

**“EU DIGO NÃO, E REFORMULO”:
OS LUGARES DA MULHER ENCENADOS EM “ACONTECEU EM
GÃ-BIAFADA”, DA ESCRITORA GUINEENSE ODETE SEMEDO**

**“I SAY NO, AND REFORMULATE”:
THE PLACES OF WOMEN STAGED IN “ACONTECEU EM
GÃ-BIAFADA,” BY GUINEASE WRITER ODETE SEMEDO**

Wellington Marçal de CARVALHO³⁰

Resumo: O presente ensaio objetiva discutir as estratégias textuais configuradas por Odete Semedo, escritora da Guiné-Bissau, no conto “Aconteceu em Gã-Biafada”, integrante do volume *Djênia: histórias e passadas eu ouvi contar II*, publicado em 2000, que demonstram uma urdidura criativa ancorada na memória. No conto, prevalecem indícios de indagações à tradição, encenados, sobretudo, pela personagem Lamarana, uma jovem mulher oriunda da *tabanca* que empresta nome ao conto. Semedo, nesta *passada*, mantém-se alinhada a um dos pilares de seu projeto literário marcadamente politizado e tensiona, via roda de contação, os lugares definidos na sociedade guineense para o ser mulher. Conclui-se que a escrita de Semedo operacionaliza uma complexa costura de elementos da tradição ao mesmo tempo em que sinaliza reformulações nesse mesmo mutável e, por conseguinte, transmuta-se em vigorosa ferramenta para a libertação humana.

Palavras-chave: Literatura guineense – crítica e interpretação; Narrativas tradicionais; Memória coletiva; Mulher na Literatura; Escritas de gênero.

Abstract: This essay aims to discuss the textual strategies configured by Odete Semedo, a writer from Guinea-Bissau, in the short story “Aconteceu em Gã-Biafada”, part of the volume *Djênia: stories and pasts I heard tell II*, published in 2000, which demonstrate a creative warp anchored in memory. In the tale, there are signs of questions about tradition, staged, above all, by the character Lamarana, a young woman from the *tabanca* that lends its name to the tale. Semedo, in this *passada*, remains aligned with one of the pillars of her markedly politicized literary project and tensions, via storytelling circles, the places defined in Guinean society for being a woman. It is concluded that Semedo's writing operationalizes a complex seam of elements of tradition at the same time that it signals reformulations in this same changeable aspect and, therefore, becomes a vigorous tool for human liberation.

Keywords: Guinean literature – criticism and interpretation; Traditional narratives; Collective memory; Women in Literature; Genre writings.

Introdução³¹

Investigar as configurações da memória, tal como referenciadas no texto literário de Odete Semedo, escritora da Guiné-Bissau, produz interessantes resultados se, por exemplo, valer-se de

³⁰ Doutor em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas), UFMG. E-mail: marcalwellington@yahoo.com.br.

³¹ O presente ensaio recorta e verticaliza uma reflexão iniciada em pesquisa mais vasta, cujos resultados formatam a tese de doutorado, defendida em 2017 na PUC Minas, sob orientação da Professora Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca, intitulada “*A relevante tarefa de forjar a guineidade*”: a prosa de Odete Semedo e Abdulai Sila.

fragmentos de um dos contos do segundo volume de histórias e *passadas* publicado, em 2000, no livro *Djênia*. De acordo com o pesquisador brasileiro Amarino Queiroz, nesse volume de *passadas*, os

[a]spectos contemplados [no livro *Djênia*] dizem respeito à recorrência, nestas narrativas, conforme já havíamos anunciado anteriormente: a) À retomada, cultivo e dinamização de códigos da oralidade e da comunicação não verbal, nomeadamente o onomástico, o musical, o linguístico, o paralinguístico, o cinésico e o auditivo, utilizados na realização escrita da palavra poética; b) À releitura das oposições e possibilidades de aproximação entre o oral e o escrito, o factual e o extraordinário, o rural (o “periférico”) e o urbano (o “central”), que tradicionalmente confluíam para um estabelecimento de diferenças entre Oriente e Ocidente, mas que podem apresentar, nesta experiência em especial, disposições diferenciadas; c) À movimentação rumo à produção cultural em línguas autóctones ou à reinvenção linguística operada na língua do colonizador a partir delas, envolvendo desapropriações e re-apropriações; d) À dimensão performática que a palavra poética pode alcançar nestas experiências, re-trabalhada simultaneamente como verbo, voz, silêncio, movimento e encenação dentro de um contínuo processo de elaboração mediado pelo exercício de rememoração e pela inventividade artística (Queiroz, 2007, p. 246).

