 a 1974, ou seja, publicado muito poucos anos antes, em que reunia a sua poesia escrita até esse momento.

Foi nesse momento, ao cair da folha da década de 70, que foi organizada, em Luanda (na viragem de junho para julho de 1979), a VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos, evento que teve o seu início em 1958, em Tash-

kent, tendo depois passado por várias cidades, como Cairo, Beirute, Nova Deli, Alma-Ata ou Baku. No Caderno Especial de Lavra & Oficina (um livro com o nome de Caderno para seguir a tradição dos pequenos livros publicados pela UEA), publicado em 1979, encontra-se a maior parte dos poetas da antologia de Wolfers, aparecendo, então, outros, como Eugénia Neto e Rui Bueti, para exemplificar com duas novidades, que, por óbvio modelo decorrente de uma publicação ligada ao terceiro-mundismo, se inseria na luta política e cultural dos dois continentes, tanto alinhados com Moscovo e Pequim quanto não alinhados, por exemplo, como a Jugoslávia e outros países, que queriam, sem aderir ao Ocidente, manter-se mais independentes daquelas metrópoles que tinham ajudado e ajudavam as lutas de libertação nacional. E, no ano de 1981, dobrando, pois, a década, viram a luz do dia as *Teses angolanas*, com os documentos (discursos e ensaios) desse VI Encontro, coincidindo com o primeiro livro de José Luís Mendonça.

Tal não validava que fosse caso de se aposentarem todos os poetas com a prática da continuidade de uma poesia expressamente engajada, e, neste caso, convém exarar a persistência poética e ideológica de Carlos Ferreira, que iria manter a via do combate, da resistência e da luta, por vezes ferido pelo desalento e a frustração face ao quotidiano da política, da sociedade e da cultura, como se manifesta, por exemplo, em *Projeto comum* (n.º 40 dos Cadernos de Lavra & Oficina / UEA, s. d.) e em *Começar de novo* (Caderno n.º 61, de março de 1986), coetâneo este dos livros de Paula Tavares, Ana de Santana e Costa Andrade, mas afastado das temáticas deles.

Já o caso de João Melo é deveras curioso, pois estreia-se em livro em 1985, com *Definição* (n.º 36 dos Cadernos de Lavra & Oficina / UEA), agregando poemas escritos entre 1970 e 1985, apresentando já um trabalho visual, de intervenção política e com a ironia à espreita, que o haveria de consagrar, avisando, desde logo, aquilo que viria a cumprir, tanto na poesia quanto na prosa: «A minha poesia é angolana ferozmente». Seguir-se-ia *Fabulema* (n.º 59 dos Cadernos Lavra & Oficina / UEA), em que se dedica a efabular miniestórias de proveito com animais como protagonistas, usando uma epígrafe de Agostinho Neto num poema e dedicando outro a David Mestre, encontrando, desse modo, o preito do equilíbrio entre a poética clássica do fundador e a poética rebelde do iconoclasta, como que dando passagem, talvez sem consciência disso (ou será que sim?), para uma via que não

recusava ambos os destinos. E, em 1989, já no auge dos novíssimos desenvolvimentos, publica dois livros, um de *Poemas angolanos* (sobre heróis, a luta, a tal poesia «angolana ferozmente» e diversos assuntos da angolanidade e da escrita) e o outro, nem de propósito! (desculpem a exclamação, que é caso para tal), com o cirúrgico título de *Tanto amor*, ambos em Luanda, pela UEA. Nos «poemas angolanos», pescamos aí dois versos retumbantes quanto à época que se vivia (e, por vezes, ainda se nega a ligação específica da poesia à história), e de que Luandino e outros tinham compreendido, como se vê, a fase por que se passava. O título desse poema traz a informação preciosa: «Escrito em Angola, 1980» (pode haver título mais histórico?). Os dois versos, veja-se bem, confirmam o que outros tinham afirmado, isto é, a poesia acompanhava os novos tempos com o seu testemunho: «ontem morreu hoje / mas amanhã leva o seu tempo». O consabido humor de João Melo nunca é gratuito, desengane-se o leitor distraído. Ora aconteceu que, neste último livro, se trata, profunda e metodicamente, no que é possível, desse sentimento do «amor», segundo as novas vias de tratamento discursivo e estético: «(impossível / distinguir / o teu prazer subtil / vul- / cânico)» (do poema «Mulher»). Entretanto, nesse desenvolvimento, o conjunto alargado de novos escritores viria a escrever e publicar em novas direções temáticas e estilísticas, abalando o edifício da instituição literária, consagrando-se internacionalmente.

Na referida antologia de Wolfers, estão incluídos poetas que combateram na guerrilha, militantes do MPLA ou seus dirigentes políticos — e, muito importante, a guerrilheira Deolinda Rodrigues, a única mulher representada — e outro, que não tendo combatido, representava já o novo élan que acompanharia toda a época pós-80, Ruy Duarte de Carvalho, cuja poesia, insistisse, começara a provocar efeitos no começo da década de 70. A antologia saía pela editora Heinemann, na prestigiada coleção chamada African Writers Series, fundada por Chinua Achebe, com o n.º 215 de um lote que incluía, entre tantos autores, o próprio Achebe, Peter Abrahams, Mongo Beti, Amílcar Cabral, Nadine Gordimer, Doris Lessing, Alex La Guma, Luís Bernardo Honwana, Ngugi Wa Thiong’o, Gabriel Okara, Ousmane Sembène, Naguib Mahfouz, José Luandino Vieira, Wole Soyinka ou Nelson Mandela. Muito curiosamente, é uma antologia quase nunca referida em estudos e

bibliografias, dando-nos a impressão, que se pode aceitar como hipoteticamente errada, de que uma faixa alargada de leitores e críticos a desconhecem.

De modo explicativo e extenso, Helena Riaúzova, no livro *Dez anos de literatura angolana. Ensaio sobre a moderna literatura angolana. 1975-1985*, autora que conheceu o país e foi uma ativa divulgadora na Rússia, escreveu palavras de previsão desses novos caminhos, que outros haviam iniciado, no capítulo intitulado «Poesia»: «tendências tão diversas no moderno processo literário em Angola como, por um lado, a aspiração à perfeição formal e à originalidade da maneira artística (...) nos poetas Ruy Duarte de Carvalho, David Mestre e Arlindo Barbeitos»; «Com toda a diversidade das suas personalidades artísticas, aos poetas da geração intermédia que se revelaram pela primeira vez nos anos 60 e 70 (Manuel Rui Monteiro; Arlindo Barbeitos, que manifesta influência da poesia japonesa; Ruy Duarte de Carvalho e o poeta mais jovem David Mestre), a todos eles une o interesse comum pelas experiências literárias, pelos problemas da criação poética»; «A inclinação para o estilo e a forma mais elaborados, a contrastar com a simplicidade intencional da poesia dos guerrilheiros, está bem patente nos poetas» (Riaúzova voltou a referir-se a livros de Arlindo Barbeitos, Ruy Duarte de Carvalho e David Mestre); «um fenómeno tão interessante e significativo como o aparecimento das Brigadas Jovens de Literatura, como resultado da atracção da juventude pela arte. Tendo sido proclamada a primeira Brigada em Luanda a 5 de Julho de 1980, surgiram depois associações idênticas em Cabinda, Kwanza-Norte, Kuito, Lubango, Benguela. (...) Segundo a opinião do poeta Ruy Duarte de Carvalho, o grupo literário Ohandanji (...) representa um fenómeno importante porque os seus participantes mostram grande empenho nas pesquisas formais e teóricas, o que é, ainda segundo Ruy Duarte de Carvalho, ‘a única via de revitalização da literatura angolana’» (pp. 17, 95, 98, 100-101). Cabe aqui incluir igualmente o testemunho de Jorge Macedo, de acordo com esses anteriores: «A partir desta geração de ‘80’, os processos semânticos ganharam outra vitalidade e arejamento. As imagens conquistam termos de comparação inconcebíveis, originais, graças a novas arquitecturas de significação e estruturas ambivalentes» (Macedo 2003, p. 5). Tem de concluir-se que, por exemplo, Arlindo Barbeitos, com o seu livro proeminente *Angola angolê angolema* (1976) não pode ter deixado de suscitar reflexões na jovem poetisa aqui em foco.

No entanto, tem de se salientar que, mesmo assim, a Brigada Jovem de Literatura teve a sua ala alinhada com a poesia vocacionada para o patriotismo, na continuação dos combatentes. O Caderno de Lavra & Oficina, n.º 33 (de agosto de 1981) saiu com o título, muito conhecido, de *Aspiração*, além de outro, *O caminho das estrelas* (Caderno n.º 34, também de 1981), ambos os títulos reproduzidos de poemas de Agostinho Neto, como expressão de um coletivo de «jovens escritores e amantes da literatura» (reunido em Luanda, em 5 de julho de 1980), tendo como impulsionador — e também da Brigada — o escritor São Vicente, que, num texto na parte final do livro, afirmava: «Vamos alargar o espaço libertado (...) Libertação total, mesmo a desalojar répteis entrincheirados no lodaçal». São Vicente publicou, na década de 80, um livro de poemas, *Sul do sol* (1989), quase nunca referido. Esses dois Cadernos saíam, pois, sob a égide da obra de Agostinho Neto e não se coadunavam com o novo modo de libertar a poesia das amarras dos consabidos temas de luta e revolução. Todavia, junto com os de Carlos Ferreira, marcaram claramente a diversidade que ainda se vivia nesse tempo de mudança e funcionaram como um contraponto. São Vicente, depois de *Sul do sol*, publicou *Ela, andua* (1995), pela UEA, com discurso de acentuado pendor de sensualidade. Convém exarar aqui uma nota: por uma questão meramente accidental, não foi possível, todavia, consultar este livro, a fim de respigar uma citação, atestando e vincando assim a variação temática também da autoria do próprio fundador da Brigada Jovem de Literatura. Este artigo, por outro lado, não pretende ser exaustivo, nem consegue.

Aconteceu com poetas anteriores a Paula Tavares desbravarem esse caminho novo da sexualidade, nem sempre referenciados quanto à *temática auspiciosa*, constatando que Carlos Ferreira, Arnaldo Santos, Jorge Macedo ou João Abel não se afastavam da tradição de uma poesia alheia a exposições de sexualidade ou afeto veementes. Pode-se sempre interpretar esse discurso como evitando o tópico demasiado sentimental, podendo cair no que se torna piegas. Jorge Macedo — um exemplo —, em 1973, escrevia algo entre o que poderia ser literal ou simbólico, mas não demasiadamente atrevido: «Teu funge perdeu o calor antigo. // Quando bato à porta, / pra te beijar, / escondes os pratos / debaixo da cama». Depois, escreveu sobre o *Clima do povo* (1977), conforme o título de um dos seus livros seguintes e segundo a linha de poesia patriótica da pós-independência. Cerca de 30 anos depois, ainda

manteve o recato, a não-ousadia, que sempre o caracterizaram, ao poetar sobre «desejos prudentes» (livro de 2004). Caso aparentado é o de Conceição Cristóvão, por exemplo, em *A voz dos passos silenciosos* (1990), em que retoma o tema oitocentista da prostituta (referindo o «sexo-mercadoria») ou, no poema «Perigosas núpcias», o sujeito, ao ver passar alguém que lhe motiva agrado (talvez seja provável ler a ambiguidade entre mulher e palavra), giza um labirinto difícil de descriptar: «Pedras sensualizam — na cópula — / (ó sémen estrito do inferno) / terra / luz / simultânea / mente. (...) // Coisas deste além-erotismo / (ó bocas senis: madrugadas virgens) / nos beijos / lâminas de fogo» (*sic*). Em suma, noutro poema, não fica esclarecido que o sexo seja positivo perante a palavra: «E na extensão impúdica do sexo / na fluidez única do verso / línguas desérticas crestam». Fica-se com a impressão de a palavra substituir o sexo ou, então, ambos contribuirão para reencontrar a identidade. Trata-se pouco de sexualidade e, sim, da continuada temática, obsessiva, da identidade, da busca de refrigério, da consumição do desalento, perante os desatinos da história ao fazer-se.

Jorge Arrimar foi também um dos poetas que atizou o fogo sensual da nova poética, não necessariamente com a clareza de um David Mestre: Arrimar glosa (reescreve) os poemas que apresentara como estreia, no livro *Ova-tyilongo. Poesia da terra* (Lubango, 1975; 2.^a ed., Luanda, 2010) relativos à região da Huíla e adjacências, então expurgados de sinais diacríticos e de menor fulgor étnico sobretudo explícito, como que a generalizar sabores, odores e outras sensações. Veja-se o poema «Amor proibido»: «Mas nos encontramos mesmo / E dormimos juntos. / A noite cheirava / A makau / Que nos embriagava» (1.^a ed.); «(...) experimentar o doce daquele leito / seria perigoso pela enxurrada, mas tinhas / a força do amor a empurrar-te para o lugar / de outro peito (...)» (2.^a ed., nova versão). Arrimar abordou o «amor proibido» da etnia Twa, pré-bantu, pouco atreita a relações amorosas com outras comunidades, obviamente uma ousadia, no mínimo dos mínimos, poética, reincidindo, por exemplo, nos versos «As chamas irrompem já / das tuas nádegas ossudas / (des)cobertas e brilhantes», em *20 poemas de savana* (um livro de 1981, precisamente, publicado nos Açores e, mais de uma década depois, em Macau). Ele começou o seu trabalho poético, como parceiro de um grupo de estudantes universitários, nos *Cadernos de Poesia* do Lubango (1971-75), de que se aproximara, mas já tinha cofundado o Grucuhuíla, ou

Grupo Cultural da Huíla, dirigindo também o suplemento literário do *Jornal da Huíla*, onde saíram os seus primeiros textos (cf. prefácio de José Carlos Venâncio, em Jorge Arrimar: 2010). Tal como Paula Tavares, ele era, pois, um «homem da terra». Nascera na Chibia, onde Garibaldino de Andrade dava aulas às crianças, o neorrealista que, com Leonel Cosme, fundou as edições Imbondeiro, em Sá da Bandeira (hoje, Lubango). Temos, pois, que Mestre, Ruy Duarte, José Luís Mendonça, Lopito Feijóo, Arrimar e João Melo — concomitantemente com o cometimento feminino de Paula, Santana e D’Oriana —, entre outros, contribuíram para a quebra dessa tradição de silêncio sexual, tradição como que duplamente baseada no comedimento religioso católico ou protestante e na tradição oral, que não tinha o mesmo olhar, por exemplo, sobre a nudez dos corpos e do desejo. João Melo, curiosamente, que, ultrapassado esse surto de «poesia azul» de uma «geração (adiada)» ou das «incertezas», será o primeiro a g(l)o(s)(z)ar (com) o que parece o estilo de Paula Tavares, ou, dizendo de outro modo, para retirar esta acusação poética que possa tornar-se acutilante e mesmo agressiva, a apresentar-se com uma poesia candidata — à *homem*, como diria o povo não feminista — a contrapor-se à escrita da poetisa da Huíla. Refiro-me ao livro de João Melo, *A luz mínima* (ed. de 2004, mas de poemas datados de 1989), que, associando-se a livros posteriores dele, compõe um fresco de textos tematizando também vertentes da sexualidade, daqueles que o referido povo apelida de «frescos» ou «malandrecos», sem serem fesceninos, mas como que manifestando uma tendência diferenciada da feminina, esta fazendo-se a ocultar a crueza do sexo atrás de véus diáfanos de sobriedade. Lendo, hoje, esse livro de há 20 anos, começo por uma frase de Laura Padilha, no prefácio, que me sabe a pouco: «A exemplo de Paula Tavares, João Melo, como sujeito da evocação lírica, busca nos frutos outra forma de dizer-se, ao mesmo tempo que representa o mundo que o cerca». Esta asserção de Padilha parece querer significar que Melo vai na pegada da poesia de Paula Tavares, ou com ela emparelhando, quanto ao uso dos frutos como relemas de representação da realidade circundante. Deixo de lado o problema de João Melo aparecer, ao mesmo tempo, como «sujeito da evocação lírica», uma impossibilidade teórica e prática, entidades inconfundíveis em literatura. E é ainda preciso sublinhar o facto de que esses poemas (e refiro-me aos que interessam a esta argumentação, os da primeira parte do livro, a que ele cha-

mou ironicamente «Salada de frutas»), se filiaem na linha de um David Mestre, mais do que Ruy Duarte de Carvalho (embora se aceite a dupla leitura), na vertente explícita e impactante da exuberância sexual, mas igualmente da ironia ou chalaça em que era pródigo Paulo Leminski, o poeta brasileiro da epígrafe geral do livro, que Laura aliás refere. A esse propósito, vejamos os seguintes trechos de alguns poemas, a começar pelo primeiro dessa seção, constituído exclusivamente por dois versos muito distantes um do outro, que parece dar um mote à contra-norma instaurada, cinco anos antes, por Paula Tavares: «a poesia rima com melancia // como amor rima com Nabucodonosor?»; «vermelha, como / uma papaia aberta / — a tua vagina exultante»; «os pintores insistem / em enclausurar a pera / em suas naturezas mortas // mas ela é fingida: // a sua anatomia insinuante / pede desesperadamente que a forniquem»; «do lado de lá do mar / o tambarino / é tamarindo // onde o rito de passagem / desse som? // no sangue»; «fisgar um figo // fazer-lhe um furo // chupá-lo fundo // eis o meu fito». A referência a uma «anatomia insinuante» (em que a forma da pera aparenta a forma corporal das mulheres, em geral), o uso do verbo corriqueiro, popular, «fornicar», a «vagina exultante», o «rito de passagem», o «fazer-lhe um furo» (conotações de «ir fundo» e «filho»), entre outros elementos, pode interpretar-se como discurso reativo ao discurso poético de Paula Tavares, num livro que ficou na gaveta desde 1989 (sublinhe-se: isto já no final da década jubilosa quanto à sexualidade, sensualidade e sensibilidade na poesia) até chegar aos escaparates, 15 anos depois. Foi uma espera calculada? Uma mera coincidência? Fosse como fosse, os clamores dos bastidores das escritas também pertencem à instituição literária no seu todo. Faltava aqui, decerto, uma pergunta ao próprio poeta, se ele quisesse responder. Simplesmente, um texto nunca está lido, mesmo depois de tanto lid(ad)o e explicado, e mesmo que treslido.

Assim, não é coincidência que o poeta que inaugurou, em 1981, a nova poética pós-combatente, seja, mais de 30 anos depois, aquele que escreve o livro de poesia desassombrado quanto a uma linha de masculinidade extensamente assumida, sim, José Luís Mendonça, com *Esse país chamado corpo de mulher* (2012), contendo poemas escritos de 2009 a 2011. E é como se, finalmente, se fechasse um circuito quanto à sexualidade: Mendonça retoma o cunilinguismo que o pioneiro David Mestre fizera seu e, pela primeira vez, de Angola. Neste livro de sexualidade impetuosa, onde proliferam vulvas,

coxas, montes de Vénus, esperma, púbis, clitóris, bundas, ancas, e todas as sinédoques do corpo repartido da mulher genérica, a ironia aflora no ápice do prazer. Independentemente de uma outra leitura da visão da mulher como corpo objetificado (a sinédoque, nesse sentido, representa o esquartejar fantasmático), importa não perder o fio da meada de como a sexualidade entrou no discurso poético angolano. E de como este livro de Mendonça alcança o estatuto muito sério de cume da sexualidade masculina em poesia, com sua pitada de ironia autocomplacente. No poema «Um súbito gosto pela ética», o cunilinguismo surge como um discurso orgásmico: «Colo a minha boca à rosa maciça onde fabricas / um hidromel de raiz lenta (...) // Mordo esse farol de urina nívea e pertinente / (...) o lagar de areia lânguida entre as coxas // (...) A minha língua é um crocodilo submerso / no teu rio rijo de pitangas quase podres // (...) Trazes / ao mais liso átomo da minha língua um súbito / gosto pela ética». Pode-se afirmar com alguma segurança que, pondo de lado todas as interdições éticas e costumeiras, que outrora contiveram a poesia angolana, incluindo a das mulheres, o poeta-fauno goza com o seu gozo e das outras, e mais (d)a ética, a teoria económica do afeto, a fala do corpo como estudo, a luta do corpo a corpo, a banalidade do amor, o sexo como ascese, o fetiche da calça de ganga, etc., em multifacetadas perspetivas eróticas e também irónicos usos da linguagem, quase como numa inflação de desejo subversivo que substituiu a pátria da poesia anterior pelo corpo de um novo país chamado mulher, coisa não pouca de arreliar muito vigilante (pouco) crítico.

Em *conclusão inconclusiva*, para já, percebe-se claramente que a poética desses dois livros — de João Melo e de José Luís Mendonça — sustenta-se numa visão masculina heterossexual, enquanto a dos dois primeiros livros de Paula Tavares se afirma como discurso com outro alcance semântico, mais vasto, não exclusivamente hedonista, sensual, mas apropriadamente traçando, esse sim, o percurso de uma franja da sociedade que vai do interior não cidadão até aos escaninhos da memória que se evoca em tonalidades femininas, em rituais que se percebem mais íntimos, que não optam por chamar a atenção ou tentar escandalizar, se se pode afirmar que falar em sexo, na poesia, é escandaloso. Porém, aqui se reforça a ideia de que, durante demasiado tempo, isso era tabu na poesia e na prosa angolanas.

Para situar Paula Tavares, não se pode dizer que ela tenha pertencido a uma «geração Adiada» (cf. Bonavena) ou «das Incertezas» (cf. Kandjimbo). Estas classificações relevam mais da visão coetânea da História de Angola do que dos versos que uma dúzia (ou mais) de poetas produziu. Vejo a poetisa como alguém que soube escolher um modo perfeitamente apropriado a um papel fulcral, continuador, de uma poética da contenção e da serenidade. Sem o *cantalutismo* de, por exemplo, um Carlos Ferreira — e não se trata, haja atenção, de abjurar dessa corrente fundamental —, sentiu que poderia desempenhar, e desempenhou, uma espécie de renovação da poesia feita por mulheres no amplo movimento da diversidade poética e, em geral, literária de uma Angola em processo de violência política, social e militar — a Independência, a tentativa de golpe de Estado em 1977, a Revolução em geral, a guerra civil —, num concerto global desconcertante e terrífico de Guerra Fria a jogar-se ali na sua terra em contraponto com o seu mundo íntimo, imagístico. Podemos sintetizar o percurso dela com uma divisa: RESISTIR COM ELEGÂNCIA, com as suaves armas da sensorialidade, mais do que da sensualidade. É assim que recebo/percebo a sua arte, por alguma sexualidade que contenha.

Apontam-se na poesia de Paula Tavares duas componentes fulcrais que a estruturam, em termos de coerência, de sentido unificador. Uma, a questão do que é feminino, que passa pela observação e compreensão da natureza, dos animais, das jovens mulheres e dos seus rituais sociais como linhas que entrecruzam e até aprisionam esse feminino nas suas teias de hábitos, tradições e afetos segundo ritos e ritmos que estão dados à partida e admitem limitadas alternativas de livre arbítrio. A outra, ligada à carnalidade, ou viés sensitivo do corpo e do prazer das mulheres, que parece sugerir alguma margem de manobra ou intencionalidade dessas mulheres — ou do sujeito feminino, voz ativa, condutora da ação no poema, que eventualmente as representa —, aparece como que a contradizer essa pressuposta ordem da tradição que se transmite de geração em geração ou de movimento a movimento. Daí essa sensação (por vezes, algo difusa) de tensão ou, talvez se possa mesmo adiantar, de contradição. Duas alternativas que se colocam, ou talvez duas vias, ambas sedutoras, de abordagem.

Pode-se, num primeiro momento, nos primeiros poemas, de *Ritos de passagem*, em que há imagens frutícolas, analisar que Paula Tavares usa a tradi-

ção, os elementos que se afiguram típicos das culturas étnicas, regionais, locais e localizadas, desde florais a rituais, para erguer uma sugestão de *cenário*, uma construção de angolanidade geral a partir de dados parciais da realidade sociocultural. Vemos isso acontecer também em Ruy Duarte de Carvalho, Arlindo Barbeitos, Jorge Arrimar, Lopito Feijóo, João Melo, José Luís Mendonça, David Capelenguela, Zetho Cunha Gonçalves, etc. E Paula Tavares, mesmo com a consabida mestria de contenção e ambiguidade, para não cair em algum hipotético exotismo, arrisca-se, ainda assim, com certos pormenores, a sugerir uma sensação de ambiente étnico, de meio rural, que não é verdadeiramente trazido à sensação de *déjà vu*, mas antes cirurgicamente apresentado como sugestão, isto é, subtil, como algo entregue à sujeição do leitor, que tem de fazer esforço para tatear o que é referencial e o que escapa à referencialidade e se dá na ordem da *fantasia*, da imaginação (podia-se ir mais longe e dizer *fantasma*, como teoriza Jacques Lacan, cuja fantasia radica no fantasma, mas isso seria outro texto: ver J.-D. Nasio). Assim se possibilita a edificação de uma outra lógica, uma simbólica de enviesamento, que plurifica a leitura e abre o sentido, dessingularizando a pressuposta isotopia orientadora. Os poemas, que parecem dar-se como entidade identitária coercitivamente coletiva, oferecendo uma aparente rede de significações transacionáveis com um espectro mais lato, terminam por desocultar parcimoniosamente o jogo referencial e cerrar os dentes para aguentar a devassa pela busca do erotismo. É de ler, por exemplo, a explosividade de sensações encobertas e dissimuladas, que jamais se darão a desvendar, porque todas as injunções se tornam possíveis.

É por isso que a poesia de Paula Tavares se articula entre a memória real ou livresca do que é consuetudinário — e não tanto como se costuma avançar, de vivências profundas — e a liberdade filosófica da afirmação de género, extraída do estudo e da experimentação étnica e da vivência pessoal. Não há nas sujeitas (às) poéticas dessas suas primeiras ofertas qualquer dilema ou angústia de feminilidade, nem muito menos ousadia militante, mas somente o que parece ser — pelo menos, assim se pode descodificar, para lá da superfície diacrónica do discurso fluindo — uma melancolia sistémica, não propriamente genesiaca, mas adquirida nas lides da vida fora do terrunho, fora dos tempos de hábitos adquiridos, fora das *gavetas*. É possível que a biografia explique melhor. Mas isso não consta deste trabalho.

De seguida, em verificação mais arriscada, pode-se tentar ver, ou melhor, imaginar, que Paula Tavares começa com elementos muito frugais — nada que seja significativamente angolano, para lá de frutícolas e bois em situação —, mas justamente sugestivos, quer dizer, que sugestionam a receção, até pela sua ambiguidade, parecendo, por vezes, dar crédito a interpretações de cerrada *angolanidade*, de sentimento instalado de pertença identitária irreduzível. Pelo menos é o que se depreende de uns versos curtos e sem *topoi*, como os seguintes: «o cerne encantado»; «no pequeno útero verde»; «a semente / a palavra / a solidão».

Voltemos a ler, então, o primeiro livro da escritora, aquele que lhe concedeu, de imediato, o lugar de (nova) musa de uma chamada *angolanidade* (conceito usado por Costa Andrade, na década de 1960, além de muitos outros que se lhe seguiram) de que a literatura andava necessitada na altura do turbilhão renovador dos anos 80. Em síntese, esse livro apresentou-se como um discurso poético inovador, não pelo domínio da palavra contida (que o tinha também), que David Mestre e João-Maria Vilanova já tinham ensaiado, ou Arlindo Barbeitos (este, chegado do exílio e do teatro de guerra, com dois livros históricos, *Angola*, *angolê*, *angolema* e *Nzaji*) e Ruy Duarte de Carvalho, com outras consequências, nem pela marcada *angolanidade* de referência sulista, através dos rituais e hábitos das mulheres e da fauna e flora em íntima conexão com as pessoas, embora também por isso, de que Ruy Duarte de Carvalho é um ícone, seguido, depois, também por David Capelenguela, mas sobretudo pela sutileza, leveza e doçura, assim como na abordagem de temáticas apropriadas às ações das mulheres, conceitos que a crítica tem atribuído a uma *estratégia* textual feminina. Note-se que David Capelenguela, em *Ego do fogo* (2013), absorvera a nova tradição de uma sexualidade mais conectada com a realidade da vida: «Suculentos, forjados e cansados / De tantos incêndios / E ejacular de carência (...) // O perfume dos mamilos / Que consolam a penumbra / Do coito indigesto». O poema, cujo título é justamente «Coito indigesto», a par de outros, impõe-se como destreza e liberdade no uso da linguagem da sexualidade, prosseguindo na correnteza soletrada sobremaneira a partir da década de 80.

Deixando de lado a questão espinhosa do «lugar de fala» — difícil de estabelecer em poesia, mais do que na narrativa, porque existe a tendência de considerar o sujeito poético (ou a sujeita poética) como a extensão do sujeito

escritor —, para além dos equívocos que ela pode implicar quando se abordam textos literários, a começar por essa interligação com a biografia das autoras, pontuemos que nem sempre esses atributos expostos na enunciação (subtileza, leveza, doçura, temática relativa às mulheres) são apanágio feminino, podendo, inclusive, surgir na poesia de autoria masculina, como assunção séria e mesmo dramática ou, então, de modo a praticar o tão insidioso fingimento, pessoalmente ou virgilianamente (de Virgílio de Lemos, moçambicano) sabotadores das congruências.

Recorde-se que o mamão, que aparece num poema, foi interpretado como sugerindo a vulva ou, pelo menos, uma parte de entrepernas. Tal hipótese de leitura, não se podendo descartar, porém, não é passível, no entanto, de ser aceite sem questionamento, pensando nas leituras muito *senhoras de si*. O verso «Frágil vagina semeada», nesse poema «O mamão», por si só, ou no cotexto, não significa obrigatoriamente uma visão prioritária de sensações eróticas ou sensuais, mesmo que o contexto do conjunto dos poemas possa induzir essa percepção. Temos sempre de admitir uma leitura da *sozinhice* do poema, como diria José Luandino Vieira. Se a leitura for exclusivamente *vaginal*, pode perder-se a interpretação das qualidades do fruto («pronta, útil, semanal» — por que não interpretar essas qualidades como visão machista da vagina utilitária, pronta para usar?), em detrimento de outra leitura (fruto = vagina), que poderá apontar mais restritamente para o sabor e a delícia de desfrutar do mamão, tão alimentício, durante a semana, útil, portanto, e succulento para acabar com a sede, em sentido (mais) literal. No caso da anona, ela representa o útero, sendo um fruto de várias latitudes, não exclusivamente angolano, como outros. E há também o «matrindindi», ave muito canora, agradável e poetizada (que, por exemplo, Ernesto Lara Filho cultuou, comparando poeta e pássaro), em que se refere a sua longínqua proveniência, sem qualquer conotação relacionada com a libido, o desejo erótico ou sexual. É evidente que o poema sobre o maboque inclui a referência à libido, a fechar, indicando que o fruto é soberbo para resolver problemas desse foro ou, então, que o nunca ter provado tal delícia será sintoma de mal-estar sexual e afetivo. Entre o sério e o irónico, assim se (a)firma a ligação entre os frutos e o encanto, o encontro, da carne. A afirmação é obrigatória, chegados aqui: existe nessa poesia de Paula Tavares alguma **ironia**, que, neste momento, não há condições para aprofundar. Mas ressalve-se que se torna mais instigante ler a

sua poesia dos dois primeiros livros — afinal aqueles que estabeleceram a sua imagem de marca e contribuíram para (de)marcar uma geração e um tempo de viragens e ruturas. Pode chegar-se, pela via da inversão do olhar crítico, do modo de aproximação, a uma nova conclusão (provisória), mas que poderá ser comprovada: a poesia de Paula Tavares, na década de 80, constitui-se como a voz de uma mulher — representando tantas outras — que canta a entrada na idade adulta, em que os frutos da natureza (apresentados como nostalgia de um tempo irreversível, do tempo que, até ver, é sempre irreversível) são substituídos pela natureza frutífera da descoberta do(s) corpo(s), sem inscrição de proibições, mas apenas em pleno direito de usu/fruto. Nessa poesia, as personalidades das sujeitas poéticas desprendem-se com delicadeza, amor e saudade. Estes dois últimos conceitos («amor» e «saudade»), concitados pelos vocábulos, são muito problemáticos, existindo sempre o perigo de analisar um dos mais míticos clichés de quando se fala de afetos. Tal poesia *disserta* sobre um tempo em que imperava nas suas vidas (podemos imaginar) o ritmo da natureza, dos animais e dos frutos, como que num panteísmo elementar (outro modo de afirmar animizações, portanto, espiritualidades por via da retórica), parecendo constituir-se com traços de um culto sensitivamente prazeroso, vinculado à faceta do hedonismo, por vezes, tocando a nota sensual, suave, como um suco decantado.

Temos consciência de que Paula Tavares, de imediato, no primeiro poema de *Ritos de passagem*, tratando da abóbora menina, que, terminando com o verso «nela desaguardam todos os rapazes», estamos perante a temática da puberdade/adolescência (veja-se a «menina»), em que os machos jovens procuram as fêmeas. O assunto é a perda da inocência sexual das «folhinhas verdes», com seus «segredos bem escondidos», tornando-se, pois, mais maduras. Mas será que o poema só possibilita essa leitura? Não haverá outras? Tem de haver.

A primeira parte do livrinho — «De cheiro macio ao tacto» —, usando a figura estilística da sinestesia, mostra o seu processo de troca de qualificativos, atribuídos a objetos outros. Afirmando o óbvio, começa Paula Tavares por traçar um percurso poético, nesta parte, que vai do «cheiro» (olfato), ou sentido dos *odores* (palavra cara a Ana de Santana), até ao «tacto», evidentemente o sentido do que é palpável, do contato matérico, entre a polpa dos frutos e a polpa da pele, ou *casca fina*, assim ultrapassando, com mais clare-

za, a poesia de amor cheia de retórica, abstrata e recatada, conforme se quiser, contudo não usando a obsessão da pulsão desejante e, muito menos, descritivismos sexuais, que seriam considerados herdeiros de Mestre, não assumidos pela poesia dela. Há traços da leitura e exemplo da poesia dele, por muitos dos emergentes desta nova «geração» / grupo (não há aqui espaço para discutir a teorização geracional, grupal, periodológica), desde Lopito Feijóo a José Luís Mendonça, João Maimona, João Melo e, claro, Paula Tavares, mas essa assunção é relativa quanto a alguns deles, e outros podiam ser referidos, além dos que o foram mais acima. O seu (dele) trabalho de ourives na poesia suscitou interesse em todos eles, mais cedo ou mais tarde, mas também o de Ruy Duarte de Carvalho, desde *Chão de oferta* (1972), se bem que, neste livro, com ausência de sensualidade corporal, apresentando o trabalho metódico com a palavra, e uma sensorialidade e sensibilidade em relação à natureza, material ou humana, o que estabelece muita diferença. Porém, nos livros seguintes de Ruy Duarte, analisando a sua importância para a história da poesia angolana, podemos resumir o que é conhecido: o uso de uma linguagem solar, luminosa, quase referencial em variados trechos, tendendo inclusive para o descritivo, mas, sobretudo, a apresentação da natureza, da paisagem rural, campestre, interiorana (como se diz no Brasil), da savana, das terras de pastoreio, do cultivo, quer da flora, quer do gado apascentado ao pé da porta e em transumância, e relativamente às sociedades, os rituais, procedimentos quotidianos e especiais dessas comunidades em *narração poética*, de partes do sul do país, com seus costumes, posses e valores coletivos e seletivos. Por isso, a sua poesia não se compreende inteiramente a não ser lida em conúbio com as diversas prosas, onde antropologia e sociologia, economia de subsistência e resistência no ambiente e à política centralizada e local introduzem/contrapõem uma ordem herdeira de milénios, situações que desenvolveu na ensaística analítica e teórica de enorme alcance (basta ler os principais ensaios e estudos). E é preciso não esquecer que a guerra e suas consequências na economia e na vida social das pessoas atravessa também a obra de Ruy Duarte, como em tantos outros poetas, incluindo esses e outros pós-anos 80. Creio ser nesse conjunto de livros de Ruy Duarte de Carvalho que Paula Tavares buscou forças para a sua escrita desempoeiradamente de mulher que se desejava livre, à margem de feminismos explícitos, mas de **profunda questionação e exaltação da condição de ser**

mulher, com, repita-se, subtileza e brandura. Daí esses ritos poéticos «de passagem», criando depois «ex-votos», num testemunho de assimilação poética apropriada à mistura cultural, ou passagem para uma *mestiçagem* (conceito aflitivo, a recusar, de todo) como resultado da não-negação, mas da integração, obviamente também distante de qualquer aprisionamento luso-tropicalista, que, em Angola, tomou uma direção de cariz «crioulizante». Paula Tavares não caiu na ratoeira da «crioulidade» (sem língua crioula), porque Angola não é a América do Sul e Central, muito menos Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, ou a Guiné-Bissau, onde as línguas de origem crioula medraram. O conceito de «crioulidade» ganhou outra semântica — de inclusão dos brancos — sobretudo nos espaços de língua espanhola (os «criollos») e nas classes sociais dominantes, isto é, definindo com clareza, aquelas que tomaram o poder político e económico durante e após as colonizações, daí resultando um genocídio ameríndio e a escravização afro-índica e afro-atlântica. A poetisa foi passando de *Chão de oferta* (1972) e *A decisão da idade* (poesia escrita em 1972-74) aos *Exercícios de crueldade* (1978), até *Hábito da terra* (1986) e *Lavra paralela* (1986), desaguando na *Lavra alheia* (1980), além das prosas ficcionais e científicas. Concluindo este excurso, Paula Tavares, com o livro *Ex-votos* (2003), continua, e depois continuará, colhendo temas, ambientes e tradições de Angola, sempre com resguardo, recusando exorbitâncias, com certa apetência assemelhando-se a uma postura apropriada ao zen (para dar um exemplo aproximativo), que escolhe para não criar folclorismos do próprio exótico interno aos olhos de leitores múltiplos (numa época em que se con/funde chão e estranheza), que é sempre uma sedução compensatória da falta de criatividade, o que leva textos, não no seu caso, a parecerem escritos por encomenda de revistas de bordo. Verifique-se que, no primeiro texto, «Ex-voto», da série intitulada «Ex-votos», os primeiros versos são impiedosos quanto à dimensão temporal: «O tempo pode medir-se / No corpo». E, depois, várias páginas adiante: «Estou selada na ilha do meu corpo». E ainda mais adiante, já na segunda e última seção chamada «Identidade»: «A bola de cera do meu corpo / Foi partida a golpes de catana». Podemos ler aqui várias dimensões, como a dos ataques à *catanada* que grupos de «libertação» praticaram, e a continuação dos ritos de passagem, com ou sem trauma, dependendo, na pessoa das donzelas preparando-se para o ofertório do corpo que se abre à comunidade, para des/florar a vida que nele/a se oferece, ou mesmo uma simples alusão à passagem do tempo e suas marcas

inelutáveis. O encerramento, pelo menos provisório, dessa questão temática — quantas vezes traumática? — irá dar-se no livro *Manual para amantes desesperados* (2007), numa «Fala do velho» («A hiena seguiu o seu caminho / Enchendo o deserto de gritos / Do meu corpo saía o sangue dos princípios») e numa outra «Fala da velha», que é o final do livro e, assim se pode entender, a cura da «solidão de búzios»: «Fechei devagarinho as portas». Que maior eloquência e clareza se pode desejar? A não ser que estejamos perante uma interpretação equivocada. Em seguida, a sua poesia seguiu os caminhos *naturais* (previsíveis, no sentido de adequados a um projeto que partiu de uma angolanidade serena), sempre tranquilos, da expressão de uma natureza cultural da africanidade continental, com o livro *Como veias finas na terra* (2010), em que aparecem, entre outras figuras edificantes, Senghor e Nefer-titi, para salientar uma moderna e a outra, antiquíssima, todavia ainda iluminando a atualidade com o seu exemplo.

Posto isto, é de adiantar, para encerrar esta longa passagem pelos indicadores do amor, ternura, sexo e ritual, que, no livro *Como veias finas na terra* (2010), Paula Tavares inclui um poema, «La dame à la licorne», que tem uma epígrafe de Ana Luísa Amaral, poetisa portuguesa incluída na área do feminismo sem máscara, poema esse que remete para a famosa tapeçaria medieval que cultua as damas e o amor. Assim, destacando o primeiro verso epigráfico da poetisa portuguesa («Reaprender o mundo»), verifica-se que Paula retoma o sentido do verbo no seu poema: «E foi preciso reaprender o gosto / o cheiro o toque os olhos / os sentidos todos / os fios de seda e lã / diante da senhora e do unicórnio azul / mon seul désir». Tal texto, num livro de retomada do orgulho na civilização africana, significa que, ainda assim, a cultura europeia não pode deixar indiferente quem nela mergulhou, podendo achar nesse magma uma explicação para uma outra forma de compreender o amor, hipoteticamente cortês, talvez etéreo pela distância da terra-terra, porém num percurso de reaprendizagem dos próprios sentimentos dessa *sujeita poética* que emerge da discursividade que se apresenta como plácida, mas pode ocultar tensão e drama. Afinal, o drama subentendido nas formas de tratamento/apresentação das mulheres — daquelas de David Mestre ou de Teresa Horta e de Paula Tavares — as diferenças entre a «senhora» e a «mulher-corpo», sem mais, o que já é bastante, para ficar por aqui.

Talvez *a chave* se encontre nesse entrever do unicórnio e do amor cortês, reaprendendo «os sentidos todos», como se, no percurso que transcorre do sul para o norte, se tivesse perdido o encanto antigo, ancestral, que a memória retoma, num apelo com agravo, que a terra poderosa e seus semoventes oferecem à vida, ou, como escrevia Ruy Duarte de Carvalho, esse «chão de oferta» de que se abre mão a caminho de Paris e do mundo, sem evitar dizer Lisboa, ironicamente lugar de (re)descobertas. E, ainda mais, não se pode desprezar esse tópico do «unicórnio azul», que, afinal, religa o poema ao «delírio azul» apontado, com destreza cirúrgica, por E. Bonavena, lá bem atrás, nos começos dessa aventura de modernizar a lírica angolana, partindo de raízes, frutos e rituais fundadores buscando alcançar frondosas maravilhas que se revelam a cada dicção.

Bibliografia

Textos Literários

- AA. VV. 1981. *Aspiração*. Org. de São Vicente / Brigada Jovem de Literatura. Luanda: UEA (Cadernos Lavra & Oficina; 33).
- ANDRADE, Costa, 1985. *Falo de amor por amar*. Luanda: UEA (Cadernos Lavra & Oficina; 52; setembro).
- ANDRADE, Costa, 1975. *Poesia com armas*. Lisboa: Sá da Costa.
- ARRIMAR, Jorge, 2010. *Ovatyilongo. Poesia da terra*. 2.^a ed. modific. Luanda: Chá de Caxinde (1.^a ed., 1975).
- ARRIMAR, Jorge, 1994. *20 poemas de savana*. Macau.
- BARBEITOS, Arlindo, 1976. *Angola angolê angolema*. Lisboa: Sá da Costa.
- BARBEITOS, Arlindo, 1979. *Nzaji*. Luanda: UEA.
- BONAVENA, E., 1987. *Ulcerado de míngua luz*. Luanda: UEA (Cadernos Lavra & Oficina; 73).
- CAPELENGUELA, David, 2013. *Ego do fogo*. Luanda: Triangularte.
- CARVALHO, Ruy Duarte de, 1972. *Chão de oferta*. Luanda: Culturang.
- CARVALHO, Ruy Duarte de, 1977. *A decisão da idade*. 3.^a ed. Lisboa: Sá da Costa.
- CARVALHO, Ruy Duarte de, 1978. *Exercícios de crueldade*. Lisboa: &ETC.
- CARVALHO, Ruy Duarte de, 1987. *Lavra paralela*. Luanda: UEA.

- CARVALHO, Ruy Duarte de, 1988. *Hábito da terra*. Luanda: UEA.
- CARVALHO, Ruy Duarte de, 1992. *Memória de tanta guerra. Antologia poética*. Lisboa: Vega.
- CARVALHO, Ruy Duarte de, 2004. *Hábito da terra*. Luanda: Maianga.
- CARVALHO, Ruy Duarte de, 2005. *Lavra. Poesia reunida 1970-2000*. Lisboa: Cotovia.
- CRISTÓVÃO, Conceição, 1990. *A voz dos passos silenciosos*. Luanda: Vanguarda / BJLA.
- DÁSKALOS, Maria Alexandre, 1991. *Jardim das delícias*. Luanda: Ler & Escrever.
- DÁSKALOS, Maria Alexandre, 2001. *Lágrimas e laranjas*. Luanda: Nzila.
- FERREIRA, Carlos s.d. *Projeto comum*. Luanda: UEA (Cadernos Lavra & Oficina; 40).
- FERREIRA, Carlos, 1986. *Começar de novo*. Luanda: UEA (Cadernos Lavra & Oficina; 61; março).
- FERREIRA, Carlos, 2001. *A angústia do fim*. Luanda: Chá de Caxinde.
- GARCÍA, Xosé Lois, 2005. *Poemas pornofálicos*. Lisboa: Pangeia.
- HORTA, Maria Teresa, 2015. *Minha senhora de mim*. 2.^a ed. Lisboa: D. Quixote.
- K., J. A. S. Lopito Feijóo, 1987. *Me ditando*. Luanda: Katetebula / Semi-breve (1) (plaqueta).
- K., J. A. S. Lopito Feijóo, 1987. *Rosa cor de rosa*. Luanda: Katetebula / Semi-breve (3) (plaqueta).
- K., J. A. S. Lopito Feijóo, 1987. *Doutrina*. Luanda: UEA (Cadernos Lavra & Oficina; 69; agosto).
- K., J. A. S. Lopito Feijóo, 1990. *Cartas de amor*. Pontevedra / Braga: Cadernos do Povo.
- K., J. A. S. Lopito Feijóo, 2013. *Andarilho & doutrinário. 50 anos... 50 poemas*. Luanda: Triangularte.
- K., J. A. S. Lopito Feijóo, 2015. *ReuniVersos doutrinários*. Luanda: UEA.
- MACEDO, Jorge, 2004. *Ternura de olhos verbais*. Luanda: UEA.
- MACEDO, Jorge, 1973. *Irmã humanidade*. Lobito: Capricórnio.
- MACEDO, Jorge, 1977. *Clima do povo*. Lisboa: Ed. 70.
- MAIMONA, João, 1985. *Trajectória obliterada*. Luanda: INALD.
- MAIMONA, João, 1987. *Traço de união*. Luanda: UEA.
- MAIMONA, João, s.d. (1990). *As abelhas do dia*. Luanda: UEA.
- MELO, João, 1985. *Definição*. Luanda: UEA (Cadernos de Lavra & Oficina; 36).
- MELO, João, 1986. *Fabulema*. Luanda: UEA (Cadernos Lavra & Oficina; 59).
- MELO, João, 1989. *Poemas angolanos*. Luanda: UEA.

- MELO, João, 1989. *Tanto amor*. Luanda: UEA.
- MELO, João, 2004. *A luz mínima*. Luanda: UEA.
- MENDONÇA, José Luís, 2012. *Esse país chamado corpo de mulher*. Luanda: UEA.
- MENDONÇA, José Luís, s.d. (1981). *Chuva novembrina*. Luanda: INALD.
- MESTRE, David, 1973. *Crónica do ghetto*. Lobito: Capricórnio.
- MESTRE, David, 1977. *Do canto à idade*. Coimbra: Centelha.
- MESTRE, David, 1985. *Nas barbas do bando*. Luanda / Lisboa: UEA / Ulmeiro.
- MESTRE, David, 1991. *Obra cega*. Luanda: Ed. de Autor (plaqueta com 12 poemas).
- MESTRE, David, 1996. *Subscrito a giz. 60 poemas escolhidos (1972-1994)*. Lisboa: IN-CM.
- ROCHA, Jofre, 1973. *Tempo de cicio*. Lobito: Capricórnio.
- SANTANA, Ana de, 1985. *Sabores, odores & sonho*. Luanda: UEA (Cadernos Lavra & Oficina; 53; agosto).
- TAVARES, Paula, 1985. *Ritos de passagem*. Luanda: UEA (Cadernos Lavra & Oficina; 55; outubro).
- TAVARES, Paula, 2003. *Ex-votos*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Paula, 2010. *Como veias finas na terra*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Paula, 2007. *Manual para amantes desesperados*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Paula, 2007. *Manual para amantes desesperados*. Luanda: Nzila.
- TAVARES, Paula, 2007. *Ritos de passagem*. Lisboa: Caminho.
- VICENTE, São, 1989. *Sul do sol*. Luanda: UEA.
- VILANOVA, João-Maria, 1971. *Vinte canções para Ximinha*. Luanda: NÓS.

Crítica, antologias, revistas, cadernos, folhetos

- AA. VV., 1979. *Lavra & Oficina. Caderno Especial Dedicado à Literatura Angolana em Saudação à VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos*. Luanda: UEA.
- AA. VV., 1981. *Teses angolanas. Documentos da VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos*. 1.º vol. Luanda: UEA.
- 1986-87, ARCHOTE. *Chama jovem da literatura angolana*. 1, 2, 4 e 5. Luanda: Amizade Canteiro Novo.
- BRUNETTA, Silvia, 2014. *A fase utópico-patriótica da poesia angolana (1965-1985)*. Tese de doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- 1988, CORPO-A-CORPO. Luanda: Katetebula / Semi-breve. 4. Ohandanji (plaqueta).

- FEIJÓO K., J. A. S. Lopito, 1988. *No caminho doloroso das coisas. Antologia de jovens poetas angolanos*. Luanda: UAE.
- FONTENLA, José Luís, org., 1991. *Poesia angolana de amor dos anos 80 (breve antologia)*. Pontevedra / Braga: Cadernos do Povo.
- MACEDO, Jorge, 2003. *Poesia angolana. 1975-2002. Apontamentos históricos*. Luanda: UEA.
- MARQUES, Irene Guerra & Carlos Ferreira, 2021. *Entre a lua, o caos e o silêncio: a flor*. Lisboa: Guerra & Paz.
- Marx, Karl, 2013. *Capital*. Hertfordshire: Wordsworth.
- MESTRE, David, 1989. *Nem tudo é poesia*. 2.^a ed., ver. e aum. Luanda: UEA.
- MESTRE, David, 1997. *Lusografias crioulas*. Évora: Pendor.
- MOSSUZ-LAVAU, Janine, org., 2014. *Dictionnaire des sexualités*. Paris: Laffont.
- NASIO, J.-D., 2010. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*. Paris: Payot (4.^a lição: «le fantasme»).
- 1981, *O caminho das estrelas*. Org. São Vicente / Brigada Jovem de Literatura. Luanda: UEA (Cadernos Lavra & Oficina; 34).
- RIAÚZOVA, Helena, 1986. *Dez anos de literatura angolana. Ensaio sobre a moderna literatura angolana. 1975-1985*. Luanda: UEA.
- SOARES, Francisco, *selec. e pref.*, 2001. *Antologia da nova poesia angolana (1985-2000)*. Lisboa: IN-CM.
- WOLFERS, Michael, *selec. e trad.*, 1979. *Poems from Angola*. Londres: Heinemann / African Writers Series.
- VIEIRA, José Luandino. 1980. Entrevista com José Luandino Vieira / '20 anos de trabalho literário'. Luanda: UEA (Cadernos Lavra & Oficina; 19/20; abril-maio), pp. 8-11).

Dedicatória: à Paula Tavares e a todos os poetas angolanos, antigos e modernos, que naturalmente desenvolvem um trabalho consistente de renovação; aos convidados, colegas, estudantes e amigos que comunicaram e que participaram na organização coletiva dos Colóquios de Sexualidades e outros temas das Literaturas Africanas (FLUC, 2016-2019); a Audrey de Mattos, pela paciência e trabalho; a Francisco Topa, pelo convite, publicação & demais Miudezas.

Paula Tavares e a reinvenção do *feminino**

Paula Tavares and the reinvention of femininity

Inocência Mata

FLUL / CEC

mata.inocencia@gmail.com

Resumo: O artigo aborda o volume *Ritos de passagem*, destacando o facto de Paula Tavares, neste seu primeiro livro, protagonizar uma transgressão liminar, ao dialogar com a tradição oral e rural, enquanto inaugura uma nova voz feminina erotizada e contestatária que busca subverter as normas da tradição patriarcal. Assumindo um modo de representação eminentemente lírico, Paula Tavares inaugurou, na poesia de autoria feminina nos Cinco, a possibilidade de reinventar estratégias discursivas (temáticas e de linguagem) que permitem desalojar as heranças naturalizadas da dominação de género, de matriz «tradicional» e colonial.

Palavras-chave: Paula Tavares; poesia angolana; feminino.

Abstract: This article discusses the volume *Ritos de passagem*, highlighting how Paula Tavares, in her first book, enacts a liminal transgression by engaging with oral and rural tradition while inaugurating a new, eroticized and contestatory feminine voice that seeks to subvert the norms of patriarchal tradition. Embracing an eminently lyrical mode of representation, Paula Tavares inaugurated, in the poetry of women in the Portuguese-Speaking African Countries, the possibility of reinventing discursive strategies (both thematic and linguistic) that allow for the dislodging of the naturalized legacies of gender domination, both «traditional» and colonial in origin.

Keywords: Paula Tavares; Angolan poetry; feminine.

Felizmente a palavra dissidente ficou de fora, pronta a usar: exerce sobre nós a enorme sedução do fruto proibido, durante tanto tempo, do sabor a loengos selvagens: corta os lábios, fere a boca, mas cura a sede e apazigua a fome.

Ana Paula Tavares

* Texto publicado em *Trânsitos e fronteiras literárias* [livro eletrónico]: gênero / Organizadoras Gracielle Marques, Livia Reis, Veronica Prudente Costa. – Boa Vista, RR: Editora da Universidade Federal de Roraima; Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2023, pp. 94-105.

1. *Ritos de Passagem*: um local inaugural

*A memória do tempo
Está inscrita nos seus gestos pequenos
Que tornam o avesso da terra
Tão perfeito como a ilha
Que se move lenta
Por dentro do cerco.*

Paula Tavares (2010, p. 48)

Começo por dizer que, para além do seu percurso poético ser de excelência — razão por que tem despertado a atenção merecida, a nível académico, editorial e crítico, na sua Angola e internacionalmente —, gostaria de me deter, nesta breve reflexão, sobre o que significou quando, em Outubro de 1985, uma desconhecida Paula Tavares publicou *Ritos de passagem*.

A literatura angolana vivia um período de certa inércia estética, salpicada por obras mais desviantes da «tradição literária», como *Mayombe* (1980), *Quem me dera ser onda* (1982) e, no mesmo ano da publicação de *Ritos de Passagem* (1985), *O Cão e os Calus*. É verdade que algumas obras, sobretudo de poesia, foram sendo publicadas: por exemplo, foi por essa altura que escritores da sua geração — da safra de 1950, como gosto de referir essa geração, que Luís Kandjimbo designaria como a «Geração das Incertezas» (tais como João Melo, Botelho de Vasconcelos, José Luís Mendonça, João Maimona) — foram sendo conhecidos (embora alguns tenham começado a publicar nos anos 70), mas continuando a reivindicar a pátria e celebrar a vitória, na senda da escrita dos poetas-políticos. Considero que se tratou de uma fase menos produtiva esteticamente, em termos de originalidade, tal como haveria de acontecer em outras literaturas homólogas, uma fase marcada por uma certa *panfletarização* e *sloganização* da escrita (Mata 1998).

Por isso, com este primeiro livro (a que sempre chamei *caderno*, sendo que a edição angolana tem 36 páginas, enquanto a edição portuguesa, de 2007, que citei, tem 70 páginas), a autora inscreveu-se na galáxia literária angolana como Paula Tavares (de seu nome civil Ana Paula Ribeiro Tavares, Huíla, 1952), optando posteriormente pelo nome de Ana Paula Tavares como prosadora (cronista e romancista)¹. Com efeito, Paula Tavares sulcou veredas

¹ É importante referir que, como poetisa, a autora assina como Paula Tavares — e não Ana Paula Tavares, conforme aparece na antologia *Amargos como os frutos: Poesia*

por onde começou a enunciação feminina num universo em que o género não era propriamente declinado no entrecruzamento de diferentes sistemas de relações de poder, não apenas segundo uma seccionalidade colonial, em que imperava a ideologia do «desejo colonial» que, segundo Robert Young, não se limita a mera ambição territorial ou económica, tendo um foco particular no papel do desejo e da fantasia na construção e manutenção dos impérios, num dialético modelo sobreano de poder, conforme considera Young, com base nos esquema de Michel Foucault (Young 2005, p. 213) — como se pode ler nos emblemáticos poemas de Noémia de Sousa, «Negra» e «Raparigas da doca». Por isso, pretendo, neste brevíssimo ensaio, desvelar o *local* inaugural da viragem pós-colonial que este *caderno* opera na literatura angolana (e dos Cinco). Por *pós-colonial* quero aqui referir a capacidade de interpretar o presente à luz de uma leitura mais criteriosa do passado, como sintetizou Mary Louise Pratt (2008, p. 35) — isto é, com capacidade para evocar não um sujeito paralisado entre a nostalgia do passado (a «tradição», erigida a estatuto do sagrado) e a ingenuidade utópica de um «tempo novo», que forjaria um «homem novo». Considero que a impertinência criativa de Paula Tavares se centrou no seguinte questionamento: E a «mulher nova»?

É à luz dessa leitura mais ampla do passado, de que fala Mary Louise Pratt, e convocando essa memória inscrita nos pequenos gestos que, no entanto, vão mudando a ilha por dentro, na expressão do sujeito de *Como veias finas na terra*, que é possível reler *Ritos de passagem*, publicado em Luanda em 1985, pela União dos Escritores Angolanos, com a novidade de «ousados» desenhos de Luandino Vieira, a propor uma leitura intermedial dessa poesia, a transcender o nível da decodificação verbal do texto e convocando a sensorialidade e a visualidade na geração de significados. Essa publicação deu-se no mesmo ano de *Sabores, odores & sonho*, de Ana de Santana (de quem nunca mais se ouviu falar em termos literários²), uma obra que, juntamente com *Ritos de passagem*, nos permite avaliar o pioneirismo dessa poe-

reunida (2011). E não importa se para a autora é indiferente, como já uma vez foi assinado; o que importa é que a literatura é uma instituição, com instâncias de legitimação e outros factores e factos como os produtores, ou seja, os autores e receptores, portanto o público leitor, que se reconhece no trabalho dos produtores e se identifica com o mundo criado no papel.

sia de autoria feminina e o estado de uma dupla questão em Angola, antecipando-se a autora a todas as suas companheiras de pena angolanas, suas coetâneas (Maria Celestina Fernandes, Amélia Dalomba, Maria Alexandre Dáskalos, Chô do Guri, Isabel Ferreira, Carla Queiroz) — e até nos Cinco, pois em São Tomé e Príncipe Maria Olinda Beja só publicaria *Bô Tendê?* em 1992, Vera Duarte *Amanhã amadrigada* em 1993, Odete Semedo *Entre o ser e o amar* em 1996, enquanto em Moçambique (embora Lília Momplé tenha publicado em 1988 *Ninguém matou Suhura*), Sónia Sultuane publicaria *Sonhos* apenas em 2001³: começava, nos Cinco, uma era em que a autoria feminina na literatura atribuía ao significante *mulher* uma espessura que ultrapassava a inter-identidade de um sujeito que funcionava exclusivamente como metáfora (pela dimensão eminentemente simbólica da significação) e poucas vezes como metonímia.

É assim que o ineditismo das temáticas permite perceber a importância e o lugar inovador de *Ritos de passagem*. A sua reedição, em 2007, pela Editorial Caminho, veio confirmar o lugar inaugural da poesia de Paula Tavares, já então autora de mais quatro livros de poesia (*Ritos de passagem*, *O lago da lua*, *Dizes-me coisas amargas como os frutos* e *Ex-votos*), a que se seguiram *Manual para amantes desesperados* (2007), *Como veias finas na terra* (2010), *Um rio preso nas mãos* (2019) e *Água selvagem* (2024); enquanto Ana Paula Tavares, a escritora, é autora de dois livros de crónicas, *O sangue da buganvília* (1998) e *A cabeça de Salomé* (2004), para além de um romance, *Os olhos do homem que chorava no rio* (2005), escrito a quatro mãos com Manuel Jorge Marmelo, e *Verbetes para um dicionário afetivo* (2016), apontamentos narrativos e reflexões filosóficas e crónicas à volta de temas — melhor, de termos-conceitos, agora a oito mãos, as suas, as de Paulinho Assunção, Manuel Jorge Marmelo e Ondjaki. Como então afirmei no Prefácio que escrevi para essa reedição portuguesa, que foi reproduzido na antologia *Amargos como os frutos*, publicada no Brasil, «via pela primeira vez, na

² Trata-se de um livro tão esquecido que nem aparece referido na Bibliografia sobre Literatura Angolana em Português, da Cátedra de Português Língua Segunda e Estrangeira, da Universidade Eduardo Mondlane, mas que mereceria um outro olhar.

³ Obviamente que não são referidas obras de Alda Espírito Santo, Alda Lara, Glória de Sant'Anna e Noémia de Sousa, apesar de serem publicadas depois das Independências, uma vez que essas publicações reúnem poesia escrita antes das independências.

poesia africana, uma escrita em que a voz da mulher se fazia ouvir na sua individualidade, na sua feminilidade, na sua corporalidade» (Mata 2007, p. 9).

É com este seu primeiro livro que Paula Tavares protagoniza uma transgressão liminar, ao dialogar com a tradição oral e rural, enquanto inaugura uma nova voz feminina erotizada e contestatária que busca subverter as normas da tradição patriarcal. Com efeito, a dicção poética de *Ritos de passagem* actualiza novas formas de expressar o feminino, tanto no que se refere ao sujeito enunciator — aquele que vocaliza as suas vivências, expressa as suas experiências, sentimentos, emoções, percepções, revolta, reivindicações, recusa —, quanto ao modo de enunciação, um modo intensamente lírico, que, todavia, não deixa de traduzir as experiências do social, do político e do cultural, nem deixa de se contaminar pelo épico. Articulando os seus valores, crenças, aspirações, perspectivas, vozes, o sentido da sua poesia ainda se gera através da representação da individualidade e da subjectividade, assim como da expressão colectiva, da realidade e da cultura da (sua) comunidade,

Tratou-se, na verdade, em 1985, de um livro inovador. E talvez a primeira inovação a assinalar seja no modo de representação, agora eminentemente lírico, diferentemente do modo épico da poesia das gerações anteriores, de poetisas suas predecessoras e, *grosso modo*, da «Geração da *Mensagem*», em que poderíamos incluir, apenas pela proximidade etária, a obra de Alda Lara (uma vez que a poesia lariana se afasta do discurso reivindicativo dessa geração), até então a mais significativa poesia de autoria feminina em Angola. Um pequeno livro que se afastava da enunciação nacionalista (na substância e na retórica) que a literatura angolana ainda vivia nesses anos 80 do período da pós-independência (vejam-se os livros então publicados pelos «consagrados» entre 1975-1985 e mesmo pelos da «geração das incertezas», como atrás referido); um pequeno livro que se anuncia pela iniciação ao *Eu* em rituais de trânsito, «ritos de passagem», para o conhecimento do mundo interior da mulher enquanto indivíduo — e não apenas enquanto entidade colectiva. Esse conhecimento começa pelo tactear do mapa do corpo feminino, em que o espaço do sujeito se constrói de vivências que compõem os perfis dessas diferentes vozes poéticas femininas que se fazem ouvir, de forma estridente. Tal estridência denunciativa confere a essa poesia um efeito de protesto pela liberdade, como no poema «Desossaste-me», em que claramente o

grito de contestação se percebe pelo verbo em caixa alta: «VOU / para o sul saltar o cercado».

Este sujeito, representação de todos os corpos femininos dominados e subalternizados, deixaria de funcionar em relação metonímica com a geografia ideológica que nomeia o homem africano e suas vinculações à Terra-Pátria-Nação, como antes o corpo da mulher e seus corolários sógnicos em que se localizavam as inscrições do núcleo simbólico da nação, quer na poesia de autoria feminina — como «Testamento» ou «Prelúdio», de Alda Lara; «Raparigas das docas» ou «Negra», de Noémia de Sousa; «Avó Mariana», «Para a Tânia» ou «Às mulheres da minha terra», de Alda Espírito Santo; ou em poesia claramente nacionalista, como a de Agostinho Neto (por exemplo, o emblemático «Adeus à hora da largada» ou «Um ‘bouquet’ de rosas para ti»), de António Jacinto («Carta de um contratado»), ou noutro, em que signo Mãe emerge como símbolo da Mãe-África, enquanto as imagens da nação passaram a ser construídas a partir da pauta do corpo feminino (voz, dorso, regaço, olhos), em que a presença da Mãe traduz o «drama vivo duma Raça, / Drama de carne e sangue / Que a Vida escreveu com a pena dos séculos!», do poema «Mamã negra», de Viriato da Cruz, terminando o poema como anunciado no início: «Canto de esperança»:

*Pelos teus olhos, minha Mãe
Vejo oceanos de dor
Claridades de sol-posto, paisagens
Roxas paisagens
Dramas de Cam e Jafé...
Mas vejo (Oh! se vejo!...)
mas vejo também que a luz roubada aos teus olhos, ora esplende
demoniacamente tentadora — como a Certeza...
cintilantemente firme — como a Esperança...
em nós outros, teus filhos,
gerando, formando, anunciando
— o dia da humanidade
O DIA DA HUMANIDADE!...*

É que se a mulher foi sempre, desde os primórdios da literatura angolana, presença assídua na poesia produzida em Angola (como objecto de amor romântico, de encantamento nativista e pilar da adesão à terra, de desejo e prazer ou como sujeito marcado pela diferença cultural e linguística), foi na

produção poética anticolonial que ela ganhou estatuto de símbolo: de José da Silva Maia Ferreira a Cordeiro da Matta, de Alfredo Troni a Tomás Vieira da Cruz, a diferença com a poesia nacionalista não é grau — é de natureza. Porém aqui, por imperativos ideológicos, sem espaço para o sentir individual e muito menos o *saber-sentir*, afinal a dimensão que consagra o cultural e o vivencial, uma vez que o *Nós* se sobrepunha ao *Eu*, mesmo na poesia de autoria feminina (Mata 2015, p. 24). Nessa poesia, a mulher aparecia sobretudo como mãe-filha-irmã-companheira, em que o sujeito da enunciação se assumia como porta-voz — e os poemas de Alda Lara, Noémia de Sousa e Alda Espírito Santo são muito emblemáticos nessa postura do poder da fala, em que o *locus* da enunciação sanciona a naturalização de hierarquias, neste caso, estrutural, cultural e de classe, mantendo-se, portanto uma lógica colonial para além do colonialismo.

E, embora decantadas pelos objectivos da escrita, as imagens que projectavam o sujeito feminino estavam tão vinculadas à *terra* (e seus elementos), à *nação* (com a sua significação política de pátria agrilhoadada) e à comunidade transnacional (o continente africano e a diáspora negro-africana). Pode-se, por isso, afirmar que esse sujeito feminino, cantado na poesia nacionalista, nunca chegou a sê-lo, pela dimensão reificante com que era cantado: é que nesse tempo de *endurance* anticolonial era preciso omitir o contencioso que advinha da falta de equidade e igualdade no exercício da partilha do poder simbólico entre os colonizados (daí a ideia da dupla colonização da mulher — na esfera doméstica, segundo os ditames da patriarcado da tradição, e na esfera pública, através do patriarcado colonial) e fazer a apologia de homogeneidade (confundida com unidade) de aspirações, preocupações e projectos (Mata 2015).

2. Uma estética política temperada pela ética dos sentidos

*A mãe despe a pele das casas
Todos aos anos
Só para as revestir de novo
Do barro das origens.*

Paula Tavares (2010, p. 50)

Tenho vindo a defender que *Ritos de passagem* anuncia uma viragem que, a partir dos anos 80 e, mais sistematicamente a partir dos anos 90, começa a impor-se com a publicação de obras que revelavam significativos indícios de um novo rumo interno no tom e na dicção na percepção do mundo, não apenas na literatura angolana, mas também nas outras literaturas africanas congêneres que, por essa altura (1985), ainda funcionavam como um «sistema de vasos comunicantes» (Mata 2001). Essa nova dicção conduziu à implosão do modo como a literatura angolana, (quase) exclusivamente de tradição masculina, conjugava o verbo da *nação* e da «comunidade imaginada», numa radical omissão de uma enunciação feminina, embora a mulher escritora de então concentrasse na mulher os sonhos dessa *nação*.

Pode dizer-se ser com Paula Tavares que os *lugares* femininos deixam de ser exclusivamente geradores do corpo da nação e de identidade cultural, embora possam continuar a ser tela de localizações socioculturais e ideológicas, como podemos ver pela epígrafe, retirada do *corpus* da ságeza Cabinda (um provérbio), de um singelo poema sobre a partilha de uma vida: «Chorar não chorar / A planície fica na mesma»; ou no último poema da colectânea de vinte e quatro poemas, «Cerimónia secreta», que «relata» uma prática tão vulgar quanto empírica, rural ou urbana, e que revela um *modus faciendi* de convivial relação com a natureza: transformar o mamoeiro macho em fêmea.

Antes, na poesia nacionalista, a nação se construíra a partir de um imaginário ligado à Terra (e seus derivados: elementos da natureza vegetal, animal ou cosmológica) e à «comunidade imaginada» (a história do país e suas figuras). Tais elementos significavam em expansão metonímica representando a Pátria, e não raramente uma *superpátria* negro-africana (como na poesia negritudinista), através de imagens de imanência feminina (mãe, irmã, amada, ama, prostituta, lavadeira; colo, seios, lábios, mãos, leite, ventre, ancas; andar, sorriso, gestos, beijos, carinhos). A figura da mulher funcionava, então, como o elemento copular de uma poesia constantemente revoltada, através do qual o sujeito poético reflectia as angústias de todo o tipo de precariedades. Neste contexto, não admira que essa poesia tivesse silenciado as pulsões que emergiam da corporalidade e sensibilidade femininas, inscritas na tela das significações íntimas e individuais, privilegiando as emanções simbólicas desse corpo enquanto *locus* uterino de uma nova Mãe-África, à altura

alienada e espartilhada numa geografia metafórica que celebrava a Terra e o Homem.

O prazer — que antes a dor colectiva abafava e rasurara, para expressar reivindicações colectivas — é agora retirado da pauta do corpo e, quando não, é desejado e procurado, não resultando de lembranças de uma vida dedicada aos *outros* (sejam eles filhos, companheiros, ou o Povo). Através de imagens sensoriais, de memórias emocionais, cria-se um mundo de apreensões subjectivas em que o *eu-lírico* se move e apreende as desigualdades e assimetrias ditadas por uma ordem que impulsiona a passividade: «depois é só esperar / nela desaguam todos os rapazes.» («A abóbora menina»). A sensualidade em Paula Tavares, consubstanciada em imagens sensoriais (cheiro, tacto, gosto, olfacto, visão), é transgressora porque não tem um fim: ela basta-se a si própria e se esgota na sua actualização vital. Não sem razão considera o *alter ego* de Paula Tavares, a Ana Paula Tavares, em afirmação que regasto da epígrafe:

Felizmente a palavra dissidente ficou de fora, pronta a usar: exerce sobre nós a enorme sedução do fruto proibido, durante tanto tempo, do sabor a loengos selvagens: corta os lábios, fere a boca, mas cura a sede e apazigua a fome.

Colocada lado a lado da responsabilidade que nos cabe na transformação deste mundo dos homens e das mulheres, sabe a pouco, mas como é bom usar! (Tavares 1998, p. 91)

A poesia que *Ritos de passagem* inaugura, livro a que se poderia acrescentar, como já se disse, *Sabores, odores & sonho*, de Ana de Santana, e, até, *Jardim das delícias* (1991), de Maria Alexandre Dáskalos, já não é poesia celebrativa, embora mantendo-se o seu teor ideológico, com uma nova concepção política do sujeito feminino investido da sua individualidade subjectiva. O trabalho com os sentidos informa sobre a percepção do mundo à volta, tornando visíveis as vivências e as experiências dos sujeitos que se expressam pelos sentidos. E essa estratégica informa sobre o processo de consciencialização do corpo e o seu lugar na expressão do *eu*. *Ritos de passagem* foca o quotidiano da mulher, expondo os limites desse quotidiano e quebrando códigos de uma tradição que a confina a um silêncio feito de esperas. O quotidiano que aparece na poesia de Paula Tavares remete para a reivindicação da liberdade do *Eu* e não do *Nós* (como na poesia anterior, tanto de auto-

ria masculina quanto feminina), uma vez que é diferenciado, não sendo evocações de qualquer trabalho, mas aqueles que a sociedade restringe à mulher:

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 («Desossaste-me»)

Interessante é que, para tal, a poetisa utiliza os mesmos «materiais» da natureza — os elementos da natureza, no caso mormente os frutos da natureza tropical, nos poemas da primeira parte, **Do cheiro macio ao tacto**, em que apenas o último poema da série se reporta à natureza animal, ao matrindindi; e da sociocultura angolana (os deveres e obrigações da mulher na sociedade tradicional, os rituais de subalternidade feminina, as relações históricas com o espaço civilizacional) na segunda fase do percurso iniciático, **Navegação circular**; e, finalmente, o desenlace que se evidencia na amarga consciência da condição feminina na pirâmide social: leia-se, em **Cerimónias de passagem**, os poemas «Desossaste-me», «Alphabeto» ou «Rapariga»:

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

*Filha de Tembo
organizo o milho*

Trago nas pernas as pulseiras pesadas
Dos dias que passarem

Sou do clã do boi —

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

$$(\dots)$$

Com uma dimensão igualmente teleológica, de forte pendor pedagógico, que aponta para fora do texto (requerendo o conhecimento contextual), *Ritos de passagem* surge em 1985 como um *contradiscurso* — pensemos na força da «crítica da crítica», para me reportar a Tzvetan Todorov, em *Crítica e Crítica: Um romance de aprendizagem* (2015), em que Todorov reflecte sobre a relação entre literatura e ideologia, isto é, como a literatura pode ser um reflexo da sociedade e como as ideologias podem ser veiculadas através dela, e também as imposições ideológicas influenciaram a crítica da literatura do século XX. Assim, o que para Todorov seria um «romance de aprendizagem», neste caso seria poesia de aprendizagem do feminino, residindo a crítica no facto de o corpo da mulher surgir *vocalizado*, com a enunciação em primeira pessoa, apesar de revelar a consciência do compromisso com a «comunidade imaginada», o que, no entanto, a desobriga (à mulher) à submissão da sua subjectividade individual (desejos, frustrações, amor, satisfação sexual, aspirações) à pulsão colectivizante do corpo fecundado e fecundante da Terra (fertilidade, fecundidade, maternidade), contaminado por figurações sémicas da Pátria.

3. Ensaiaando manter as veias abertas desde 1985...

*A mulher das palavras antigas
Enche de água nova
as panelas
onde os espíritos se reconhecem
e matam a sede dos dias e das noites.*
Paula Tavares (2010, p. 48)

Desde *Ritos de passagem* que Paula Tavares continua a proceder a um inventário de cenários opressivos, porém tentando tornar visíveis, pela vocalização do *Eu* feminino, um tempo de possibilidades satisfatórias e exequíveis. É o que o *eu lírico* expõe, juntamente com ecos subjectivos — a sua história, da sua família e da sua comunidade — que o fundam como indivíduo e como partícipe de um espaço-tempo, porventura metonímia do sujeito feminino subalterno africano. Lançando desde então, uma miríade de pontos de fuga, Paula Tavares inaugurou, na poesia de autoria feminina nos Cinco, a possibilidade de reinventar estratégias discursivas (temáticas e de linguagem) que

permitem desalojar as heranças naturalizadas da dominação de género, de matriz «tradicional» e colonial. Pois, como afirma na sua crónica-poema «O sangue da buganvília», de uma coisa está certa: venha quem vier, mudem as estações, parem as chuvas, esterilizem o solo, somos cada vez mais como as buganvílias: a florir em sangue no meio da tempestade» (Tavares 1998, p. 35).

Referências bibliográficas

- CRUZ, Viriato da, 1961. *Poemas*. Lisboa: Edição da CEI. (Colecção Autores Ultramarinos).
- MATA, Inocência, 1998. *Diálogo com as ilhas: sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições Colibri.
- MATA, Inocência, 2007. «Passagem para a diferença». In Paula TAVARES. *Ritos de passagem*. 2.^a edição. Lisboa: Editorial Caminho.
- MATA, Inocência, 2015. Literatura angolana: entre utopias e distopias. *Textos & Pretextos: Angola (Poesia e Prosa)*. Centro de Estudos Comparatistas / FLUL. 19 (primavera / verão), pp. 9-28.
- PRATT, Mary Louise, 2008. «In the neocolony: destiny, destination and the traffic in meaning». In: Mabel MORANÃ; Enrique DUSSEL; Carlos JÁUREGUI (Eds.). *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press, pp. 459-475.
- TAVARES, Ana Paula, 1998. *O sangue da buganvília*. Mindelo: Centro Cultural Português.
- TAVARES, Paula, 2007. *Ritos de passagem*. 2.^a edição. Lisboa: Editorial Caminho.
- TAVARES, Paula, 2010. *Como veias finas na terra*. Lisboa: Editorial Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 2011. *Amargos como os frutos: Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas.
- YOUNG, Robert, 2005. *Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*. São Paulo: Perspectiva.

De veias, sangue, terra e água: a escrita pulsante de Paula Tavares

Of veins, blood, earth, and water:
The pulsating writing of Paula Tavares

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco*

Resumo: Este ensaio oferece uma visão ampla da obra de Ana Paula Tavares, abrangendo não só a sua poesia, mas também algumas de suas crônicas. De *Ritos de passagem* a *Água selvagem*, um profundo erotismo envolve a figura feminina. São várias as metáforas que percorrem a escrita da autora: sangue e lago, água e a terra, bois e mulheres, aranha e areia do deserto, barro e buganvília, gritos e dor da guerra. Tanto a linguagem dos poemas como a das crônicas são permeadas pelos sentidos, abrindo-se aos cheiros, aos sabores locais, à sabedoria dos provérbios com suas lições ancestrais. Tradições e modernidade tecem alianças e contribuem para um maior conhecimento da história de Angola. A imaginação literária de Paula não se centra apenas na cartografia pastoril da Huíla; percebe-se, sobretudo em seus últimos livros, um interesse pelas artes em geral.

PALAVRAS-CHAVE: Paula Tavares; poesia; crônica; Angola; oralidade

Abstract: This essay offers a broad overview of Ana Paula Tavares' work, covering not only her poetry but also some of her columns. From *Ritos de passagem* to *Água selvagem*, a deep eroticism surrounds the female figure. Many metaphors run through the author's writing: blood and lake, water and earth, oxen and women, spiders and desert sand, clay and bougainvillea, screams and the pain of war. Both the languages of the poems and columns are permeated by the senses, being receptive to smells, local flavors, and the wisdom of proverbs with their ancestral lessons. Traditions and modernity weave alliances and contribute to a greater understanding of Angola's history. Paula's literary imagination is not only centered on the pastoral cartography of Huíla; it is possible to see, especially in her latest books, an interest in the arts in general.

Keywords: Paula Tavares; poetry; column; Angola; orality

Na maioria das literaturas, poucas foram as mulheres que conseguiram uma visibilidade maior para seus escritos. Em Angola, o silêncio em relação à produção literária feminina também existiu, principalmente no período colonial e durante as lutas libertárias. Dessa época, ficaram, entretanto, no-

* Professora Emérita, Titular de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: carmen.tindo@gmail.com

mes como o de Alda Lara, cujos poemas, tecidos sob a égide da rebeldia, cantaram as belezas da terra e invocaram a Mãe Negra, numa recusa veemente à escravidão e ao colonialismo. Sonhando com um futuro de liberdade e justiça social, a poesia de Alda se fez de gestos de certeza e esperança.

Em outro contexto social, Ana Paula Tavares começa a publicar sua poesia em 1985, após a independência angolana. Põe em cena o desencanto, as decepções e as incertezas causadas pela guerra civil e a miséria em Angola, criticando os excessos de poder experimentados tanto pelas mulheres dos espaços rurais angolanos, como pelas de vivência urbana. É uma das mais importantes vozes femininas angolanas no campo literário-cultural, com doze obras editadas até o momento: o romance *Os olhos do homem que chorava no rio* (2005), escrito a duas mãos com Manuel Jorge Marmelo; *Verbetes para um dicionário afectivo* (2016, prosa), redigido em parceria com Manuel Jorge Marmelo, Ondjaki e Paulinho Assunção; três livros de crônica: *O sangue da buganvília* (1998; 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 2022), *A cabeça de Salomé* (2004), *Um rio preso nas mãos* (São Paulo: Kapulana, 2019); sete títulos de poesia: *Ritos de passagem* (1985); *O lago da lua* (1999); *Dizes-me coisas amargas como frutos* (2001); *Ex-votos* (2003); *Manual para amantes desesperados* (2007); *Como veias finas na terra* (2010); *Poesia reunida* seguido de *Água selvagem* (2023). Os cinco livros de prosa — sempre prosa poética — a autora os subscreve por extenso; já os de poemas ela os assina, apenas, Paula Tavares, sinalizando, talvez, para o fato de ser a sua poesia caracterizada pelo minimalismo dos versos e condensação imagética.

Autora de uma obra de grande labor estético e forte impacto literário, Ana Paula é consagrada não apenas em Angola, Brasil, Portugal, mas também em outros países, onde possui poemas em várias antologias. Enaltecida pela crítica e por seus pares — escritores e poetas —, já foi condecorada com diversos prêmios, sendo objeto de estudo de dissertações de Mestrado e teses de Doutorado, em instituições universitárias de várias partes do mundo, bem como de artigos de especialistas da área.

Em meados da década de 80 do século passado, Paula teve papel inovador, na cena literária angolana, criando uma poesia que questionava a sexualidade feminina reprimida e refletia acerca das decepções sociais causadas pela guerra civil travada logo após a independência. Seus poemas penetram Angola com pulsação sanguínea, buscando com seu lirismo oxigenar o corpo

ferido da terra, com a intenção de ativar a circulação da vida, entendida esta em suas significações natural, cultural, social, ou seja, em seus amplos sentidos. As águas umedecedoras de sua poesia trazem o gosto salgado das lágrimas femininas e os doces sabores dos lagos da Huíla. Águas, por vezes, também portadoras do amargor decorrente dos conflitos vivenciados pelos povos angolanos, em especial pelas mulheres que, além de terem sofrido com o machismo, tanto o exercido pelo colonialismo, como o existente em algumas tradições autóctones, foram vítimas de mais de quarenta anos de guerras.

São múltiplos os semas e metáforas que atravessam os poemas e crônicas da autora: o sangue e o lago, as águas e a terra, os bois e as mulheres, aracne e as areias do deserto, o barro e a artesanaria das oleiras, as árvores e a buganvília, os gritos e as teias, os mitos e os sonhos, o unicórnio e Nefertite. É uma escrita poética permeada de complexidades, fazendo dialogarem, em constante tensão, tradição e modernidade, ou seja: os sentidos telúricos e o legado ancestral de culturas que, através de séculos, habitaram Angola; a aridez das dunas junto às fronteiras da Namíbia e a liquidez dos rios e lagos angolanos; os provérbios locais e as heranças culturais advindas da colonização portuguesa; os ritos e cantos mumuúlas do sudoeste angolano — tudo isso a contracenar com afetos do sujeito lírico, com sua solidão de poeta.

Laura Padilha, no artigo «Paula Tavares e a Semeadura da Palavra» (2000a), chama atenção para muitas dessas metáforas e, principalmente, para o grito característico da dicção transgressora da autora, cuja poesia opera com o exercício metalinguístico do escrever-reescrever poético e, simultaneamente, com a resignificação da oralidade das tradições do sul de Angola. Em diversos poemas de Paula, uma voz lírica feminina faz-se ouvir, rebelando-se contra a opressão suportada por mulheres angolanas de diferentes etnias. Também denuncia, criticamente, a fome, o tormento das crianças nascidas ao som de tiros e explosões de minas.

Desde *Ritos de passagem*, o sujeito lírico questiona certas práticas autoritárias em relação às mulheres, como o *alambamento*¹ que prescrevia a troca das noivas por grãos ou vacas. Insurge-se contra costumes castradores dos comportamentos femininos como a *tábua de Eylekessa* que, em algumas etnias do sudoeste angolano, exigia das moças uma postura física correta.

¹ *Alambamento* ou *alembamento*: dote pago pelo homem à família da noiva para se casar.

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

*Trago nas pernas as pulseiras pesadas
Dos dias que passaram...
Sou do clã do boi (Tavares 1985, p. 27)*

Declarando-se desse clã de pastores, o eu-lírico percebe que sua identidade é vinculada ao universo pastoril e aos paladares, fragrâncias, tatos característicos dessas terras do sudoeste angolano. O cheiro do couro bovino se desprende dos primeiros livros de poesia de Paula Tavares. A partir de *O lago da lua*, esse odor se acha associado às sandálias do amado e passa a impregnar suas entranhas de poeta e de mulher, marcando «com o seu perfume as fronteiras do seu quarto» (Tavares 1999, p. 19) e os sentidos profundos de seus versos. Essa presença bovina é tão forte, que, em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, o sujeito poético, em meio ao caos em que se encontra, invoca o «boi verdadeiro» (Tavares 2001, p. 7) e a «vaca fêmea» (*ibid.*, p. 29) como figuras-tutelares que o poderão guiar pelos meandros da poesia, fazendo despertar, novamente, a inspiração estética, adormecida pelos sofrimentos causados pelas guerras travadas em Angola nos últimos vinte anos e pela dor decorrente da ausência do amado (*ibid.*, p. 29). Assim, na antecena do primeiro conjunto de poemas desse livro, clama pelo boi mítico, cuja simbologia polissêmica aponta para a doçura, a capacidade de trabalho e a renovação necessárias ao seu país destruído por tanta miséria e sangue derramado:

*Boi, boi,
Boi verdadeiro,
guia minha voz
entre o som e o silêncio (ibid., p. 7)*

Boi, «boitempo», «boi da paciência», metáfora das ruminações da memória. Alegórica imagem de uma história de silêncios, de sons que se perderam através dos séculos, pelos planaltos da Huíla e pela areia do deserto vizinho. Ligado também aos ritos da lavoura sagrada, da fecundação da terra, o boi é um dos animais sacrificiais oferecidos aos deuses do panteão religioso dos

povos pastores dessas regiões angolanas, sendo considerado intercessor entre os vivos e os antepassados. O culto a esses é uma prática comum aos povos *bantu* de Angola, os quais sempre acreditaram no poder advindo dos mortos, em termos de aconselhamento e de circulação da força vital. *Dizes-me coisas amargas como os frutos* não é só um diálogo com a ancestralidade, com a memória do vivido e das tradições, mas também uma evocação intertextual com os livros anteriores da autora.