O conto que inicia o volume apresenta um belo diálogo com outras produções culturais e intitula-se: “‘aconteceu em Gã-Biafada’, que também foi publicado pela primeira vez em Bissau na revista *Tcholona*, em outubro de 1994” (Bispo, 2005, p. 21).

Com o auxílio de apontamentos teóricos sobre a tradição oral, via Hampaté Bâ (2010), de narrativas tradicionais, via Odete Semedo (2010, 2011), e sobre memória coletiva, por meio de Maurice Halbwachs (2006), a abordagem deste conto objetiva destacar as estratégias textuais que possibilitam uma urdidura criativa assentada na memória, em que prevalecem indícios de questionamentos à tradição, entendida como algo em constante evolução, encenados sobretudo pela personagem Lamarana, uma jovem mulher da tabanca que dá nome ao conto, Gã-Biafada, situada na ilha de Bolama, no arquipélago dos Bijagós³². Esse veio de leitura encontra respaldo na assertiva de Halbwachs, para quem a sobrevivência de uma sociedade, “mesmo que as instituições sociais estejam profundamente transformadas, e então, sobretudo quando estiverem, o melhor meio de fazer com que elas criem raízes é fortalecê-las com tudo o que se puder aproveitar de tradições” (Halbwachs, 2006, p. 104).

A roda de contação tensiona a realidade

Em termos biobibliográficos, Maria Odete da Costa Semedo nasceu em 7 de setembro de 1959, em Bissau, capital de Guiné-Bissau. Atuou como Ministra da Educação Nacional e Presidente da Comissão da UNESCO-Bissau e como Ministra da Saúde Pública e Consultora do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP) para as áreas da Educação e Formação. É

³² Sobre os biafadas, ver Bivar (2014).

professora da Universidade Amílcar Cabral (UAC), instituição da qual já foi reitora (Fonseca, 2011). Coordena a coleção *Kebur II* e a Série *Palavras de mulher*, estudo biográfico de mulheres guineenses. Atualmente, é Ministra de Administração Territorial e Gestão Eleitoral (Alves; Carvalho, 2020, p. 368).

Em 1996, Semedo publicou o livro de poesia *Entre o ser e o amar*. Em 2000, publicou dois volumes de contos inspirados em histórias tradicionais, respectivamente, *Sonéá: histórias e passadas que ouvi contar I* e *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II*, pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), Guiné-Bissau. Em 2003, lançou a primeira edição do livro de poesia *No fundo do canto*. Em 2011, organizou, com a pesquisadora Margarida Calafate Ribeiro, o livro *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*. Ainda em 2011, publica, pela Editora Nandyala, o livro *Guiné-Bissau: história, culturas, sociedades e literatura*. Em 2016 publica, pelo INEP, o livro *Os meus três amores: o diário de Carmen Maria de Araújo Pereira: uma visão de Odete Costa Semedo* (Carvalho, 2020). Em 2023, publicou o *(In)confidências*, livro de poemas.

O conto “Aconteceu em Gã-Biafada”, tomado como objeto central da presente reflexão, integra o volume *Djênia* e encena uma roda de contação de estórias feita por uma senhora a uma turma de crianças, inclusive uma que é seu filho, sentadas em sua volta. A habilidade da matrona na função de contadora permite a ela, bem ao sabor desse exercício da tradição oral, movimentar a narrativa para caminhos sem muito planejamento. Ela utiliza da estratégia de encaixe para costurar estórias a partir de estórias, como a tecer uma grande colcha de infinitas possibilidades. Sua linha e agulha vão se enredando e tangendo a audiência e, conforme a recepção, redirecionam-se e reformulam o narrado.

O eixo principal da estória enuncia o casamento de uma menina da tabanca, chamada Lamarana, com um senhor bem mais velho que ela, Mussá, a ele prometida pelo pai da menina, segundo os costumes tradicionais. Como ela era apaixonada por um rapaz, Saliu, os dois combinam fugir, após a cerimônia de casamento com Mussá, seguindo pela estrada de Gã-Biafada. O gesto é condenado pelos espíritos dos antepassados e pelo noivo/marido traído, Mussá, que os persegue e os assassina e, depois, transforma-se em árvore.³³ Como esse desfecho não agrada à plateia de crianças, a matrona continua a história dando outro fim para a mesma. Nele, o casal Lamarana e Saliu consegue cumprir as obrigações da tradição, aplacar a inconformidade dos antepassados e, por fim, viverem felizes. Com a vinda dos filhos, o casal terá oportunidade de contar para eles várias histórias e, inclusive, a da sua própria vida.

A enunciação deste conto é propiciadora de reflexões sobre a memória, a partir da consideração da roda de contação como um processo de perpetuação da tradição que é assumido

³³ De acordo com Bispo (2005, p. 58), “a versão contida na revista [*Tcholona*] termina a história com a morte do jovem casal e com o anúncio de um outro final, mas sem seu relato.”

pela literatura. Nesse viés, há que se ressaltar o papel da matrona, da mulher mais velha, e seu respectivo poder de educar e reforçar a memória das coisas tradicionais. A narrativa sobre os encontros e desencontros de Lamarana, Saliu, Mussá pretende difundir, na comunidade daquela *moransa*, os valores da tradição. O ato da contação funciona como uma espécie de educação tradicional, realizado pela mulher contadora da estória. Esse tipo de processo educativo é definido por Hampaté Bâ:

A educação tradicional começa, em verdade, no seio de cada família, onde o pai, a mãe ou as pessoas mais idosas são ao mesmo tempo mestres e educadores e constituem a primeira célula dos tradicionalistas. São eles que ministram as primeiras lições da vida, não somente através da experiência, mas também por meio de histórias, fábulas, lendas, máximas, adágios etc (Hampaté Bâ, 2010, p. 183).

Vale destacar que a narração está localizada num determinado espectro cultural, do qual se transferem seus valores e costumes. No caso em discussão, subjaz, no ato narrativo, um posicionamento em relação ao lugar e ocupações específicas do gênero feminino nessas comunidades. Esse propósito está expresso na cena inicial da contação, quando se informa sobre a maneira tida como correta de educação das raparigas nos tempos antigos:

Naquele tempo, as raparigas eram educadas de forma a obedecerem não só aos mais velhos mas a toda a comunidade, e dizia-se que era a forma mais correta de *da kriason* [educação]. Não deviam pois desobedecer aos mais velhos, nem resmungar quando eram castigadas verbalmente ou com *mantampa* [vara utilizada como chicote doméstico]. Desobedecer ao pai e à mãe era um sacrilégio e conduzia sempre a uma *praga*, isto é, à filha que desobedecesse só aconteciam desgraças. Todavia, Lamarana desobedeceu (Semedo, 2000, p. 20).³⁴

A desobediência da menina à notícia dispara a raiva paterna. Furioso, “o pai [...] ordenou que Lamarana ficasse de castigo, fechada no quarto, a *marcar* duas bandas” (Semedo, 2000, p. 22). No bordado de Lamarana, fica impressa a sua revolta. Os desenhos “lindíssimos, mas muito estranhos” (Semedo, 2000, p. 22) compõem-se de “*pecadores* mortos por lanças que lhes trespassavam o peito, animais magríssimos e florestas em chamas” (Semedo, 2000, p. 22) e expressam a convocação de memórias que coabitam o destino imposto a ela. Como se ao ter de cumprir a determinação paterna, anulasse a própria vontade de casar-se com outro homem e, assim, cortasse a possibilidade de decidir sobre o seu futuro. Bispo considera que Odete Semedo, em alguns de seus contos, alerta “para a opressão feminina em vários costumes tradicionais de sua terra” (Bispo, 2005, p. 86-87).