Em *Ritos de passagem*, a figura feminina, saltando o cercado e buscando ao sul a liberdade, persegue os cheiros e sabores da terra, redescobrando a própria sexualidade. A *tacula*² vermelha e o barro branco que cobrem os corpos das jovens assinalam a sacralidade das cerimônias rituais da puberdade. No último poema *Ritos de passagem*, a alegoria de um grande falo fertiliza a terra, representando não apenas a erotização da mulher, mas a da poesia:

[...]

*com água sagrada da chuva
retiraram-lhe a máscara*

*pintaram-no em círculos
com
tacula
barro branco
sangue...*

*Entoaram cantos breves
enquanto um grande falo
fertilizava o espaço aberto
a sete palmos da raiz. (Tavares 1985, p. 36)*

A metáfora do barro perpassa a obra de Paula Tavares. Em *O lago da lua*, também está associada aos ritos de iniciação feminina, quando as meninas-moças vão ao lago «lavar seu primeiro sangue» (Tavares 1999, p. 11). Encontra-se, ainda, por outro lado, relacionada aos sentidos profundos das origens. A imagem do lago remete aos sonhos que resistiram à dor e à guerra; funciona como espelho onde o sujeito poético busca a identidade esgarçada.

² *Tacula*: árvore de Angola que produz madeira e tinta vermelha. Essa tinta é usada para untar os corpos das raparigas nos rituais de iniciação. Também é usada a *tacula* para se reverenciarem os espíritos.

A terra e o barro, embora sua textura não apresente reflexos como os das águas lacustres, guardam, de outra maneira, uma função especular que se evidencia no trabalho criativo das oleiras, cujas mãos moldam peças singulares em terracota, gravando pedaços de suas histórias, na memória da argila:

*Abre a terra
Deixa que me veja ao espelho
E encontre o meu lugar
No vazio
No meio de trezentas mil virgens de terracota. (ibid., p. 18)*

As crônicas de *O sangue da buganvília* (1998) apreendem a atmosfera de desesperança que abarca a sociedade angolana imersa em guerras no pós-independência: «trata-se sim de olhar no espelho a nossa própria velhice e a velhice da pátria apodrecida pela guerra, fermentada de fome, adiada de projectos.» (Tavares 1998, pp. 72-73). A fissura dos sonhos é causada pelo vácuo que domina e cega todos: «No mato por onde andas morreu o elefante / Teus olhos não viram / Teus olhos cegos de barro não viram o elefante e o teu bem amado» (Tavares 2001, p. 38). O barro, geralmente relacionado à criação estética, à linguagem, às origens e raízes culturais dos povos angolanos, torna-se para estes, nesse contexto, uma barreira que lhes tolda a visão e a memória. A impossibilidade de modelar o barro com a leveza de antes gera profundo desgosto.

Recomeçou a viagem quando os vasos se partiram. Olha de longe a nação e não reconhece o monstro que lhe devorou a memória. Mãos fechadas sobre o coração aberto, olhos abrasados pela sede, perdeu o sentido das fontes e não percebe que as bocas da terra vomitam agora um barro amassado de sangue e impossível de trabalhar. (Tavares 2004, p. 22)

A produção literária de Paula Tavares publicada entre 1985 e 2001 capta esse amargor causado pela guerra civil. Estabelece-se, assim, uma diferença em relação a seu primeiro livro, *Ritos de passagem*, que ainda guarda a utopia das transformações sociais propiciadas pelas lutas libertárias, a redescoberta da sensualidade feminina associada ao gosto dos frutos da terra. Se nessa obra, há, no sujeito estético, o gozo do mirangolo «que corta os lábios / com sabor ácido / da vida» (Tavares 1985, p. 12), o paladar doce do mamão

metaforizado pela imagem da «frágil vagina semeada» (Tavares 1985, p. 16), nos demais livros, a pele das palavras é arrancada, o «mirangolo passa a escorrer um sangue» (Tavares 1999, p. 23) e o rito de passagem da poesia se converte em cerimônia amarga de cópula com a própria dor:

*Atravesso o espelho
circuncido-me por dentro
e deixo que este caco
me sangre docemente*

*Entre dia e espera
a história deste tempo
em carne viva. (ibid., p. 24)*

A partir, principalmente, de *O lago da lua*, editado em 1999, a poesia de Paula Tavares discute a crise que se abateu sobre o corpo social de seu país. O eu-lírico expõe corpos feridos, não mais as peles das meninas cobertas de *tacula*, mas de «cicatrizes» (*ibid.*, p. 33). Faz ressoarem, em seus versos, vozes metamorfoseadas em «grito [que se] espeta faca / na garganta da noite» (*ibid.*, p. 33). Atinge, assim, uma contundência minimalista semelhante à de João Cabral de Melo Neto, cujos versos cortantes se comparam a «facas só lâmina», [...] pousadas «na pedra de afiar» (*ibid.*, p. 15). Pedra, metáfora do coração endurecido, resistente à dor. O sujeito poético afia a palavra e seu gume não perde o toque lunar, nem o paladar da infância alimentada pelos sabores do leite e da manteiga da Huíla. Há uma delicadeza e doçura extremas na linguagem de Paula que busca a energia vital no «lago branco da lua onde depõe suas últimas reservas de sonho» (*ibid.*, p. 11). Reservatório da memória e espelho alegórico de sua própria *poesis*, esse lago se institui como local sagrado de ritualização do verbo criador. Ao evocar as tradições ancestrais, «a máscara de *Mwana Pwo*» (*ibid.*, p. 25), usada nos rituais de puberdade dos povos *lunda-txókwe*³, a voz lírica se mostra consciente da dupla trajetória de seu rito poético, declarando ser necessário a este «atravessar o espelho em dois sentidos» (*ibid.*, p. 25) — o do presente e o do outrora, o do plano existencial e o do histórico-social, o do enunciado feito letra no poema

³ Optamos pela grafia usada por Óscar Ribas no *Dicionário de regionalismos angolanos*.

e o da enunciação que reencena poeticamente camadas antigas da memória individual e mítica.

Antigo, nessas culturas, é o ofício do barro, sendo ocupação de mãos femininas. As oleiras sabem que «debaixo das árvores das tartarugas, deus esconde o barro para fazer novos vasos» (Tavares 2004, p. 22). Seguindo o exemplo dessas mulheres, os sujeitos poéticos dos livros *Dizes-me coisas amargas como os frutos* e *Ex-votos*, bem como as vozes enunciantes das crônicas de *A cabeça de Salomé* assumem, apesar das decepções com o presente vivido, uma atitude de resistência no que tange à preservação das tradições: «[...], insiste[m] e trabalha[m] no silêncio das palavras riscadas de balas.» (*ibid.*, p. 22). Juntando os cacos do país dilacerado, a obra de Paula Tavares lida com as ruínas da História, buscando restabelecer conexões com as origens. *Ex-voto*, editado em 2003, pode ser interpretado como uma oferenda feita da cera dos poemas em agradecimento ao definitivo cessar-fogo que pôs fim à guerra em Angola, no ano de 2002.

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

*A cera derrete
No altar do corpo*

*Depois de perdida, podem tirar-se
Os relevos* (Tavares 2003, p. 13)

Efetando uma cartografia do sagrado angolano, recriando cenas das tradições que se mantiveram esparsas sob os fragmentos votivos de inúmeras promessas feitas ao longo de séculos de opressão, as composições poemáticas desse livro perseguem as trilhas geodésicas da memória. *Ex-votos* se institui, dessa forma, como uma labiríntica viagem pela história, «à procura da miragem de uma terra a dar à luz luas de prata.» (*ibid.*, p. 41). Uma viagem religiosa, no sentido etimológico de religação cósmica com as raízes ancestrais não só de Angola, mas da África.

O livro *Ex-votos* principia com a narração de um romeiro que, em 1854, viajou de Luanda a Ambaca, chegando à região do *Puri de Careombolo*, onde há a gruta de Nossa Senhora da Pedra Preta (Sant'Ana), local sagrado de pedidos, cultos e cumprimentos de promessas. Santuários, assim como

inscrições rupestres, expressam o imaginário dos povos. São marcos de memórias, de vultos que atravessam vidas, histórias e História. Os santuários, assim como os ex-votos, espelham teceduras formadas por fios indivisíveis em que bem-mal, sagrado-profano, natureza-cultura se interpenetram e se interligam. São espaços de preces, de juramentos, de promissões, de violências simbólicas ou físicas, explícitas, como o domínio de terras, a matança de animais, os flagelos, os feitiços em míticas árvores espetadas por pregos: «Num lugar especial um imbondeiro sangra de milhares de pregos que lhe espetam os vivos enquanto formulam votos.» (*ibid.*, p. 10).

As diversas relações com o sagrado podem ser, por vezes, violentas. Há papéis femininos e masculinos, de acordo com cada cultura. Para os mumúilas, por exemplo, o sangue da puberdade feminina nutre a vida, faz germinar bons fluidos, conhece o itinerário dos labirintos e, por isso, liberta: «Só as mulheres conhecem a entrada e podem mergulhar as mãos no líquido vermelho onde nada o barro.» (*ibid.*, p. 10). «*O barro é Féti, o centro*» (*ibid.*, p. 10), a origem.

O tempo cósmico é fundamental nos rituais, onde promessas são feitas. *Ex-votos* repensa poeticamente o Tempo, livro da natureza e da cultura, senhor das universalidades e, simultaneamente, das histórias locais. Construtor de palavras, sons, gestos, se apresenta também como mediador de memórias do passado e da instantaneidade do presente. Esse livro é um corpo em relevo, seja pelo som do sino lembrando histórias de avoengos, seja pela tatuagem de sombras, ceras derretidas pelo calor dos pedidos. É a tecelagem de fibras nervosas, óticas, de vinhos de palmeiras. Traz a fala e a presença dos «antepassados como grandes rios que fazem nascer rios pequenos.» (*ibid.*, p. 17).

Os poemas de *Ex-votos* abordam uma violência sagrada que, nos novos tempos permeados de guerra, se dessacraliza e parte muitos dos elos e votos das tradições. Mostram como muitos dos costumes, promessas remotas e ensinamentos dos mais-velhos se perderam ou se encontram reatualizados: «Trouxe a *tacula* antiga do tempo da avó / Não é espessa, mãe / Mas cobre o corpo.» (*ibid.*, p. 26). Alguns dos antigos sortilégios quebraram-se ao se chocarem com os novos tempos e gerações. Profecias como mitos de retorno embalam os textos, ora aquecendo provérbios, ora relembrando artes ances-

trais como a de «domesticar o ferro ou a de se lambuzar com o barro, sabendo que a geléia real não é para todos.» (*ibid.*, p. 10).

*A mulher do barro encontrou
O aloés partido*

Secou o aloés em cima do forno do barro

*Os vasos da oleira mais nova
Partiram pelo lado. (ibid., p. 37)*

A obra de Paula Tavares é uma viagem humana, demasiadamente humana, por meio da qual a natureza espia com olhos de dentro. Como tudo que a autora escreve, havemos de ter olhos de iniciados e coração de viajantes, sem pressa de nos acostarmos à claridade de estarmos vivos. Nos livros da autora, há fios condutores constantes: o trabalho com a voz e a recuperação da memória ancestral por intermédio da reinvenção estética de mitos, provérbios; a erotização do corpo feminino e da linguagem poética; «o descasamento das palavras que trocam de pele, como frutos, num procedimento escritural que lembra a técnica usada por Clarice Lispector» (Padilha 2000b), num constante desbastamento do verbo criador.

Os sujeitos líricos dos poemas de *Manual para amantes desesperados* (2007) também reinventam ritos e rituais de povos pastores do sudoeste angolano. Referem-se às paisagens do Kalahari, deserto da Namíbia, país vizinho a Angola, que faz fronteira com a província angolana do Cunene, ao sul da região da Huíla, terra natal da autora. Assumindo-se como manual, este livro se institui como guia, como algo a ser tocado pelas mãos, como orientação para lidar amorosamente com o corpo. O corpo dos amantes. O corpo do poema e as mãos da poesia. Em meio ao vazio, ao deserto, à distopia, faz-se necessário aprender a lidar com o amor através de seu avesso — o desespero.

Legatário tanto das tradições orais angolanas, como da poesia de David Mestre em sua modernidade literária, o lirismo de Paula entrelaça provérbios ancestrais de diferentes povos de Angola com dissonantes figuras de linguagem que primam por elaborado trabalho estético. Não é por acaso que o *Manual para amantes desesperados* se inicia com duas significativas epígrafes: um dito umbundo e a citação de um trecho de um poema de um dos mais importantes poetas angolanos, representante da «geração» de 1970, David

Mestre, cujos versos remetem à relação entre corpo, vinho, memória e pensamento. Esses quatro elementos também são recorrentes na poesia da autora. Além deles, há ainda a recursiva imagem da duna, metáfora do deserto e metonímia de Angola em suas metamorfoses no decorrer histórico.

A duna, areia movediça ao sabor do vento, é, nesta obra, metáfora plurissignificativa. Instaura dissipação e rupturas, ora expressando «equilíbrio no corredor do vento» (Tavares 2007, p. 9), ora representando sede e ardência, loucura e desespero. A voz lírica enunciadora é a grande tecelã da poesia, a «aranha do deserto / a tecer a teia / de seda e areia» (*ibid.*, p. 11) em forma de versos. Polissemicamente, remete não apenas a transformações vividas pelo contexto social e político angolano, mas a descontinuidades próprias das poéticas contemporâneas.

O constante movimento das dunas, figuradamente, significa o ir e o vir do presente e do passado, o deslocamento de histórias. Alegoriza também descobrimentos por detrás das dunas: lembranças da infância, da cultura. O vento traz ensinamentos de provérbios dos povos *nyaneka*, tradições das velhas mulheres a prepararem a farinha, a tecerem os cestos e a debulharem o milho. A memória dos rios deságua no Atlântico, onde foi lançado o sangue das raparigas desvirginadas. Ainda hoje, na superfície dessas águas, boiam nós de violência.

Nas reminiscências da História ecoam «gritos em feixe» (*ibid.*, p. 26); no âmago da voz lírica enunciadora, a dor se materializa em escarificações; cicatrizes marcam a pele dos poemas. «Barco de espuma» (*ibid.*, p. 16) tece redes de poesia. Das entrelinhas dos versos emerge a lição: amantes desesperados e povos desesperançados devem lavar as feridas, embriagar-se no vinho para liberar palavras e sonhos. «A loucura é palavra interdita. / Ficam os sonhos a voar, / Pássaros na boca do vento» (*ibid.*, p. 27).

Observa-se, por conseguinte, que a lírica de Paula Tavares concebe a tradição como lume e rede, guia e tecedura para os desesperados e desesperançados. O sujeito lírico relembra e recria, poeticamente, ritos da puberdade da tradição de raparigas do sudoeste angolano: «Debaixo da árvore da febre / ardo devagarinho / sem as palavras, o silêncio / os óleos de proteção / os cantos de atravessar desertos / o fogo sagrado dos antepassados.» (*ibid.*, p. 32).

Em *Como veias finas na terra*, o eu-lírico tece e «retece» sua história e a de Angola, «com as linhas firmes das mãos» (Tavares 2010, p. 29). Mãos que percorrem, solitárias ou acompanhadas, a construção dos poemas, tecidos por veias finas e refinadas, memórias e sonhos relacionados às paisagens da infância na terra, povoadas de bois, cabras, sandálias de couro, misturadas à água da chuva, conforme declara o próprio sujeito poético, em tom narrativo, confessional: «De onde eu venho a chuva usa uma voz fininha para falar uma língua de sopros.» (*ibid.*, p. 30).

Como fios de contas coloridas, fios esticados de palavras, os poemas, à cata de sentidos originais, circulam, muitas vezes, por entre sombras, desertos, pedras, portas templárias cerradas. E, assim, muitas coisas amargas são ditas, engolidas como frutos podres à beira de estradas poeirentas, cheias de restos e resíduos de guerras; cheias, também, de vocábulos e linguagens que registram e misturam crueldades e delicadezas.

Na obra poética de Paula Tavares, desde *Ritos de passagem* até *Água selvagem*, um erotismo constante envolve a figura feminina; a natureza sempre está presente: terra, frutos, água, lago, lua, buganvília, ar. A palavra se torna vida, mesmo entre sombras, luzes, sonhos. O verbo poético se faz árvore com troncos firmes como o jacarandá, se faz mar deitando maresias, pés que pisam a uva em cadências rítmicas que acompanham a sensualidade da terra: «O barro encarnado / o frio da vida / os pés de dançarinhos.» (*ibid.*, p. 15).

A linguagem poética de *Como veias finas na terra* é permeada pelos sentidos, abrindo-se aos cheiros, ao sabor do óleo de palma, à sensação tátil do calor do fogo das oferendas. Tradições e modernidade tramam alianças e se colocam como ferramentas para melhor serem compreendidas as estórias/histórias de Angola e sua inserção ou não no mundo contemporâneo. Para isso, Paula revisita muitos de seus livros anteriores, fazendo uma intertextualidade inteligente com poemas seus e, outras vezes, com textos alheios.

A semântica dos poemas de Paula Tavares se encontra não só voltada para uma cartografia pastoril da região da Huíla, porém, principalmente em seus últimos livros, para as origens das artes no Ocidente, evidenciando que hibridações culturais habitam seu imaginário literário, assim como o de outros escritores angolanos contemporâneos.

Tania Macêdo, em importante ensaio, chama atenção para a recorrente imagem da tecedeira na obra da autora e destaca o poema «La dame à la

licorne», em que há a referência explícita a um dos símbolos da cultura europeia, o conjunto de tapeçarias, hoje, no Museu de Cluny (do qual o poema toma o nome — «A dama e o unicórnio»). O conjunto de tapeçarias metaforiza, assim, a própria tecedura poética. O unicórnio azul e a sexta tela representam a imaginação, o ato criador.

A poesia de Paula nos entra pelas veias, nos apanha por inteiro, levando-nos a reflexões, em meio a sensações intensas. Cada verso seu estica ao máximo as palavras, tirando de cada uma múltiplos sentidos. É arco e lira, é seda e lã. É areia e água, terra e cheiros, frutos e deserto. Uma alquimia profunda caracteriza seu fazer poético. Não é à toa que outra figura frequente em seus poemas é Fabro, alusão ao ferreiro citado por Homero na *Ilíada*.

Conhecedor do fogo sagrado do mundo e da chama das oferendas das tradições locais, o sujeito lírico dos poemas ora se assume como *histor*, tecendo fios da História, ora se apresenta como aedo, tramando romances de lã e labirintos de seda, metáforas da teia textual em que se converte a poesia da autora, uma poesia carregada de *epos*, na medida em que traz, por entre os veios líricos dos desejos, uma trama coletiva de recitações procedentes tanto de tradições orais da sua terra e de seus livros anteriores, como de sua bagagem artístico-cultural e de suas leituras de outros poetas não só africanos. A poesia de Paula, desse modo, é leve e densa, suave e intensa, intimista e plural. Desliza não só por entre as areias do deserto das regiões que fazem fronteira, ao sul, com Angola, mas também por «entre fios de pólen e líquenes» (Tavares 2010, p. 13), ao mesmo tempo em que se desenha pelas «linhas firmes de [suas] mãos» (*ibid.*, p. 24).

Os poemas de *Água selvagem* (2023b) se constituem de alguns semas, metáforas e imagens presentes nos demais livros da autora. Água-poesia, livre, liberta de amarras: selvagem. Escrita da palavra, casa da escrita. Invenção de uma escrita sobre a lendária urbe do Mali — Timbuctu. «A pequena história do grande Ahmad Baba, cronista da cidade» (Tavares 2023b, p. 222). O gênio do Oriente, terra dos ventos, da areia, das velhas narrativas, da luz eterna espelhada, da água da palavra onde tudo é.

Tradições orais revisitadas em meio aos impactos e esquecimentos trazidos pelas guerras e pela aceleração voraz da modernidade globalizada em tempos virtuais. O tempo de mãos deixadas pela vida, tempo-pensamento, magia azul e negra, silêncios, desenhos na areia. Novamente, veias, sangue,

sombras perpassam pela luz inquieta do ser da poeta. Sangue da terra nas veias profundas da escrita: seiva da poesia. Água furtiva, água escondida, água bravia que irrompe no frescor da manhã e nos prazeres da noite.

Poesia espessa, que faz pensar, como o fazem todos os livros da autora. Em contínua viagem, a voz lírica traz, ressignificados, provérbios tradicionais africanos de diferentes etnias e uma epígrafe da escritora russa «Anna Akhmátova» (*ibid.*, p. 226), conhecida pela crítica ao estalinismo e a outras formas de opressão. O sujeito poético enunciador coloca, assim, em tensão a oralidade e a escrita; o passado e «o presente frágil que se apaga» (*ibid.*, p. 225 e 227), «sem perspectivas de futuro» (*ibid.*, p. 247); a «Terra aflita» (*ibid.*, p. 241) e «o nome apagado da mãe» (*ibid.*, p. 221).

Apesar de os poemas de *Água selvagem* não explicitarem sua preocupação com a situação da água no mundo, fazem alusão à inquietude da Terra, antevendo camadas de escuridão a ameaçarem as luzes dos dias. O eu-lírico tem ciência de que as alterações do clima perturbam o meio ambiente, manifestando-se, sobretudo, por meio de mudanças na água. Por isso, os padrões climáticos imprevisíveis são designados «águas selvagens» e provocam erosão na terra, tempestades, enxurradas, voçorocas, fontes contaminadas. Águas bravas, de arroio, que afetam as populações rurais mais pobres, sem acesso à água potável.

Os poetas falam de metafóricas arestas e esquinas, das feridas da terra, do silêncio das sílabas. Da escrita. Dos nós da corda. Há muito a destecer. A magia dos nove nós. O nono, o mais seguro: o nó da ancoragem, do salvamento. Nós que tecem a cestaria *nyaneka*. Nós que enlaçam o ritmo, as palavras, as pausas e rimas de cada verso. E não deixam o eu lírico desistir: «Ainda assim caminharei / pelas ruas tortas do lugar / das camadas de escuridão / vou separar a tristeza / o cuidado de mim/ e a verdade» (*ibid.*, p. 246).

Medo de se apartar de si mesma nos caminhos feridos da vida. Solidão no infinito. A poesia de Paula se alimenta da seiva da terra, mãe-origem de tudo. Tem raiz fincada no solo africano, porém, ao mesmo tempo, voa por outros espaços. O olhar poético apreende as areias e os silêncios do deserto do sudoeste angolano. É uma lírica criada ao sabor das próprias vivências, que borbulha nas vozes das águas, no silêncio *OM*, onde tudo é... Capta as águas do lago, do lago da lua, e as águas do rio, atingindo, como Guimarães Rosa, a terceira margem, onde fluem o tempo, a linguagem, a existência.

As crônicas de Ana Paula Tavares, dos livros *O sangue da buganvília* (Praia, 1998; 2.^a ed. Lisboa, 2023a), *A cabeça de Salomé* (2004) e *Um rio preso nas mãos* (2019), são curtas, contudo profundas e imensamente políticas. Questionam aspectos de diferentes momentos do contexto social angolano, ao mesmo tempo que buscam uma reaproximação com tradições de determinados povos de Angola. A escritora — poetisa por excelência — se vale de imagens e signos poéticos que atravessam vários de seus textos, cujos multifacetados e sinuosos percursos fluem por dentro do tempo e das palavras. Metáforas de dores, medos, opressões, silêncios, violências, mas também de utopias, tradições e sonhos que necessitam ser, criticamente, repensados, hoje, às vésperas de quase cinquenta anos da independência angolana.

Tania Macêdo, em seu texto introdutório à edição portuguesa de *O sangue da buganvília* (2023a), chama atenção para a metáfora da árvore que dá título ao livro, ressaltando-lhe a força estrutural e resistente, transformada em tecido aéreo e fino para enraizar e acolher palavras e lembranças sofridas da guerra e da fome. As crônicas desse livro trazem provérbios africanos, memórias, ofícios de mulheres, cujas lutas não permitem o apagamento do outrora, levando, dessa forma, os leitores a reflexões acerca da história e da diversidade cultural de Angola.

Ana Paula Tavares, em *A cabeça de Salomé* (2004), continua na senda de construir galerias de mulheres guerreiras, grandes contadoras de estórias, como D. Eda, da crônica «A menina dos ovos de ouro» (Tavares 2004, pp. 71-73); como «A velha Felícia» (*ibid.*, pp. 81-83), que, quando os dias se tornavam mais difíceis, tecia sonhos, usando cores para expressar sentimentos: tons ocre, por exemplo, para plasmar a terra em agonia. Na crônica «As mais-velhas» (*ibid.*, pp. 79-80), são mulheres antigas, as sobreviventes, as guardiãs dos valores do passado.

Com olhar de poeta e, também, de historiadora, a autora, em *Um rio preso nas mãos* (2019), mantém sua trajetória de repensar a história angolana. Cruza o mapa de sua terra, Angola, e aponta cartografias colonizadoras que deixaram cicatrizes em sua escrita. Quantos povos que atravessaram desertos, rios, montanhas! Quantos arqueólogos que cavaram cenas do outrora, numa contemporaneidade fugaz e cheia de simulacros! Quantas «histórias de homens e armas a destruir[em] passados»! Quantas travessias comerciais, numa longínqua antiguidade, em meio a oralidades perdidas!

Na crônica «Cadernos de Deve e Haver» (*ibid.*, p. 78), é metaforicamente questionada uma contabilidade da história colonial, das dívidas cobradas à terra angolana. Ergue-se, contumaz, uma evidente crítica ao colonialismo português. É defendida a necessidade da construção de uma solidariedade orgânica, capaz de romper com a contabilidade dos lucros que só beneficiava os algozes de uma terra, cujo desejo era hastear sua independência.

Em «Desafiar o Silêncio» (*ibid.*, pp. 47-49), a cronista aborda a função social das mulheres no mundo atual, ao mesmo tempo que cobra das independências dos países africanos a urgência de abrir escolas e encontrar a cura de doenças. Declara que são as mulheres — tanto as dos espaços das tradições rurais, como as das cidades atuais — as conhecedoras da diversidade de seus papéis na família, no trabalho, no cotidiano das relações de vizinhança e na sociedade. Com um olhar acurado em relação à história, a narradora repensa a função das mulheres em algumas tradições angolanas; acaba por, metapoeticamente, refletir, também, sobre os *griots*, ou seja, contadores de histórias, e sobre a função da palavra e da arte:

A poesia canta a vida como os antigos Napalavra e é preciso o pau duro de mutiati, o mesmo com que o adulto marca as fronteiras do novo eumbo e começa a sua vida, a vida dos seus bois, das mulheres e dos filhos, para marcar as linhas do jogo que essa poesia entretece com a palavra, a desfazer os nós perfeitos de antigos silêncios guardados na garganta e nos corpos magros e leves dos filhos e do trabalho. (ibid., pp. 48-49)

Nos textos das crônicas de Ana Paula, sangram palavras, medos, silêncios, o livro do tempo em seus deveres e haveres. Desse modo, as pontas de vários contextos históricos vão-se entrelaçando. Como arqueóloga, a cronista perscruta camadas de letras, de terras, de sombras para descobrir uma «nova carta», desafiadora, reveladora de outras representações de memórias, esquecimentos e histórias. Mais uma vez, dor e sombra toldam a escrita que, entretanto, procura iluminar-se de passado, imersa em panos, tradições, chás do Oriente, onde, pelo menos, a aventura de viagens se fazia presente. Emerge dessas lembranças um tempo em que territórios sem fronteiras permitiam a interculturalidade entre povos e a interpenetração de línguas e linguagens. Tudo isso, porém, ficou no outrora, na argila e na água com que se moldavam o barro e a vida.

Num silêncio denso, corpóreo, a escrita poética urde, criticamente, sua trama com lucidez e mel; estiliza medos; traz a voz do outro que toca a vida sem ter, por vezes, consciência dela. Medos, os mais variados, se repetem no mundo contemporâneo, em obras de poetisas e romancistas. Por essa razão, é mister, cada vez mais, trabalhar a palavra, envolvê-la em tecidos finos, com vozes abissais que atingem o fundo das almas de quem as lê e/ou as escuta.

O diálogo com a liberdade, com a terra, com a comunhão entre os homens é ressaltado pelas crônicas que empreendem uma viagem pela história, preenchendo-a, com muitas histórias, silêncios da escrita e do tempo. Viagem que põe em tensão aspectos dos primórdios das memórias com cenas da modernidade. Viagem que ultrapassa fronteiras, cercas, muros, demarcando diferenças, singularidades. Frente a esse conceito amplo de viagem, a escrita das crônicas da autora desafia medos e silêncios e, no avesso das palavras, realiza balanços críticos acerca dos contextos social, cultural, literário de Angola. Expressa lutas cotidianas do povo angolano para manter suas tradições culturais. Contudo, assinala, também, a perda de muitos sonhos olvidados por intrincados trajetos dominados por violência, ganância e desmedida ambição.

Fontes

- ABDALA Jr., Benjamin, 2001. *A Poética de Paula Tavares*. Palestra realizada na FFLCH da USP. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- BARTHES, Roland, 1984. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter, 1984. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense.
- BOSI, Alfredo, 1983. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix.
- CHAVES, Rita, 2000. Resenha de «O lago da lua». *Metamorfoses*. Revista da Cátedra Jorge de Sena para estudos literários luso-afro-brasileiros. 1:1, 273-274.
- CHAVES, Rita, 2011. A palavra enraizada de Paula Tavares. *União dos Escritores Angolanos*. [Consult.18/04/2011] Disponível em <<http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/726-a-palavra-enraizada-de-paulatavares.html>>.
- HOMERO, 2019. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal.

- KI-ZERBO, Joseph, 2006. *Para quando a África?* Trad. Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Editora Pallas.
- MATA, Inocência, 2001. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além.
- TAVARES, Ana Paula, 2015a. O arqueólogo da noite. *Rede Angola*. Crônica publicada em 19-06-2015. [Consult. 20/06/2015] Disponível em <http://www.redeangola.info/opiniao/o-arqueologo-e-a-noite/>>
- TAVARES, Ana Paula, 2015b. O medo. *Rede Angola*. Crônica publicada em 10-07-2015. [Consult.11/07/2015] Disponível em <<http://www.redeangola.info/opiniao/o-medo/>>
- TAVARES, Ana Paula, 2015c. O livro do haver e do dever. *Rede Angola*. Crônica publicada em 07-08-2015. [Consult. 08/08/2015] Disponível em <<http://www.redeangola.info/opiniao/o-livro-do-deve-e-haver/>>
- TAVARES, Ana Paula, 2015d. Teoria da História. *Rede Angola*. Crônica publicada em 25-09-2015. [Consult. 27/09/2015] Disponível em <<http://www.redeangola.info/opiniao/teoria-da-historia/>>

Bibliografia

- MACÊDO, Tania Celestino de, 2011. A delicadeza e a força da poesia. *Mulemba*. Revista do Setor de Literaturas Africanas da UFRJ». 3:4, 38-43 [Consult. 29/04/2011] Disponível em <http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/numero_atual.php>.
- MACÊDO, Tania Celestino de, 2023a. «Um livro longamente aguardado». In: Ana Paula TAVARES. *O sangue da buganvília*. Crônicas. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 11-13.
- PADILHA, Laura Cavalcante, 2000a. «Paula Tavares e a semente da Palavra». In: M. do Carmo SEPÚLVEDA e M. Teresa SALGADO. *África & Brasil: Letras em laços*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, pp. 287-302.
- PADILHA, Laura Cavalcante, 2000b. *Palestra sobre Paula Tavares*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ.
- RIBAS, Óscar. s.d. *Dicionário de regionalismos angolanos*. Matosinhos: Editora Contemporânea.
- TAVARES, Paula, 1985. *Ritos de passagem*. Poemas. Luanda: União dos Escritores Angolanos. (Cadernos *Lavra & Oficina*, 55)
- TAVARES, Ana Paula, 1998. *O sangue da buganvília*. Crônicas. Praia; Mindelo: Centro Cultural Português. [2.^a ed., Lisboa: Editorial Caminho, 2023a]
- TAVARES, Paula, 1999. *O lago da lua*. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho.
- TAVARES, Paula, 2001. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho.

- TAVARES, Paula, 2003. *Ex-votos*. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 2004. *A cabeça de Salomé*. Crônicas. Lisboa: Editorial Caminho.
- TAVARES, Ana Paula e Manuel Jorge MARMELO, 2005. *Os olhos do homem que chorava no rio*. Romance. Lisboa: Editorial Caminho.
- TAVARES, Paula, 2007. *Manual para amantes desesperados*. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho.
- TAVARES, Paula, 2010. *Como veias finas na terra*. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho.
- TAVARES, Ana Paula et al., 2016. *Verbetes para um dicionário afetivo*. Prosa. Lisboa: Editorial Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 2019. *Um rio preso nas mãos*. Crônicas. São Paulo: Editora Kapulana.
- TAVARES, Paula, 2023b. *Poesia reunida seguido de Água selvagem*. Poemas. Lisboa: Editorial Caminho.

Paula Tavares — A leitora: «Teu rosto é uma colina de sombras»

Paula Tavares — The reader:
«Your face is a hill of shadows»

Francisco Soares
CITCEM – FLUP
fmasoares2@gmail.com

Resumo: Neste ensaio propomos a leitoras e leitores algumas considerações de conjunto sobre a poesia lírica em verso, escrita e publicada, sob o nome de Ana Paula Tavares, ou só Paula Tavares. As considerações deduziram-se da sua caracterização como escritora e leitora transitiva e em trânsito, em dinâmica semiose de fronteira, ao mesmo tempo ambientada, ecológica e pessoal, íntima. Como ponto prévio se fez a comparação entre os títulos anteriores e a antologia *Poesia reunida seguido de Água selvagem*, incluindo na totalidade o livro *Manual para amantes desesperados*. Alertamos, ainda na entrada, para possíveis implicações interpretativas das diferenças gráficas identificadas na passagem para a antologia.

Palavras-chave: Literatura angolana; literatura pós-independência; Paula Tavares; leitura e criatividade.

Abstract: In this essay, we propose to readers some general considerations about lyrical poetry in verse, written and published under the name of Ana Paula Tavares or just Paula Tavares. The considerations were deduced from her characterization as a transitive and intransit writer and reader in a dynamic frontier semiosis, simultaneously fitted inside the country and personal, intimate. As a preliminary point, I will compare previous titles (including the book *Manual para Amantes Desesperados*) and the anthology *Poesia Reunida Seguido de Água Selvagem*. We, therefore, alert to possible implications of the graphic differences identified in terms of interpretations raised by her work.

Keywords: Angolan literature; post-independence literature; Paula Tavares; reading and creativity.

A antologia de 2023 e a poesia anterior

A publicação de *Poesia reunida seguido de Água selvagem*, na medida em que a totalidade esclarece as partes, habilita-nos a uma visão de conjunto esclarecedora. Por ela podemos ver a progressão lírica da autora e como

Paula Tavares¹ refundiu constantemente uma semiose de fronteira, tão velha quase quanto o mundo. É claro que, para mais completa visão será preciso, ainda, passarmos pelo *Manual para amantes desesperados*, iniciação peculiar através do Namibe, a que não deixarei de me reportar (Tavares 2007), até porque nela a autora diz ter encontrado o segredo e fechado as portas devagarinho...

Comparando com títulos anteriores, há duas diferenças que saltam à vista quando lemos esta antologia.

Primeira comparação e ponto

A primeira surpresa prende-se com aspetos aparentemente técnicos: alterações nos espaços interestróficos, no corte versicular, na datação e na localização dos poemas. Essas alterações, apesar de só gráficas, transformam a compreensão da obra e contrastam com a ausência de mudanças, ou versões, ao nível sintático, ou estritamente verbal. A autora não muda os poemas depois de os publicar (ao contrário do que faziam David Mestre e Ruy Duarte de Carvalho), mas as edições remexem na apresentação gráfica, focalizando ou elidindo aspetos significantes.

Mede-se a extensão das consequências interpretativas pelo desaparecimento de menção a locais e datas que se transcreviam nos primeiros *Ritos de passagem*. Nas edições de 1985 (Tavares 1985) e de 2007 (Tavares 2007) podemos ver que, de todos os poemas, um só foi composto em 1983, em Benguela, sendo os restantes escritos nos dois anos seguintes e outro não leva data (localizando-se em «havana — para são»). Quanto à localização, foram quase todos escritos em Luanda (como o de fecho e de abertura, ambos de 1985), exceto um em Benguela (o de 1983), outro de Cabinda (1985) e aquele sem data composto em Havana.

Quer isso dizer que Paula Tavares, com uma poética intergeracional, foi maturando essa poética ao longo dos anos (Wieser *et al.* 2024 p. 20), mas a

¹ Desde o primeiro livro que se pôs a questão do nome literário de Ana Paula Ribeiro Tavares. Ao longo do texto uso o primeiro nome que me vem à memória, sem qualquer outra preocupação — porque isso dará conta do uso geral, a seu modo. Como na bibliografia tem de se uniformizar, apesar de “Paula Tavares” ser mais comum nos livros de poesia, coloco sempre Ana Paula Tavares. Sobre o assunto veja-se o começo da entrevista que a autora concedeu a Doris Wieser (https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS40_41_Wieser_page11/1402).

escreveu num momento específico. Nesse momento, o cariz intervalar acentuou-se por terem os primeiros poemas aparecido já depois dos primeiros sinais da nova geração, dos anos '80. Não só.

Quer isso também dizer que o livro, se o virmos no prisma de alguma ciência cognitiva e do construtivismo na transição para este século (Moigne 1998; 1999), foi maturado como uma espécie de projeto, pois comporta uma prospetiva e densa unidade temática, motivacional, referencial, e se escreveu continuamente ao longo de dois anos.

Ainda não só: quer isso também dizer que — tendo em vista as localizações — as referências e motivos de âmbito rural, sobretudo os e as ligadas aos ambientes culturais tradicionais do Cuanhama e da Lunda, não resultaram tanto de simultânea vivência nos lugares (a qual existiu e prosseguiu na biografia da historiadora) quanto de uma reflexão distanciada apesar de saboreada, diferida quicá com suporte em leituras e releituras de obras disponíveis em Luanda.

Portanto, quando assenta praça na pequena comunidade literária luandense de 1985, nos 10 anos da independência, Paula Tavares oferece-nos uma poesia maturada, na qual a pausa e a reflexão contaram tanto quanto lhe durasse a inspiração. Tal hipótese me faz retornar às datas: a esmagadora maioria dos poemas é de 1984; no começo, no fim e no meio dos de 1984 aparece um (como disse) de 1983 (o segundo do livro) e surgem 4 poemas de 1985 e outro sem data, cinco ao todo, porque a autora nos informou que o de Havana foi composto nesse ano. Por um lado, isto mostra que a sequência dos poemas não teve por critério — pelo menos único — a cronologia da composição, mas uma ordem (uma disposição) temática, motivacional (em que motivos e temas se sobrepuseram à sucessão das 'inspirações'); por outro lado mostra que houve uma reorganização do conjunto como tal, ou seja, uma sequência montada para que o livro nos conduzisse em progressão. Por fim nos mostra que o projeto e a prospeção realizaram-se, principalmente, no ano de 1984, o que traz implicações relativas às leituras efetuadas pela autora quando criava. Retirando-se, como se faz na antologia final, as datas e os locais de composição, subtrai-se ao leitor a base para estas conclusões — o que não recomendo.

A par da supressão brusca das datas e localizações de *Ritos de passagem*, como disse, houve mais mudanças, entre as quais algumas podem ser igual-

mente significativas — e realço as que dizem respeito ao corte versicular, à inserção ou retirada de espaços em branco entre versos. Por exemplo nos três primeiros poemas da sequência «Mukai», de *O lago da lua*, foram introduzidos espaços entre os versos que realçam partes e fragmentos semânticos do poema, levando-nos a subir o número das estrofes e a suspeitar de uma divisão diferente do poema em partes. Ou seja: as mudanças operadas graficamente implicaram diferenças interpretativas.

Datação, localização, biografia, mudanças no grafismo, não são males nem limites, como vemos. A recusa de leitura biográfica (romântica, racial e contextual, ou psicanalítica), ou a repulsa por comentários reduzidos a pormenores gráficos, técnicos, nada disso requisita a rejeição da pertinência da história de uma pessoa e da história da publicação de um poema — como demonstra a crítica genética, disciplina que se amplia para o estudo das transformações da composição verbal em rede e com suporte informático (Silva 2010). Podemos é resumir os dados e apontar as diferenças pertinentes. Resumo, aliás, mais alguns dados biográficos a ter em conta nos *Ritos de passagem*: a escritora procurava aprofundar a ligação a raízes antropológicas e etnográficas angolanas, identitárias, ao mesmo tempo em que refletia sobre a sua condição. Tratava-se de uma mulher², ambiental e ambientada, ancestral e moderna, que publicava no primeiro dia do mês em que fez 33 anos, na União de Escritores Angolanos, com desenho de capa de Luandino Vieira. Isso, porém, sendo imprescindível, não será decisivo na leitura da poesia, mas contributivo.

No presente ensaio foco-me sobre o aspeto intervalar no conjunto da obra, ao qual a biografia não é nada estranha, pelo contrário, até em parte o clarifica. Recordando uma conclusão recente, relativa aos livros escritos em coautoria, «os frutos de Ana Paula Tavares & Companhia nem sempre permitem adivinhar as mãos que os produziram. E isso não constitui problema algum; pelo contrário.» (Topa 2023) Na verdade, uma vez que «do número de informações e de sua ordem na arte, flui a improbabilidade que, por si só, surpreende e causa espanto» (Willemart, 2023 p. 204), a causa talvez não venha das autorias isoladas mas dos procedimentos e leituras autorais, no

² «A minha identificação com a palavra feminismo é um processo *a posteriori*.» A autora considera a sua poesia feminina e não feminista. Por isso também, coloco a palavra «mulher» (Wieser *et al.* 2024, p. 21) e não «feminista», nem «feminina», porque mulher é mais do que fêmea.

caso, das transfusões orientadas. O que nos parece que Willemart quer dizer ali é, também, que a autoria que nos interessa determina-se pelas escolhas ao nível das leituras e da disposição-exposição das partes que as integram: «combinando a definição de Flusser com a de Sloterdijk, o artista será aquele que ordenará a informação acumulada.» (Willemart 2023, p. 201)³ Isso, portanto, se não invalida uma crítica genética⁴ (antes a amplia), também não valida qualquer teoria do génio (o trabalho criativo «levará o artista ao topo, mas não o tornará por isso um ser transcendente» (Willemart 2023, p. 201)), ou do agricultor unívoco, de uma só raiz, tronco, flor e fruto. A mistura das mãos nesses frutos urdiu-se desde o ventre e prosseguiu sempre em boa companhia, pelo que é naturalmente impossível discernir todas as confluências e penso que inútil, em última análise. Nesta medida é que achei pertinente citar a frase acima («não constitui problema algum; pelo contrário»). Mas ainda nesta mesma medida se deve dar atenção, quer às transformações gráficas, quer à supressão de elementos aparentemente paratextuais.

A especificação de uma autoria pode se tornar acessória, a totalidade das confluências é indiscernível, mas a consciência da função pessoal e estruturante das misturas e das escolhas é muito importante, tanto na génese textual quanto no texto e no «protocolo da literatura» (Topa 2023). Recorde-se a definição que Willemart resume do que seja a «Gravitação Quântica em Laços»:

é um fenómeno fundamental da mecânica quântica que ocorre quando dois ou mais objetos quânticos, como partículas subatômicas, estão correlacionados de forma inseparável, mesmo que estejam separados por grandes distâncias. Essa correlação implica que o estado quântico de um objeto não pode ser descrito independentemente do estado do outro objeto com o qual está intrincado.

É certo que a arte resulta «quase sempre de uma atividade individual», o que fica bem patente na poesia de Paula Tavares (menina com olhos de ler (Topa 2023)), e daí que a biografia tenha também de ser estudada. Pergunto, porém: dessa atividade pessoal, quanto vem para o texto e como é entretecido pelas mãos? A resposta leva em conta a manipulação da metáfora de uma

³ A preocupação do ensaísta nessa passagem se prende com a diferença entre a criatividade pessoal e a IA (inteligência artificial).

⁴ Na medida em que o trabalho de autoria se mantém pertinente e «visível no manuscrito, nos projetos ou nos rascunhos» (Willemart 2023, p. 201).

«Gravitação Quântica em Laços». A autoria seleciona um conjunto de sugestões e uma disposição na sequência discursiva, causando espanto no tempo ao tornar inseparáveis dois e mais tópicos, temas, motivos ou simples recursos estéticos, «mesmo que estejam separados por grandes distâncias». Por essas escolhas próprias se perfila a marca pessoal e se constitui a garantia estrutural de leituras articuladas, em contraste com os antigos ‘motores textuais’ e a contemporânea ‘inteligência artificial’.

Vamos, por isso, pensar a lírica subscrita pela autora entre multiplicidades e reordenamentos dos territórios simbólicos apropriados, embora conscientes de que nunca os delimitaremos como num mapa ou num calendário, nem isso constituiria «problema algum; pelo contrário», como bem frisa Francisco Topa.

Segunda comparação e reticências

Um segundo tipo de mudança nota-se pela passagem dos títulos anteriores à antologia. Ele prende-se com o desenvolvimento lírico, íntimo, consciente e pessoal⁵ dos procedimentos artísticos. O imaginário e a linguagem se tornam cada vez mais ‘universais’, ou seja, cada vez menos exigem conhecimento seguro da primeira circunstância, motivos e tópicos temporal, geográfica e linguisticamente situados e simbolizados. Isso não corresponde à desvinculação da raiz, ou da seiva tradicional, antes à sua reformulação. Sou levado a fixar dois tipos, mais úteis na recepção que na criação. O primeiro domina em dois livros: *Ritos de passagem* e *Manual para amantes desesperados*; o segundo em *Água selvagem*. Tomados os dois extremos, olhemos o laçamento com que os liga a poesia da autora, numa progressão não-linear.

A vinculação reformula-se, por exemplo, no recurso crescente a poemas curtos, próximos do haikai japonês, mas (e principalmente) próximos dos aforismos, provérbios e adivinhas em suas estruturas ancestrais. Essa preferência, que tece parentescos com Arlindo Barbeitos, estava já presente no primeiro livro, mas acentua-se — e, mais uma vez, com intervalo no *Manual para amantes desesperados*. Em *Ritos de passagem* há três poemas que podemos ver como de quatro versos, número que os cortes versiculares dupli-

⁵ «A minha dificuldade em relação a muitos rótulos do feminismo é que não gosto de assumir a fala, falar ‘em nome de’. Não. Falo das coisas que me foram dadas a conhecer.

cam, destacando segmentos isolados no espaço branco da página. Os dois livros seguintes alargam o sopro estrófico. Em *Ex-votos* é que retornam vários poemas de três e de quatro versos. Em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, onde se completa a sequência «Mukai», lemos um poema de quatro e, no máximo, dois de cinco versos⁶. *Como veias finas na terra* já nos traz diversos poemas com três e quatro versos. *Água selvagem* chega a ter, como os dispersos de Fernando Pessoa, páginas de uma ou duas linhas, equivalendo a um só verso.

Esta progressão, no entanto, volto a alertar, é tendencial. A régua de Paula Tavares é de água, não de madeira, muito menos de ferro, menos ainda de aço. Mas a água pode guardar-se fresca na moringa, prática aprendida na adolescência: «quero chegar a ser capaz de fazer um poema que consiga ter poucas palavras e dizer muita coisa» (Wieser *et al.* 2024, p. 24). Há, portanto, uma tendência, crescendo com intervalos alongados, mas que acentua uma preocupação prévia. Tal como no curso dos rios, a água da fonte não vai para o mar em linha reta e sem receber afluentes.

A par dessa ondulante progressão, conforme se avança nos títulos, a textualização do vínculo recorre menos à direta nomeação de objetos, costumes, ritos e crenças tradicionais, para se depurar em metáforas que facilmente qualquer leitor interpreta no seu contexto. O vínculo identitário já raramente pede uma pesquisa etnográfica a fim de se conhecer o sentido do «boi com que me vão trocar». De vez em quando vemos ainda «pemba», outras marcas de localização geográfica e antropológica, mas é o tempo de «lamber as feridas» que passa a dominar as analogias.

Leiam-se, para ilustração, dois breves poemas de três versos cada (Tavares 2023, pp. 232, 233):

*Da espiga sou a semente comida
Pelo tempo e o bico dos pássaros
Mais frequentes*

e

Ao pastor fervem as horas

Falo, por exemplo, do esforço que fiz para conhecer os silêncios e as vozes das mulheres de determinadas comunidades que conheci» (Wieser *et al.* 2024, p. 21).

⁶ Um deles usa-se como epígrafe.

Quando a noite desce mansa
Serra abaixo

Não precisamos de contextualizações etnográficas ou biográficas para lê-los. Com facilidade qualquer leitor(a) imagina uma paisagem familiar a partir daqueles versos — e, no entanto, não deixam de se vincular a uma referência tradicional angolana.

Isto não surge de repente, só vai se tornando mais intenso o recurso a uma espécie de metáfora elíptica. Tomemos outro exemplo de *Ritos de passagem* (Tavares 2023, p. 30):

O MABOQUE

Há uma filosofia
do
quem nunca comeu
tem
por resolver
problemas difíceis
da
líbido

O leitor longínquo e desprevenido precisa de procurar pelo maboque, a imagem do fruto, o nome científico, as zonas onde se disseminou, principais características e como foi simbolizado nas tradições locais. Não chega: precisa também compreender qual a relação do fruto com a libido no contexto específico de Angola, onde se liga ainda à música (marimba) e aos adereços femininos. Depois o leitor atenta ao corte versicular fragmentando versos (comum na lírica de David Mestre), à linguagem de ressonância freudiana («da / libido», uma libido com «problemas difíceis» ainda «por resolver») e, ligando as partes, acorda para um fio de sentido abrangente. Mas experimentemos tirar-lhe o título, só isso. O que fica é um poema que pode muito bem ser lido em qualquer parte do mundo, articulando-se a um número maior de interpretações possíveis, intertextualizações viáveis, mesmo não se sabendo quem foi que escreveu, onde, quando, nem o que seja o tal maboque.

Livro a livro, a poesia de Paula Tavares foi se dirigindo rumo a esse tipo de construção poética menos explicitamente reportado à circunstância visual, geográfica, antropológica, portanto potencializado para uma leitura multipo-

lar. Em poemas de *O lago da lua* (mas não só) vemos casos deste segundo tipo (Tavares 2023, p. 87):

*Chegas
eu digo sede as mãos
fico
bebendo do ar que respiras
a brevidade*

*assim as águas
a espera
o cansaço.*

Já se aproxima do primeiro tipo a sequência intitulada «Mukai», no mesmo livro (Tavares 2023, pp. 78-81).

Passando a *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (Tavares 2001), é de lembrar que o título deriva de um provérbio que podia ser lunda (referido àqueles frutos verdes), ali constituído cuanhama (em epígrafe no primeiro poema do livro⁷), pois anda espalhado por Angola. Nessas páginas, um pouco depois do lago manso dos olhos (Tavares 2023, p. 117), observamos a mesma (Tavares 2023, p. 119) tendência multipolar:

*CAOS
CACTUS
CACOS
mãos feridas
d'espinhos
pousadas pássaros
no meu rosto.*

Claro que o poema sofre bem uma leitura local e datada, várias até, mas é também claro que, em qualquer país minimamente globalizado, ele se dará a múltiplas leituras internacionais, alijadas do significado circunstancial. É menos assim um poema como «Tecidos» (Tavares 2023, p. 112):

*Meu corpo
é um tear vertical
onde deixaste cruzadas
as cores da tua vida: duas faixas um losango*

⁷ «Dizes-me coisas tão amargas como os frutos» (Tavares 2023, p. 107). O provérbio lunda: «Dizes palavras amargas como aqueles frutos».

marcas da peste.

*Meu corpo
é uma floresta fechada
onde escolheste o caminho*

*Depois de te perderes
guardaste a chave e o provérbio.*

Ele se dá a leituras menos circunstanciadas, com apoio por exemplo na poetização da palavra «peste» pela poesia do século XX, ou o tópico da chave, mas o provérbio, as duas faixas e o losango sinalizam já a conveniência de olhar às tradições ancestrais para melhor entender a raiz do sentido local. Aliás o provérbio, o nome inscrito, a língua, os sinais, abrem o próprio livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos*.

Se passarmos a poemas como «Conto Pende», ou «O cercado» (Tavares 2023, pp. 116, 121), eles nos exigem pesquisa antropológica para não nos escapar um fio de significado constitutivo da textualização. Podemos percorrer assim livro a livro e vamos encontrando uma suave progressão no sentido de que falo, de alusões cada vez menos circunstanciadas, embora sempre radicadas, ou radicáveis, numa localizada ancestralidade. O percurso não sendo linear, *Manual para amantes desesperados*, em 2007, recupera a exigência da leitura circunstanciada. Mas ainda aí podemos ler poemas como este (Tavares 2007, p. 23):

*Adélia segura a minha mão
Dentro do templo
Move com força os lábios
Diz:
Nós, as concebidas no pecado
Fechadas de vidro
No altar do mundo.*

*Adélia lê as estelas
As escritas da areia
Lava com cuidado
As feridas
Diz:*

*Os sonhos são desertos
Com navios encalhados.*

É belo, dá um sentido geral de leitura do livro (a travessia do deserto é como a travessia de um sonho «com navios encalhados») e não nos obriga a lê-lo a partir do específico Namibe que transpira na maioria dos outros versos, e fica resguardado nestes.

Em *Água selvagem*, o mais acabado dos livros mais elípticos da autora, nos deparamos apesar disso com os dois tipos de composições e de analogias. Olhe-se, por exemplo, a p. 226 da antologia, que, encimada por epígrafe de Akhmátova, solicita-nos o conhecimento circunstanciado da «torre de salalé», do «bicho de conta», das «fogueiras» (intertextualizadas «eternas»). Ao passar por estes dois versos, isolados no cimo de outra página (a 234),

*Afina-me o corpo à força do fogo
Como fazes com as tábuas da marimba*

facilmente percebemos, acelerados ainda pela falta de pontuação, que podem ser lidos em qualquer país do mundo no qual a marimba ressoe de geração em geração, como será o caso do Japão, tanto quanto foi do antigo Egito, que viu nascer o instrumento, ou o da Índia, da Indonésia, reticências. No entanto, os leitores circunstanciados apercebem-se de que a força desse fogo e as tábuas dessa marimba são locais, talvez teclas até de maboque e fogo com força de fogope. O mesmo se passa com o poema-aforismo «A terra tinha feridas na pele», sozinho na p. 237. Sabemos o muito que pode significar a frase em Angola, mas também sabemos que ela não deixa de significar e de ser intensa quando lida fora do nosso contexto. Recuando sete páginas, encontramos outro poema-aforismo que ilustra a transformação metodológica no entrelaçamento artístico da poesia de Paula Tavares com tradições orais angolanas e rurais:

*O que me passeia nas veias é
a seiva.*

Com essas veias e fios diversos a tecedeira vai compondo seus panos, entrecendo a seiva. Tentemos, então, fotografar ou filmar alguns procedimentos específicos.

A tecedeira de missangas coloridas: Adélia lê as estelas

A par da constante, ininterrupta presença das tradições orais e rurais angolanas, principalmente do sul, do leste e do centro do país, a poesia de Paula

Tavares, mais ainda que várias outras, é uma poesia transitiva e de transição, por intertextualizações e mãos que nem sempre se desencobrem. Não por acaso, como observou Francisco Topa, ela publicou vários títulos importantes escritos em colaboração, coautoria, ou fusão de autorias (Topa 2023). A menina da Huíla opera o «processo deslizante» (Padilha 2012, p. 219), sobretudo, entre leituras e paisagens, entre oralidades e escritas, entre localidades e transportes:

*ainda assim caminharei [...]
vou separar a tristeza
o cuidado de mim
e a verdade.* (Tavares 2023, p. 246)

Enfim, ancestralidades e atualidades em passo de viagem calma, ponderada, na qual a separação se translucida pela tecelagem.

Podia considerar-se aparentemente intransitiva, hermética para alguns, a sua lírica, dada a intensidade sugestiva da concentração sobre as heranças culturais da ruralidade específica, somada a referências aparentemente muito pessoais. Neste sentido, seria intransitiva porque de difícil interpretação para quem não domine todas as referências paisagísticas e biográficas, todas as obras lidas, mais as respetivas ancestralidades. Isso não se pode esperar da maioria dos leitores fora de Angola e mesmo de Angola. Porém, a poesia de Paula Tavares é apreciada por leitores que não dominam tais referências, em parte mesmo. Porquê?

Esta pergunta suporta várias respostas. Uma delas é que estamos perante uma leitora de obras que se inscrevem no património (também no matrimónio) literário globalizado, possivelmente logo desde a biblioteca do Liceu⁸ (Wieser *et al.* 2024, p. 15). Podemos fazer uma experiência simples: escolhamos uma frase, um fragmento de verso ou de estrofe, copiamos e colamos em um motor de busca. Pode ser uma expressão mais conhecida, como «Amado, meu amado», qualquer afim (alma ou pessoa «ferida de amor» (Tavares 2023, p. 71)); mas pode ser um trecho aparentemente inexpressivo, de uso comum, por exemplo não «no meio do caminho» (aí já sabemos que havia uma pedra) mas «no caminho do meio». Vamos deparar com resultados que nos surpreendem e, como por preconceito não se pensa que de Ango-

⁸ Onde leu João Cabral de Melo Neto (*Morte e vida Severina*) e Gabriel García Márquez, entre outros.

la venha algum poema interessado no caminho do meio, ficamos perplexos, tanto quanto ao lermos as *Estelas* de Segalen⁹, «attentif à ce qui n'a pas été dit», em particular às *du milieu*¹⁰. Não falo apenas de mero processo de corte e colagem, mas também de livros integrados, interiorizados, estruturantes pela maneira de ressignificar e contemporizar as referências ancestrais, os arcanos — ao que a escritora responde com versos seus e do seu projeto de angolidade, seu contributo para uma identidade alargada. Não é só porque Paula Tavares vive fora há muitos anos que a sua poesia dá sinal de uma leitora intensa, pois «um cesto faz-se de muitos fios» antes mesmo de ela nascer — como diz o provérbio umbundo às portas do Kalahari. Fundamental é que, além da curiosidade com que lê, perceba concretamente que, se um poema é um cesto, o cesto precisa de vários fios e, por tanto, fundamental é que se recorra à mestria das tecedeiras para compor uma arte verbal de misangas coloridas, mesmo daquelas acabadas de chegar à rara loja do ‘monhé’.

Há outros procedimentos que ajudam, como o da transformação das evocações ancestrais e geofísicas em operadores simbólicos (Padilha 2012, p. 220) articulados com estruturas primárias, básicas, arcaicas e fundamentais do ‘imaginário’ da humanidade. Mas hoje, com o recurso a fontes digitalizadas, e mesmo levando em conta a precariedade das ligações à ‘net’ em muitos pontos de Angola, não nos deve surpreender que alguém se interesse por um dos possíveis caminhos do meio, nem que procure o nome verdadeiro, os olhos de barro, as marcas da culpa, a grande angular 400 asa, ou que nos fale da solidão a preto e branco. Sabemos todos que hoje podemos estar longe, fora, excêntricos, sem termos saído ali do bairro — e é tempo de levarmos isso em conta quando falamos da leitura da poesia. Os poemas se fazem por fragmentos que podem sofrer uma conotação global e outra local, transliterações, translucidações e que, em alguns casos, a *Bíblia* já consagrara no magma vulcânico e profético de tradições que sintetiza (e que terão contribuído para a formação inicial — católica, julgo — da menina entre colonos). Mas são fragmentos que, hoje, resultam muitas vezes combinados com outros de livros digitalizados, ou de papel e comprados após se ouvir falar, ou ler em linha um comentário, etc. Com eles, qualquer leitor angolano pode compre-

⁹ Que foi também etnólogo (Segalen 1914).

¹⁰ Cf. http://www.steles.org/Steles_Texte_6Milieu.pdf

ender o índice de globalização da poesia de Paula Tavares desde o primeiro livro — e qualquer leitor não-angolano também. Basta querer.

A leitura da poesia da autora constantemente nos evoca intertextualizações, desde os títulos até passagens, alusões, estruturas ínfimas e enriquecedoras. A publicação de quase toda a poesia édita, mais um livro inédito (*Água selvagem*), facilita a confirmação do que digo, já suspeitável a partir da primeira obra, *Ritos de passagem* e daquela iniciática travessia pelo deserto. Mas não é só o elevado índice de leituras de Paula Tavares que suporta o agrado em comunidades de receção bem diversas das originais. É, para além do que disse já, a construção sugestiva, em aberto, elevando sentidos e significados para deixar no fim um rasto que não se quer perder, como o sabor do fruto que fica na boca depois de engolirmos. Conforme folheamos a antologia vamo-nos apercebendo de ser esse um procedimento importante e frequente em Paula Tavares. Um dos seus suportes é o da elisão.

O recurso a elisões muito bem preparadas é um dos segredos ou truques de composição, processando-se por diversos artifícios. As imagens, por exemplo, definem-se apenas o necessário para imaginarmos, porém não o suficiente para se tornarem demasiado específicas e nítidas. Esse é outro tipo de elisão que também comparece entre os critérios de composição da autora. Terceiro tipo, muito próximo deste, pode-se descrever através da fotografia. Falo daquela fotografia que nos foca o olhar num pormenor muito nítido, desfocando o resto da imagem, tornando vaga a linguagem do resto da frase.

O recurso às elisões como suporte sugestivo estrutura-se também por um conhecimento artístico do acervo tradicional das oralidades rurais, lidas não só pelos conteúdos. Os provérbios, as adivinhas, em que Mário António cedo entreviu uma poeticidade essencial, ajudam-nos a treinar a leitura e a composição do que parecem ser imagens minimamente definidas, analogias finas, conotações ágeis. O trabalho poético de Arlindo Barbeitos, outro conhecedor afinado das tradições angolanas (incluindo as do Leste) e das tradições universais, outro mestre da elisão também, abriu caminho, desde os primeiros anos da independência, à maturação de uma poética local e universal, incisiva e sugestiva, que a seu modo o mesmo Mário António perseguiu, desenvolvendo uma arte alternativa ao discursivismo panfletário. Outro poeta que vem dos anos de 1970 sobretudo, David Mestre, numa linha urbana e cosmopolita explora essa mesma concisão sugestiva, que terá talvez atingido o

máximo de realização na *Obra cega*¹¹. Todos estes nomes e mais o de Ruy Duarte de Carvalho (Padilha 2012, pp. 219-220) terão de ser considerados na leitura dos poemas de Paula Tavares, até porque preparam o leitor para ela, também no domínio das elisões. Veja-se a composição cujo *incipit* é «Em cima do morro de salalé» (Tavares 2023, p. 159), dos *Ex-votos* inspirados (embora não só) no culto de Sant'Ana, a da «Pedra Preta», reportado por Manuel Alves de Castro Francina no começo do livro e em 1854 (Tavares 2003, p. 7). Mas há muitos outros a ver, tarefa que deixo ao leitores e leitoras e, de algumas alusões, finas, ainda vou respigar versos ao longo do breve caminho que resta, com sandálias estas, parcas e gastas no couro e na borraça, mas que são as que tenho.

A arte da concisão sugestiva permite que a leitura funcione de outra forma, jogando-se com maior plasticidade na incoincidência parcial entre a enciclopédia do leitor e a do autor. A leitora Paula Tavares vinha se preparando para isso quase desde o berço porque a sua situação, colocação, desde o nascimento, constituiu-se entrelugar de fala, transitivo numa geografia de transição, quando não de sobreposições, ex-votos, de quem ouve, desde o lugar dos «homens mais antigos», que «“Não é o seu sítio”, disseram-me»... «depois de tantos mundos andados e por andar». O poema fica, «na direção contrária do vento», um «bolbo» preservado «para dar água a quem tem sede», como escreve, por inspiração do Namibe. Na depuração do deserto, a poética autoral descobre a água transparente com seiva, naquela casa-moringa viva que respira (Tavares 2023, p. 239).

É hora de pensarmos o que significa ter crescido entre vários ‘mundos’ ou culturas e línguas e mundivisões. É hora de considerarmos as consequências de uma perceção quase sempre intuitiva, automática: a de que, nos sujeitos intervalares, ao se passar conteúdos, expressões e recursos de uns para outros ‘mundos’, há coisas que ficam pelo caminho, outras que vão só connosco e outras que transmitimos. Entre duas línguas, por exemplo, quando as traduzimos, ao transferirmos os seus conteúdos, eles passam para a outra língua numa espécie, também, de elisão, que junta linhas imprecisas e contornos definidos — como as metáforas de Paula Tavares. Aí também, nas transversões, aprende-se a arte do resíduo sugestivo.

¹¹ Cf. https://www.adelinotorres.info/literatura/David%20Mestre_POEM%20AS.pdf

Da biografia da escritora interessa-me, particularmente, o que por suas próprias palavras ela diz sobre outros (Tavares 2008, p. 163):

Um sistema de comunicação, circulação, transporte, receção e descodificação da informação implica o controlo de um número considerável de pessoas, estar de posse de um conjunto de códigos pertencentes a diferentes sistemas do simbólico e representantes de particulares hierarquias políticas e sociais.

Ora, este sistema é também o das artes verbais e, no caso das escritas ancestrais, verbo-visuais. De quem falo é da pessoa que domina «um conjunto de códigos pertencentes a diferentes sistemas do simbólico» (por exemplo, códigos das artes visuais e das artes verbais, do cinema e da poesia, da fotografia e da música, ou dos desenhos na areia e do acervo português). Uma vez posta a consciência das diferenças entre os sistemas simbólicos, usa-se mais uma escrita por imagens, a metáfora substitui com maior frequência a denotação, recorrendo-se entretanto a conjugações transdisciplinares (Tavares 2008, p. 166), como as operadas pelas «figurações» de Luandino Vieira nos livros de Paula Tavares. Pelas diferenças existentes sabemos que, de cada imagem, só uma parte está clara, a outra ficou elidida, vaga, potencial. Agora vejamos a especificação do contexto (Tavares 2008, p. 163):

A relação informação–descodificação–resposta acrescenta ao movimento constante entre a costa e o interior, operativo ao longo de séculos, um conhecimento que o protocolo da escrita fixou. Os interesses de todos os intervenientes ficaram salvaguardados na informação escrita que deixa assim em larga margem de se configurar à moldura rígida da correspondência formal entre hierarquias políticas, para deixar passar informação que interessava a todas as partes envolvidas neste longo processo de trocas — mercadorias e palavras — entre a costa e o interior de um território.

No século XIX os portadores da palavra, oral e escrita, não cessam de espantar os viajantes europeus que anotam tais fenómenos nos seus diários.

Ora, os objetos à partida não coincidem com os ‘mesmos’ objetos à chegada. A fruta se altera no caminho, depois da colheita. Não se admirem, portanto, quando escrevo que desde o berço, mesmo desde as ancestralidades evocadas, a biografia de Paula Tavares urdiu-se numa fronteira semiótica e suas itinerâncias ampliaram tal fronteira já fora do continente africano: «Berlim com o sopro dos anjos [...] deserto com desenhos de areia / muito fina / percorro o labirinto» ... «na cabeça de Nefertiti» (Tavares 2023, p. 186). Nisso, não difere da maioria das pessoas — me dirão. Talvez da maioria,

sim. Se não difere, está na hora de levarmos em consideração coincidência de tal forma humana que se vê por todo o lado, incluindo na poesia escrita. No que Paula Tavares difere, como toda a poesia que o seja, é na consciência criativa do processo, nesse «longo processo de trocas — mercadorias e palavras». Um negociante usará as imprecisões e os deslocamentos de significados para gerar lucro; um parvo, um teimoso, fechado sobre si, ou um inconsciente, não tratam das diferenças, quando muito lamentam-nas, tentam apagá-las; em poesia, sabe-se que elas podem gerar um lucro virtual, inesgotável em potência. Para o facilitar, usam-se elisões e outras manobras, obras de mão.

Para além dos aspetos meramente biográficos, é de lembrarmos a sua inserção na cronologia da literatura angolana para completarmos o perfil intervalar. Sem prejuízo de uma personalidade poética forte e própria, de mulher inigualável, a sua lírica surge entre a de poetas dos anos de 1980 e década anterior. As características estéticas não são as do *Ohandanji*, nem propriamente as do *Archote*, ou de qualquer Brigada Jovem de Literatura. O livro inicial foi saudado por David Mestre (Mestre 1987, p. 128), justamente, como «a mais promissora das revelações poéticas da nossa primeira década independente». Isso a destaca, não a coloca numa geração por si só, coloca-a num tempo civil (e, por acaso, militar) trabalhado por mãos únicas e diversas. A poesia de Paula Tavares também não se integra na voz urbana e na noz libertina da língua acesa *Do canto à idade* (Mestre 1977), ou no *blues* luandense, em parte posterior lacónico já da rua da Maianga, revelada pela ácida cabine fotográfica e intertextual de David Mestre (Mestre 1996, pp. 81-83), *photomaton* verbal. Também não se podia reduzir à filmagem rural ou à intermitência experimentalista de Ruy Duarte, naqueles títulos publicados no decénio 1972-1982¹². Finalmente, não pertence à Lunda proverbial (surrealista na aparência) de Arlindo Barbeitos em seus angolemas (Barbeitos 1977) e sonhos perturbados (Barbeitos 1979). E, embora a possamos articular a essa ascendência remota, não terá resultado, sequer resultado, da sofisticada lírica, enxuta mas saborosa, de Mário António nos *50 anos 50 poemas*, antologiadados quase quinze anos mais tarde (António 1988). A sua poesia resultou, certamente, da mastigação lenta, contida, de muitos desses livros, mas o resultado não permite enquadrá-la na geração angolana dos anos '70 do sécu-

¹² *Chão de oferta* (1972), *A decisão da idade* (1976), *Exercícios de crueldade* (1978), *Sinais misteriosos... já se vê...* (1980) e *Ondula, savana branca* (1982).

lo passado, nem na seguinte. Fica entre, intervalar, em espaço próprio, de casa e moringa.

Essa transitividade leitora se amplia para fora da nossa cronologia literária logo desde o primeiro livro. Como pressentiu David Mestre, «o tom aforístico das referências etnológicas [...] solicita a dinâmica de múltiplas e simultâneas leituras que caracteriza a poesia contemporânea». De facto, já na lírica de *Ritos de passagem* se revelam afinidades, cumplicidades, intertextualizações fortíssimas indo beber a fontes muito variadas. Acompanhando a leitura inicial do crítico luandense escutamos, em «Navegação circular», «uma voz» a que «não é estranha a herança surrealista», inserida «sem atrito na esteira da nossa melhor poesia» (Mestre 1987, p. 128). Não por acaso recolho estes fragmentos da recensão de David Mestre, antes porque foi o cronista literário, por excelência, da sua geração, vendo *Ritos de passagem* como natural («sem atrito») e própria sequência do legado imediatamente anterior, que enriquece, também, pelas intertextualizações a sul (e a leste e ao centro), percebendo o martrindinde mecânico em seu percurso de quatro mil anos entre o Egito e o Sumbe (abaixo do qual encontramos o Egito-praia, por mero acaso). Esse crítico mais velho preocupava-se já com novas revelações um tanto prematuras e, por isso também, achava a poesia de Paula Tavares um saudável aviso, «às atuais e futuras gerações», sobre a «noção do nível de exigência que qualquer estreante terá de apresentar desde que aspire ao estatuto de poeta angolano» (Mestre 1987, p. 219). Essa «noção do nível de exigência» estética fora talvez o mais importante legado dos poetas de '70.

Comparece já naquele mapa antigo, de 1985, dactilografado de A a Z por mãos alienígenas, o puro espanto das cicatrizes de outras asas, anéis de vidro, da Índia sedas, *Cântico dos Cânticos*, uma conversa alargada:

*colonizámos a vida
plantando
cada um no mar do outro
as unhas da distância da palavra da loucura*

— encimados, aliás, por um provérbio cabinda: «chorar não chorar / a planície fica na mesma». Portanto, vamos.

Em 1985 já a escritora troca falas com paisagens, costumes e ritos que formaram a mulher do sul («canções que me marcaram muito do ponto de vista estético»), notificada pelos *sixties* a norte, problemas difíceis da libido a

380° centígrados cozendo as vozes ancestrais, delineação de perfil em trânsitos vários, antropológicos e líricos, ao mesmo tempo em que «duas bandeiras velhas / a meia-haste / saúdam-se, solenes» (Tavares 2023, p. 53). Como quase todos, o poema não mudou de edição para edição, mas na primeira (Tavares 1985, p. 33) e na segunda¹³ se localiza: «luanda, 84». Não por acaso, duas bandeiras saudavam-se, velhas, a meia-haste, com reticências implícitas.

Por tudo isso, atenta à «natureza do conjunto» (Topa 2023), pôde Laura Padilha resumir em tiro certo que a lírica do primeiro livro circula «pelos polos da tradição e da modernidade que, a partir daí, os poemas contidos nos ritos proporcionarão, adensando o pacto estético» (Padilha 2012, p. 219). Com tal acerto Paula Tavares responde, no seu modo peculiar, à pergunta que nasce com a independência: quem vou ser eu para a literatura do novo país? O que lhe levo na quinda, à cabeça? Que linhagens lhe entrego para moldar o rosto futuro? Uma pergunta incontornável —



Segalen, Stèles du milieu

Obras citadas

ANTÓNIO, Mário, 1988. *50 anos 50 poemas*. Lisboa: Átrio.

BARBEITOS, Arlindo, 1977. *Angola, angolê, angolema*. 2.^a Lisboa: Sá da Costa. Capa e ilustração de Sebastião Rodrigues.

¹³ Com belíssimas “figurações” de Luandino Vieira, para estes versos a da p. 61, numa junção de surrealismo e de geometria-mucanda lunda.

- BARBEITOS, Arlindo, 1979. *Nzaji (sonho)*. Lisboa: Sá da Costa,.
- MESTRE, David, 1977. *Do canto à idade*. Coimbra: Centelha.
- MESTRE, David, 1987. Paula Tavares: *Ritos de passagem* [recensão crítica]. *Colóquio-Letras*. 96 (mar.), pp. 128-129.
- MESTRE, David, 1996. *Subscrito a Giz: 60 poemas escolhidos (1972-1994)*. Lisboa: IN-CM.
- MOIGNE, Jean-Louis Le, 1998; 1999. *O Construtivismo*. 2 vols. Lisboa: Inst. Piaget.
- PADILHA, Laura, 2012. Sobre mulheres, cânones, silêncios e enfrentamentos. *Diadorim*. 11 (jul.), pp. 209-223.
- SEGALEN, Victor, 1914. *Stèles / 古今碑錄*. Pequim: s.n..
- Silva, Maria Ivana de Lima e, 2010. Crítica genética na era digital: o processo continua. [ed.] PUC-RS. *Letras de Hoje*. Out-dez., pp. 43-47.
- TAVARES, Ana Paula, 1985. *Ritos de passagem*. Luanda: UEA. Lavra & Oficina, 55.
- TAVARES, Ana Paula, 2001. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 2003. *Ex-votos*. Luanda: Nzila.
- TAVARES, Ana Paula, 2007. *Manual para amantes desesperados*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 2007. *Ritos de passagem*. 2.^a Lisboa: Caminho. Il. Luandino Vieira.
- TAVARES, Ana Paula, 2008. A escrita em Angola: Comunicação e ruído entre as diferentes sociedades em presença. AAVV. [ed.] Lembeck. *Angola on the Move: Transport Routes, Communications and History*. Frankfurt am Main: s.n., pp. 163-172. Atas do Congresso realizado em Berlim, Goethe Univ., 24-26.9.2003.
- TAVARES, Ana Paula, 2023. *Poesia reunida seguido de Água selvagem*. Lisboa: Caminho.
- TOPA, Francisco, 2023. *Os frutos e as mãos: Ana Paula Tavares & Companhia*. Porto: s.n., 25 de out. «Viva no tempo e no espanto»: homenagem a Ana Paula Tavares. — conferência — enviada pelo autor, a pedido.
- WIESER, Doris e, Ana Paula TAVARES, 2024. Entrevista a Ana Paula Tavares. [ed.] Doris Wieser. *Portugueses literary and cultural studies: Viver e escrever em trânsito entre Angola e Portugal: Entrevistas e ensaios*. 28 de mar. de 2024, Vols. 40-41, pp. 11-24. Transcrição de Paulo Geovane e Silva. Entrevista dada a 15.11.2020 em Lisboa.
- Willemart, Philippe, 2023. Os processos de criação decorrentes da Crônica de Nuremberg e da Gravitação Quântica em Laços (GQL). *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*. 51, pp. 190-208.

A leveza e a força da escrita de Ana Paula Tavares

The lightness and strength of Ana Paula Tavares' writing

Tania Macêdo

Universidade de São Paulo
taniamacedo@usp.br

Resumo: O artigo percorre cronologicamente a trajetória artística da autora angolana Ana Paula Tavares, enfatizando dois aspectos considerados paradigmáticos de seus textos: a leveza e a força de suas imagens. A partir do exame de alguns trechos de seus poemas e de sua crônicas publicados em livro, procura-se verificar como aquelas características são operacionalizadas em prosa e verso e tornam-se uma *poiesis*. Para tal, parte-se do conceito de leveza literária indicado pelo poeta Italo Calvino no livro *Seis propostas para o próximo milênio* e das reflexões do professor e crítico brasileiro Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia*.

Palavras-chave: Ana Paula Tavares; poesia angolana; crônica angolana.

Abstract: The article chronologically covers the artistic trajectory of Angolan author Ana Paula Tavares, emphasizing two aspects considered paradigmatic of her texts: the lightness and strength of her images. From the examination of some excerpts from his poems and columns published in books, we seek to verify how those characteristics are operationalized in prose and verse and become a *poiesis*. To this end, we start from the concept of literary lightness indicated by the poet Italo Calvino in the book *Seis propostas para o próximo milênio* and from the reflections of the Brazilian professor and critic Alfredo Bosi in *O ser e o tempo da poesia*.

Key words: Ana Paula Tavares; Angolan poetry; Angolan columns.

*Modesta filha do planalto
combina, farinhenta
os vários sabores
do frio.
Cheia de sono
mima as flores
e esconde muito tímida
o cerne encantado.
Manual para amantes desesperados*

A epígrafe desse texto indicia elementos biográficos de Ana Paula Tavares, na medida em que há referência ao planalto e ao frio, próprios da Huíla, lugar de nascimento da autora, mas também utiliza uma palavra que pode nos indicar uma característica de seus textos: encantamento. E aqui tomamos o termo no sentido do arrebatamento, ao mesmo tempo leve e forte.

E, quando nos referimos à leveza nos assuntos da literatura, obrigatoriamente aportamos no livro *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino. Como nos recordamos, a série de palestras realizadas pelo escritor italiano nos Estados Unidos iniciava-se exatamente com o tema da leveza. Naquele texto, o autor de *Palomar*, entre outras definições, afirmava que a leveza «está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório», acrescentando: «Paul Valéry foi quem disse: “Il faut être léger comme Poiseau, et non comme la plume”» (Calvino 1990, 19).

Parece-me que é essa senda que podemos percorrer para nos referirmos à leveza na escrita de Ana Paula Tavares: seus textos apresentam-se com rigor, precisão, e uma direção que parte sempre de sua terra. Para falar um pouco sobre essas características, mesmo que brevemente, escolhi uma abordagem diacrônica para percorrer alguns aspectos dos livros da autora.

O rigor linguístico de sua poesia está presente desde seu primeiro livro, *Ritos de passagem*, publicado em Angola, pela União dos Escritores Angolanos em 1985. O livro, segundo entendo, constitui um marco efetivo na literatura de seu país, na medida em que inaugura uma nova dicção poética, ao situar a mulher como sujeito literário, mobilizando os saberes ancestrais de sua terra e construindo um discurso em que o corpo da mulher é focalizado sob lentes femininas e feministas. Veja-se, a respeito, o poema «Manga» (1985, p. 6), em que as regras repressivas do monoteísmo cristão (indicadas a partir de «fruta do paraíso» referenciada pelo Gênesis) dão lugar ao prazer:

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

*ao coração:
leve
morno
mastigável
o cheiro permanece
para que a encontrem
os meninos
pelo faro.*

Como se pode aquilatar, trata-se de uma poesia em que uma outra subjetividade feminina brotava na literatura do país, sem que, no entanto, as raízes angolanas fossem esquecidas. Uma estreia que prometia grandes frutos.

A característica da precisão, tão presente nos grandes poetas, é um dos pilares da poesia e da prosa de Ana Paula Tavares. Recorde-se, por exemplo, um poema como aquele que se inicia pela citação de um provérbio cabinda: «As coisas delicadas, tratam-se com cuidado»:

*Desossaste-me
cuidadosamente
inscrevendo-me
no teu universo
como uma ferida
uma prótese perfeita
conduziste todas as minhas veias
para que desaguassem
nas tuas
sem remédio
meio pulmão respira em ti
e outro, que me lembre
mal existe*

*Hoje levantei-me cedo
pintei de tacula e água fria
o corpo acesso
não bato a manteiga
não ponho o cinto
VOU
para o sul saltar o cercado (Tavares 1985, pp. 30-31)*

em que o quase completo aniquilamento do sujeito poético se faz paulatinamente com uma linguagem segura, precisa e, com a mesma solidez, estabelece o movimento de retomada do eu: «Hoje / Levantei-me cedo».

A partir da presença feminina que vinca seus poemas, faço um atalho à cronologia para enfatizar uma imagem/personagem (que está presente na prosa e na poesia da autora) que expressa a precisão a que nos referimos: a oleira que molda o barro. Sobre ela trago um trecho de uma das crônicas de *O sangue da buganvília*, publicado inicialmente em 1998 e que felizmente recebeu há pouco uma segunda edição em Angola e Portugal. Ali apresenta-se pela primeira vez a oleira. Na crônica «Coração de barro» em que fala da transformação do barro em cerâmica, mas que também pode ser vista como uma poiesis, ou seja, uma explicação de seu fazer poético, lemos: «Todas essas operações se fazem com umas mãos que parecem asas e que escondem, pela rapidez dos movimentos, a força necessária à transformação da matéria em vaso, repetindo gestos de criação que de certeza nos sobram do tempo dos dedos de deus» (Tavares 2004, p. 97). Com a delicadeza e leveza de mãos que alçam voo, mas que possuem a força da transformação, constrói-se o artefato.

A respeito do gesto primordial de transformação, lembro-me aqui do início de um dos textos do crítico brasileiro Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia*, que cito:

Ao primeiro homem, conta o Livro do Gênesis, foi dado o poder de nomear: Deus formou, pois, da terra toda sorte de animais campestres e de aves do céu e os conduziu ao homem, para ver como ele os chamaria, e para que tal fosse o nome de todo animal vivo qual o homem o chamasse. E o homem deu nome a todos os seres vivos, a todas as aves do céu, a todos os animais campestres (Gen., 2, 19-20). O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. O poeta é o doador de sentido. Na Grécia culta e urbana as crianças ainda aprendiam a escrever frases assim: Homero não é um homem, é um deus. (Bosi 1977, p. 141)

A precisão de nomear, de dar sentido a um mundo caótico de textos do mercado a partir do verbo, tem na figura da oleira de Ana Paula Tavares um dos seus símbolos mais potentes. Talvez esteja aí uma das possíveis definições do trabalho poético da autora, que propicia em cada texto, uma fagulha divina, aliando a delicadeza e a força.

Ainda no campo da prosa, *A cabeça de Salomé*, de 2004, volume em que estão reunidas as crônicas inicialmente publicadas no jornal *Público*, o exer-

cício de revisitação de mitos ancestrais do imaginário angolano que já se apresentara em momentos anteriores da trajetória artística da autora se adensa, colocando no centro da cena, em acréscimo aos temas e imagens, mitos revisitados, redefinindo paradigmas, como se pode notar a partir da transcrição de provérbios da oratura que iniciam os textos. Chamo a atenção para o modo como a força e a delicadeza se articulam no texto que dá título ao volume, a partir da personagem Na-Palavra. Sua primeira aparição traz o peso da tradição e da colonização mescladas, a partir do símbolo da serpente:

Conta-se que Na-Palavra vivia a sua condição de serpente velha e maldita, guardando o território e a palavra, medindo o tempo na balança de cobre dos antepassados, os guardadores das fontes dos rios no nó do Kassai (Tavares 2004, p. 13).

A «serpente maldita» possui a força emanada da tradição, evocando a geografia ancestral — ou seja — os espaços dos povos africanos que seriam usurpados —, e a palavra, que, segundo Laura Padilha citando Gassama, criam artimanha «no imaginário negro, uma espécie de festa de recomposição cosmogônica onde se encontram e se retroalimentam o tangível e o intangível, o presente e o passado, o visível e o invisível, a vida e a morte». Com isso ela, a palavra, comandada pela memória, o mestre de cerimônias da festa «deixa de ser um simples instrumento de comunicação [...], para se tornar uma espécie de petardo que ilumina a noite negra, ou uma espécie de vara mágica capaz de mexer com o mais fundo do [...] ser.» (Gassama *apud* Padilha 1997, pp. 44-45).

Se a palavra tem a força do petardo, ela também, no texto de Ana Paula Tavares, pode ser leve, liberta do peso, como se apresenta, no parágrafo seguinte, a personagem a que vimos nos referindo:

Liberto de peso, começava os dias a desenhar na areia o desenho fundador: «Havia uma floresta e dentro dela um lugar único onde nasciam todos os frutos. As árvores expunham, ao vento solto, a sua idade, a amarrada em colares delicadamente suspensos pelos seus troncos.

Mas volto à cronologia para referir novamente a poesia. O livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, publicado em 2001, parece-me aquele em que a direção marcadamente ideológica da poesia de Ana Paula Tavares

ganha maior dimensão, sem que se oblitere, contudo, a poeticidade, os mitos e a questão do feminino.

Vale lembrar aqui o que afirma Inocência Mata:

A poetisa reedita neste livro a sua votação ao sul, iniciada no livro anterior, através de sinais culturais kwanyamas, nyanekas, muílas, perseguindo os meandros da condição feminina, num universo em que a palavra no feminino continua a ser de actualização constricta e inserindo-os na reflexão sobre a condição angolana, na tentativa de reordenar um tempo de angústias, de memórias em desagregação, de caos interior e exterior (Mata 2005, p. 25).

A desagregação e o caos a que se refere a crítica, remete a um dos temas que percorre o livro, qual seja, a guerra. E, sob esse particular, o poema que nomeia a coletânea de poemas merece ser citado:

*Amado, por que voltas
com a morte nos olhos
e sem sandálias
como se um outro te habitasse
num tempo
para além
do tempo todo
Amado, onde perdeste tua língua de metal
a dos sinais e do provérbio
com o meu nome inscrito
Onde deixaste a tua voz
macia de capim e veludo
semeada de estrelas
Amado, meu amado,
o que regressou de ti
é a tua sombra
dividida ao meio
é um antes de ti
as falas amargas
como os frutos.*

O topos do retorno do amado da guerra aliado à repetição com variação («amado, meu amado»), parece retomar a cantiga de amigo do cancionero medieval português, mas, diferentemente daquela, aqui a amargura é a tônica e, sob esse particular, especialmente porque o título é tomado de um provérbio kwanhama, remete à longa guerra intestina angolana. Diferentemente do

discurso oficial do partido no poder, em tal contenda não há heroísmo. Pelo contrário, é o silêncio que se instaura — lembrando-nos aqui a afirmação de Walter Benjamin sobre o mutismo dos soldados que voltaram da I Grande Guerra¹.