³⁴ Todos os excertos e referências, a partir desse momento, serão retirados da edição publicada em 2000, pelo INEP de Guiné-Bissau, em Bissau, sendo registrado apenas a respectiva página a que os fragmentos pertencem.

Era também costume da tradição a rapariga recém-casada receber dos mais velhos “conselhos” (Semedo, 2000, p. 24) sobre a boa e correta maneira de comportar-se na relação conjugal. Por isso, porque se trata de uma estória contada para um conjunto de crianças, a contadora, embora pareça demonstrar alguma inquietação com o rumo da vida de Lamarana, acaba por informar sobre a inexorabilidade daquele costume: “Passaram-se muitos anos, a vida continuou e os pais continuaram a decidir sobre os casamentos das filhas” (Semedo, 2000, p. 25). A narradora expõe o destino da personagem, acrescentando de maneira muito sutil sua crítica à permanência dos ditames da tradição. Essa estratégia, vale sublinhar, é muito própria da escritora Odete Semedo e, de certa maneira, materializa um dos pilares de seu projeto literário.

O que merece ser observado é a destreza com que se inserem valores e costumes da tradição daquela comunidade no conteúdo narrado. Parece haver um duplo movimento, uma vez que esse comportamento de criticar sutilmente a tradição é, metalinguisticamente, operacionalizado pela escritora, quando se apropria da estória oral para construir sua escrita literária. Especificamente, no conto em questão, prevaleceu, no jogo de administrar a memória, a visão feminina, permitindo inferir o papel das mulheres naquela cultura que, de modo geral, são responsáveis por conservar e transmitir a memória coletiva.

Um aspecto também curioso relaciona-se ao acúmulo de funções das crianças, no conto, uma vez que elas se revezam, no desenrolar do enredo, da posição de ouvinte para a de detentoras do fio da narrativa, o que demonstra outra forma de a escrita literária se apropriar da performance da oralidade. No início da contação, elas são apenas ouvintes de uma história que propõe narrar a forma como as raparigas eram educadas, “a obedecerem não só aos mais velhos mas a toda a comunidade” (Semedo, 2000, p. 20). Essa mesma plateia, como uma potencial reprodutora do apreendido, questionadora que é, agencia os rumos do narrado, após ouvir que as personagens se transformaram em “duas árvores, uma colada à outra” (Semedo, 2000, p. 25). A recepção das crianças não escapa à habilidosa matrona e a faz utilizar de recurso tão próprio à contação e, sobretudo, alterar desfecho daquela saga. Uma das crianças assume a narrativa e confessa ao leitor que: “Quando a minha mãe deu por terminada a história, reparou que estávamos todos com as faces molhadas de lágrimas” (Semedo, 2000, p. 27). O jogo pedagógico mostra-se na estratégia da contadora de, à vista da comoção das crianças, propor: “Esta história tem outro final...” (Semedo, 2000, p. 27); e mudar o destino das personagens.

É interessante perceber o modo como a contadora de histórias coloca naquilo que conta a sua vivência e a sua experiência, posicionando-se, de certa forma, como mulher, e como pertencente a uma célula social que estabelece os papéis a serem desempenhados e os lugares a serem ocupados no desenho da sociedade por elas. Segundo Ferreira,

[e]m África, as tensões se ampliam devido às circunstâncias históricas e culturais e as intensas transformações que se vêm operando na fase atual. Isso pode ser constatado na situação de muitas mulheres que alçadas, no pós-independência, a cargos políticos elevados, continuam,

muitas vezes, a desempenhar funções determinadas pela tradição, particularmente com relação ao espaço doméstico (Ferreira, 2011, p. 28).

Ficam evidentes os papéis a exercer, pelos diferentes gêneros, na comunidade, cuja representação máxima se verifica, por exemplo, na definição da vida conjugal de Lamarana:

O pai de Lamarana, como era prática nesse tempo, tinha prometido a mão da filha a um vizinho muito mais velho do que ela. Um homem rico e poderoso, proprietário de bolanhas e pontas. O pai de Lamarana até já tinha recebido um adiantamento da quantia do dote que o noivo devia pagar. Como era costume nessa altura, a noiva era a última a saber. Aliás, só depois de realizada a transacção entre o pai e o pretendente é que era dado a conhecer à noiva o seu destino (Semedo, 2000, p. 20).

Parece de tom irônico o registro, no corpo da enunciação, desse antigo, mas ainda vigente, “costume nessa altura” (Semedo, 2000, p. 20). Algo que, sem muito sucesso, a rapariga tentaria externar a seu pai: “Meu pai, não me obrigue a casar com esse velho, só por ser rico. Sou nova e posso arranjar um marido jovem que nos poderá ajudar nos trabalhos da bolanha e...” (Semedo, 2000, p. 22). O que aqui por hora se quer destacar é a fidelidade da matrona em dizer as coisas como elas são naquele meio. Mais do que o castigo pontual, a desobediência é punida, também, no campo do ‘amaldiçoamento’, como se vê no excerto: “Lamarana, escuta bem o que te vou dizer: Carregas contigo uma grande desgraça, *praga* do teu pai e da tua mãe, pois partiste sem a sua benção, deixando desgraça na tabanca!” (Semedo, 2000, p. 31).

Contudo, existe algum balanceamento possível, nessa esfera e no campo das obrigações tradicionais, para uma reconciliação com a linhagem familiar que, ao fim, autoriza a felicidade para a mulher. Halbwachs pondera acerca das situações em que um indivíduo recorre à memória do grupo, como possibilidade de sobrevivência. De acordo com Halbwachs,

[d]evemos entender que esta ajuda não implica na presença real de um ou mais de seus membros. De fato, continuo a sofrer a influência de uma sociedade mesmo que dela me tenha afastado – basta que eu carregue comigo em meu espírito tudo o que me permite estar à altura de me postar no ponto de vista de seus membros, de me envolver em seu ambiente e em seu próprio tempo, e me sentir no coração do grupo (Halbwachs, 2006, p. 146).

No conto, o fato de Lamarana insistir com o pai em se casar com outro homem a quem ela amasse, insere ranhuras no lugar decretado como sendo o da mulher e, por que não, do homem – já que a tradição tem de ser obedecida. Nessa perspectiva, Semedo reitera que suas histórias “expressam uma multiplicidade de costumes e visões do mundo, reescrevendo, também, histórias de mulheres” (Semedo, 2011, p. 18).

O amor de Lamarana por Saliu, da maneira como a narrativa o apresenta, evidencia essas incursões deliberadas de matiz contestatório no veio da história, cuja ousadia se faz no forte apelo a reescrita de parte da história da protagonista.

Parece haver certo prazer da narradora e contadora em asseverar os detalhes das transgressões operadas pelo jovem casal enamorado ao frisar, inclusive, a ignorância paterna: “Aconteceu que Lamarana se apaixonou por um jovem da sua idade e que se encontrava com ele sem o conhecimento do pai” (Semedo, 2000, p. 20). Procedimento semelhante se repete na abordagem do plano de Saliu: “O namorado de Lamarana, assim que soube da nova, jurou que não ficaria de braços cruzados e que iria resgatar a sua amada na noite de núpcias, já que antes não teria como fazê-lo. Se bem pensou, melhor o fez” (Semedo, 2000, p. 22).

É essa voz petulante que congrega o sentimento de outros membros, parcialmente anônimos, da comunidade. Essa contadora de estória é a representação das mulheres “como “atrizes” principais no mundo de falas, palavras e cantos” (Semedo, 2010, p. 124). Na recriação do desfecho da narrativa, outra subversão é praticada pelo casal e explicitada pela contadora e narradora às crianças:

Durante o percurso fizeram planos e mais planos e juraram fidelidade um ao outro.

Combinaram ainda que, se um dia Saliu tivesse de tomar uma noiva, quem deveria escolher essa segunda esposa seria Lamarana (Semedo, 2000, p. 28).