Ainda que esse dado externo ao poema nos chame a atenção, não há como deixar à margem o lirismo que se constrói a partir da natureza, como se verifica por uma das imagens mais bem conseguidas na definição de um dos atributos do amado: «Onde deixaste / a tua voz / macia de capim e veludo / semeada de estrelas» (Tavares 2001, p. 9).

No mesmo livro temos uma imagem também importante nos textos da autora, a da tecedeira, que aqui realiza a trama não do tecido, mas da poesia a partir do erotismo do corpo feminino:

*Meu corpo
é um tear vertical
(...)
Depois de te perderes
guardaste a chave e o provérbio.* (Tavares 2001, p. 14)

Temos, pois, em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, a explicitação de uma direção ideológica que estava presente em outros livros, mas aqui assume uma maior força. Ainda que a leveza e a força estejam presentes, não há o voo ao acaso (para lembrarmos Valéry, citado por Calvino, «leve como o pássaro, e não como a pluma»).

Em 2010, o livro *Como veias finas na terra* realiza a articulação, de forma magnífica, da força do solo com a delicadeza das pequenas veias que cortam a terra poética, e reafirma mais uma vez o papel de Ana Paula Tavares como uma das vozes poéticas mais importantes da atualidade.

Esse volume expressa a articulação dialética de duas linhagens: a dos poetas europeus (e não podemos nos esquecer, sob este aspecto, da moderna literatura de autoria feminina de nosso tempo, como por exemplo, a de Ana Luísa Amaral, citada em um dos poemas), aliada à dos poetas africanos, quer sejam eles do reino da escrita (e não é gratuito que o poema que abre o livro seja dedicado a Leopold Sédar Senghor e que ainda compareça uma citação

¹ «os combatentes tinham voltado mudos do campo de batalha».

de Luís Carlos Patraquim no poema «A cabeça de Nefertiti»), quer do reino da oralidade, como o provérbio burkinabe: «O facto de dormimos na mesma esteira não significa que temos os mesmos sonhos», citado como epígrafe do poema da p. 27.

E, aqui, a tecedeira, reaparece em toda a sua simbologia e beleza a dialogar com a tapeçaria do poema «A dama e o unicórnio» (pp. 46-47), o qual referencia um dos símbolos da cultura europeia, o conjunto de tapeçarias hoje no Museu de Cluny (do qual o poema toma o nome). Assim, o poema estabelece pontes com a representação feminina e com a própria escrita.

A partir do título desse livro, pode-se pensar nas pequenas veias que recortam a terra como uma metáfora bastante produtiva para a escrita da autora, na medida em que os delicados traços no solo, oriundos da seca — que remeto à nossa árida linguagem cotidiana — transformam-se, logo chega a chuva do verbo refinadíssimo de Ana Paula Tavares, em cursos d'água que conduzem mais fundo a água que refaz a fertilidade da terra. Da mesma forma, os leitores da autora não devem esperar uma poesia que seja rio grandioso de palavras. Pelo contrário, o seu trabalho artístico é econômico e pede atenção: cada verso deflagra significados, como «veias finas na terra» que repõem, após a leitura cuidadosa, o húmus que toda poesia deixa em nós.

Estamos em presença da escrita de uma das mais importantes autoras de língua portuguesa e essa homenagem é merecidíssima.

Referências

- BOSI, Alfredo, 1977. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo.
- CALVINO, Italo, 1990. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das letras.
- TAVARES, Ana Paula, 1985. *Ritos de passagem*. Luanda: União dos escritores angolanos.
- TAVARES, Ana Paula, 2001. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 2004. *A cabeça de Salomé: crónicas*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 2010. *Como veias finas da terra*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Ana Paula, 2011. *O lago da lua*. Lisboa: Editorial Caminho.

- PADILHA, Laura Cavalcante, 1997. Reconversões. *Revista Via Atlantica*. Universidade de São Paulo. 1 (mar.).
- MATA, Inocência (2005) Literatura angolana: *Dizes-me coisas amargas como os frutos*: da dicção no feminino à ciência dos lugares e dos tempos. *Revista Ecos*. 3 (jun.).

Frutos de marula da árvore chamada Ana Paula Tavares

Marula fruits from the tree called Ana Paula Tavares

José Luís Mendonça

Resumo: A partir do enquadramento geo-antropo-cronológico da obra de Paula Tavares, através de uma análise comparada com obras de escritores do seu hemisfério, principalmente o romance *Cuéle, o Pássaro Troçador*, de Jorge Arrimar, este pequeno ensaio passa depois a analisar especificamente os livros *Manual para Amantes Desesperados* (Prémio Nacional de Cultura Artes, 2007) e *A Cabeça de Salomé*, destacando elementos discursivos resultantes da combustão ateadada pela ignição da oratura do Sudoeste angolano e da extrema sensibilidade feminina da autora.

Palavras-chave: Ana Paula Tavares; Jorge Arrimar; literatura angolana.

Abstract: Based on the geo-anthropo-chronological framework of Paula Tavares' work, through a comparative analysis with works by writers from her hemisphere, primarily the novel *Cuéle, o Pássaro Troçador*, by Jorge Arrimar, this short essay then moves on to specifically analyze the books *Manual para Amantes Desesperados* (National Prize for Culture and Arts, 2007) and *A Cabeça de Salomé*, highlighting discursive elements resulting from the combustion ignited by the orature of southwestern Angola and the author's extreme feminine sensitivity.

Keywords: Ana Paula Tavares; Jorge Arrimar; Angolan literature.

*As obras de arte são de uma solidão infinita:
nada pior do que a crítica para as abordar.
Apenas o amor pode captá-las, conservá-las,
ser justo em relação a elas.*

Rainer Maria Rilke

Quando, a 15 de Agosto de 2023, tive a honra de apresentar em Luanda o romance *Cuéle, o Pássaro Troçador*, de Jorge Arrimar, afirmei que estávamos perante um hemisfério do campo literário angolano que já conta com nomes sonantes como Henrique Abranches, Ruy Duarte de Carvalho, Paula Tavares, Aníbal Simões, Sousa Jamba. Um subsídio valioso para a narrativa meridional da Literatura Angolana. Nesta homenagem a Paula Tavares, reiteiro essa diafragmação do campo literário angolano, composta de literaturas

do Sudoeste angolano: Centro-Sul, Sul e Leste de Angola, onde se insere de pleno direito Castro Soromenho, José Samuila Kakueji e, também, Henrique Abranches. Nesta homenagem a Paula Tavares, apraz-nos completar o pedestal sobre o qual se eleva a sua figura feminina. São raras, no Campo das Letras angolanas, as mulheres com produção inovadora, de feição verbal deslumbrante. Paula Tavares é, sem dúvida, a primeira grande poeta da Literatura angolana no feminino e poeta de renome no seio da família literária.

Árvore dentro de casa

No romance *Cuéle, o Pássaro Troçador*, lê-se este trecho na p. 72:

A casa de campo do médico Cabral Lapa, na Várzea dos Casados, em Moçâmedes, província do Namibe, tem numa das salas, uma enorme árvore do Sul de Angola, uma marula, cuja copa rasga o tecto e o telhado e se projecta frondosa no lado de fora. (...) Cabral Lapa explica que, sendo raras as árvores frondosas na terra, não fazia sentido abater aquela para fazer a casa. (...) Assim, ergui as paredes da casa com ela dentro. Foi a sua primeira habitante, antes mesmo de mim. E fico feliz pela minha decisão, pois tenho uma bela árvore, cuja copa faz sombra nos dias de calor e, assim, a minha casa conserva-se mais fresca. Para além disso, colho os seus frutos e com eles faço um bom licor, um óleo belíssimo para a pele e outras coisas interessantes e que um dia destes lhe conto. Ah!, e temos a melodia dos pássaros que nela poisam.

Foi esse *Cuéle, o Pássaro Troçador*, que me induziu à ilustração fitomórfica que desenho na parede desta gruta de papel: árvore de marula chamada Ana Paula Tavares.

Há um género de canto que só pode ser dito por quem tem um certo dom de manifestar os espíritos da terra. Não basta ter o dom da palavra, o império lexical e semântico do verbo e as suas conexões com outros domínios da ciência. O ser que evoca e invoca no tempo e no espaço cantares habitados como *Ritos de Passagem*, *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos*, *Manual para Amantes Desesperados*, *Ex-votos* ou *A Cabeça de Salomé* é daquela espécie rara que chega a espantar-se da própria criação, quando vê saírem das suas mãos a pele macia dos novilhos e a lâmina recurva dos cornos dos bois grandes sob a chuva.

O tronco comum desta múltipla manifestação de espíritos é a linguagem proverbial, quase enigma, cada poema é uma inscrição de oráculo, um canto de significados míticos, ao ritmo da sabedoria ancestral, palavra secreta para

ser ouvida com os olhos da alma que a sabem decifrar pelo código genético do sangue: o pensamento e a memória ou a passagem ontológica da MULLHER neste planeta.

A poesia de Paula Tavares é o próprio sentido da feminilidade, nela perpassa um secreto perfume de mulher, através do qual o leitor, tal como Al Pacino no filme homónimo, no palco embora cego se assume dançarino. Um canto suave e diáfano como o pó dos caminhos; ferido como a casca das árvores; melódico como o canto dos pássaros; nutritivo como a chuva bebida pela argila dos caminhos; e doce como o seio amargo dos frutos. Um canto dito com «língua de metal / a dos sinais e do provérbio (...) // voz / macia de capim e veludo / semeada de estrelas (...) // as falas amargas / como os frutos» (*Dizes-me Coisas*, p. 9)

O primeiro livro, *Ritos de Passagem* (1985), feito «de cheiro macio ao tacto», em cujas páginas navega um Boi à Vela, nascido na Huíla, cujos «cornos são volantes / indicam o sul / as patas lavram o solo / deixando espaço para / a semente / a palavra / a solidão» (p. 24), indiciava já o desvelamento do enigma da vida e do seu ciclo incontornável, desde quando «a rapariga provou o sangue» até quando «o círculo fechou o princípio» (p. 5).

Ritos de Passagem indiciava já também a iluminação do mundo da poesia pelo som, o riso e as lágrimas da ternura (p. 31), mesmo quando, já no poema «Amargos como os frutos», fala de poesia kwanyama que nos traz reminiscências de outro poema que deve ser inscrito como cânone da poesia angolana, Haisikoti, a voz pergunta: «Amado, por que voltas / com a morte nos olhos».

Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos, livro publicado em 2001, reconstrói o coração da mulher ferido pela guerra. O determinante plural «os» tem a força paradoxal de enunciar a totalidade dos frutos, mesmo o mirangolo, a nocha, a nêspira, o mamão ou a manga, arrumados na cesta de *Ritos de Passagem*. É impressionante a forma como Paula Tavares canta o tempo do deus da guerra, sem mencionar os artefactos de morte, ou o rugir dos canhões e o sangue coagulado sobre a lâmina do fuzil.

Por isso, esse espírito que talvez nem Paula Tavares sabe definir deixa no nosso olhar essa concisão metafórica, esse microcosmo sensual e sensitivo, essa fenomenologia ontológica dos espaços e suas pulsações naturais, feita de intersecções com Eugénio de Andrade, David Mestre, Arlindo Barbeitos e Sophia de Mello Breyner Andresen, mas sobretudo com o espírito do provér-

bio banto. O que diferencia esta poesia da de outros autores angolanos da geração de 80 é precisamente a fonte primária. Paula Tavares vai à poesia do Sudoeste de Angola para uma recriação literária. São factores de uma comunhão vital com a natureza que a ocupação colonial tardia não conseguiu apagar totalmente e que servem de alimento identitário para a poesia da Angola independente.

Em «Identidade» (p. 28 de *Ex-votos*), a voz poética explica: «Quem for enterrado / vestindo só a sua própria pele / não descansa / vagueia pelos caminhos.»

Manual para Amantes Desesperados

Se o poeta anglo-americano Wystan Hugh Auden diz que «um poeta é um construtor profissional de objectos verbais», a montagem das peças do puzzle chamado poema obriga a uma metódica (pode dizer-se ‘melódica’) profissional e ao respectivo suor vertente.

Sabemos todos que esta profissão e estes profissionais da poesia para uso diário clamam no deserto, dada a gritante aversão à leitura que perpassa por este nosso mundo. Além de que esta profissão de poeta praticamente não dá rendimento e os que, como Camões ou Pessoa, insistiram nela, não deixaram herança fungível.

A obra da poeta (tanto insistiu o poeta David Mestre, que não há poetisas nem poetisos!) Ana Paula Tavares enquadra-se num modesto mas nutrido hemisfério da Literatura Meridional de Angola, que vem da oratura cuanha e de outros povos da região (é só ouvir Haisikoti) e propiciou a renovação da poesia angolana em 1973, com a obra *Chão de Oferta*, de Ruy Duarte de Carvalho, mas também nos entregou nomes como Jorge Arrimar e Ernesto Lara Filho, porventura os poetas mais representativos desse hemisfério literário.

O homem é um eterno nómada (se se fixa num determinado lugar, sai na mesma todos os santos dias, como o fazia há 200 mil anos para recolher alimentos, hoje no supermercado) e é por via dessa condição que hoje estamos aqui a colectar os frutos de marula da árvore chamada Ana Paula Tavares. Uma dessas marulas verbais tive eu o prazer de provar em 2007, quando fui membro do corpo do júri do Prémio Nacional de Cultura e Artes (PNCA). Até aí, nunca uma mulher havia sido distinguida com esse prémio. Mas, o

que isso custou de ostracismo contra o júri e contra o então ministro da Cultura, Boaventura Cardoso?

Paula Tavares fora conotada, pelos olhos coriáceos dos guardiões do templo, como tendo juntado a sua assinatura a um abaixo-assinado crítico do regime angolano. Entre os membros do júri ninguém tinha conhecimento disso, e o papel do júri era meramente artístico e não partidário. O ministro Boaventura Cardoso visitou a última reunião do júri e alertou que a missão deste conclave era eleger a excelência nas artes e nas letras. *Manual para Amantes Desesperados*, para além de escrita por uma mulher, era a obra mais excelente publicada em 2007, na literatura de Angola. Foi eleita.

No dia da entrega do prémio, os nomes do júri de literatura não foram citados, o écran onde eram passados os nomes e títulos dos vencedores omitiu esta modalidade e não se falou na vencedora. O ministro seria exonerado passados alguns meses.

Manual para Amantes Desesperados diz-nos que os desertos, de tanto fluírem não se equilibram sobre um arame e diz-nos que «a nossa conversa percorrerá oásis / os lábios a sede // Quando saíres / deixa encostadas / as portas do Kalahari».

Todo o livro tem início antes da porta de entrada. E se lermos o que a autora quer dizer-nos nas citações do provérbio Umbundu «Um cesto faz-se de muitos fios» e do poeta David Mestre «estende o corpo sobre a duna e deixa / que as penínsulas se inundem do vinho que esmaguei / nas montanhas da memória...», é indício de que a obra poética acabada tem de ser desentranhada «fio a fio», como a «fruta do paraíso», a «Manga» (p. 16 de *Ritos de Pasagem*) como se fôssemos reconstruí-la pelas mãos do artesão. Mas também é indício de que é na memória que muito mais tarde o artesão vai automaticamente, depois de já ter amadurecido a arte, vaziar o vinho que inunda a duna e embriaga quem a bebe.

Manual para Amantes Desesperados canta o amor insubmisso e incondicional: «Devia olhar o rei / Mas foi o escravo que chegou / Para me semear o corpo de erva rasteira». Com um amor assim, «Renascemos tranquilos / De cada morte dos corpos / Eu em ti / Tu em mim / O deserto à volta», e nos reconheceremos na subtil enunciação da «exacta medida da sede», «a tecer a teia / de seda e areia».

No caderno de Fabro, encontramos «as doces palavras do sal em flor / e das raparigas», ali onde «a palavra / salta o muro e volta com um sorriso tímido de dentes e sol.»

O acto de procurar a lenha pelo caminho da sede leva-nos à terra natal da autora, um local onde «o medo / já foi a própria casa / um gesto de sombra a palavra / agora canta-se devagarinho / pode beber-se do musgo / lágrimas amargas de sede.»

O acto de edificar o agora com versos da mais alta excelência é um acto tributário do canto da comunidade, as suas vozes que se bebem de andar pela relva, o canto da mulher que partiu, «seu / nome era Nina e a sua vida terminou o sopro / hoje de manhã / conheço as suas crianças e sei de que se alimentam.»

Porque nesta comunidade há vozes que só são permitidas «falar diante de um pau / mas não diante da gente», vozes como as de Adélia, cheias de feridas, «desertos / com navios encalhados», vozes que falam pela boca destes versos e recordam o sonho despido da outra mulher que há em todas as mulheres sofridas, sofridas na pele, nas escarificações, nas cicatrizes, vozes que são «o silêncio / os gritos em feixe / dentro de mim».

Possuidora da magia do verbo, a autora sai de dentro dos «sonhos a voar / pássaros na boca do vento» das mulheres cujo coração ficou «frio / frio como a pedra / no rio», ou aquela mulher que perdeu «a máscara Pwo / as pulseiras pesadas / da família» e caminhou «sobre o rasto das marcas de sangue / para junto da árvore da febre», em cuja sombra ela arde devagarinho.

À saída das terras onde as pegadas se escoam entre os dedos das dunas, diz-nos adeus um casal de velhos, nesta estória em verso que só em verso se pode chamar manual e como todo o manual canta as leis da arte da palavra com uma simplicidade própria da poesia profunda dos vates que esperam nas planícies a ruminação do gado comprido.

De leis, sim, senão não seria ciência e porque todo o manual é científico, o velho que fala anota «o sangue dos princípios» que já se perderam longe nas noites de efiko. A morte dele foi pequena, feita deserto, «enquanto a hiena seguia o seu caminho / enchendo o deserto de gritos.»

O deserto fecha as suas portas à voz da velha que fala, retomando o verso iniciático que nos recomendou: «quando saíres / deixa encostadas / as portas do Kalahari». Há um encontro com o segredo (sagrado). Este está nas estelas «com os poemas inscritos». E é preciso então ir «ao fundo da noite / ao fundo

da vida», com dedos cegos até encontrar o nome verdadeiro, «escondido em Segalen» (Senegal?), é preciso olhar de novo aquele escravo que tomou o lugar do rei, enfim, ir buscar o verso mais sublime «ali debaixo da terra quente e negra.»

A Cabeça de Salomé ou a funcionalidade milenar dos mitos

Estes poemas sagrados — também poderiam ser chamados de crónicas ou micro-estórias — produzem uma inversão [ou uma reinvenção] da funcionalidade milenar dos mitos e da didáctica expressionista das alegorias intemporais.

A espiral da palavra concentra-se na mitologia lunda-tshókwe e descenstra-se na absorção comparativista [ou transgressora ou fragmentária] dos eixos cosmogónicos que explicam a História da Humanidade pela miraculosa e utilitária condição de ser Mulher. Mulheres cujo grito Ana Paula Tavares [APT] conhece: «Nem é preciso falar de dor para transmitir o seu grito: elas chegam em silêncio e abraçam o Luachimo para sempre.» (p. 142)

É a partir de referentes antro-po-sociológicos da vasta geografia e história de Angola, como Mussumba, Luachimo, Cuílo, Kuito, Luanda, Cioua, e de rios como o Kassai, Kwanza, ou alturas como a Chela, ou ainda densas almas vegetais como o Mayombe, espaços decepados ao corpo da História, como o Kinaxixi, ou o palácio da rica dona de Luanda, a escravatura e as guerras todas que a completam até à data, que APT se faz presente, com o seu dom de ubiquidade, nas mais diversas paragens, em Fêti e ao mesmo tempo em Mértola, onde, apesar das irregularidades climáticas e dos esboços contrastantes da cultura material, «as musas são as mesmas e recomendam-se» (p. 129)

Daí que, neste livro, os lugares mais insólitos e distantes [Mariana e Durban] se entrecruzam nas mensagens que a «geometria da voz (corpo e dança)» (p. 139) negam à erosão do tempo. APT é o tahi (adivinho e feiticeiro luba) que elabora este canto épico por um processo autopoietico de «mukan-da tão difícil como um morro de salalé», cuja escrita é «como um rio sem destino: parece que vai, anda que anda e não vai. Por detrás de cada palavra, sente-se a voz de um espírito inquieto que apaga as palavras antes mesmo que elas façam sentido.» (p. 59)

APT é, através desta obra, uma mensageira das deusas de todos os quadrantes, aquelas que são extremamente invisíveis para serem reconhecidas no altar. Mesmo o seu lirismo mais condensado que este *A Cabeça de Salomé*, a começar desde *Ritos de Passagem*, vincam esse papel crucial [ou esse fado insone] da deusa-Mulher no processo civilizatório, que nos escapa como areia entre os dedos e apenas na palavra, no nó do rio Kassai, no-lo consegue pôr em evidência, quando «começava os dias a desenhar na areia o desenho fundador.» (p. 13)

Metáfora e enigma, tintas, acordes musicais, forja de metais e o silêncio acutilante da(s) língua(s) que pa(lavra) prefiguram neste livro uma ars combinatória, à maneira de Leibniz, que reúne no cesto da adivinhação a cabeça de Salomé [trocada pela ressurreição de João Baptista] e olhar lapidado e submisso de Maria Madalena, com a pura pomba, a ciência das caravanas já sem o modo de viajar de Elmira, num discurso mediado por estruturas lexicais de poético recorte, um meta-diálogo universal e peregrinações meta-históricas com intersecções no Agora [a alma auto-biográfica], toda uma panóplia de imagens artisticamente reconduzidas à trágica modelagem do vaso da Nação angolana. Maria Madalena [ou APT?], cheia de «mãos de barro», «olha de longe essa nação e não reconhece o monstro que lhe devorou a memória. (...) Mesmo assim, insiste e trabalha no silêncio das palavras riscadas de balas. Rebentou-lhe um país nas mãos...» (p. 22) Palavras feminilmente religadas de luz, pólen e mel, com cheiro a açúcar mascavado, alecrim, eucalipto, loengos, mangas, óleo de nomepecke, milho, café, organza, espiguila, manhãs de erva-doce e tamarindos, e o leite das cabras e das mulheres (todas nós, as gregas vencidas pela solidão de servir) «de barriga inchada, outra vez inchada, como se tivessem que transportar a terra inteira às costas e por dentro de si próprias» (p. 76) e o cheiro espesso da guerra. Palavras esquecidas no Kuito, Huambo ou Bié, onde «nada fazia prever o voo enlouquecido das facas, à procura de bainha, no peito aberto e jovem.» Palavras recompostas «Agora (que) é tempo da fome pequena e diária.» Palavras que trazem, para além dos subsídios multiculturais, como a precisão sintagmática de Gabriel García Márquez, os legados discursivos de Luandino Vieira, Ruy Duarte de Carvalho, António de Assis Júnior, Óscar Ribas, etc. e etc.

Antes de ler este livro de versos de APT, eu sabia da estilização linguístico-literária e do valor patrimonial filosófico dos provérbios angolanos, mas

não tinha a noção exacta da sua actualidade, isto é, da sua modernidade, mascarados que estamos pelo finíssimo véu da Globalização Cultural (uma apressada realidade de plástico — p. 29).

Foi quando cheguei à p. 27 e li «A Divisão do Mundo», introduzido por um provérbio Cabinda que adquiri a noção clara da sua utilidade. «Os provérbios (...) sintetizam, de certa forma, maneiras de pensar e encarar o mundo, iludir o tempo e viver com justiça.» (p. 28) Só que «esta linguagem anda hoje perdida (...) as tampas que falam (as vozes da sabedoria dos mais-velhos) são recusadas (pela autoridade) em busca de outros segredos, que, em boa verdade, hoje não são meus, nem teus, nem de quem os há-de apanhar.»

Fenomenologia da dor causada pela dialéctica da conquista e da derrota. Do soldado que (em Durban) disse: «Angola? Andei lá a combater contra vocês e contra a Swapo e, quando fecho os olhos, elas, as crianças, chegam em silêncio e velam para que não durma, nunca mais durma.» (p. 140)

APT espeta a via-crucis da mulher angolana no Gólgota da nossa consciência. E sobre ela, lapida «cabeças de miúdos ... tão confusas como madrugadas indecisas entre a sombra e a luz» (p. 64), pois não são as «mulheres de olhos tristes, pendurados nos rostos como redes, que ajeitam o pano que lhes sustém os filhos...»?

A cabeça de Zé Miúdo retém os prodígios do intérprete dos livros vazios. As das outras crianças vêm pela mão das madrinhas, algumas delas imigrantes do outro lado do mar, que chegaram «ao chão da Chela», com a tradição do Natal desenhada num mapa secreto, e da tia Maria do Rosário, a «tecedeira de seda», como nos contos alquímicos do Gabo, crianças que vivem pelos cheiros deste mundo e do mundo dos sonhos, medos e pesadelos, sempre coladas à pele das mulheres, donas de um saber geométrico, vestidas de pele de boi, e as outras, donas de um saber mais racional e teleológico.

Como Cabral Lapa, em *O Pássaro Troçador*, também eu

tenho uma bela árvore, cuja copa faz sombra nos dias de calor e, assim, a minha casa (alma) conserva-se mais fresca. Para além disso, colho os seus frutos (poemas) e com eles faço um bom licor (êxtase), um óleo belíssimo para a pele (dos dias vividos) e outras coisas interessantes e que um dia destes (agora e aqui) lhe (vos) conto. Ah!, e temos a melodia dos pássaros que nela poisam (e nunca deixam de chilrear nos meus ouvidos viajados).

Árvore de marula multipolar, multimodal e multi-frutífera. Árvore plantada por quem se deixa trançar os cabelos pela Poesia. Por quem sabe jogar às pedrinhas pequenas. Por quem se deixa ficar criança de sol a vida inteira. Ana Paula Tavares.

Consenso, dissenso e silêncio em torno da poesia de Paula Tavares e as suas possibilidades didáticas

Consensus, dissent and silence surrounding Paula Tavares' poetry and its didactic possibilities

Doris Wieser

U. de Coimbra / CLP
dwieser.fluc@gmail.com

Resumo: Neste ensaio proponho-me fazer uma reflexão sobre o ensino da polissémica poesia de Paula Tavares no contexto do ensino superior. Começarei por apresentar algumas experiências minhas, levadas a cabo nas aulas que leciono na Universidade de Coimbra, e as dificuldades dos estudantes em interpretar o poema «Cerimónia de passagem», do livro *Ritos de passagem* (1985). De seguida, e com base nisso, sugirirei um exercício de pesquisa e análise bibliográficas, para proceder, posteriormente, à cuidadosa avaliação do estado da arte sobre o poema. Demonstrarei como este exercício pode conduzir os estudantes a abrir novas pautas relativamente à investigação. Neste sentido, farei dois contributos inovadores para o alargamento do estado da arte, ao recorrer a estudos etnográficos e a isotopias intertextuais, capazes de revelar camadas de significado que ainda não tinham sido exploradas.

Palavras-chave: ensino da literatura; poesia angolana; Paula Tavares; Carlos Estermann.

Abstract: In this essay, I propose a reflection on the teaching of Paula Tavares's polysemic poetry in higher education. I will begin by presenting some of my own experiences, conducted in classes I teach at the University of Coimbra, and the difficulties students encounter in interpreting the poem «Cerimónia de passagem» («Passage Ceremony») from the book *Ritos de passagem* (*Rites of Passage*, 1985). Based on this, I will then suggest an exercise in bibliographic research and analysis, leading to a careful assessment of the state of the art on the poem. I will demonstrate how this exercise can lead students to open new research paths. In this sense, I will make two innovative contributions to expanding the state of the art by drawing on ethnographic studies and intertextual isotopies, capable of revealing layers of meaning previously unexplored.

Keywords: teaching literature; Angolan poetry; Paula Tavares; Carlos Estermann.

1. Introdução

A poesia da poeta e historiadora angolana Paula Tavares é, como é sabido, altamente polissémica, ou mesmo hermética. Em contexto de aula, os

estudantes costumam ter dificuldade em dar sentido aos seus poemas, encontrando-se perante a necessidade de um trabalho de pesquisa e de criatividade interpretativa. Mesmo assim, deixam-se cativar facilmente pela beleza dos versos e a sensação de mistério perante certas metáforas, imagens eróticas e temas associados à vivência das mulheres das sociedades agropastoris do Sudoeste de Angola.

Neste ensaio, pretendo debruçar-me sobre um dos poemas mais analisados da poeta, «Cerimónia de passagem», poema de abertura do livro *Ritos de passagem* (1985). (1) Primeiro, apresentarei algumas tentativas espontâneas de interpretação de alunos meus, na Universidade de Coimbra. (2) De seguida, farei um resumo das interpretações que foram feitas do poema em catorze artigos publicados no âmbito dos Estudos Literários. (3) Discutirei o consenso e o dissenso sobre o poema, mas também o silêncio da investigação em relação a certas questões, (4) para elaborar, paralelamente, uma proposta didática a ser desenvolvida a propósito do ensino da poesia de Paula Tavares.

Para facilitar a compreensão do desenvolvimento deste trabalho, reproduzo o poema na íntegra:

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»*

2. Situação aula: comentário do poema

Para os estudantes, quer seja de graduação, quer seja de pós-graduação, a descrição formal deste poema não constitui um problema maior. Costumam identificar que se compõe de seis dísticos, e que o primeiro e o último são idênticos e escritos entre aspas; às vezes avançam com a hipótese de que se trata de um provérbio. Analisam a construção sintática, idêntica em todos os dísticos: duas frases com a estrutura simples sujeito-verbo-complemento direto. Ainda a nível da estrutura, os estudantes podem chegar a dizer que o complemento direto da primeira frase de cada dístico, torna-se o sujeito da segunda, ou que a ação da segunda frase é a consequência da ação da primeira.

Até aqui a análise flui. No entanto, o significado destas frases é enigmático. A conversa inicial, nas minhas aulas, costuma correr mais ou menos da seguinte forma: «Começamos pela zebra. O que é que poderia simbolizar a zebra?» O mais provável é o silêncio dos alunos, mas já houve quem dissesse que a zebra é o símbolo da África. «Vejam, se a zebra é o símbolo da África, que significado poderia ter a pedra?» Uma resposta possível: «Algo que fere a zebra, portanto, o colonialismo, a dureza do colonialismo». Outra resposta possível: «A pedra é um obstáculo». «E o lume? O que será?» Silêncio, novamente, e depois de algum tempo: «O lume parece ser algo positivo, algo que ilumina». Outra resposta: «O lume pode ser algo negativo, um fogo destrutivo». Ou ainda, uma resposta criativa que tenta abrir um novo caminho: «Essa pedra é uma pedra de fazer fogo, a zebra fez fogo sem querer...»

E já estamos no meio do debate. Os estudantes, instigados pelos enigmáticos versos, sentem-se incitados a decifrá-los. Neste momento, eu podia acrescentar, para desafiá-los: «A zebra é um animal semelhante ao cavalo, só que não se deixa domesticar tão facilmente. É teimoso e irritável. Dá muitos coices...» Reações possíveis dos estudantes: «É a África que se rebela contra a invasão...» Estão ou não no caminho certo? Este poema é um excelente exemplo que demonstra a necessidade de contextualização de muita poesia africana, quando é lida fora do seu contexto cultural.

3. Exercício de pesquisa e construção do estado da arte

Como os conhecedores da poesia de Paula Tavares terão reparado, nenhuma das respostas mais imediatas dos estudantes vai no sentido de um certo consenso que existe na investigação sobre o significado destes versos. E é justamente por isso que este poema, como muitos outros de Paula Tava-

res, é um bom ponto de partida para exercícios que orientam os estudantes para a realização de uma investigação séria, que os encaminhe para a percepção do que significa fazer um sólido contributo para o estado da arte. Neste sentido, a minha proposta didática consiste em pedir aos estudantes um trabalho de casa: uma pesquisa bibliográfica muito cuidadosa sobre o poema, e a sistematização das interpretações que foram feitas. Esta pesquisa pode ser até feita em forma de concurso: «Quem consegue identificar o maior número de artigos?»

Para demonstrar os benefícios deste exercício, fi-lo eu: identifiquei e li 15 artigos publicados em que este poema é comentado integral ou parcialmente. Após a leitura, descartei um, o de Layssa Cavalcante Costa e José Hélder Pinheiro, por plágio.¹ A deteção flagrante do plágio resulta ser muito interessante e intimidante para os estudantes. Não incluí dissertações e teses, para manter este exercício dentro dos limites do exequível no espaço de um ensaio como este. Vamos ver o que nos dizem os artigos relativamente aos dois versos iniciais em particular, e ao poema em geral. Resumi as interpretações por ordem cronológica, sistematizei-as na tabela 1, e comentá-las-ei de seguida.

Versos Interpreta- ções	Cerimó- nia de passagem (tema geral)	«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 amadure- ceu 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»
1. Padilha (1995)	Pórtico, poema- prefácio, oralidade, circulari- dade	Mote- adivinha, fogo (lume) = palavra, tradição oral, fala poética					
2. Abdala Júnior (1999)		Fogo alquímico do jogo verbal, fricção involuntá- ria da					

¹ O artigo de Layssa Cavalcante Costa e José Hélder Pinheiro contém partes plagiadas do artigo de Souza (2010) e nada aporta à análise já feita. Compare-se o parágrafo que começa com «Nos dois primeiros versos», na página 211, do artigo de Souza (publicado na *Via Litterae*), com o parágrafo que começa da mesma forma, na página 6-7, do artigo de Costa e Pinheiro (publicado nos *Cadernos Imbondeiro*).

Consenso, dissenso e silêncio em torno da poesia de Paula Tavares

		zebra = fertiliza- ção, ferida = produz fogo (palavra)					
3. Mafra (2006)	Ritual feminino de transi- ção	Menstrua- ção, ferir/lume = menarca, zebra = moça («burrice»)	1.ª experi- ência sexual, procriação		Vinho = sexo, canto = cópulas	Velho = fim, eterno retorno	
4. Pereira (2007)	Ritual de passagem entre tradição (oralidade) e moderni- dade	Refrão, saboria oral, pedra = fundamen- to, mundo mítico, sem no- mes/palavr as	a) Círculo humano, b) Círculo da nature- za ♀ = origem da vida, fecundida- de, matri- arcado (?)	a) Círculo humano, b) Círculo da nature- za, ♀ = circulari- dade mítica	♂ = saboria, iniciação, canto = oralidade	Morte	Refrão, não rompe com a tradição
5. Fonseca (2008)	O universo da mulher		Mutações que se inscrevem no corpo feminino: menstrua- ção, gravidez, maternida- de				
6. Santos (2010)		Mistério, lugar do segredo/ poder, ferida = sangue = partícula metafísica em rituais, alegoria da cultura africana	Sangue da menarca, do desvir- ginamento, do parto	Campo = corpo fértil	Vinho = elemento desorgani- zador, embria- guez	Espaço masculino – externo Espaço feminino – interno Maneira patriarcal de divisão do trabalho	
7. Souza (2010)	Ciclos da vida (cita Abdala)	Ferir + lume = erotismo, zebra = oposições comple- mentares, harmoni- zação masculino/ feminino, dois polos, dialética lume = fertilidade poética	Erotismo da mulher como um ser sexual e sujeito social				
8. Silva	Profundo	Zebra =					Crítica da

(2014)	erotismo	corpo de mulher, pedra = objeto fálico, lume = orgasmo masculino, ferir = ato sexual					perspectiva sexista do corpo da mulher como objeto
9. Gonçalves (2014)	Ciclo de vida e fertilidade	Zebra = 2 polos – preto/branco, masculino/feminino	Dísticos, dualismos – rapariga/mulher, homem/velho				
10. Penna (2015)	Holismo conservador, eterno retorno	Sonoridade do atrito Fogo: centralidade na «vida tribal africana»					
11. Esteves / Roriz (2017)	Rituais de transição	Cada dístico = um rito	Passagem da criança para a mulher, o matrimônio, a maternidade				Circularidade do poema e dos ritos
12. Passos (2018)	Universo da mulher, mutações (cita Fonseca)	Menstruação, gravidez, maternidade					
13. Amorim (2019)	Realidade material e espiritual da sociedade (Cabral)	Discurso incorporado que o poema glosa, estranhamento, intraduzibilidade, pedra = ligação entre zebra e lume	Sangue = ligação entre rapariga e fruto	campo = ligação entre mulher e vinho	Vinho = ligação entre homem e canto	Círculo = ligação entre o velho e o princípio	Circularidade, fenômenos supraindividuais da vida e da natureza
14. Suequel (2023)	Profundo erotismo (cita Silva e Mafra)	Zebra = imaturo, ignorante (pejorativo)	Menstruação, primeiro contato sexual, fertilidade	maturidade da mulher	Vinho = sangue feminino, canto = maturação	Velho = velhos costumes	Sentido comunitarista, opressão das mulheres + colonialismo

Tabela 1

1. Laura **Padilha** escreve, em 1995, um pequeno parágrafo sobre este poema. Uma vez que se trata do poema de abertura do livro *Ritos de passagem*, chama-o de «pórtico» e de «poema-prefácio», lugar de encenação do «gesto consentido da oralidade», e de jogo de circularidade. Os dois versos iniciais são, de acordo com Padilha «uma espécie de mote-adivinha». O fogo (isto é, o «lume») seria ligado à tradição oral e à fala poética (Padilha 1995, p. 256).
2. Benjamin **Abdala Júnior**, em 1999, também dedica apenas um pequeno parágrafo ao poema, nomeadamente ao seu início, onde deteta «o fogo alquímico do jogo verbal», ou seja, afirma, à semelhança de Padilha, que o «fogo» está relacionado com a «palavra». Quando escreve «O ‘lume’ escondido na ‘pedra’ emerge da fricção involuntária da ‘zebra’, imagem dialética da fertilização, em preto e branco» (Abdala Júnior 1999, p. 217), o professor e investigador mantém-se num registo de linguagem poética, sem «traduzir» realmente os termos poéticos para uma linguagem mais denotativa.
3. A interpretação de Betânia Siqueira **Mafra** (2006) é uma das mais pormenorizadas. Segundo Mafra, este poema «descreve o ritual feminino de transição de menina para mulher». Neste sentido, a autora identifica o primeiro dístico (o mote-adivinha) com a menstruação. As palavras «ferir» e «lume» levam-na a concluir que estes versos estabelecem «uma estreita relação com a chegada da menarca na vida da moça, transfigurada no poema em ‘zebra’». Numa nota de rodapé, indica que chamar pessoas de zebra tem uma conotação negativa, semelhante a «burro», «estúpido», pelo que a zebra se teria ferido na pedra eventualmente por «burrice» (nas palavras de Abdala Júnior, «involuntariamente»). No entanto, a relação entre a suposta menarca e a «burrice» ou «zebrice» não é iluminada (Mafra 2006, p. 4). Para Mafra, o segundo dístico é identificado com a primeira experiência sexual e a procriação; a autora não comenta o terceiro. No quarto dístico, identifica o vinho com o sexo e o crescimento do canto com repetidas cópulas. No quinto, relaciona o velho com o fim, chegando à conclusão de que «o princípio finaliza o percurso», pelo que esta estrofe transmitiria a «idéia de repetição de todo o processo, que é circular, semelhante ao eterno retorno em termos nietzchianos [sic]» (Mafra 2006, p. 5).
4. Vejamos, o que acrescenta, em 2007, Prisca Agustoni **Pereira**, que também elabora um comentário bastante detalhado do poema. Para Perei-

ra o tema geral é «o ritual de passagem entre tradição (a oralidade) e modernidade». No entanto, retoma também o tema já indicado por Mafrá, «o ritual de passagem da mulher considerada como indivíduo» (Pereira 2007, p. 80). Pereira classifica o primeiro e o último dístico como refrão, constituído por uma citação provinda da sabedoria oral. Traz ainda uma interpretação para a «pedra» (mas não para a zebra): «A pedra, como a palavra, é um elemento de fundação e está no limiar entre o mundo anterior e o mundo posterior ao surgimento do ser humano em um mundo mítico, onde tudo era silêncio e onde se carecia de palavras para nomear as coisas» (Pereira 2007, p. 82). Interpretação instigante, mas por que é então que a zebra se fere nesta pedra mítica, fundacional? Ficamos sem resposta. Nos outros quatro dísticos, os primeiros versos fariam referência ao «círculo humano», e os segundos aos «círculos da natureza, interagindo com o ser humano para formar um todo único com o cosmo» (Pereira 2007, p. 81). O «fechar o princípio» é, para Pereira, uma sugestão da morte. Pereira acrescenta ainda uma leitura mais explícita baseada no género. Afirma que, nas primeiras duas estrofes, é retratada a «idéia de origem da vida, de fecundidade; por isso a presença feminina» (Pereira 2007, p. 81). A autora presume uma alusão ao matriarcado e também à divisão das tarefas por género. A mulher seria associada à origem da vida (engravidar e semeiar) e a uma «circularidade mítica» identificável nos «ciclos do campo, da terra e do seu corpo» (Pereira 2007, p. 82). O homem seria associado à sabedoria (o velho) e à iniciação à sabedoria (prova o vinho). Pereira identifica o canto com a sabedoria e, portanto, com a oralidade. Por isso, o poema não apresentaria «elementos de explícita ruptura com a tradição» (Pereira 2007, p. 81).

5. Nazareth **Fonseca**, na sua publicação de 2008, aborda o poema apenas brevemente, identificando como tema geral deste e de outros poemas o universo da mulher. Não comenta o dístico inicial sobre a zebra, mas sim o dístico seguinte: «a rapariga provou o sangue / o sangue deu fruto». Para Fonseca, este dístico evoca as «mutações que se inscrevem no corpo feminino pela menstruação, pela gravidez e a maternidade». A ideia da inscrição no corpo destas mutações está ligada à das escarificações, isto é, «um texto escrito na pele» (Fonseca 2008, p. 116), que relembra normas socioculturais.

6. Para Livia Natália **Santos**, num artigo publicado em 2010, os versos que abrem e fecham o poema constituem um mistério, isto é, o lugar do segredo e do poder ritualístico. O sangue que escorre da ferida da zebra, neste sentido, adquire o seu significado no ritual, é uma partícula metafísica, e a alegoria da cultura africana, mas também, é o sangue da menarca, do desvirginamento e do parto. O campo seria a metáfora do corpo fértil da mulher; o vinho um elemento desorganizador que produz embriaguez. Santos constata a representação da maneira patriarcal de divisão do trabalho, que se expressa numa divisão de espaços: o espaço masculino é externo, e o espaço feminino interno (Santos 2010, pp. 227-228).

7. Os ciclos da vida são, para Mailza R. Toledo e **Souza**, na sua publicação do mesmo ano, o tema geral do poema. Para a autora, os lexemas «ferir» e «lume» denotam erotismo. Citando Abdala Júnior, Souza afirma que a zebra revela oposições complementares e, assim, a harmonização do masculino e do feminino, a dialética dos dois polos. O lume seria também signo de fertilidade poética. A investigadora acredita detetar, além do mais, um certo ímpeto feminista no poema, uma vez que a representação do erotismo da mulher mostrá-la-ia como um ser sexual e, portanto, um sujeito social (Souza 2010, p. 211). Retenhamos que Souza é a primeira investigadora que cita um estudo anterior sobre o poema, e permanecerá, durante oito anos, a única.

8. Paulo Geovane e **Silva** debruça-se, em 2014, sobretudo sobre a citação do início e do fim, vendo nela um «profundo erotismo». Identifica a zebra com um corpo de mulher, a pedra com um objeto fálico, o lume com o orgasmo masculino, e o ferir-se com o ato sexual. Com base neste poema e nalguns outros sobre frutas, Silva conclui que estes criticam «uma perspetiva sexista que enxerga o corpo feminino como algo que existe apenas ‘para comer’, ou seja, para leite e prazer sexual» (Silva 2014, p. 43). Nota-se uma mudança na interpretação do poema. Enquanto Mafra e Pereira não intuem nenhuma crítica, para Silva esta crítica é evidente.

9. Segue-se o curto comentário de Maricel Derrico **Gonçalves**, no mesmo ano, para quem o tema geral é o «ciclo de vida e fertilidade», e que vê na zebra uma «metáfora de dois pólos contrários» (Gonçalves 2014, p. 11). Estes poderiam ser tanto preto e branco como masculino e feminino. A própria estrutura do poema apoiaria esta interpretação bipolar, tratando-se de dísticos que contêm os dualismos: rapariga/mulher e homem/velho.

10. Para Maria de Nazaré da Rocha **Penna**, em 2015, o poema denota um «holismo» conservador, expressado através da representação do «‘eterno retorno’ dos ciclos do tempo e das relações humanas com a terra e as tradições». Recorrendo a um artigo de Rosângela Mantolvani, que não conseguiu identificar, comenta a sonoridade dos versos sobre a zebra, que imitam o atrito contra a pedra, e a centralidade do fogo na «vida tribal africana», inserida numa paisagem «parcialmente selvagem» (Penna 2015, p. 8).

11. Em 2017, Eunice **Esteves** e Ana Maria **Roriz** citam Mircea Eliade, relativamente a ritos de passagem, para fundamentar a ideia de que este é um poema sobre «rituais que marcam a transição de um estado de vida para outro». Esteves e Roriz argumentam numa linha semelhante à de Mafra, quando afirmam que cada dístico «mostra um rito de passagem» que seriam «da criança para a mulher, o matrimônio e a maternidade» (Esteves e Roriz 2017, p. 39). No entanto, não explicam que elemento do poema lhes permite falar em matrimônio. As autoras mencionam também a circularidade do poema e dos ritos.

12. É só a partir de Lucas dos **Passos**, em 2018, que estudos anteriores sobre este poema voltam a ser citados. No caso de Passos, o estudo citado é o de Nazareth Fonseca (2008). Na verdade, não sendo o seu objetivo um estudo deste poema, Passos informa sobre «Cerimónia de passagem» apenas através da citação de Fonseca que se debruça sobre o dístico «a rapariga provou o sangue / o sangue deu fruto», já mencionado acima (Passos 2018, p. 3).

13. Bernardo Nascimento de **Amorim**, em 2019, tenta determinar qual é a «realidade material e espiritual» (Amorim 2019, p. 40) retratada no poema, seguindo uma definição de «cultura» de Amílcar Cabral. Começa por comentar que o primeiro dístico entre aspas parece ser um discurso incorporado, de um património cultural específico, que o poema depois irá glossar. No entanto, esta citação causa estranhamento no público leitor alheio a este universo cultural, pelo que Amorim constata uma sensação de intraduzibilidade. Destaca ainda, a nível estrutural e semântico, que, em cada dístico, o elemento do meio liga os outros dois, isto é, torna-se o meio necessário para o primeiro elemento produzir o terceiro. Assim, a pedra liga a zebra e o lume; o sangue liga a rapariga e o fruto; o campo conecta a mulher e o vinho; o vinho conecta o homem e o canto; e, finalmente, o

círculo relaciona o velho e o princípio. Esta observação acertada, daria pistas para interpretações mais aprofundadas que Amorim não chega a fazer. O autor finaliza a análise com a constatação da circularidade como fenómeno supraindividual da vida e da natureza (Amorim 2019, pp. 41-42).

14. Chegamos agora ao último estudo, o de Roque **Suequel**, publicado em 2024, que cita Silva (2014) e Mafra (2006). Para o investigador angolano, a zebra é um «indivíduo que está desprovido de conhecimento, imaturo e ignorante» (Suequel 2024, p. 168), pelo que a palavra teria um sentido pejorativo. Refere, de seguida, os vários passos de desenvolvimento indicado por Mafra: menstruação, primeiro contacto sexual, fertilidade. A sementeira do campo, efetuado pela mulher, seria nesta linha de pensamento signo da maturidade da mulher. O vinho seria símbolo do sangue feminino, que «escoa [...] após o primeiro contacto sexual» e o canto que se segue símbolo de maturação. O dístico sobre o velho é associado por Suequel com «velhos costumes» (Suequel 2024, p. 169). Suequel reforça ainda o sentido comunitarista das culturas africanas e, na linha de Silva, a opressão das mulheres, reforçada pelo colonialismo.

4. Avaliação do estado da arte

Este exercício de pesquisa bibliográfica e de condensação e comparação das afirmações que foram feitas sobre um único poema é útil para os estudantes em muitos sentidos. Permite avaliar e discutir criticamente:

1. A prática interpretativa e a sua produtividade científica;
2. O diálogo estabelecido entre os estudos realizados ou a falta desse diálogo;
3. O conteúdo e a qualidade das interpretações feitas;
3. As lacunas e silêncios das interpretações feitas e, por conseguinte, as oportunidades para novas interpretações.

Relativamente ao primeiro ponto, cabe constatar que interpretações pormenorizadas do poema são raras. As mais extensas e completas são as de Mafra (2006), Pereira (2007) e Amorim (2019), seguidas pela de Suequel (2024). A prática interpretativa mais comum consiste em dar apenas uma visão geral do poema, sem decifrar as metáforas, ou interpretando só partes, por exemplo, os versos iniciais. Esta prática corresponde a estudos que privi-

legiam a análise de tópicos transversais a vários poemas, pelo que pouco espaço é dedicado a cada um. Por isso, a interpretação mais aprofundada, neste caso, pode ser uma aposta interessante para trabalhos estudantis.

Relativamente ao segundo ponto, chama a atenção que os artigos que se apoiam em estudos precedentes constituam uma minoria. Apenas três autores — Souza (2010), Passos (2018), e Suequel (2023) — citam estudos anteriores. Por isso, não se constata um verdadeiro avanço hermenêutico, coletivo, na interpretação do poema, mas sim uma repetição de observações semelhantes ou isoladas.

No que diz respeito ao terceiro ponto, conteúdo e qualidade das interpretações feitas, pode constatar-se que a tendência geral dos trabalhos é enveredar por uma única leitura do poema, em vez de desdobrá-la em várias. Vejamos, a modo de exemplo, como são interpretados os quatro elementos-chave do primeiro dístico: zebra, ferir-se, pedra e lume:

Zebra

A zebra é interpretada como...

1. Moça (Mafra), corpo de mulher (Silva);
2. «Burrice» (Mafra), imatura, ignorante, signo pejorativo (Suequel);
3. Oposições complementares, harmonização de masculino/feminino, dialética de dois polos (Souza), dois polos, preto/branco (Gonçalves).

Ferir-se

O verbo reflexivo ferir-se é visto como símbolo de...

1. Fertilização (Abdala), erotismo (Souza), ato sexual (Silva);
2. Menarca, menstruação (Mafra);
3. Fazer sangue, e o sangue como partícula metafísica ritualística, alegoria da cultura africana (Santos).

Pedra

A pedra é interpretada como...

1. Objeto fálico (Silva);
2. Fundamento, que remete ao mundo mítico (Pereira).

Lume (fogo)

O lume é visto como metáfora de...

1. Erotismo (Souza), orgasmo masculino (Silva);
2. Palavra, tradição oral, fala poética (Padilha), jogo verbal (Abdala), fertilidade poética (Souza).

Vemos que há pelo menos duas, se não três, linhas de interpretação relativamente aos elementos-chave destes dois versos enigmáticos. A primeira destas linhas pode ser subsumida ao tópico da sexualidade e a segunda ao da tradição. Os mesmos tópicos observamos nas constatações feitas sobre o tema geral do poema. Para a maioria dos investigadores, esta «Cerimónia de passagem» refere-se a rituais de passagem ou iniciação das mulheres (tópico da sexualidade), e para uma minoria a rituais de passagem entre oralidade e escrita (tópico da tradição).

Os elementos mais controversos são os do quinto dístico, vinho e canto. Vejamos que significados os estudiosos lhes atribuem.

Vinho

O vinho é associado com

1. Sexo (Mafra);
2. Iniciação à sabedoria (Pereira);
3. Elemento desorganizador (Santos);
4. Sangue feminino (Suequel).

Canto

O canto é interpretado como

1. Cópula (Mafra);
2. Sabedoria, oralidade (Pereira);
3. Embriaguez (Santos);
4. Maturação (Suequel).

Neste caso, estamos perante quatro interpretações diferentes, já algo mais difíceis de conciliar. Este leque demonstra o verdadeiro significado do termo polissemia na poesia de Paula Tavares, visto que nenhuma destas interpreta-

ções é falsificável; todas são intersubjetivamente aceitáveis. No entanto, constatam-se algumas fragilidades nos artigos analisados: a) a falta de uma explicação ou justificação fundamentada das leituras propostas, b) a falta de um estudo integrativo destas distintas leituras, capaz de mostrar a dinâmica entre elas, o seu mútuo enriquecimento, e c) a falta de hipóteses novas sobre os significados deste jogo polissémico.

Chegamos ao quarto ponto da análise: Quais são, então, as lacunas ou silêncios à volta deste poema? Discutir esta questão é de suma importância para os estudantes, uma vez que devem compreender este princípio primordial da investigação: a necessidade de fazer um verdadeiro contributo para o estado da arte, ao acrescentar pelo menos um elemento novo. Neste sentido, cabe destacar que nenhum dos investigadores citados — decorridos 39 anos da publicação do livro *Ritos de passagem* — tentou descobrir a origem da frase enigmática sobre a zebra, ou seja, saber se, de facto, é oriunda da tradição oral, e se aparece em algum dos compêndios de provérbios ou estudos etnográficos da zona da Huíla (onde Paula Tavares cresceu) realizados por missionários, tais como o Padre António Joaquim da Silva, o Padre Charles Mittelberger ou o Padre Carlos Estermann.

5. Fazer um contributo para a investigação

Dito isto, a minha intenção não é, de maneira nenhuma, desvalorizar a investigação feita, mas apenas demonstrar, de forma sistemática, e em contexto de ensino, o potencial de a alargar e complementar. Traçarei dois caminhos diferentes que os estudantes podem seguir ao analisar outros poemas de Paula Tavares: 1) a procura de significados em textos etnográficos que serviram de fonte de inspiração à poeta; e 2) a identificação de isotopias noutros textos da poeta, isto é, a identificação de uma rede intertextual de significados.

5.1. À procura de significados na etnografia

Admito que a própria Ana Paula me deu a dica decisiva para a identificação dos versos sobre a zebra. Aparecem numa obra de Carlos Estermann, um padre francês, nascido em 1896 na Alsácia, que viveu em Angola de 1924 até à sua morte em 1976. Durante este longo período de 52 anos, fez inúmeros estudos etnográficos no sudoeste de Angola, tendo publicado uma obra em três volumes com o título *Etnografia do Sudoeste de Angola*, sobre os grupos

culturais não-bantu e os ambós (vol. 1), os nhaneca-humbe (vol. 2) e os here-ro (vol. 3). Além disso, após a sua morte, Geraldine Pereira coligiu os seus artigos dispersos e editou a obra *Etnografia de Angola (Sudoeste e centro)* em dois volumes. E é justamente nesta última que são referidos os versos sobre a zebra, que evocaram em Amorim a sensação de intraduzibilidade.

Vejamos: em relação à festa de puberdade dos humbes e nhanecas, Estermann refere um momento em que é previsto que a rapariga demonstre resistência e desacordo com o ritual:

À entrada de casa já lá estão alguns rapazes, que agarram a rapariga por braços e pernas e a arrastam para dentro de uma palhoça especial (otyiwo tyomufiko), onde é deitada por cima de folhas, com a face voltada para a terra. A rapariga continua a chorar e senta-se, igualmente o fazendo as suas companheiras. Cá fora, começam então as velhas a cantar:

Katulala vali, katulala,
Não dormimos mais, não dormimos,
Tyandongolo, tyandimba.

Tyandongolo é formado com a palavra ongolo, zebra, e tyandimba vem de ondimba que significa lebre,

Ongolo yapunda k'emanya
A zebra feriu-se numa pedra
Emanya lyabunda omutemo.
A pedra produziu lume.

E, como este, outros semelhantes se vão entoando, mas não são ainda parmitidas [sic] as obscenidades. (Estermann 1983, p. 201)

Vemos aqui que, depois da referência às velhas que chamam a rapariga, no seu canto, de zebra e também de lebre, seguem-se os versos enigmáticos. No entanto, Estermann não dá uma explicação concreta do seu significado neste livro. Retenhamos, por agora, apenas que a palavra em nhaneca para zebra é *ongolo*. Ao ler outras obras de Estermann, nomeadamente os capítulos sobre os ritos de puberdade das raparigas na obra em três volumes, *Etnografia do Sudoeste de Angola*, encontramos mais pistas. No caso dos hereros, o rito de puberdade das raparigas tem lugar antes da chegada da menarca. Porém, no subgrupo dos chimbas, a chegada da puberdade fisiológica é ritualmente aludida numa fase preparatória:

Amigas de uma moça prestes a atingir a puberdade agarram-na um belo dia para a entregarem à mãe, exclamando: Wateya ongolo!, o que significa literalmente: «Ela (a tua filha) partiu o joelho!» – e que é uma circunlocução para dizer outra coisa: «A tua filha está menstruada!» (Estermann 1961, p. 61).

Nesta citação vale destacar dois aspetos. Um: partir ou ferir o joelho é a forma indireta, eufemística, do anúncio da chegada da menarca. E dois: reaparece aqui a palavra *ongolo* (zebra), no entanto com o significado de joelho. Será coincidência? Delego a resposta a esta questão aos linguistas ou antropólogos.

Lendo ainda sobre a festa de puberdade dos cuanhamas encontramos outras pistas, Vejamos:

Para as ova-fuko cuanhamas há, porém, um complemento muito curioso, único entre todas as tribos ambós. Não tem nome próprio esta parte do rito, mas as raparigas passam por uma metamorfose e chamam-se oi-hanangolo. Na composição deste substantivo, entra a palavra ongolo («zebra»), termo que faz parte dos vocábulos semelhantes com que os povos sul-angolanos designam os rapazes durante o segundo período do rito da circuncisão (Estermann 1956, p. 85).

E, voltando aos hereros, Estermann informa:

Fazendo-se já tarde, a «dona da casa», ou seja a primeira das mulheres do pai, pinta a pele do corpo da rapariga alternadamente com listras de cinza e de carvão, obtendo desta forma um listrado semelhante ao da pele da zebra (Estermann 1961, p. 57).

A este momento do ritual, segue-se uma luta da rapariga e as suas acompanhantes contra rapazes que vedam a entrada ao curral do ritual. As raparigas, de acordo com as regras do ritual, vencem nesta luta.

Voltamos aos coices da zebra, que referi no início ao comparar a zebra a um «cavalo» menos domesticável. Em todos os grupos culturais descritos por Estermann, a resistência, o choro e os insultos por parte da rapariga fazem parte do ritual de puberdade. Será por isso que a rapariga é associada à zebra? Continuando a busca de pistas, já noutros capítulos dos livros de Ester-

mann, encontramos ainda outra menção da zebra. Falando em armadilhas usadas para captar animais, Estermann afirma: «A zebra é mais desconfiada e raras vezes cai numa armadilha» (Estermann 1956, p. 43), afirmação que contradiz a assunção da «burrice» da zebra, que Mafra fez numa nota de rodapé.

Podemos até estender esta busca de pistas, nas obras de Estermann, a outras palavras, fazendo uma exegese, não antropológica, nem linguística, mas sim, literária, baseada na liberdade de considerar associações livres e coincidências como relevantes para o espectro cada vez mais vasto dos possíveis significados. Vejamos o seguinte fragmento sobre os chimbas, grupo pertencente aos hereros:

Para os Chimbas, a circuncisão toma o nome de e-suko-lume. A primeira palavra deste vocábulo composto, embora com fonética diferente, já é do nosso conhecimento, pois ela designa, com diversa prefixação, a cerimónia de puberdade das raparigas. O segundo termo é um radical que significa «homem», «varão», em todas as línguas do Sul (Estermann 1961, p. 52).

Eis o inesperado retorno do radical «lume», no termo *e-suko-lume*. Será mera coincidência? Estermann explica que «lume» significa «homem» nas línguas da zona. Haverá aqui uma homofonia entre «lume» («homem» em português) nestas línguas, e «lume» («fogo» em português), ou estamos também perante um problema de tradução? Será que o verso «a pedra produziu lume», na sua língua original, pode ser traduzido também como «a pedra produziu um homem»? De facto, as raparigas, em todos os grupos culturais descritos, passam por uma fase, no ritual, em que usam pronomes/nomes masculinos. São questões cuja resposta ultrapassa o que me proponho neste ensaio. Precisam de ser respondidas com a ajuda de especialistas da área da linguística ou da antropologia. Assim sendo, demos alguns passos esclarecedores, encontrámos interessantes respostas, lançámos algumas hipóteses, atrevidas ou não, mas também deixámos algumas incógnitas em aberto.

5.2. À procura de isotopias intertextuais

Estando perante uma poesia que cria a sua própria linguagem, as suas imagens e metáforas, que são retomadas ao longo da obra, sugiro motivar os estudantes a abrir ainda um caminho alternativo de investigação, procurando

e analisando os elementos que destaquei (zebra, pedra, lume) noutros poemas e crónicas da poeta. A título de exemplo, faço este exercício, de forma resumida, baseado nas crónicas do livro *O sangue da buganvília* (1998), de Ana Paula Tavares,² agora reeditado pela Caminho (2023). Neste livro, podem ser encontrados muito traços semânticos, que complementam o leque polissémico destes elementos e que orquestram o universo da escrita de Ana Paula Tavares.

Na crónica «Língua materna» (Tavares 2023, pp. 23-26), a pedra é associada metaforicamente à tradição oral, através da repetição, que fortalece a voz dos contadores de histórias, e a «transforma em pedra de tanto durar» (Tavares 2023, p. 25). Também em «A escrita das pedras» (Tavares 2023, pp. 173-175), crónica sobre um santuário de pinturas e gravuras rupestres na província do Namibe, encontramos a associação da pedra à tradição oral, uma vez que as pinturas rupestres são um suporte material da oralidade (Dra-per, Mtata 2012, p. 101). Nesta crónica, também aparece a zebra em dois momentos diferentes. Primeiro, através da menção da Pedra da Zebra que faz parte do conjunto dos morros de Tchitundo-Hulo, e depois, em relação a uma capela específica deste conjunto, descrita, poeticamente, da seguinte forma: «Nela desaguardam os ventos, morrem as águas e perdem-se as zebras.» A pedra ainda é mencionada na crónica, «Memórias de pedra» (Tavares 2023, p. 197-199), que se debruça sobre outro espaço de grande valor arqueológico, Kibala, na província de Cuanza Sul, uma necrópole no meio de montes de granito (*inselbergs*) que, na linguagem poética de Ana Paula Tavares, «governam a linguagem dos homens a tal ponto que a palavra é ali de pedra» e «a eternidade aqui neste local foi feita prisioneira da pedra» (Tavares 2023, p. 198). Ainda em relação a Kibala, na crónica «Literatura, História, António de Oliveira Cadornega e nós» (Tavares 2023, pp. 27-30), a escritora formula, em relação às paredes cobertas com pinturas rupestres de significado enigmático, que os artistas desenharam ali «o fogo das suas falas», isto é, também o fogo está associado com a oralidade.

Neste exercício inacabado, recorro ainda a um texto publicado noutro lugar, a crónica «A terra tinha feridas na pele», publicada na *Rede Angola*, em 2016. Nela, a velha Nhaxe, expulsa da aldeia por ser mãe de gémeos, repete

² A escritora assina como Paula Tavares nos seus livros de poesia, e como Ana Paula Tavares nos seus livros de prosa e textos académicos.

algumas frases para si, entre elas os enigmáticos versos que introduzem o poema «Cerimónia de passagem»: «a zebra feriu-se na pedra / a pedra produziu lume» (Tavares 2016, s/p). Todas estas pistas, e outras, poderiam ser aprofundadas para ampliar a interpretação do poema «Cerimónia de passagem», encaixando-o no universo literário mais amplo de Paula e Ana Paula Tavares, procurando isotopias, como se todo este universo fosse um único poema.

Poderíamos continuar este exercício noutros livros de Paula ou Ana Paula Tavares, e encontraríamos não apenas mais traços semânticos das palavras em questão, mas evidenciaríamos também uma rede polissémica, cada vez mais congruente, da metafórica escrita tavariana. Para terminar, não quero deixar de mencionar a entrevista que fiz com a autora, em equipa com Paulo Geovane e Silva e Luciana Moreira, para a realização do documentário *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal*, em que ela diz:

Uma das coisas que aprendi com essas sociedades pastoris — homens e mulheres, mas sobretudo as mulheres — é que há muitas categorias de fogo. Se, por um lado, não podemos brincar com o fogo, por outro lado há um fogo que é nosso e que nos pertence. Há um fogo do qual eu sou dona e pretendo ser dona. Esse é o fogo das palavras (Tavares em Wieser 2024, p. 22).

É novamente o fogo o elemento evocado aqui, metáfora da força das palavras. Para finalizar, permito-me interrogar-me: porque exerce esta poesia tanto fascínio sobre leitores, estudantes e investigadores? Creio que a resposta está no modo como nos torna partícipes indiretos de costumes antigos, de profundo valor social, através de uma estética concisa e cinzelada, que passa de forma consistente vários livros da autora, causando esta escrita de fogo, em nós, a inevitabilidade de olhar para estas culturas com um profundo respeito.

6. Conclusões

Em tempos em que a quantidade de publicações científicas acaba por ser mais valorizada do que a sua qualidade, em que a Internet seduz ao *copy & paste*, e as inteligências artificiais abrem espaço para plágios mais sofisticados

dos e difíceis de detetar, é preciso lembrar os estudantes continuamente dos princípios da seriedade científica.

O hábito observável, nos Estudos Literários, de citar sobretudo teoria e não dialogar de forma sistemática e intensa com as análises já feitas, sabota a nossa própria área. Se não recorremos aos textos analíticos produzidos, dentro dos Estudos Literários, sobre determinada obra, porque preferimos citar apenas a teoria, a nossa produção científica torna-se uma rua sem saída, isto é, uma produção bastante inútil porque não é lida, ou é-o por muito poucas pessoas. Este hábito é prejudicial para as nossas carreiras também porque o número de citações que os nossos artigos recebem é muito baixo comparado com outras áreas científicas, que, como é sabido, se guiam por outras práticas e princípios, pelo que temos de fazer estas comparações com a devida cautela.³ No entanto, também para nós, apesar de o sentido das métricas ser, e bem, questionado nas Humanidades, as citações são importantes num sentido mais amplo. Por um lado, investir esforço e tempo de vida — não vou entrar no debate sobre o financiamento — na produção de textos que não são lidos, acaba por ser uma atividade vazia e, atrevo-me a colocá-lo nestes termos, pouco saudável a nível psicológico. Por outro, o recurso a trabalhos e análises já feitos, permite um exercício de continuidade e aprofundamento analíticos que, por vezes, só se consegue através dessa rede coletiva de ideias que, porque bem informadas, conseguem dar um passo mais além. Faço, portanto, este apelo aos estudantes e colegas: leiamo-nos e citemo-nos (ou pelo menos mencionemo-nos) uns aos outros! Mas façamo-lo com critério, valorizando sobretudo os trabalhos feitos com rigor. Se não nos damos ao trabalho de ler e estudar o que outros fizeram antes de nós, perdemos interessantes oportunidades de investigação e de construção conjunta de análises e respostas.

Neste sentido, tentei demonstrar como podemos, a partir deste caso prático da poesia polissémica de Paula Tavares, ensinar aos estudantes do ensino superior alguns princípios científicos fundamentais, muitas vezes negligenciados. Ao mesmo tempo, e não menos importante, o meu objetivo foi acrescentar novidades ao debate sobre o poema «Cerimónia de passagem». Fi-lo

³ Recomendo a este propósito a leitura do artigo de Simon Baker (2018), «Um estudo sobre pesquisas académicas não citadas», em que se evidencia que os Estudos Literários são, de facto a área (ou uma das áreas) com mais publicações não citadas. Baker discute o tema de forma equilibrada, baseando-se em entrevistas com investigadores de diferentes áreas, que discursam sobre diversos hábitos de citação e publicação.

através do resgate das fontes etnográficas, que a autora usou para inspirar-se, e ainda através de uma incipiente pesquisa de isotopias à volta das lexemas centrais do início do poema.

Referências bibliográficas

- ABDALA JUNIOR, Benjamin (1999). Entre imagens da lua e do sol, a passagem: uma leitura antropológica de três poetas angolanas. *Scripta*. 3:5, pp. 217-226.
- AMORIM, Bernardo Nascimento de (2019). Escrever, conhecer: a procura da sociedade africana na poesia de Paula Tavares. *Mulemba*. 11:21, pp. 35-48.
- BAKER, Simon (2018). Um estudo sobre pesquisas acadêmicas não citadas. (Tradução de Ana Paula Tavares Teixeira e Bruno Leal Pastor de Carvalho). *Café História – história feita com cliques* (23 abr. 2018). Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/pesquisas-nao-citadas/>. Acesso: 28.03.2024.
- COSTA, Layssa Cavalcante; José Hélder PINHEIRO (2014). A condição feminina evidenciada na poesia de Paula Tavares. *Cadernos Imbondeiro*. 3:2, s/p [1-11].
- DRAPER, Jonathan A.; Kenneth MTATA (2012). «Orality, Literature, and African Religions». In: BONGMBA, Elias Kifon, coord. *The Wiley-Blackwell Companion to African Religions*. Chichester: Blackwell Publishing, pp. 97-111.
- ESTERMANN, Carlos (1956). *Etnografia do Sudoeste de Angola. Vol. I. Os povos não-bantos e o grupo étnico dos ambós*. [Lisboa]: Junta de Investigações do Ultramar.
- ESTERMANN, Carlos (1957). *Etnografia do Sudoeste de Angola. Vol. II. Grupo étnico nhaneca-humbe*. [Lisboa]: Junta de Investigações do Ultramar.
- ESTERMANN, Carlos (1961). *Etnografia do Sudoeste de Angola. Vol. III. O grupo étnico herero*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- ESTERMANN, Carlos (1983). *Etnografia de Angola (Sudoeste e centro). Coleção de artigos dispersos. Vol. 1.* (Coligidos por Geraldês Pereira). Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.
- ESTERMANN, Carlos (1983). *Etnografia de Angola (Sudoeste e centro). Coleção de artigos dispersos. Vol. 2.* (Coligidos por Geraldês Pereira). Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.
- ESTEVES, Eunice; Ana Maria RORIZ (2017). Ana Paula Tavares – uma poesia de resgate da mulher africana. *Cadernos CESPUC de pesquisa série ensaios*. 1:11, pp. 37-45.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares (2008). «Vozes femininas em antologias poéticas». In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de*

- língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, pp. 93-130.
- GONÇALVES, Maricel Derrico (2014). Grito e imagem em *Ritos de passagem*, de Paula Tavares: entrelaçamentos com outras vozes femininas. *Ave palavra*. 18, pp. 1-20.
- MAFRA, Betânia Siqueira (2006). A voz de um corpo de mulher: o erotismo em Paula Tavares. *Revista Gatilho*. 4, s/p [1-15].
- PADILHA, Laura Cavalcante (1995). Cânone, mulher, silêncio e grito (O caso exemplar da angolana Paula Tavares). *Convergência Lusíada*. 10:12, pp. 253-259.
- PASSOS, Lucas dos (2018). Formas de fruta e corpo em *Ritos de passagem*, de Paula Tavares. *Anais do Congresso Africanidades e Brasilidades*. 4, s/p [1-10].
- PENNA, Maria de Nazaré da Rocha (2015). Oralidade e Tradição na poesia da angolana Paula Tavares. In: *Anais do II Simpósio Interdisciplinar de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas. Sujeito, saberes e práticas sociais: abordagens interdisciplinares*. Mossoró: UERN. (E-BOOK). pp. 548-558.
- PEREIRA, Prisca Agustoni de A. (2007). A circularidade inacabada de Paula Tavares. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*. 16, pp. 73-96.
- SANTOS, Livia Natália (2010). A lírica menor: por uma teoria da literatura das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. *Crítica cultural*. 5:1, pp. 219-231.
- SILVA, Paulo Geovane e (2014). «Dar corpo à memória: a poesia de Paula Tavares e as encenações do feminino». In: SILVA, Fábio Mário, coord. *O feminino nas literaturas africanas em língua portuguesa*. Lisboa: CLEPUL, pp. 37-64.
- SOUZA, Mailza R. Toledo e (2010). O erotismo telúrico e a denúncia social na poesia de Paula Tavares. *Via Litterae*. 2:1, pp. 206-220.
- SUEQUEL, Roque dos Reis Tito (2024). A construção da identidade feminina angolana em *Ritos de passagem*, de Paula Tavares. *Portuguese Literary & Cultural Studies*. 40/41, pp. 164-189.
- TAVARES, Ana Paula (2016). A terra tinha feridas na pele. *Rede Angola*, online, (24 jun. 2016).
- TAVARES, Ana Paula (2023). *O sangue da buganvília*. Alfragide: Caminho [1.^a ed. Praia: Centro Cultural Português, 1998].
- TAVARES, Paula (2007). *Ritos de passagem*. Alfragide: Caminho [1.^a ed., Luanda: UEA, 1985].
- WIESER, Doris (2024). Só consigo escrever quando me relaciono com uma alma angolana: entrevista a Ana Paula Tavares. *Portuguese Literary & Cultural Studies*. 40/41, pp. 11-24.

Uma primeira leitura atenta e interpretativa de *Água selvagem*, coleção de poemas de Ana Paula Tavares

A first careful and interpretive reading of *Água selvagem*,
a collection of poems by Ana Paula Tavares

Ineke Phaf-Rheinberger
Justus-Liebig-Universität Giessen, Alemanha
rheinberger@mpiwg.de

Resumo: No seu volume de poesia *Água Selvagem* (2023a), Ana Paula Tavares constrói um horizonte influenciado pelas tradições orais da sua região de origem, Huíla, no sul de Angola. No seu esforço de escrever versos nos quais esta oralidade ecoa, ela orienta-se pelos desenhos narrativos executados pelos iniciados do povo Cokwe no seu país, com círculos concêntricos, diagonais e cruzeiros. A autora pensa e escreve sobre o problema da água e sobre a perspectiva feminina tanto na sua vida citadina africana como na sua vida do campo, onde existe uma economia pastoril de gado, típica da Huíla. Neste sentido, aborda problemas globais num estilo poético muito original e elaborado, no qual se integram estas percepções diferentes de tempo

Palavras-chave: percepção da sua obra na Alemanha; o problema da escrita; água; mulheres africanas; deserto/seca

Summary: In her poetry volume *Água Selvagem* (2023a), Ana Paula Tavares constructs a horizon influenced by the oral traditions in her region of origin, Huíla in southern Angola. In her effort to write verses in which this orality echoes, she orients herself toward the narrative designs executed by the initiated of the Chokwe people in her country, with concentric circles, diagonals and cruces. The author thinks and writes about the problem of water and about the feminine perspective in respect to their daily city life in Africa and to their life in the countryside, with a pastoral cattle economy, typical for Huíla. In this sense, she touches upon global problems in a highly original and elaborated poetical style, in which these different time perceptions are integrated.

Key words: Reception of her work in Germany; The Problem of Scripture; Water; African Women; Desert/Drought

1. Ana Paula Tavares na Alemanha

Devido a, neste momento, não existirem especialistas que residam na Alemanha e concentrem a sua investigação na poesia de Ana Paula Tavares,

parece-me oportuno dar uma visão geral da sua receção neste país. Existem dois livros traduzidos em alemão: *Fieberbaum* (Árvore da Febre, 2010) e *Wie feine Adern in der Erde & Wildes Wasser* (Unveröffentlichte Gedichte; *Como veias finas na terra & Água selvagem*, 2021a), ambos os volumes bilingues editados pela Delta, uma pequena editora de Estugarda, fundada em 2006 por dois aficionados da poesia, Juana e Tobias Burghardt. Até hoje, a editora já lançou 76 obras de poetas da Ásia, África, América Latina e a Península Ibérica. Tobias, ele próprio poeta, tem traduzido a poesia de Ana Paula com a sua esposa, Juana. A primeira obra, *Fieberbaum*, inclui poemas escolhidos das coleções *Ritos de passagem* (1985), *O lago da lua* (1999), *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2011), *Ex-votos* (2003), e *Manual para amantes desesperados* (2007). A segunda, *Wie feine Adern*, contém o livro *Como veias finas na terra* (2010) na íntegra e uma seleção de poemas, até àquele momento inéditos, intitulada *Água selvagem*, com 18 textos. Ademais, com o poema «*e dançar*» ficam a conhecer-se todas as traduções da obra poética de Tavares em alemão até este momento. No dia 28 de abril de 2023, a poetisa leu este último poema na Feira do Livro em Leipzig, onde tinha sido traduzido por Michael Kegler. O texto seria também publicado num blog na tradução de Juana e Tobias Burghardt¹.

É evidente que, falando da perceção da obra de Tavares, tampouco devemos esquecer o filme, *Viver e escrever em trânsito entre Angola e Portugal* (2021), realizado por Doris Wieser. Neste documentário, Tavares figura como um dos seis autores angolanos que vivem em Portugal², e é importante referenciá-lo porque tem uma difusão considerável nas aulas universitárias na Alemanha. Lamentavelmente, existe pouca literatura secundária sobre a sua obra, o que quer dizer que esta autora é pouco conhecida fora do público restrito que sabe português e que se interessa pela poesia em geral. No entanto, Tavares já foi mencionada com dez obras na primeira bibliografia da literatura angolana, editada por Beatriz de Medeiros Silva e Helmut

¹ Website Delta: <https://www.edition-delta.de>

Tradução do poema: <https://dasgedichtblog.de/im-babylonischen-sueden-der-lyrik-folge-88-ana-paula-tavares-in-leipzig-tuas-maos-o-silencio-do-tempo-deine-haende-das-schweigen-der-zeit/2023/05/05/>

² Para além de Ana Paula Tavares, Raquel Lima, Yara Monteiro, Kalaf Epalanga, Zetho Cunha Gonçalves e Aida Gomes.

Siepmann (2015), publicada no caderno da DASP, da Sociedade Alemã para os Países Africanos de Língua Portuguesa.

O meu primeiro encontro com Tavares foi há vários anos em Lisboa, quando estava a começar a estudar o fenómeno da água — lago, rio, mar, oceano — na literatura de África e da América Latina, cujos resultados foram publicados no livro *Modern Slavery and Water Spirituality* (Phaf-Rheinberger 2017). Assim, é lógico que o título *Água selvagem* chamou-me a atenção. Uma associação imediata foi com *La pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss, em português *O pensamento selvagem*. Este estudo do antropólogo francês, cuja primeira publicação data de 1962, é um clássico entre os etnólogos e antropólogos, e seguramente também familiar a Ana Paula. Para Lévi-Strauss, o pensamento dos povos indígenas contém uma coerência abrangente mágica dos seres, coisas e fenómenos, criada por uma perceção sensitiva e capacidade de combinação imaginativa de fragmentos da realidade. Na minha opinião, esta técnica ‘mágica’ ou de ‘bricolage’ também é decisiva na organização dos versos de Tavares. Isto acontece não só porque ela se doutorou em antropologia e o título faz pensar em Lévi-Strauss, mas também porque existe uma outra associação possível.

Como Tavares explica repetidas vezes em entrevistas, na sua leitura na Feira de Leipzig e no documentário de Wieser, fascina-a a distância que percebia em criança, na aldeia onde nasceu perto de Lubango — uma cidade com o nome de Sá de Bandeira no ano do seu nascimento —, entre uma sociedade tradicionalmente africana e uma outra urbana, branca e orientada pelos valores modernos. No documentário, a poetisa considera que esta era uma sociedade altamente violenta devido à diferença entre ‘negros’ e ‘brancos’ (Tavares 2021). No entanto, em combinação com os seus estudos de história e a sua amizade e colaboração com o seu paisano Ruy Duarte de Carvalho, tem empreendido o esforço de dar voz a este dilema da distância e violência, que é considerado o tema principal da bela edição da sua *Poesia reunida*, na qual *Água selvagem* (2023a) agora contém 27 poemas.

De seguida, tratarei de analisar como esta desproporção percebida entre ela e as sociedades africanas tradicionais influi na sua obra e, antes de tudo, em *Água selvagem*, com uma primeira leitura atenta onde perguntarei pela significação da água neste contexto e, depois, pela determinação do sexo, terminando com uma tentativa de interpretação da palavra selvagem.

2. Água como tópico

Na coleção *Água selvagem* não existe nenhum poema com este título: unicamente constitui o título do poemário, parecendo articular um conceito bem pensado. Assim, surge como primeira pergunta: como se organiza este conceito no volume?

Ao questionar a sua presença no livro, deparamo-nos logo no segundo poema com a expressão «água da distância» no poema intitulado «A pequena história do grande Ahmad Baba cronista de Tombouctu, a cidade» (Tavares 2023a, p. 222). A pequenez da história remete à brevidade do poema de catorze versos livres, o que demonstra que o aspeto visual tem uma relevância maior que a métrica. Ao escolher este procedimento de versos livres em prosa, a poetisa revela que se vê integrada na tradição intelectual da poesia moderna, que começou na segunda metade do século XIX a libertar-se das regras métricas fixas. Em contraste com esta pequenez, grande é a história de Ahmad Baba, uma pessoa real: um cronista muçulmano que viveu em Timbuctu e em Marrocos, numa época de grandes transformações. Depois da ordem para os muçulmanos se retirarem do sul da Europa, nos fins do século XV, e depois da batalha do Alcácer-Quibir em 1578, os povos marroquinos começaram a invadir os territórios mais a sul e ocuparam Timbuctou em 1591. Devido à sua rebeldia e protesto, Ahmad Baba foi desterrado para Marrocos em 1594, onde permaneceu até 1608, altura em que já podia regressar à sua cidade nativa. Hoje este sábio que escreveu uma série de livros religiosos é considerado como um símbolo histórico da biblioteca de Timbuctu, o primeiro centro intelectual com uma cultura escrita em árabe na África subsaariana.

Este símbolo histórico da escrita interessa a Ana Paula Tavares, mas o seu Ahmad, carregado com os «instrumentos da escrita», não escreve em árabe: desenha círculos ao redor de si e na pele da estrada. Isto quer dizer que emprega outro sistema de registar, bebendo da «água da distância». Escreve desenhando, com linhas, círculos concêntricos, curvos e diagonais na areia, um sistema ritual de memorizar que os iniciados do povo Cokwe em Angola costumam aplicar: «são desenhos narrativos feitos na areia [...] e vinculam-se às histórias tradicionais, aos rituais e também às técnicas de resolução de problemas em Angola» (Macêdo 2023, p. 22).

Em «A pequena história», todos os verbos se conjugam no pretérito perfeito: Ahmad «sentou-se a pensar, viu, escreveu, desenhou, olhou, bebeu, chamou, inventou»; em resumo, todos verbos de concentração criativa. Ademais, Ahmad *escreveu* no meio do *deserto*. O contraste entre deserto e água importa porque Ahmad *bebeu* da «água [que vem] da distância», da água que levam os passantes nas caravanas. Água significa sabedoria mas não vem só do exterior, porque Ahmad encontra-se sentado num lugar com correntes nas margens que *chamou* rio. Isto quer dizer que a água local — sabedoria local — se conecta com a água da distância e assim *olhou* crescer uma muralha. Muralha, como símbolo fixo, sugere um edifício e, em relação com Timbuctou, uma biblioteca com muito atividade intelectual. Depois de ter introduzido este panorama em duas orações largas de treze versos, Tavares termina com uma última oração muito decisiva: Ahmad «*Inventou* a escrita para nomear a cidade».³

A ação de escrever é um tema central para Tavares, como veremos mais adiante. Mas, primeiro, continuamos com o tema da água e observamos que, no índice, todos os títulos dos poemas no volume *Água selvagem* estão escritos em letras itálicas porque são os primeiros versos dos respectivos poemas, com exceção deste texto sobre Ahmad e três outros que têm títulos explícitos: «A minha cara no espelho» (225); «Quero tempo» (227); «Deserto» (238). Desta maneira, supõe-se que ocorre algo especial nestes quatro poemas. Em «A minha cara no espelho», um breve poema de sete versos sem pontos ou vírgulas, Tavares substitui a terceira pessoa do singular da sua personagem histórica, Ahmad Baba, símbolo de sabedoria, pela primeira pessoa do singular no tempo presente. Menciona que o eu-lírico observa a «palavra única» no espelho, que se parte ao meio, numa palavra de noite e noutra de dia. Esta triple partida em dois parece sublinhar uma dualidade entre a realidade física e a escrita. Ademais, em «Quero tempo», o terceiro poema com título, o eu-lírico dirige-se a um tu que pode ser a palavra única, o seu duplo no espelho. Este diálogo entre um eu-lírico e uma segunda pessoa singular é um método frequentemente aplicado na poesia para sugerir intimidade, sendo que, neste caso, é preciso ter tempo para poder «lamber as feridas». Tavares compõe aqui uma personificação da palavra, porque o eu-lírico espera «das tuas mãos água» para poder expressar febre, fúria, amor,

³ Neste parágrafo, a ênfase em itálico foi adicionada por mim.

morte, como uma «voz que enrouqueceu de tempo». Finalmente, no quarto poema, «Deserto», o único poema escrito por completo como um texto em prosa neste poemário, Tavares desenvolve um cenário visionário, um deserto do sonho, uma paisagem prototípica de rios efêmeros e virtuais, onde as plantas e os homens antigos não são reais e onde o eu-lírico quer ficar para que «meu coração bolbo» dê «água a quem tem sede». Esta metáfora de um coração vegetativo no deserto que sacia a sede significa dar vida, dar conhecimentos e ajudar a crescer.

3. O sexo do eu-lírico

Como argumenta a professora brasileira Carmen Lucia Tindó Secco no seu prefácio, Tavares é «uma das mais importantes vozes femininas não só na cena literário-cultural angolana, mas também no quadro geral da poesia em língua portuguesa» (Secco 2023a, pp. 7-8). Os seus poemas constituem-se de «alguns semas, metáforas e imagens recorrentes», e um dos semas mais destacado seguramente consiste nas suas reflexões sobre a condição feminina, um tema que Tavares introduziu na poesia de Angola com o seu primeiro volume de poesia, *Ritos de passagem*, publicado em Luanda, em 1985. Inocência Mata, professora da Universidade de Lisboa, lembra que, ao ler Ana Paula Tavares, «via pela primeira vez, na poesia africana, uma escrita em que a voz da mulher se fazia ouvir na sua individualidade, na sua feminidade, na sua corporalidade» (Mata 2023, p. 20). Assim, é inevitável que também em *Água selvagem* se achem sinais desta característica.