Como já mencionado na presente discussão, não é trivial o gesto levado a efeito por essa matrona, em sua função de contadora de história. Em face ao caráter pedagógico desse exercício da tradição oral, essas ranhuras expressas com certa naturalidade, como plausíveis no universo da oralidade, não deixam de se apresentar como também passíveis de materialização e reconfiguração do mundo da vida, principalmente, para essas crianças em estágio de formação de suas leituras de mundo. Nesse sentido, é interessante retomar a explicação dada por Semedo sobre cena do conto, em que alude ao casamento polígamo. Em entrevista concedida a Ferreira e Coelho, a escritora explica:

Nesse tipo de união, muitas vezes, a dona da casa escolhe a noiva e, às vezes, é o marido que escolhe a segunda mulher. Então, eu digo não, e reformulo: os dois [Lamarana e Saliu] pensaram em tudo que passaram e resolveram que não iam desposar uma segunda mulher. Nesse caso, entra Odete que é a moderninha, dizendo “alto lá com essa história de poligamia, aqui tem que ser os dois mais os filhos”. É assim, quando eu reconto, aumento alguns aspectos, colo outros (Semedo, 2011, p. 204, grifo nosso).

A escolha de Saliu talvez signifique a viabilidade de outras constituições familiares não fomentadoras da poligamia, sendo esse ponto da narrativa uma clara tomada de posição incutida na estória pela escritora guineense, fruto de seu projeto, questionador, profundamente politizado. É o que pode ser visto no excerto adiante:

Saliu não chegou a pedir uma segunda esposa, pois o que os unia era muito forte e sentiram que uma segunda esposa iria perturbar a paz e a felicidade que

conseguiram alcançar depois de tantos desaires. Quiseram que mais pessoas fizessem parte da sua família, para poderem ter alguém a quem contar a sua emocionante história e muitas mais *passadas*.

Vieram os filhos, tão desejados, completar a felicidade de Saliu *ku* Lamarana (Semedo, 2000, p. 38).

O que se vêm discutindo, a partir dos fragmentos deste conto, talvez permita afirmar que a urdidura desse texto, em encaixe³⁵, consubstancia-se como um esforço de reativar a memória de elementos aparentemente, e apenas aparentemente, simples, contestatórios e sem importância para o conjunto da vida. Sobre essa concomitância de posições aparentemente excludentes, Halbwachs defende que

[d]a mesma forma, pelo fato de dois pensamentos, uma vez comparados, parecerem reforçar um ao outro por contrastarem entre si e acreditarmos formarem um todo que existe por si, independentemente dos conjuntos de onde são tirados, não percebemos que na realidade estamos levando em conta os dois grupos ao mesmo tempo – mas cada um do ponto de vista do outro (Halbwachs, 2006, p. 49).

Deve-se sopesar que, nesse universo, acolhem-se todas as coisas e nada é absurdo, ou, desnecessário para o processo de marcação daquela sociedade estruturada na pauta das oralidades. Resulta de trama alimentada do substrato das tradições orais a maestria com que se vai registrar a passagem do tempo, por horas a fio, pelos jovens em fuga, tal como se vê no trecho grifado, em citação de beleza desmedida:

Foi na estrada de Gã-Biafada que os dois planejaram a fuga. Depois de tudo combinado, a pedido de Lamarana, ficaram mais um pouco... só mais um pouco e, quando deram conta, a lua já descia no horizonte a caminho da lála, espreitando os animais que, aconchegados às crias, sonhavam com o novo dia, num sono tranquilo (Semedo, 2000, p. 24, grifo nosso).