Tavares faz do seu eu-lírico no primeiro poema «Apagaram o meu nome de todas as ruas» (2023a, p. 221) uma mulher anónima que se encontra entre as mulheres que lavam a roupa, enquanto junta «sílabas do seu silêncio». O eu-lírico tem uma condição em comum com aquelas mulheres: ser mãe. Ao ter utilizado esta perspetiva feminina, Tavares constrói o seu horizonte panorâmico. No documentário de Wieser, Tavares esclarece que em criança em Huíla, no planalto que faz fronteira com o deserto no sul de Angola, não apreendia a língua local (nyaneka) dos povos pastorais que a rodeavam porque os seus pais queriam que recebesse uma educação formal na língua portuguesa. Também afirma que esta sociedade na qual cresceu era muito violenta e injusta pela diferença que existia entre ‘negros’ e ‘brancos’ (Tavares 2021).

Simultaneamente, com a *Poesia reunida seguido de Água selvagem*, Tavares voltou a publicar o seu volume de crónicas, *O sangue da buganvília* (2023b), primeiro editado em Cabo Verde em 1998, com textos escritos em 1996 e 1997, e preparados para ser lidos «aos microfones da RPD Africa» (Macêdo 2023, p. 22). Na crónica «Silêncio, sacrifício, serviço», refere-se às tarefas quotidianas das mulheres em África, chamando-lhes «o rosto invisível da história» e «a metade silenciada da humanidade» (Tavares 2023b, p. 154). De uma forma mais explícita, refere-se a elas em «Arquiteturas», mencionando a dificuldade de trabalhar o tempo das tradições, nunca estancadas, mas com um ritmo menos apressado que o ritmo da vida moderna:

Devem ser estas as razões que me levaram a prestar uma especial atenção aos caminhos feitos e refeitos pelas mulheres na sua diária e permanente demanda da água e da comida. Deslocam-se com pesadas trouxas à cabeça.

Sempre me pareceu que uma especial percepção da economia do tempo e do espaço presidia à organização daquela casa ambulante, ao mesmo tempo banco, hospital e templo (Tavares 2023b, p. 85).

Desta maneira, estas mulheres arquitetas, móveis e multifacetadas, encontram-se no fundo da organização do tempo na obra de Tavares. Noutra crónica, «As boas intenções e o inferno cheio» (Tavares 2023b, pp. 156-158), a autora dá-se conta de que é difícil dar-lhes voz em público. Descreve que, um dia no passado, apresentava alguns versos de Santa Teresa d'Ávila como tema de discussão na *maka*, a quarta-feira na qual a UEA (União dos Escritores Angolanos) costuma organizar uma tarde de discussão sobre um tema específico. *Maka* é uma palavra antiga que indica uma reunião dos idosos numa aldeia de Angola para discutir, debaixo duma árvore, os assuntos da comunidade e os seus problemas. Mas, neste caso, Tavares informa que não havia debate, mas uma «guerra das palavras»: «Todos gritam razões e discutiram quotidianos, roupa suja (a das palavras, bem entendido, a outra ficou em casa a ser lavada pelas mulheres). A guerra das palavras estava acesa e tombava da noite precoce sem parar» (157).

Vê-se que mulheres e água se manifestam como tópicos fluidos ao longo de toda a sua prosa e poesia, e também, como observado acima, no volume *Água selvagem*. A poeta logra romper o «Silêncio» identificando-se com este mundo de mulheres anónimas ao inventar uma escrita própria e única: «Está pronto o meu desenho na areia / Agora posso usar as falas do lugar / Beber a

água da raiz escondida» (229). Parece que, aqui, assistimos a um ritual espiritual para poder consubstanciar-se com esta quotidianidade feminina, na qual a água tem uma importância primordial. Na crónica «Viver nas cidades», menciona isto como uma situação dramática:

O drama maior parece estar ligado à água. Assim, pela manhã, nas cidades que eu conheço, lentas mulheres afastam o sono e iluminam a pouca noite que ainda resta, transformadas em recipientes de várias cores e percorrem as ruas da cidade velha pelos caminhos diários da demanda das fontes (Tavares 2023b, p. 68).

Nos seus últimos poemas da coleção, Tavares volta a dedicar-se ao fenómeno mãe. Agora, numa noite imensa, sente doença, dói o começo da vida, rodeada pela natureza com vacas, árvores, sementes, tudo dói, e este sema feminino de criação complexa, dolorosa e trabalhosa, prevalece nestes poemas de *Água Selvagem*.

4. Interpretação: a palavra selvagem

Identificar-se com um bolbo, uma planta, um elemento do sistema vegetativo, constitui um totemismo, em cujo universo mítico se orientam os povos ‘naturais’. Por certo, Lévi-Strauss, nos anos sessenta do século passado, associa o pensamento deste universo com o substantivo selvagem. Numa época onde tais povos eram considerados atrasados, bárbaros e à margem da modernidade urbana, Lévi-Strauss mostrou que o seu pensamento possuía características lógicas e racionais de dedução e seleção comparáveis com sistemas científicos. Algumas décadas antes, no mundo da arte, a estética dos seus artefactos já tinha inspirado pintores da vanguarda, que valorizavam a sua aura. Porém, esta afinidade estava fora do foco central das observações dos historiadores de arte até que a exposição “*Primitivism*” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (Rubin 1984) no MOMA, em Nova Iorque, a celebrou de um modo muito explícito. Entende-se que a palavra selvagem foi perdendo o seu sentido de barbaridade pejorativa, ilógica e irracional. Portanto, o título original do livro de Lévi-Strauss passou a constituir um problema, justamente pelo facto de selvagem ter passado a ter aquelas associações, pelo que, na nova tradução do seu livro em inglês, substituíram a palavra selvagem (savage) por bravo (wild): *The Savage Mind* se con-

verteu em *Wild Thought*. No entanto, no poemário de Tavares, este sentido pejorativo de selvagem está ausente, exatamente porque inventa uma escrita de desenhar linhas, círculos concêntricos e diagonais. Em contraste com Lévi-Strauss, o seu eu-lírico identifica-se com esta parte da realidade africana, dando-lhe o efeito de modernidade, como formulado pela professora brasileira Laura Padilha. Observa esta no seu artigo «Atravessamento de temporalidades» (2005) que é preciso outro sistema de escrever para integrar a oralidade, aplicando um processo ritual de revisitar e reinventar o passado no presente, de traduzir temporalidades distantes pondo-as numa relação entre si.

Nesta primeira leitura de *Água selvagem* são elaboradas algumas particularidades da obra de Tavares, que, na minha opinião, é uma obra incomparável na poesia. A sua arquitetura feminina abre um mundo complexo, apesar de ser, à primeira vista, relativamente simples. A oralidade está presente, por exemplo, na citação de um provérbio umbundu, mas também está presente a tradição poética cosmopolita, por exemplo, na citação de Ana Akhmátova. A sua própria formação académica nunca exclui a sua origem, como Tavares explicou numa entrevista com Cláudio Fortuna:

Há um certo património da oralidade que de certa maneira regula a minha escrita, não sou capaz de escrever um poema sem ter em conta a memória de um lugar, a estratégia de sobrevivência numa série de ensinamentos e de complexidades de um lugar. Sou fiel a este universo de oralidade (Fortuna 2023, p. 15).

Referir-se à oralidade pode ser uma reação à aceleração dos processos naturais pela tecnologia, um fenómeno explicado pela austríaca Helga Nowotny (2015) numa conferência sobre o Antropoceno (Anthropozem) na Casa de las Culturas do Mundo (HKW), em Berlim.⁴ Nowotny é uma perita do problema do tempo, tendo ocupado a função de presidente da Sociedade Internacional do Estudo de Tempo de 1992 a 1995. No seu livro *Time: The Modern and Postmodern Experience* (1989), defende que o tempo é uma invenção do homem: o universo não conhece um sentido universal de tempo. Esta aceleração dos processos naturais influi decididamente na perceção humana do

⁴ Helga Nowotny: Eigenzeit (revisited). Internet: <https://mrdiathek.hkw.de/video/helga.nowotny>

tempo: quase que não é capaz de aperceber-se dos detalhes desses processos, só percebendo os seus resultados. Neste sentido, Tavares, fiel à oralidade, constrói a sua própria economia de tempo e, no seu prefácio, Secco explica a relação com a consciência das alterações climáticas na sua obra:

O eu-lírico tem ciência de que as alterações do clima perturbam o meio ambiente, manifestando-se, sobretudo, por meio de mudanças na água. Por isso, os padrões climáticos imprevisíveis são designados «águas selvagens» e provocam erosão na terra, tempestades, enxurradas, voçorocas, fontes contaminadas. Águas bravas, águas de arrolamento, que afetam as populações rurais mais pobres, sem acesso à água potável (Secco 2023a, p. 16).

Aqui, selvagem ganha uma associação com a natureza incalculável, destrutiva e perigosa. Tendo em conta esta interpretação, o deserto no mundo subsaariano apresenta-se com o seu sentido de seca, fome e sede, sendo que, atualmente, esta região sofre a pior seca desde há várias décadas, o que afeta sobretudo o quotidiano das mulheres africanas.

Estas primeiras reflexões sobre a obra poética de Tavares revelam algumas características básicas da sua motivação como escritora. Certamente, a sua coleção *Água selvagem* precisa de mais análises para abrir os diversos horizontes do seu pensamento intelectual, tão original e inovador na tradição africana e internacional. Os leitores que tratam de decifrar o sentido do seu conteúdo juntam-se ao grupo de iniciados que sabem interpretar a sua narrativa como uma «linguagem das origens, [que] faz-nos pensar [...] o sentido da verdade, o respeito pela oralidade e pela escrita, como atos pedagógicos e perpetuadores da memória» (Tavares, 2023b: 208). O prazer destes jogos espirituais recompensa todos os esforços e espera-se que também os leitores e tradutores em língua alemã vão aumentando ao descobrir a autora e a sua obra no futuro próximo.

Bibliografia

FORTUNA, Cláudio, 2023. Há um certo património da oralidade que regula a minha escrita. *Cultura. Jornal Angolano de Artes e Letras*. 25 de outubro. 271, Ano VIII, pp. 14-15.

- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1966. *The Savage Mind*, trad. anónima. Chicago: University Press of Chicago.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1970. *O pensamento selvagem*, trad. Marie Celeste da Costa e Souza; Almir de Oliveira Aguiar. Lisboa: Companhia Editorial Nacional.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 2021. *Wild Thought*, trad. Jeffrey Mehlman e John Leavitt. Chicago: University Press of Chicago.
- MACÊDO, Tania, 2023. Ana Paula Tavares e *O sangue da buganvília*. *Cultura. Jornal Angolano de Artes e Letras*. 25 de outubro. 271, Ano VIII, pp. 22-23.
- MATA, Inocência, 2023a. *Prefácio. Passagem para a diferença*. In TAVARES, Ana Paula. *Poesia reunida, seguido de Água selvagem*. Lisboa: Caminho. pp. 19-23.
- MEDEIROS, Beatriz; Helmut SIEPMANN, 2015. Bibliographie der Literatur Angolas, nr. 389-398. *DASP-Heft*. 166, pp. 41-42.
- NOWOTNY, Helga, 2015. *Time: The Modern and Postmodern Experience*, trad. Neville Plaice. Cambridge: Polity Press.
- TAVARES, Ana Paula, 2010. *Fieberbaum*, trad. Juana e Tobias Burghardt. Stuttgart: Delta.
- TAVARES, Ana Paula, 2021a. *Wie feine Adern in der Erde & Wildes Wasser (Unveröffentlichte Gedichte)*, trad. Juana e Tobias Burghardt. Stuttgart: Delta.
- TAVARES, Ana Paula, 2021b. *Viver e escrever em trânsito entre Angola e Portugal*. In WIESER, Doris (org.). *Viver e escrever em trânsito entre Angola e Portugal*. Parte 3. Coimbra: Universidade de Coimbra. Youtube: www.youtube.com [consultado 20 de março de 2024]
- PADILHA, Laura Cavalcante, 2005. Atravessamento de temporalidades ou alguma poesia de Ana Paula Tavares e Ruy Duarte de Carvalho. *Revista do Programa de Pós-Graduação em literatura*. UFRJ. 20, ano 14, pp. 53-61.
- PHAF-RHEINBERGER, Ineke, 2017. *Modern Slavery and Water Spirituality. A Critical Debate in Africa and Latin America*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- PHAF-RHEINBERGER, Ineke, 2024. *Kulturkalender (13)*. Ana Paula Tavares. *DASP-Heft*.
- RUBIN, William, ed., 1984. *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: MOMA.
- SECCO, Cármen Lucia Tindó, 2023a. *Prefácio. As veias finas e os veios profundos da escrita poética de Paula Tavares – O pulsar da vida inteira*. In TAVARES, Ana Paula. *Poesia reunida, seguido de Água selvagem*. Lisboa: Caminho. pp. 7-16.
- TAVARES, Ana Paula, 2023a. *Água selvagem*. In *Poesia reunida, seguido de Água Selvagem*. «Apagaram o meu nome de todas as ruas» (221); «Pequena história do grande Ahmad Baba cronista de Tombouctou, a cidade?» (222); «A

minha cara no espelho» (225); «Quero tempo» (227); «Silêncio» (229); «Deserto» (239). Lisboa: Caminho, pp. 219-247.

TAVARES, Ana Paula, 2023b. *O Sangue da Buganvília*. «Viver nas cidades» (67-69); «Arquiteturas» (83-85); «Silêncio, sacrifício, serviço» (153-155); «As boas intenções e o inferno cheio» (156-158); «A invenção da escrita» (207-210). Lisboa: Caminho.

WIESER, Doris, 2021. *Viver e escrever em trânsito entre Angola e Portugal*. Ana Paula Tavares. Parte 3. Universidade de Coimbra. Youtube: www.youtube.com/[consultado 28 de março de 2024]

Paula Tavares: tecelã de palavras e afetos

Paula Tavares: Weaver of words and affections

Fabíola Guimarães Pedras Mourthé

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais / U. do Porto
letrasguimaraes@gmail.com

Resumo: O texto aborda, de maneira sucinta, parte do percurso de «Paula Tavares: tecelã de palavras e afetos», recorrendo aos seus poemas nos livros *Ritos de passagem*, *Ex-votos* e *Como veias finas na terra*. Além disso, tem-se em conta a sua participação no documentário *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal* e uma entrevista antiga, republicada no portal *Buala*, revelando a importância das tradições orais na sua escrita e a premeditação de criar um mundo poético que transmite uma memória muito marcante. É a partir da recolha das línguas e tradições orais, das vozes da ancestralidade, do lapidar das frases que Paula Tavares tece, com o calor de uma magia subtil e profunda, a sua poesia. Tornou-se a matriarca da poesia feminina angolana, com a sua obra, que é já considerada parte viva e patrimonial da história do seu país.

Palavras-chave: Paula Tavares; poesia feminina; Angola.

Abstract: The text briefly discusses part of the journey of «Paula Tavares: weaver of words and affections», using her poems in the books *Ritos de passagem* (*Rites of Passage*), *Ex-votos* (*Ex-votes*), and *Como veias finas na terra* (*Like Fine Veins on the Earth*). We also consider her participation in the documentary *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal* (*Living and writing in transit: between Angola and Portugal*) and an interview, republished on the *Buala* portal, that shows the importance of oral traditions in her writing and her premeditation in creating a poetic world that conveys a very strong memory. It is from the gathering of languages and oral traditions, from the voices of ancestry, from the polishing of phrases that Paula Tavares weaves her poetry with the warmth of a magic both subtle and deep. She became the matriarch of Angolan women's poetry through her work, which is already considered a living part and a patrimony of her country's history.

Keywords: Paula Tavares; Feminine poetry; Angola

*Esta mulher é a minha fala
O meu segredo
Minha língua de poder
E meus mistérios*

Paula Tavares

«Hoje levantei-me cedo / pintei de tacula e água fria / o corpo acesso / não bato manteiga / não ponho o cinto / VOU / para o sul saltar o cercado» (Tavares 1985, p. 30). Enfrentando os versos finais de «Desossaste-me», poema do primeiro livro de Paula Tavares, *Ritos de Passagem*, publicado pela União dos Escritores Angolanos, em 1985, pensamos neles como um clamor do sujeito poético, da voz feminina, no sentido de propor o fim da sujeição, da submissão a que as mulheres eram e são expostas, especialmente no contexto em que o livro foi publicado. Decorriam 10 anos após a independência de Angola, entretanto com o país enfrentando uma longa e terrível guerra civil, entre a UNITA (União Nacional para Independência Total de Angola) e o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). A figura da mulher obviamente era vista com preconceitos e tabus. Uma mulher e o seu livro de poemas que dá voz à coletividade de mulheres, que aborda questões como feminilidade, sexualidade, afetos, cultura, desejos, sonhos e subserviência, não podia deixar de provocar reações ácidas.

A respeito do seu primeiro livro, ressalta Paula Tavares, em entrevista originalmente publicada no suplemento Mutamba, do *Novo Jornal*, em 2009, e dez anos depois, republicada no portal BUALA, em 24 de junho de 2019, por Marta Lança:

Apresentei um projecto de Caderno ao Luandino Vieira e à UEA que tinha um conjunto de escritores consagrados que analisavam estes jovens pretendentes a escritores. Aquilo fugia um pouco à norma mas tiveram a sensibilidade de publicar. Chamava-se Ritos de Passagem e causou alguma polémica. Fui acusada de ter falta de homem, ressabiada, pornógrafa. (Lança, 2019)

No documentário *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal*, de 2021, realizado e coordenado por Doris Wieser, é apresentada uma perspectiva panorâmica das vozes dos escritores Paula Tavares, Aida Gomes, Kalaf Epalanga, Raquel Lima, Yara Monteiro e Zetho Cunha Gonçalves. Interessa-nos aqui, nessa homenagem à escritora, sublinhar a sua participação nesse registro fílmico, o que ajudará a compreender o alcance da sua obra.

No início do documentário, Paula Tavares menciona o seu aprendizado com as sociedades pastoris, especialmente com as mulheres da sua terra, fala sobre as muitas categorias de fogo e adverte que não devemos — como é

habitual dizer — brincar com esse fogo. Mas ressalta que há um fogo que nos pertence, que é nosso, do qual ela é dona e pretende manter-se dona, o fogo das palavras, fogo esse que ela afirma controlar.

Ela inicia também o seu livro *Ex-votos* com esse fogo que admite dominar. O primeiro poema é intitulado «De o livro das palavras», que contém os seguintes versos: «Sino / é como começa / este falar das palavras / e o livro da minha avó» (Tavares 2003, p. 12). E o fogo aquece «Os velhos não comem mais carne / Sentam-se ao sol a desfiar palavras» (*ibid.*, p. 21). É desse fogo das palavras, da recolha das línguas e tradições orais, das vozes da ancestralidade, do lapidar das palavras com que Tavares tece a sua poesia.

A tessitura de palavras, costurando-as, a metáfora do tear, o tecer de Penélope, como se pode ler na sua poesia: «A tecedeira seguiu / com as mãos / o movimento do sol / A tecedeira criou / o mundo / com os dedos leves de amaciar / as fibras» (*ibid.*, p. 15). É das entranhas da terra, do corpo, das memórias afetivas das mulheres que Paula Tavares escreve sobre o amor e a nostalgia de um tempo telúrico, próximo da natureza, com imagens e metáforas relativas ao cosmos de uma ruralidade ancestral, numa expressão de contatados familiares e societários, como em seu livro de *Ex-votos*.

Essa metáfora de coser as palavras, de costurar a narrativa, de expressar a ideia de composição pela linha, a técnica do *patchwork*, unindo o tecido a narrativa de formatos variados, presos pela técnica do *quilting* (provém do latim *culcita*, uma espécie de colchão ou almofadão preenchido com algo macio e quente e usado para deitar e cobrir). Talvez a razão pela qual a metáfora da costura seja próxima das razões de fazer um *quilt*: simplesmente manter as pessoas quentes, resgatando as memórias ancestrais e os afetos, rever os padrões e texturas de tecidos, pelo exercício e pela beleza do resultado e diria mais, pela possibilidade de (re)encontros com a angolanidade.

Para Tania Macêdo, a imagem que vinha se insinuando na poesia de Paula Tavares adquire, em *Ex-votos*, plena carga simbólica: «a da tecedeira, que realiza a trama não apenas do tecido, mas, principalmente, da poesia» (Macêdo 2011, p. 2).

A alusão à tessitura, ao novelo, na sua poesia, nos fazendo também pensar em Helena, de Homero, e no fato que as suas personagens tecem, porque este foi tradicionalmente o trabalho feminino de excelência, porque, confor-

me Anne Carson, «os desígnios femininos são tão emaranhados e propositados quanto as teias» (Carson 2023, p. 53), assim como

*O tempo pode medir-se
No corpo
As palavras de volta tecem as cadeias de sombras
Tombando altar do corpo* (Tavares 2003, p. 15)

Carmem Secco ressalta que «o sujeito lírico dos poemas de Paula ora se assume como histor, tecendo fios de estórias e da História, ora se apresenta como aedo, tramando romances de lã e labirintos de seda, metáforas da teia textual em que se converte a poesia da autora» (Secco 2023, p. 14).

Memória e linguagem se constituem como invocações fundamentais em *Ex-votos*. Conforme Ecléa Bosi, o elemento socializador da memória é a linguagem; pois «unifica, reduz e aproxima o sonho, a imagem lembrada, as imagens da vigília atual» (Bosi 1979, p. 18).

Observamos que, em *Ex-votos*, Tavares retorna a um discurso contido, elíptico e, por isso, mais enigmático. Porquê enigmático? Porque seria mais fácil continuar a ler a angolanidade explicitada desta poesia, quando se trata, afinal, de uma dramática constatação da quebra da tradição, da exercitação de uma passagem para outro lado, de onde não se regressa jamais, da recaptura infundável de elementos (i)memoriais apropriados ao tecer de um corpo novo, irreconhecível, (re)criado com os estilhaços da vida na aldeia. Signos da infância, dos ritos, da casa, da mulher, da fauna e da flora são ampliados até à condição de fabricarem uma alegoria proverbial sobre os pilares primordiais da felicidade: paz, barro, leite, pão e luas de prata.

Paula Tavares prossegue na trilha de revisitar criticamente a história de Angola em sua poesia no livro *Como veias finas na terra*, publicado em 2010, onde o próprio título sugere que a escrita é comparada às artérias do corpo, com o seu fluxo sanguíneo, por sua vez similares aos fluxos antigos que constituíram o corpo de África. No poema «A cabeça de Nefertiti», reaproximando a sua poética à consciência de que África abrange o Egito negro-faraônico: «Esta mulher está fechada em mim / há sete mil anos»; «Esta mulher é a minha fala» (Tavares 2010, p. 21). Percebemos um feminismo delicado, sutil e sereno, mas igualmente poderoso, informado e lúcido, que reivindica antiguidades pouco sonhadas pelas mulheres reais e concretas de

Angola, entrelaçando o posicionamento ético, social e cultural da poetisa. Certamente um feminismo poético e insulado. Nos poemas que compõem o livro é possível constatar a revalorização do papel histórico, social e simbólico da mulher, como se em cada olhar atual retornasse a mirada esfíngica de Nefertiti, essa mulher de palavras antigas: «Como ela não sei quem sou / Estou diante do espelho / Com uma moldura de bronze à volta» (*ibid.*, p. 21). A imagem da mulher enquanto terra-mãe matricial e delicada cujo ímpeto de redenção sobe para o sangue através da tessitura das palavras representa a doce e sofrida poética de Paula Tavares. A respeito desse livro, Pires Laranjeira ressalta:

Ela aparece como voz misteriosa e delicada de paisagens e metafísicas evidentemente distantes da Europa (leiam-se as sandálias, os bois, as cabras, o leite azedo, o saco de couro: elementos identificadores de uma região, de um modo de vida ou quiçá de uma figura humana pessoal e intransmissível), embora com um discurso de arranjo familiar, que transitam, depois, do sangue da terra e do corpo até à consciência, como um «unicórnio azul» representando todas as potências criativas do génio herdeiro de românticos e simbolistas. Ou seja, trata-se aqui de uma hábil combinação de universos tão distintos quanto os mistérios egípcios (antiguidade), a marca aldeã do sul de Angola, a escarificação bantu (de vinculação étnica) e a delicadeza simbolista (a preciosidade discursiva encarnando a modernidade). (Laranjeira 2011, p. 12)

Paula Tavares nasceu em 1952, numa pequena aldeia perto do centro da capital da província da Huíla, Sul de Angola. A poetisa ressalta no documento produzido por Doris Wieser:

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. Eu vivo em Portugal, mas eu só consigo escrever quando me relaciono com uma alma angolana, com um corpus identitário, um corpus de referentes que têm a ver com Angola. (Wieser 2021, 56:26m)

Paula começou a lecionar antes da independência de Angola, ocorrida em 1975. Em 1976, foi nomeada pelo Conselho Nacional de Cultura para trabalhar em Kwanza Sul, uma província composta majoritariamente por pescadores e agricultores, diferente da sociedade de pastores do sul de Angola, de onde ela é proveniente. Com o trabalho, aproveitou a oportunidade para co-

nhecer minuciosamente as tradições culturais, monumentos, pinturas rupestres e especialmente os falares e tradições orais.

É conveniente insistir em como a vivência na província da Huíla, região predominantemente pastoril e, posteriormente, na província Kwanza Sul, foi importante para Paula Tavares conhecer e ouvir as línguas e as tradições orais, o que foi fundamental para a sua escrita. Pode-se afirmar que o recorte da sua linguagem se fundamenta na experiência, no saber e na assunção de uma angolidade não urbana, vincadamente situada nas longas terras de cultivo e criação de gado.

Pensando na relação da poetisa Paula Tavares com a cultura oral, vale destacar o argumento do pesquisador de poesia oral Paul Zumthor, quando ele afirma:

Nas sociedades arcaicas, o conto oferece à comunidade um terreno de experimentação em que, pela voz do contador, ele exerce em todos os confrontos imagináveis. Disto decorre sua função de estabilização social, a qual sobrevive por muito tempo às formas de vida «primitiva» e explica a persistência das tradições narrativas orais para além das transformações culturais: a sociedade precisa da voz de seus contadores, independentemente das situações concretas que vive. (Zumthor 2010, p. 56)

O conto oral representa para o narrador a realização simbólica de um desejo, a identidade virtual, que, na experiência da palavra, cria um momento singular entre o narrador, o ouvinte e o herói. Ao lado disso, o conto institui, segundo a logicidade do sonho, uma quimera libertadora, promovendo assim a estabilidade social. Esse raciocínio transpõe-se para a poesia, outra forma de instituir essa convivência comunitária.

Zumthor defende que, no texto oral, a performance é essencial, entendendo que essa particularidade é virtualmente um ato teatral, em que os elementos auditivos, táteis e visuais se integram e compõem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe. A transmissão de um texto, composto na performance, opõe-se à sua produção ao longo do tempo, pois, embora não exista improvisação total, o texto é produzido no ato, em virtude de normas culturais predeterminadas.

Ainda no documentário de Doris Wieser, a poetisa ressalta a importância da oralidade, das tradições orais na sua escrita:

A oralidade começou por ser, para mim, um conjunto de sons, digamos assim, que faziam, no meu ouvido, uma ressonância que eu não sabia muito bem explicar, nem compreender. E, mais tarde, dei conta de que havia trabalhos de alguns missionários, sobretudo missionários, conhecedores das línguas da região e que tinham registado um património de provérbios, contos, fábulas, adivinhas e outras formas fixas e breves desse continente da oralidade e o conhecimento dessas fórmulas foi-me muito útil na construção dos meus poemas. Quer dizer, quando olhei para aquelas fórmulas fixas, eu disse: «Se é possível dizer tanto em tão poucas palavras, então esse é o caminho que eu quero seguir na minha escrita. Eu quero chegar a ser capaz de fazer um poema que consiga ter pouca palavra e dizer muita coisa». (Wieser 2021, 30:12m)

Assim se verifica, por esse depoimento, que tem existido uma premeditação de criar um mundo poético que transmite uma memória muito marcante, transformada em palavra escrita, em que o léxico, a atmosfera, os referentes e a simbologia perfazem uma geolocalização que se recebe como sendo do sul de Angola, esse Sul que chega a entrar pela Namíbia, num discurso que remete às doces lembranças da infância, adolescência e jovem mulher.

Encaminhando para a conclusão, recorro novamente à entrevista publicada originalmente no suplemento «Mutamba» e posteriormente no portal BUALA, onde Paula relata fatos marcantes vividos após a independência, ao contar a sua história revela parte da história de Angola:

Um grande momento de alegria que ainda por cima coincidiu com o facto de estar grávida. O país estava a nascer e as pessoas a fazer nascer as suas vidas. Mas muito atribulado. Na Independência eu já tinha fugido duas vezes, primeiro do Huambo quando foi ocupado pela Unita, em 1975, e houve uma perseguição aos quadros que não eram simpatizantes da Unita (Evidentemente que isto hoje parecem coisas pré-históricas.) Fui das últimas pessoas a fugir. Refugiámo-nos, com medo, num quartel da tropa portuguesa, que não quis abrir-nos os portões e ali ficámos, éramos centenas de pessoas. Disseram que no dia seguinte uma coluna sairia em direcção a Luanda e que se quiséssemos podíamos arriscar ir com eles. Lá parti nessa fantástica fuga que um dia alguns de nós acabarão por contar. O meu marido tinha sido reitor no tempo colonial no Sumbe e tinha sido expulso para o Lubango por causa de uma peça de teatro que incomodou as autoridades coloniais. Então, quando chegámos a Luanda, ouvimos dizer: «Kwanza Sul zona libertada» e fomos para lá onde podíamos ser úteis e trabalhar. Porém, passados três meses veio a invasão sul-africana. Cheguei a ter em minha casa 20 pessoas refugiadas, amigos que vinham do Lubango, de Benguela e fugimos juntos.

Ainda passámos a Independência no Kwanza Sul, muitos de nós debaixo de mesas porque já estávamos a ser bombardeados. Fugimos para Luanda para nos reorganizarmos e depois fomos para a Gabela. Comecei a sentir-me mal e descobri que estava grávida e fiquei contentíssima. Não pensei em médicos ou assistência. A única coisa que pensei, eu que nunca tinha vivido com a minha mãe, é que ela fazia falta. (Lança, 2019)

E, por isso, eu digo aqui, glosando a poetisa em sua homenagem à mãe, que a sua poesia nos faz falta! Finalizo ressaltando: Paula Tavares: tecelã de palavras e afetos, sendo uma matriarca da poesia feminina angolana, faz parte viva da história do seu país.

Muito obrigada e muitos parabéns à nossa homenageada!

Bibliografia

- BOSI, Ecléa, 1979. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiróz.
- CARSON, Anne, 2023. *Sobre aquilo que eu mais penso*. São Paulo: Editora 34.
- LARANJEIRA, Pires, 2011. Paula Tavares: O menos que temos. *Jornal de Letras*. (09 fev.), p. 12.
- MACÊDO, Tânia Celestino de, 2011. A delicadeza e a força da poesia. *Mulemba*. 1:4, pp. 38-43. Disponível em <<https://doi.org/10.35520/mulemba.2011.v3n4a4864>>. [Consult. 20 jul. 2023].
- LANÇA, Marta, (2019). «Não posso escorregar na emoção fácil, que a saudade e a distância criam», entrevista a Ana Paula Tavares. «BUALA». (24 jun. 2019). Disponível em <<https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/nao-posso-escorregar-na-emocao-facil-que-a-saudade-e-a-distancia-criam-entrevista-a-ana->>>. [Consult. 21 fev. 2024].
- TAVARES, Paula, 2003. *Ex-votos*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Paula, 2007. *Ritos de passagem*. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Paula, 2010. *Como veias finas na terra*. Alfragide: Caminho.
- SECCO. Carmem Lucia Tindó, 2023. «As veias finas e os veios profundos da escrita poética de Paula Tavares — o pulsar da vida inteira». In: TAVARES, Paula. *Poesia reunida*. Alfragide: Caminho, pp. 7-16.
- ZUMTHOR, Paul, 2010. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.
- WIESER, Doris, 2021. *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal*. Disponível em <https://youtu.be/gjx_CtQ1xUs?si=2CsRoLyp0SneAFei>. [Consult. 21 fev. 2024].

Representações do feminino pelos fios cruzados do tempo, da tradição e da memória na poesia de Paula Tavares

Representations of the feminine through the crossed thread of time,
tradition and memory in the poetry of Paula Tavares

Andreia Oliveira¹

andrea.oliveira17@gmail.com

Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro

Resumo: Esta reflexão centra-se na poesia de Paula Tavares, explorando a forma como esta é representativa do feminino e das suas diversas vivências em articulação com questões ligadas à(s) identidade(s), ao erotismo e sexualidade, à História, à memória e à tradição e aos papéis desempenhados pelas mulheres angolanas. Ao abordar e explorar estas temáticas, não só surge a revisitação do passado — cultural, histórico, social, político — angolano, mas também a chamada de atenção para a necessidade de um olhar sobre o presente e para a construção de um novo futuro, abrindo espaço não só para a inscrição do feminino na História, mas também para a possibilidade de se afirmar e de ter uma voz própria.

Palavras-chave: erotismo; feminino; literatura angolana; sexualidade; subalternidade

Abstract: This reflection focuses on the poetry of Paula Tavares, exploring how it represents the feminine and its various experiences in connection with issues related to identity, eroticism and sexuality, History, memory, tradition, and the roles played by Angolan women. By addressing and exploring these themes, not only does a revisiting of the Angolan — cultural, historical, social, political — past emerge, but also a call to attention for the need to look at the present and to build a new future, opening space not only for the inscription of the feminine in History but also for the possibility of asserting itself and having an own voice.

Key-words: eroticism; feminine; Angolan literature; sexuality; subalternity

*(...) é muitas vezes o que me sobra de África e da história
da dignidade dos meus antepassados.*

Djaimília Pereira de Almeida, *Esse cabelo* (2015)

¹ Atividade financiada pelo Projeto UIDB/04188/2020; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04188/2020> — CLLC — Universidade de Aveiro.

As culturas são fronteiras invisíveis construindo a fortaleza do mundo.

Paulina Chiziane, *Niketche: uma história de poligamia* (2002)

(...) — Sarnau, o lar é um pilão e a mulher o cereal. Como o milho serás amassada, triturada, torturada, para fazer a felicidade da família. Como o milho, suporta tudo pois esse é o peso da tua honra. (...) Os teus antepassados fremiam de dor, mas cantavam belas canções quando partiram para a escravatura. (...)

Paulina Chiziane, *Balada de amor ao vento* (1990)

Paula Tavares, Paulina Chiziane e Djaimilia Pereira de Almeida são mulheres escritoras de tempos, contextos, culturas diversos, que vivenciaram experiências distintas e que emprestam a voz — a sua e a literária — para fazer soar bem alto a de várias outras mulheres e as questões fraturantes que a elas dizem respeito no que se relaciona com o seu género, a sua condição, as suas identidades, os papéis que desempenham, as suas sexualidades, desejos, as suas histórias e vidas ou ainda o seu lugar na História.

Os breves fragmentos citados em epígrafe a esta reflexão impuseram o seu lugar nestas páginas, contribuindo para a estruturação de um pensamento que gravita em torno da poesia de Paula Tavares por se constituírem vasos comunicantes da obra ficcional de duas escritoras suas contemporânea, impulsionando a apresentação das notas que a seguir se apresentam e que se relacionam com as visões do feminino que são construídas e que assomam a partir do tempo, da tradição e da memória no conjunto de uma poesia que «topografa o corpo feminino como se da terra se tratasse» (Ribeiro 2010, p. 258), não só na sua vertente fisiológica, mas também sensual, sexual e ainda como testemunho da História de Angola ao apresentar uma voz feminina que rompe o silêncio e narra um percurso individual e coletivo.

Deste modo, o tecido poético reveste-se de uma nova significação que tem por base a exploração de temáticas como a(s) identidade(s), a memória, a guerra e a tradição, deixando visíveis a violência, o abuso de poder, a miséria, a incerteza em relação ao presente e ao futuro (Secco 2007), as dificuldades que subjazem à condição feminina e à sua posição de subalternidade, sem esquecer que explora especialmente as sociedades rurais da Huíla, cuja realidade é diametralmente oposta à urbana (que não deixa de estar presente)

e que, por esse motivo, exige uma perspetivação distinta e sensibilizada nesse sentido.

O trabalho literário de Paula Tavares consubstancia-se na escrita de poemas que oferecem a quem lê uma visão global de Angola e das significativas mudanças que o país sofreu ao longo dos anos, pondo

(...) em cena o desencanto, as desilusões e as incertezas causadas pela guerra civil e pela miséria em Angola por intermédio de uma voz poética feminina denunciadora dos excessos de poder experimentados tanto pelas mulheres dos espaços rurais angolanos, como pelas de vivência urbana (idem, p. 392).

Em entrevista, a poetisa salienta não só a ligação íntima e estreita da sua obra com o passado como é contundente a afirmar a poesia como necessária e fundamental para o presente de forma a construir um futuro novo – social, cultural, histórico, estético e literário:

Continuou a haver uma ligação forte ao passado, uma consciência muito concreta de que as gerações que nos precederam fizeram um trabalho muito importante na sedimentação de um determinado chão. Mas passou a haver também a consciência de que é preciso um novo rumo, romper com certa forma de fazer poesia e de escrever (Tavares 2015, p. 137).

Autora de uma obra singular e revolucionária, para além do labor estético e da revisitação da História, propondo que o seu olhar incida sobre a realidade das mulheres, o seu quotidiano, a sua sexualidade e o seu corpo, Paula Tavares tem resgatado um ângulo comumente marginalizado ao mesmo tempo que não deixa de acentuar a importância da tradição e da cultura angolanas, dos seus ritos e costumes, não prescindindo jamais da dimensão da memória.

Na verdade, a sua poesia incorpora a proposta de um novo tempo, de uma nova forma de expressar o feminino e de desvelar a multiplicidade das suas representações sem permitir que se cinja apenas ao erotismo e à sexualidade — elementos que não só se manifestam relevantes como expandem a sua amplitude —, sendo trabalhado e aprofundado no sentido de o corpo feminino se constituir como corpo social e ser a memória e o testemunho da História e da guerra. Deste modo, estabelece uma outra configuração da afirmação identitária da mulher enquanto figura singularizada e, em simultâneo, como

representante das mulheres angolanas, numa lógica intrínseca e indissociável entre tradição e atualidade.

A análise do conjunto geral da obra de Tavares permite a identificação de alguns tópicos nucleares na construção poética que se repetem, reescrevem e renovam de livro para livro. O primeiro gravita em torno da importância dos rituais na cultura angolana, especialmente na do sul do país e da região da Huíla, já anteriormente assinalada, relacionando-se com as tradições milenares das comunidades, em poemas como «Cerimónia de passagem», de *Ritos de passagem*, «Trouxe as flores», de *Ex-votos*, «Viagem» e «O corpo antigo», de *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, «Do livro das viagens», de *Manual para amantes desesperados* ou ainda «Canto do nascimento», de *O lago da lua*, e «A sombra desliza», de *Como veias finas na terra*. Em todos se evidencia a dimensão ritualística como parte preponderante e integrante do quotidiano dessas comunidades e dos papéis diferenciados que cada género desempenha no cumprimento dos ditames dos cerimoniais estabelecidos.

«Cerimónia de passagem», por exemplo, demonstra a circularidade e a complementaridade entre masculino e feminino em torno da geração e do ciclo da vida, chamando-se a atenção para a presença da zebra como metáfora da dinâmica entre os dois polos contrários, para além de funcionar ainda como uma sugestão erótica (Gonçalves 2014) que se complementa com a alusão ao lume. Esta circularidade comprova-se igualmente na estrutura formal do poema: o dístico que o inicia é o dístico que o fecha — «“a zebra feriu-se na pedra / a pedra produziu lume”» (Tavares 1985, p. 14).

Por sua vez, em «Do livro das viagens», o feminino testemunha a memória e a tradição, configurando também um espaço de confronto entre as diferentes relações de poder que se estabelecem entre os géneros. A teoria de Michel Foucault (1976; 2003) que alia a repressão sexual e o poder está presente na poesia de Paula Tavares, que não só destaca o corpo como objeto de repressão e poder, constituindo-se também como corpo político, como denuncia a violência exercida sobre ele. O corpo excede a sua dimensão individual para se afirmar como testemunha de uma experiência coletiva de exercício de poder que, ao mesmo tempo que o marca, o inscreve na História.

A viagem que o título deste poema indicia constrói, nesta sequência, verso a verso, uma identidade coletiva através da repetição e rememoração exaustiva da expressão «De onde eu venho» (Tavares 2007a, pp. 19-22) e

através da qual o poema permite que vozes de mulheres com vivências e quotidianos plurais sejam conhecidas: que sejam as «velhas mulheres pousadas sobre a tarde», as mulheres jovens que carregam a lenha, as mulheres cujas mãos estão gastas porque «inventam a farinha de levedar / os dias», a mulher que morreu e deixou as suas crianças órfãs ou a rapariga virgem que lava os «seus primeiros sangues». Este longo poema percorre um conjunto de experiências delicadas, difíceis e que exigem esperança para continuar a viver e a existir, mesmo que se caracterizem por «risos de gargantas feridas» (*ibid.*).

Ao apresentar estas mulheres comuns sem nome, que simbolizam todas as outras, Paula Tavares faz uma viagem pelo país, pelas condições de vida duras, pelos traumas, pelas dores, pelas feridas e pela tentativa constante de encontrar alternativas à realidade e lutar num espaço onde «o medo / já foi a própria casa» (*ibid.*), expondo desta forma diversas situações em que a violência de género está presente e é exercida especialmente sobre as mulheres. Assim, a poesia inscreve a história paralela das mulheres na História que tendencialmente as silencia e as deixa na margem, porque, como teoriza Gayatri Spivak (1993), elas são subalternas, cumprindo as três condições essenciais para que tal condição lhes seja imposta: são pobres, negras e mulheres.

Por seu turno, o poema «Entre sombra e luz», dedicado a Léopold Senghor, revela a presença do passado e da memória que lhe está associada como inspiração para as lutas que ainda há a travar. A dimensão mística e ritualística é partilhada entre feminino e masculino: se as mulheres do clã cuidam da alimentação e do fogo das oferendas sagradas, os homens são nomeados «guardiães das fontes» (Tavares 2010, p. 7). O respeito pelos ancestrais e pelos que já não fazem parte do mundo dos vivos é um elemento a ter em linha de conta no que diz respeito à organização cultural angolana: estando presentes pela lembrança, estas figuras também fazem parte das *veias finas da terra*, sendo preciso guardá-las e preservá-las.

O sofrimento da mulher é um outro ângulo que se revela nos diferentes livros de Paula Tavares, também em ligação à sua condição de subalternidade, que, por sua vez, faz com que sofra, de forma distinta dos homens, as consequências da guerra, dos conflitos e da estruturação social e, logicamente, da sua própria condição marcada por episódios agudos de violência em

diversos âmbitos. Aliás, como se lê em *Como veias finas na terra*, para a mulher está reservado um destino:

*Toda a tua vida
É um ciclo de espera
Uma criança às costas
E uma em cada mão (idem, p. 33)*

«Desossaste-me», poema incontornável e emblemático de *Ritos de Passagem*, expressa e simboliza nitidamente a invisibilidade feminina e a posição de submissão a que foi sujeita pelo elemento masculino. O ato de desossar², isto é, retirar-lhe a estrutura, é sinónimo de dependência total da ação do homem sobre si, num sentido lato, arrancando-a da participação social, tirando-lhe o poder de decisão e, consequentemente, anulando-a:

*Desossaste-me
(...)
inscrevendo-me
no teu universo
(...)
conduziste todas as minhas veias
para que desaguassem
nas tuas
(...)
meio pulmão respira em ti
o outro, que me lembre
mal existe (1985, p. 54).*

A sua existência é, tal como ela, dependente: o pulmão, a sua metáfora, enquanto unidade, está dividido em duas partes — uma não se separa do elemento masculino opressor, a outra «mal existe», isto é, sobrevive. Esta imagem ilustra as graves fraturas na estrutura social que afetam particularmente as mulheres e que as subjugam ao poder masculino. No entanto, esta mulher tem esperança e vontade para que haja uma mudança significativa e uma alteração desta posição e condição, como manifesta a metáfora «saltar o

² Atente-se igualmente para o facto de na gíria antiga do norte de Portugal «desossar» não corresponder apenas à extração do esqueleto, mas também à «desvirginização», podendo este significado ter passado para o contexto angolano, e especialmente para a cidade de Lubango, através do movimento migratório dos portugueses para Angola.

cercado», ou seja, escapar às barreiras que a impedem de se afirmar. De acordo com Érica Antunes Pereira,

a poesia de Paula Tavares está permeada de imagens radicalmente representativas do feminino, entre as quais se destaca (...) a investidura da mulher num espaço que, apesar de quase sempre invocado, está para além da casa e do cercado, concentrando-se na sua autoridade para manifestar a sua própria vontade (2010, p. 217).

Na sequência da exploração do corpo, em «Mukai (I)», de *O lago da lua*, ele é sinónimo da força do trabalho e das dificuldades da sobrevivência, carregando, mais uma vez, a dor física que advém da dureza das tarefas, mas também a dor da alma por ser «Corpo já lavrado» e resistir «ao tempo / dobrado / exausto» (Tavares 1999, p. 30). Sublinhe-se que o corpo é um elemento de extrema relevância ao constituir-se como lugar de ressignificação e ponto de partida para que a escrita se expanda em sentido e integre uma revitalização do próprio corpo cultural africano (Fonseca 2005). Em «As viúvas», de *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, a representação da mulher enquadra-se neste contexto, na medida em que o sujeito poético feminino invoca Kalunga (deus supremo de alguma mitologia bantu), pedindo sorte e revelando as alterações drásticas que se verificaram no quotidiano devido à fome e à interrupção do ciclo da vida:

*Aqui a fome é tanta
que as mulheres devoraram a carne dos bois dos homens
e as que eram virgens envelheceram
ninguém cumpriu os preceitos
(...)
Agora, Kalunga, oh Kalunga,
Traz-nos o sossego, o sono
a gordura das rãs
os nossos ciclos de sangue
e os passarinhos* (Tavares 2003, pp. 35-36)

Neste poema, a regularidade dos ciclos (da vida e do corpo da mulher) é um aspeto determinante na visão do feminino que percorre a poesia da escritora angolana. Aliás, as alusões ao ciclo menstrual e à sua simbologia são frequentes, como exemplifica «O lago da lua», da obra homónima, que alude

aos ritos de iniciação feminina, aliando três elementos nucleares: mulher, memória e terra (Fernandes 2011). O sangue menstrual assume uma significação dupla: por um lado, o corpo que sangra identifica-se com o sofrimento do corpo social (em linha com a teoria sociológica de Pierre Bourdieu (2002), que afirma que o corpo constitui um produto social nas suas diferentes vertentes — comportamento, postura, valores — através das quais exprime a sua relação com a sociedade) e, por outro, é também sinónimo de vida e, naturalmente, de regeneração e esperança. Do ponto de vista de Carmen Lúcia Tindó Secco, este livro de 1999 constitui uma viragem na obra poética da autora ao apresentar-se como «reservatório da memória e espelho metafórico da sua própria poesis» e ao instituir o lago «como local sagrado de ritualização do verbo criador» (2004, pp. 132-133), para além de servir de mote e elemento metafórico que sustenta a discussão sobre «a crise que se abateu sobre o corpo social do seu país» (2007, p. 394), deslocando para o centro da discussão tópicos e temáticas fraturantes que ao longo das décadas foram deixados nas margens:

*No lago branco da lua
misturei meu sangue e barro branco
e fiz a caneca
onde bebo
a água amarga da minha sede sem fim
o mel dos dias claros.
Neste lago deposito
minha reserva de sonhos
para tomar (Tavares 1999, p. 11)*

Sendo a presença do feminino evidentemente forte, a alusão ao quotidiano e aos papéis das mulheres une-se frequentemente à vivência do sentimento amoroso, da sexualidade e do corpo. É na esfera doméstica que elas se movem, estando-lhes destinados os papéis de cuidadoras, de responsáveis pela alimentação e por todo o trabalho inerente ao tratamento da casa e das crianças, circunscrevendo-se a esse espaço. Se a dimensão familiar é notoriamente relevante, a relação com o masculino também faz parte da reflexão que a poesia propõe. A liberdade para amar é um direito da mulher, mas a sua privação é uma circunstância a ter igualmente em consideração, especialmente quando ela se apresenta como concubina, como enfatiza «Compraste

o meu amor», de *Como veias finas na terra*. Este papel configura uma obediência ao homem que comprou o seu amor «Com o vinho dos antigos / Sedas da Índia / anéis de vidro» (2010, p. 35), para além da servidão que caracteriza a relação e a instrumentalização do elemento feminino, que se encontra numa dialética de dependência e submissão:

*Sou tua, meu senhor
À segunda, terça, quarta, quinta, sexta-feira
E também preparo funje aos sábados (ibid.).*

O sujeito poético pede ao seu amo que lhe permita ter um dia de descanso, uma vez que «Todos os deuses descansam / E sei também das concubinas / O horário de serviço» (*ibid.*). Estes versos apresentam uma consciência aguda das funções que a mulher exerce na relação que, pela sua natureza, apaga a dimensão amorosa, tornando-se uma mera prestação de serviços para a qual foi adquirida, denunciando-se de novo a subalternidade que ainda integra a condição feminina.

Deste modo, resta a esperança de um futuro melhor que se materializa no tecido poético em «O cercado», de *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, cuja última estrofe:

*Onde está o tempo prometido p'ra viver, mãe
se tudo se guarda e recolhe no tempo da espera
p'ra lá do cercado (2001, p. 26).*

é indiciadora da consciência nítida da promessa de um novo tempo, desse símbolo de mudança que permitirá ao sujeito de enunciação ser mulher, ter uma vida diferente daquela que conhece e a que está subjugado. Todavia, está ciente de que atingir esse objetivo constitui uma tarefa árdua, uma vez que a sua história individual, em concomitância com a História das mulheres, está repleta de feridas e traumas relacionados com a sua condição e com a opressão de que padeceu e de que foi vítima durante séculos e cujo corpo tem inscrita a violência de um passado de agressão, humilhação, de desrespeito e que carrega a morte, como se lê em «Marcas de culpa»:

*As marcas da morte
estão no meu corpo
As marcas da culpa
estão nas tuas mãos (idem, p. 38)*

Ainda que os sonhos sejam «desertos / Com navios encalhados» (2007, p. 23), mais uma vez surge ainda uma réstia de esperança que não só não deixa de existir como se vai renovando à medida que o tempo passa. É, pois, através dela que as mulheres resistem e têm a oportunidade de arquitetar e contar um ângulo histórico distinto — o seu, a sua versão — constituindo-se como agentes de um novo tempo que conjuga o passado e o presente, a ancestralidade e a modernidade, a tradição, os ritos e os costumes, projetando um futuro com menos sacrifício e dor e que se alicerce na solidariedade, no trabalho da (re)construção da identidade individual e coletiva, na recuperação dos traumas sofridos, na liberdade e no respeito.

Ao mesmo tempo, não deixe de se assinalar que há uma outra geografia traçada no corpo poético, a do erótico, urdindo e marcando múltiplos e importantes pontos estratégicos no tecido literário e, neste sentido, logicamente que o corpo ocupará um lugar nuclear na medida em que a sua metamorfose se estende para além dos novos e variados significados que adquire, chegando a integrar uma revitalização do corpo cultural africano (Fonseca 2005). Aliás, em *Ritos de passagem*, Paula Tavares inicia esse percurso da anteriormente mencionada ressignificação do feminino, do corpo e da tradição exigindo de quem lê uma análise cuidada, rigorosa, densa e acompanhada de uma mobilização de conhecimentos para entender o universo cultural africano. Na verdade, este livro, para além de fornecer uma visão ampla dos costumes e dos ritos que se associam às sociedades rurais angolanas do sul, constitui também o ritual de iniciação de Paula Tavares na poesia que, segundo Alfredo Lima Torres (2012), se dá através da elaboração de um tempo circular que é o tempo do rito.

A abordagem das vertentes erótica e sexual manifesta-se de imediato neste livro de estreia e estrutura-se, entre outros, através da metaforização de frutos africanos e da exploração das suas características menos evidentes, potencializando os seus aspetos sensoriais e sublinhando que o corpo é e tem memória, não só individual, mas principalmente coletiva (Silva 2014). Para além disso, os poemas de Paula Tavares evocam paisagens e um conjunto de elementos da Natureza com um forte apelo sensorial, como os animais e os cheiros, que contribuem para a intensificação do ambiente erótico que envolve a escrita.

O poema «A abóbora menina» é um exemplo da manifestação da intenção e da construção erótica no tecido textual, destacando-se o processo de amadurecimento da abóbora, que se pode comparar ao processo de amadurecimento da mulher, à sua fertilidade e à vida que nela pulsa:

*procurando ser terra
quem sabe possa
acontecer o milagre:
folhinhas verdes
flor amarela
ventre redondo
depois é só esperar
nela desaguam todos os rapazes* (Tavares 2007b, p. 18)

A interpretação de Nazareth Fonseca assinala também a evocação de elementos da esfera da mulher que trabalha a terra e observa as mudanças que ocorrem ao longo do tempo nas plantas e frutos que semeou, que amadurecerão e que serão colhidos «ao mesmo tempo que presente em si os impulsos à sedução e os apelos à fertilidade» (2008, p. 118), que se manifestam pela descrição das formas «vacuda, gordinha» e pelo «ventre redondo».

A descrição da fruta repete-se em «A anona», com a sua forma redonda, a sua grande quantidade de caroços e a sua junção «(arrumadinha) no pequeno útero verde / da casca» (Tavares 2007b, p. 22), fazendo-se de imediato uma identificação entre a fruta e o corpo feminino através do útero como elemento partilhado e remetendo, logicamente, para as potencialidades de fecundação e, ao mesmo tempo, para a descrição erótica do corpo pelo facto de gerar vida e de se transformar para tal. Também os poemas «O mirangolo», «A manga» ou «O mamão» fazem parte desta árvore frondosa que dá corpo ao feminino, assinalando uma mudança no seu âmago ao tornar-se ativo, interrogativo, questionador, perturbador, transgressor. Aliás, a postura de Inocência Mata (2009) confirma esta leitura ao defender o carácter transgressor da poesia da autora, não só através desta reflexão e, novamente, pela narração de uma outra História das mulheres angolanas, mas também por incluir a sexualidade e a sensualidade como elementos nutritivos e nucleares para este trabalho, bastando-se a si mesmas. O já referido poema «Desossaste-me», a par de «Alfabeto», surge igualmente como um testemunho da opressão secular a que as mulheres são sujeitas e do lugar de subalternidade (Spivak

1993) que lhes foi destinado — «inscrevendo-me no teu universo / como uma ferida // (...) conduziste todas as minhas veias / para que desaguassem / nas tuas» (Tavares 2007b, p. 54) —, bem como o facto de terem uma existência escrita por uma cultura que não é a sua e que não as representa minimamente (Silva 2014). Para além destas vertentes, assinale-se que esta sujeição das mulheres se enquadra no também mencionado e trabalhado conceito de corpo político (Foucault 2003 [1975]) e na amplitude do seu alcance, uma vez que ele, transcendendo a sua dimensão biológica e fisiológica, foi submetido a regras, limites e obrigações impostos por uma anatomia política que o molda e o manipula consoante os seus propósitos, tal como acontece com o corpo feminino angolano, subjugado e orquestrado tendo em vista os interesses políticos e económicos, importando, por isso, mantê-lo vigiado e limitar-lhe o seu poder de ação, os seus direitos e a sua liberdade.

Em suma, assinale-se que as tensões e oposições que constroem a poesia de Paula Tavares se acentuam e persistem de livro para livro e, na mesma proporção, o corpo continua a constituir um meio fundamental de expressar essa reflexão sobre as raízes densas e profundas do feminino que a poesia também é, definindo-se como a pena que escreve a história das mulheres através das marcas que o tempo e a História lhe foram sucessivamente cravando. Ao mesmo tempo, reclama um olhar urgente para a realidade estilizada à sua volta e ainda para a potencialidade de renascimento ao assomar como o gerador da vida ao trazer ao mundo aqueles que operarão a mudança sem perderem a memória do passado: «a marca do clã / na esteira da cidade» (*ibid.*).

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Djaimília Pereira de, 2022 [2015]. *Esse cabelo*. São Paulo: Todavia.
- BOURDIEU, Pierre, 2002 [1977]. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- CHIZIANE, Paulina, 2022 [1990]. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Porto Editora.
- CHIZIANE, Paulina, 2022 [2002]. *Niketche — uma história de poligamia*. Lisboa: Porto Editora.

- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro, 2011. Corpo lavrado: a poesia telúrica de Ana Paula Tavares. *Revista ALERE – programa de pós-graduação em estudos literários – PPGEI*. 4: 4, pp. 139-153 [consult. 2023-10-06]. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/124949?locale-attribute=pt_BR
- FONSECA, Maria Nazareth Soares, 2005. A diáspora negra como tema literário: da ação de captura às negociações linguageiras. *Mulheres no mundo — etnia, marginalidade e diáspora* (org. Nadilza Moreira e Liane Schneider). João Pessoa: Idéia / Editora Universitária, pp. 175-182.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares, 2008. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: O Planalto.
- FOUCAULT, Michel, 1976. *Histoire de la sexualité: le souci de soi*. Vol. 3. Paris: Éditions Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 2003 [1975]. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Editora Vozes.
- GONÇALVES, Maricel Derrico, 2014. Grito e imagem em *Ritos de passagem*, de Paula Tavares: entrelaçamentos com outras vozes femininas. *Ave palavra — revista digital do curso de letras na UNEMAT*. 18, pp. 1-20 [consult. 2018-03-03]. Disponível em: <http://www2.unemat.br/avepalavra/EDICOES/18/Arquivos/goncalves.pdf>
- MATA, Inocência, 2009. *Ritos de passagem*: inscrições de uma enunciação no feminino (recensão). *Navegações*. 2: 1 [consult. 2017-11-06]. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/5142/3778>
- PEREIRA, Érica Antunes, 2010. *De missangas e catanas: a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses (análise de obras de Alda Espírito Santo, Alda Lara, Conceição Lima, Noémia de Sousa, Paula Tavares e Vera Duarte)*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [consult. 2017-11-28]. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-04012011-101230/publico/2010_EricaAntunesPereira.pdf
- RIBEIRO, Maria Belém, 2010. *A definição de uma literatura — literatura angolana*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Minho [consult. 2018-04-04]. Disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/10918>
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó, 2004. *A magia das letras africanas*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó, 2007. Mãos femininas e festos de poesia. In: Inocência MATA e Laura PADILHA, org. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, pp. 391-403.
- SILVA, Paulo Geovane e, 2014. Dar corpo à memória: a poesia de Paula Tavares e as encenações do feminino. In: Fabio Mário da SILVA, org. *O feminino nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: CLEPUL, pp. 37-64 [consult. 2017-10-03]. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/>

20141130-silva_fabio_mario_da_o_feminino_nas_literaturas_africanas_em_lingua_portuguesa.pdf

SPIVAK, Gayatri, 1993. Can the subaltern speak?. In: Laura CHRISMAN e Patrick WILLIAMS, org. *Colonial discourse and postcolonial theory: a reader*. Nova Iorque: Harvester Wheatsheaf, pp. 66-111.

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

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

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

TAVARES, Paula, 2007b [1985]. *Ritos de passagem*. Lisboa: Caminho.

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

TAVARES, Paula, 2011 [2001]. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, Lisboa: Caminho.

TAVARES, Paula, 2015. Testemunho. *Textos e pretextos: Angola — poesia e prosa*. 19, pp. 136-137.

TORRES, Alfredo Lima, 2012. O canto que rasga a noite: uma leitura semiótica da poesia de Paula Tavares. *Revista dEsEnrEdos*. 12, pp. 1-21 [consult. 2018-04-05]. Disponível em <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/12-artigo-AlfredoWerney-PaulaTavares.pdf>.

«Florir em sangue no meio da tempestade»:

as crónicas de Ana Paula Tavares

«Blooming in blood in the midst of the storm»:

The columns of Ana Paula Tavares

Maria do Carmo Mendes

Universidade do Minho / CLEPUL
mcpinheiro@elach.uminho.pt

Resumo: O ensaio propõe-se refletir sobre os motivos mais relevantes de *O sangue da buganvília*, livro de crónicas da escritora angolana Ana Paula Tavares: a(s) língua(s) e a promoção dos diálogos entre a língua oficial e as línguas nacionais; a presença do passado nas suas construtivas e dolorosas duradouras influências sobre o país africano; as relações de Angola com o resto do mundo; as sugestões poéticas de muitas crónicas; os compromissos éticos da obra, com especial relevo para aqueles que contribuem para as Humanidades Ambientais.

Palavras-chave: Tavares (Ana Paula); Humanidades Ambientais; crónicas.

Abstract: The essay aims to reflect on the most relevant aspects of *O Sangue da Baganvília*, a book of columns by the Angolan writer Ana Paula Tavares: the language(s) and the promotion of dialogues between the official language and the national languages in Angola; the presence of the past in its constructive and harmful long-lasting influences of this African country; Angola's relationships with the rest of the world; the poetic suggestions of many columns; the ethical commitments of the book, with particular emphasis on those contributing to Environmental Humanities.

Key-words: Tavares (Ana Paula); Environmental Humanities; columns.

1. Introdução

O título do livro de crónicas *O sangue da buganvília*¹, publicado em 2023 (originalmente em 1998, na cidade cabo-verdiana da Praia), convoca a imagem da árvore, na sua delicadeza e elegância, na sua multiplicidade cromáti-

¹ A buganvília é uma árvore literariamente estimulante, que se encontra representada em obras recentes como a coletânea de contos de Debadatta Satpathy (2014). *House of Bougainvillea and Other Stories*, e os poemas de Elizabeth Quiñones-Zaldaña (2019). *Bougainvillea*.

ca e na constituição espinhosa dos seus caules e ramos. Integrando o género literário cronístico, a obra poderia sugerir uma oscilação entre o útil e o fútil; todavia, os textos apontam para outros motivos: a(s) língua(s); o presente do continente africano; o passado esquecido, distorcido ou amputado, e o compromisso ecológico. É possível organizar as crónicas por motivos, que explorem de seguida: a(s) línguas(s); o passado de África e o passado de África e as suas marcas, nem sempre positivas, no presente, ora por ocultamento ora por processos seletivos que cristalizam uma imagem de um certo passado e omitem uma temporalidade pretérita muito mais rica do que aquela que se confina a comemorações de efemérides, celebrações voláteis de dias associados a África ou museus como depósitos estáticos de relíquias que intentam perpetuar essa retalhada imagem do continente; o presente, nas suas luzes e sombras feitas de um passado ainda por descobrir na sua totalidade, sobretudo no plano cultural (com crónicas dedicadas a exposições de esculturas e pinturas, ou artes performativas africanas como a dança e o teatro), e também na ocorrência de novos problemas e realidades que definem o sofrimento de milhões de seres humanos; as sugestões poéticas, que envolvem ao mesmo tempo uma aproximação intimista (por vezes, alicerçada em experiências singulares, em particular viagens, e em sugestões poéticas) e compromissos éticos com diálogos entre o continente e o resto do mundo, pactos esses que me parecem especialmente relevantes no plano das Humanidades Ambientais.

A análise destes motivos e dos diálogos entre eles será o percurso realizado nestes ensaios.

2. Diálogos linguísticos

A primeira crónica do livro, «Língua materna», compara a relação humana com as línguas à dedicação de uma mãe aliviando a febre de uma criança quando coloca a mão fresca sobre a sua testa. Há, portanto, uma poética da conexão. Mas também se pode falar de uma metáfora da cura, pois a língua pode ser vista como um remédio para a alma, assim como a mão da mãe é vista como um remédio para o corpo da criança.

Serve esta analogia para defender a dimensão carinhosa (da mãe como das línguas) e os laços que ambas constroem na formação da identidade. A língua portuguesa, ainda que oficial em antigas províncias ultramarinas, é enriquecida pelo umbundo e pelo quimbundo, entre outras, tal como estas são fermentadas pelo português. Interessantemente, a referência às línguas é

plural e, na visão da cronista, os contadores de histórias são aqueles que melhor usam as línguas maternas.

«O contador de histórias» é uma crónica relevante para apresentar os múltiplos papéis que esta figura representa como depositária da história oralmente transmitida e preservadora da «alma dos lugares». Nesta expressão revela-se que os contadores de histórias alargam a dimensão do espaço e a sua articulação com temporalidades (passada, presente e futura): nas histórias dos contadores, remetendo para um tempo em que a ausência de televisão, o controlo estrito de momentos de audição de rádio e a total inexistência de meios tecnológicos que supostamente aproximam povos e continentes, eram antecipadas geografias que só muito mais tarde as crianças conheceriam em viagens: «os mapas, com ou sem roteiros celestes e outras cartas do sagrado, podiam ser encontrados nas mãos dos velhos» (Tavares 2023, p. 32). Nesse alargamento espacial proporcionado à infância (tempo que, sublinhe-se, surge em diversas crónicas e sobre o qual se exprime uma carinhosa nostalgia), os velhos contadores de histórias ofereciam também a preparação das impressões sensoriais para o espetáculo da Natureza e para uma consciência ambiental: «Sem o percebermos, tornávamo-nos responsáveis pela presença muito incómoda de um património que devíamos assumir e preservar» (*ibid.*, p. 33).

No passado, os contadores de histórias eram também guardadores de portas (Luanda tem 27 «se contarmos com as secretas») que não encerravam, mas abriam; no presente, os seus sucessores (escritores e viajantes) são caixeiros viajantes e proprietários, como os seus antepassados, de uma bússola: a palavra.

Um motivo que assume protagonismo nas crónicas é a História de Angola, perspetivada nas suas copiosas realidades, na sua relação com o resto do mundo e na complexidade de representação de um curso cronológico que não é imutável nem fossilizado no passado. Nos textos cronísticos dedicados a este motivo, destacam-se o sentido crítico e a denúncia da relação que os povos em geral e os historiadores em particular têm mantido com a História de Angola.

Em «O prazer do historiador», esta figura, no contexto das sociedades africanas, confunde-se com o «depositário da sabedoria» e o agregador da noção de comunidade. Historiador e feiticeiro aproximam-se no ensejo de

unificar o grupo pela narração de histórias cujo valor não reside essencialmente na verdade, mas na transmissão de princípios unificadores de grupos sociais. O historiador transformou-se contemporaneamente, todavia, em pesquisador de argumentos da verdade e acusador que substituiu o apaziguamento do sofrimento pela «posse da verdade» e desmerecimento de vozes que não perpetuem a «sua» verdade (*ibid.*, p. 130).

Em «Literatura, História, António de Oliveira Cadornega e nós»², observa-se como a História angolana «tem constituído chão fértil para o lançamento da dúvida» (*ibid.*, p. 27).

3. Presentificação do passado: luzes e sombras

As crónicas não se alheiam da situação atual de Angola e, muito especificamente, da realidade vivida por crianças e mulheres. Em «Língua Materna», o conhecimento da miséria das crianças doentes, sem família, sem roupa e sem comida torna mais pungente uma sensação pessoal de angústia. As crianças africanas vivem uma breve «idade da inocência» e depressa são obrigadas a aprender o custo da liberdade (*ibid.*, p. 139).

Ruído e silêncio balizam a História de Angola: o silêncio manifesta-se na ausência de interesse e de investigação sobre as grandes necrópoles de Kibala (Quibala, no Kwanza Sul). E contra este silenciamento que oculta o passado, desvaloriza a tradição oral e reduz a história de Angola a umas quantas efemérides e a uns quantos monumentos nacionais que se destacou a obra *História geral das guerras angolanas* de António de Oliveira Cadornega: o historiador resgatou a memória de uma Angola na qual muitos momentos são esquecidos; percebeu a importância dos lugares na construção da história: percecionou as «fronteiras frágeis entre a história e as histórias da história» (*ibid.*, p. 30).

Kibala volta a merecer atenção na crónica «O guarda dos túmulos»: a tradição angolana designa a necrópole como «mãe das pedras» e Ana Paula Tavares confessa um iniludível encantamento pelo lugar onde podem encontrar-se «chaves para entender os enigmas da nação» e de «oração de povos que nos precederam no tempo e no espanto» (*ibid.*, p. 40).

² Historiador e militar (Vila Viçosa, 1623; Luanda, 1690), autor de uma vasta obra sobre a ocupação portuguesa de Luanda, na qual se destaca *História geral das guerras angolanas*, escrita entre 1660 e 1661.

A reflexão sobre a História apresenta-se também em crônicas dedicadas a museus. Destaco a que tem por título «Objeto de arte / objeto de uso» (datada de maio de 1976), onde, depois de verificar que, embora não exista a palavra «museu» em muitas línguas africanas, a inexistência do termo não significa desconhecimento dos seus significados: acolhimento de conjunto de objetos e gosto pelo colecionismo. O continente africano é um caso relevante de como a discussão em volta da pergunta «Que museus para África?» demonstra que a maioria dos museus no continente africano foi construída durante as dominações coloniais e, sobretudo, «constituíram respostas da estranheza ocidental face às culturas africanas» (*ibid.*, p. 47). Os museus africanos transformaram-se, por consequência, em depósitos de objetos artísticos subtraídos ao seu contexto, o mesmo ocorrendo com a identidade e a autoria de muitos artefactos expostos.

A constatação das representações amputadas da História de África — eu-rôcênticas em grande medida — poderá justificar que algumas crônicas resgatem figuras que foram alcandoradas a um estatuto mítico: é o caso da aristocrata Beatriz, a Kimpa Vita (1684-1706), protagonista de um momento da história do reino do Kongo: uma mulher que, assumindo-se como evangelizadora, percorreu o reino narrando histórias do Novo Testamento, e que acabaria condenada à morte na fogueira; para os poetas e os contadores de histórias, Beatriz, líder política, profetiza e antiesclavagista foi «o espírito da terra que habita as águas da sua própria nascente e se ocupa dos problemas dos povos Kongo» (*ibid.*, p. 60); uma mulher que, apesar de uma curta existência, se dedicou a humanizar povos e culturas.

Igualmente muito relevantes na identificação de marcas do passado no presente são as crônicas «As cidades do sol» e «Viver nas cidades».

Na primeira, observa-se que a violência extrema que caracteriza a vida de muitas cidades africanas pode compreender-se (o que não é equivalente a justificar-se) olhando para passados com traços comuns, onde se destacaram guerras:

O tempo da destruição e da guerra tornou-se de tal forma espesso que passá-lo exige uma operação delicada e sofisticada, dolorosa e exigente. (...) Os lugares da guerra excluem quase sempre a possibilidade do estudo e da reflexão tão importantes para a reconstituição da história das cidades (ibid., p. 61).

As cidades, na sua existência desumanizada e desumanizadora, violenta e obliteradora do sentido de comunidade, são para Ana Paula Tavares lugares particularmente dotados para o apagamento do passado e da memória. Não pretende a cronista defender que todas as injustiças, violências e assimetrias encontrem elucidação no passado; o que sustenta é o enraizamento de muitas situações graves presentes, nas cidades, em «males muito mais antigos». Os exemplos apontados esclarecem com justeza esta convicção: as cidades foram transformadas de lugares para viver em lugares onde não se pode nem poderá viver:

A violência, a desagregação do tecido social, a institucionalização da injustiça, a priorização do comércio em detrimento da fruição e dos espaços de lazer, a situação de gradual empobrecimento das cidades e das pessoas, essas continuarão o seu percurso imparável, século XXI adentro (ibid., p. 63).

Em «Viver nas cidades», a formulação das dificuldades e obstáculos da sobrevivência quotidiana cidadina apresenta-se em moldes semelhantes: «Há muito que a cidade deixou de ser o lugar a que não se resiste, pelas oportunidades oferecidas, para se tornar na foz inexorável onde desaguem os sobreviventes» (*ibid.*, p. 67). O apagamento das ligações dos habitantes das cidades com os lugares de origem, as secas, as fomes e as consequências duradouras de conflitos bélicos converteram metrópoles africanas «num enorme acampamento definitivo de pessoas de terra perdida» (*ibid.*, p. 68).

Haverá alguma hipótese de fuga? A crónica «A África das cidades» (escrita após um congresso realizado em junho de 1996 sobre as cidades, enquanto a anterior antecipava os temas que nesse evento seriam tratados em volta da questão «O que é afinal uma cidade?») apresenta um tom mais luminoso, podendo ser lida como uma proposta para responder aos desafios que converteram grandes cidades de lugares para viver em lugares onde é quase impossível viver. Tal proposta, especificamente voltada para as cidades africanas, mas passível de amplificação a qualquer metrópole planetária, volta-se para o resgate do passado:

Só a escuta atenta das vozes da oralidade poderá de certa maneira reconstituir locais de concentração de vida e de cultura com existência histórica e há muito desaparecidos do nosso conhecimento. As pistas dos lugares sagrados

ajudam a reconstituir uma especial topografia que o tempo não conseguiu apagar (ibid., p. 65).

Em síntese, a recuperação da memória e a valorização da ancestralidade cultural, das tradições e da oralidade africanas são propostas firmes da cronista para um reequacionamento da relação entre homens e História, no sentido de que a memória é «mudança», uma rede entre o indivíduo e a comunidade, disponível para o acolhimento do novo (cf. *ibid.*, p. 83).

4. Paisagens humanizadas — humanidades ambientais

Diversas crônicas humanizam a natureza — vegetal, mineral e animal — enquanto outras a sacralizam. Em «O dia seguinte», o mês de abril no Lubango é observado nas árvores — doadoras dos últimos frutos, antes da chegada do frio em finais de maio — como seres vegetais que começam a recolher-se «para uma oração aberta em mantos». Toda a crônica festeja o fulgor da natureza: a luz da montanha, em matizes cromáticos inesperados; os cogumelos: os morangueiros em flor e as laranjeiras «vestidas de noiva»; as águas «engordadas por uma que outra chuva que ainda acaba por cair» e «o rumor do encontro de nuvens enlouquecidas» (*ibid.*, p. 36). É interessante sublinhar o processo antropomórfico, que aproxima a flor da laranjeira ao vestido branco de uma noiva, o engordamento das águas pela intensidade da chuva e a agitação, próxima da loucura, das nuvens.

A Natureza é humanizada e acaba por representar fios de aproximação com os seres humanos. Assim acontece na crônica que dá título à coletânea: um texto que assinala na buganvília traços próprios do humano e que estabelece contrastes comportamentais entre esta árvore e outras. Se, num primeiro momento, a descrição da buganvília parece apontar para uma relação completamente desarmonizada com tudo o que a rodeia, em afirmações posteriores esta aparente disforia de representação é explicitada e adquire sentido (vegetal e humano):

A buganvília é o único ser quase vegetal que eu conheço que não respeita nada: nem a terra, nem a sua falta, a demasia da chuva ou a seca muito longa. Apresenta-se forte na sua estrutura retorcida, de metal, e resiste, podendo mesmo transformar-se em tecido fino aéreo se a isso o tempo a obrigar (ibid., p. 55).

Enquanto o jacarandá sugere fragilidade perante as estações e alguma dificuldade adaptativa a condições climatéricas variáveis, manifestadas numa floração precoce, a buganvília constitui um desafio a condições climatéricas e um caso invulgar de um vegetal resistente, sangrando ao mínimo corte e renascendo teimosamente³. Estes dois traços de uma árvore simultaneamente quebradiça e robusta, delicada e resistente, permitem-lhe sobreviver a quaisquer adversidades, razão pela qual a cronista reconhece que, mesmo que «mudem as estações, parem as chuvas, esterilizem o solo, nós somos cada vez mais como as buganvílias: a florir em sangue no meio da tempestade» (*ibid.*, p. 57).

Pode ler-se esta crónica como um convite à aprendizagem, pelo exemplo da buganvília, de uma das muitas lições do grande livro da Natureza: neste caso, uma lição de resiliência, de humildade, de identificação de sentido nas contrariedades («florir em sangue no meio da tempestade») e de alternância entre felicidade e sofrimento, pois a imagem de beleza das flores da buganvília não apaga a existência dos seus ramos espinhosos.

Se a buganvília metaforiza aspirações da escritora e, por extensão, desejos de um modo feliz de existência humana, uma outra árvore transmite outras emoções e outras ambições: a acácia em «O tempo das acácias» convoca todas as impressões sensoriais na interação Homem-Natureza; uma relação harmoniosa, com um viés transcendente, com vegetais, minerais e animais não humanos — «A dádiva do sol todos os dias exige, no jardim do éden, uma linguagem respeitosa e a cultivada ciência de caminhar colocando os pés um atrás do outro, salvaguardando o musgo e a secreta arquitetura das pedras» (*ibid.*, p. 127). Nesta como noutras crónicas, a presença intensa dos cinco sentidos estabelece um profícuo diálogo intertextual com a poesia de Paula Tavares.

Por sua vez, o jacarandá (árvore associada ao espírito do lugar e pela qual é conhecida a cidade de Pretória) protagoniza a crónica «A cidade proibida»: metaforiza a consciência do tempo e da adaptabilidade (humana e vegetal) a novas geografias: originário do Brasil, o jacarandá «aceitou tranquilamente a

³ O nome taxonómico é *Bougainvillea spectabilis*, uma espécie nativa do Brasil (onde foi também chamada “trepadeira maravilhosa”), descoberta numa expedição francesa realizada em 1767 e na qual participou Louis-Antoine de Bougainville (1729-2811). A história desta árvore é pormenorizadamente descrita no ensaio de Lack 2012, pp. 117-126.

viagem e criouliizou-se, oferecendo durante o ano inteiro a aparência crucificada do seu tronco precioso para, aos primeiros sinais de calor, aparecer diante dos nossos olhos espantados na exuberância magnífica da sua cabeleira roxa» (*ibid.*, p. 179). Registe-se, uma vez mais, a antropomorfização de um elemento natural e as suas conotações metafísicas. Os jacarandás (que iluminam ruas e avenidas na primavera de Lisboa) são ainda pretexto para descrever as chegadas de refugiados — palavra descoberta pela imprensa para «designar de forma fácil angústia, solidão e morte» (*ibid.*, p. 180).

Também esta crônica recorre ao processo humanizador de elementos da Natureza: a presença multissecular das árvores é um exercício constante de resistência à «fúria dendroclasta dos homens» (a apetência pela destruição de árvores) e uma sugestão de alteração do humano, a pender para um reequacionamento do seu lugar nos Ecossistemas: em vez de «maître et possesseur de la Nature» (na expressão cartesiana) ou, nos termos de Ana Paula Tavares, de «larvas gordas», os homens são simplesmente «salalés» (*ibid.*, p. 127). Às acácias pede a cronista que as suas flores frutifiquem, sugerindo a possibilidade de diálogo e bondade de um ser vegetal.

A defesa de uma interação de convivência e de harmonia Homem-Natureza é protagonizada por um dos mais antigos povos de Angola, os Kung. «Manual de sobrevivência» é uma crônica que homenageia os Kung de Angola, porque a sua cultura manifesta «respeito absoluto pelas regras de convivência ecológica» (*ibid.*, p. 182).

5. Observações finais

A leitura de *O sangue da buganvília* permite identificar, sob a espessa cobertura de uma história, pretérita e atual, de sofrimento do continente africano, a construção de uma afrotopia, no sentido que viria a adquirir na obra de Felwine Sarr. O termo «utopia», diversas vezes utilizado nas crônicas, não significa um ideal irrealizável, mas uma concretização possível. Os poetas são (como se lê em «Utopias») construtores dessas utopias executáveis: pela palavra arduamente trabalhada (é usada na crônica a expressão «lavra de palavras»), cultivam o passado como realidade que não se cristaliza num determinado evento ou numa celebração anual (o Dia de África; o Dia de Angola, por exemplo), deixando sulcos no presente; também pela palavra, celebram um pacto com o tempo e, muito significativamente, adquirem o

estatuto de cultivadores da terra, nas diferentes fases de cultivo: sementeiras, rega, adube e colheita (cf. *ibid.*, p. 78).

O passado, criticamente denunciado na análise de comportamentos que conduziram ao reducionismo da focalização colonizadora europeia, e positivamente descrito como temporalidade cujo lastro persiste até hoje, é com frequência convocado através de personagens históricas (Agostinho Neto é uma das mais relevantes), artefactos culturais (com destaque para a escultura do bailarino Mwana Pwo) e enunciação de propósitos ambicionados para museus, que constituem, na crónica «Achados e perdidos», espaços para a promoção de diálogos interculturais: eles são «as ilhas das nossas identidades perdidas, os templos de liturgias antigas que nos ajudam (...) a aperfeiçoar diálogos e a manter a dignidade serena da consciência da história» (*ibid.*, p. 151).

Ana Paula Tavares antecipa, neste ponto, a visão de Felwine Sarr acerca do valor da tradição:

Grande parte da forte resiliência social de África deve-se às suas tradições. Ao longo do tempo, os africanos cultivaram valores de resistência, de coragem e de paciência para enfrentar os vários embates da sua história recente. (...)

Qualquer tradição encerra um capital simbólico e mental que deve ser mobilizado e reactivado (Sarr 2022, p. 41).

As mulheres têm um lugar privilegiado na construção dessa afrotopia: ora porque preservam o passado, como se lê em «Funge de sábado», ora porque enfrentam um dos maiores reptos de territórios africanos — a escassez de água, que procuram desde a madrugada — ora ainda porque os seus percursos enquanto esposas, mães e trabalhadoras as qualificam como «árvores de grande porte» (Tavares 2023, p. 80) e escritoras da História de África, com o seu «silêncio, sacrifício e serviço» (*ibid.*, p. 155). O silêncio feminino é feito de esperas, mas também de fuga a cenários opressivos e de abertura de possibilidades, que as próprias mulheres constroem. O sujeito feminino subalterno africano é recusado pela cronista (como pela poetisa Paula Tavares). Mães, mulheres, esposas, jovens raparigas recusam com firmeza heranças de matriz tradicional, silenciamento e submissão.

Recordando a sua infância na Escola 60 e as personagens que continuam a povoar os seus sonhos e pesadelos, a cronista lembra a «redação» lida em

voz alta por um dos seus colegas de infância menos vocacionados para o estudo e a dedicação a atividades escolares: «Na minha casa a minha mãe faz tudo: cozinha, lava, limpa, trata de nós quando estamos doentes e atura o meu pai. A MÃE É MUITO ÚTIL» (*ibid.*, p. 95).

O lugar por excelência de manifestação da vitalidade e da resiliência femininas é a natureza: oleiras, mães, avós, mulheres ambulantes, constroem ou redefinem topografias numa obra onde a geografia é um espaço afetivo e os locais têm alma secreta (Cf. *ibid.*, pp. 118-119).

As mulheres africanas são, como se lê numa crônica de intenso sentido poético (sendo que, em termos mais amplos, os registos poéticos permeiam muitos textos de *O sangue da buganvília*), «árvores, de pernas sulcadas de raízes azuis e ventres inchados de filhos» (*ibid.*, p. 159).

Aves e pedras (evocadas pelas diversas referências a necrópoles) são manifestações da relevância dos contadores de histórias, e do lugar principal que o elemento natural e as espécies animais ocupam na obra. Em «Histórias de cacimbo», os pássaros são personagens onnipresentes nos contos ouvidos na infância e poderosas «fontes de inspiração interminável para julgar os comportamentos dos homens» (*ibid.*, p. 221).

As árvores (a buganvília, mas ainda o jacarandá, a acácia, o imbondeiro na sua «solenidade triste» — Tavares 2023, p. 227), a mulemba, o baobá, o frangipani e a árvore do pão) são, tanto na metaforização de comportamentos humanos, quanto na edificação da imagem de um continente não exótico (nos antípodas da literatura colonial), mas acolhedor, protetor e resiliente, espelhos de um passado que se faz presente e se quer futuro, numa afrotopia possível. Encaro-a no sentido que lhe foi atribuído pelo escritor, ensaísta e músico senegalês Felwine Sarr na obra *Afrotopia* (2016; tradução portuguesa de 2022): «A Afrotopia é uma utopia activa que se propõe encontrar na realidade africana os vastos espaços do possível e fecundá-los» (Sarr 2022, p. 12).

A afrotopia de Sarr envolve: um futuro realista, a valorização da identidade africana, a promoção da reconciliação entre diferentes comunidades e o fortalecimento das identidades africanas, desafiando estereótipos e superando opressões, e uma colaboração e prosperidade para as comunidades africanas e diaspóricas, em que as pessoas podem prosperar e criar sociedades mais justas e igualitárias.

É verdade que África se tem vindo a transformar num «jardim de loucura» (como se lê na crônica «A floresta de flores» — Tavares 2023, pp. 194-

-196). Mas este continente é também o lugar, como exprime esta crónica inspirada pelas críticas à obra do escritor nigeriano, ativista ambiental e defensor da causa Ogoni, Ken Saro-Wiva (1941-1995) — uma obra, escreve a cronista, escrita «à sombra do baobá» (*ibid.*, p. 195) — no qual as florestas de flores simbolizam «verticalidade», «consciência», «palavras perturbadas e súbitos encontros com a linguagem de deus» (*ibid.*, p. 195); em Angola, afogada «num mar de petróleo e maldição», as flores-palavras e as palavras-flores atestam longos dramas humanos expostos numa obra que é crónica, poesia e testemunho pessoal.

Em síntese, (a) *O sangue da buganvília* critica a representação eurocêntrica da História de África, sugerindo, em dissonância com essa narrativa, que a história do continente é rica e multifacetada, (b) a autora explora o modo como o passado influencia o presente, com foco na vida das crianças e mulheres africanas, bem como nas cidades africanas e na violência associada a elas, (c) a obra mostra que elementos naturais, como árvores e flores, são humanizados, exibindo qualidades como força e capacidade de adaptação, para além de dar importância a uma relação equilibrada entre humanos e natureza, e (d) talvez *O sangue da buganvília* de Ana Paula Tavares possa ser encarado como construção de uma afrotopia: uma visão realista e esperançosa para o futuro de África, que valoriza a sua Identidade, a sua Cultura e a sua Natureza.

Bibliografia

- SARR, Felwine, 2022. *Afrotopia*. Lisboa: Antígona Editores [2016].
TAVARES, Ana Paula, 2023. *O sangue da buganvília*. Lisboa: Caminho.
LACK, H. Walter, 2012. The discovery, naming and typification of *Bougainvillea spectabilis* (Nyctaginaceae). *Willdenowia*. 42:1, pp. 117-126.

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 imagetivamente 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.



“Viva no tempo e no espanto: homenagem a Ana Paula Tavares” é, como o nome indica, uma celebração. Celebra-se a vida, a obra e a carreira académica da mulher, escritora, professora e investigadora Ana Paula Tavares. O que Vinícius de Moraes escreveu sobre o maestro Moacir Santos, a Ana Paula Tavares também se aplica: “não és um só, és tantos”.

E como contar suas infinitas facetas e realizações neste espaço finito? Não se conta, e no fundo tudo é simples, como bem afirma o poema de *Ritos de Passagem*, seu primeiro livro.



9 789895 399741



Clepul

CENTRO DE
LITERATURAS
E CULTURAS
LUSOPONAS
E EUROPEIAS

CH-UL

CENTRO
HISTÓRIA
LUSOPONAS
E EUROPEIAS