A incursão realizada em alguns caminhos formadores de “Aconteceu em Gã-Biafada”, ao tentar ressaltar a estratégia de encenação da memória aí presentificada, na saga amorosa de Lamarana e Saliu, veiculada numa roda de contação de histórias, parece reclamar uma similitude de desígnio entre os vários conflitos experienciados por conta da tradição em que se erigem essas comunidades e, por que não dizer, as inúmeras encruzilhadas que seus integrantes

³⁵ “Fala-se de encaixe, quando uma ou várias sequências surgem engastadas no interior de outra que as engloba. Este tipo de concatenação sequencial pode servir diferentes funções: efeito de retardamento do desenlace, justaposição temática (por exemplo, o conto exemplar engastado na história primitiva), explicação causal (a sequência encaixada pode explicitar as motivações que presidiram ao comportamento de uma personagem, narrado ao nível da sequência englobante)” (Reis; Lopes, 2007, p. 121-122). Ademais, “o encaixe é uma micronarrativa inserida num contexto macro. A narrativa encaixada pode estabelecer um efeito de espelhamento, complementação metafórica e/ou alegórica em relação à macronarrativa ou, simplesmente, ser uma estratégia estética para a representação do contexto narrativo oral” (Bispo, 2005, p. 44).

atravessam, ao experienciar as consequências dos ditames da tradição por eles questionados. Fica claro que o maior interesse do pai de Lamarana em casá-la com Mussá era o fato de ele ser um homem rico e que, em decorrência disso, o dote seria considerável. Quando sua filha é assassinada, esse homem também chora e confessa “seu arrependimento à mulher” (Semedo, 2000, p. 25). Um arrependimento por ter cumprido a tradição? Por ter-se mostrado ganancioso com relação ao dote que receberia pela filha? Pode ser que sim, já que “a tabanca de Lamarana já não era a mesma, nada era como dantes” (Semedo, 2000, p. 25).

O que Lamarana e Saliu promovem: uma reformulação das leis e um realinhamento do mundo da tradição ao da modernidade. Uma outra roupagem em que coadunam as memórias do antigo plasmadas na vida contemporânea. De acordo com Semedo,

[a] própria narrativa tradicional é, por vezes, “ajustada” às situações vigentes de forma a serem vozes críticas. Isso faz dos escritos guineenses uma literatura atenta às questões sociopolíticas e culturais, por isso também lugar de expressão de tensões sociais, lugar da estética e da ideologia, e, de alguma forma, testemunho histórico (Semedo, 2011, p. 47).

O conto analisado exemplifica, conforme assinala a professora e maior autoridade no campo da crítica literária sobre a literatura da Guiné-Bissau, Moema Parente Augel, “a vitalidade e a capacidade de renovação das suas formas tradicionais” (Augel, 1999, p. 11). Ainda para essa pesquisadora:

É de salientar que na narrativa desse amor infeliz sobressai um pormenor revelador da evolução registrada naquela sociedade africana: a atitude da jovem noiva, rebelando-se contra a regra ancestral do casamento imposto, escolhendo ela mesma o amor de seu coração, enfrentando a ira paterna e a expulsão da coletividade. Podem encontrar-se outras estórias como essa na oratura contemporânea dos mais diversos países africanos, exemplificando uma vez mais a vitalidade e a capacidade de renovação das suas formas tradicionais (Augel, 1999, p. 10-11).

Pode-se pensar, a partir da narrativa feita de encaixes, que conta a história do casamento de Lamarana, no recurso à memória das coisas e costumes da tradição veiculados às crianças. Não é trivial o fato de ser alterada a ordem “natural” dos acontecimentos, principalmente por se tratar de um público ouvinte e participe da estória formado por crianças. A roda de contação é um momento pedagógico em que se veicula a experiência. Na medida em que são transmitidos esses reveses, fruto da indagação, por exemplo, ao lugar da mulher na célula comunitária, essas informações passarão, provavelmente, a fazer algum sentido para essas crianças alterando, assim, ainda que lentamente, a possibilidade de o cerne tradicional sofrer ajustes, como, aliás, parece natural, já que essas comunidades não estão isoladas do resto do mundo. O embaraço do casamento critica em parte a tradição, mas, ainda assim, contribui para a manutenção da memória coletiva daquele tecido social, e pode ser analisado, por fim, à luz de Halbwachs:

Um acontecimento realmente grave sempre traz consigo uma mudança nas relações do grupo com o lugar – seja porque este modifica todo o grupo, por exemplo, uma morte ou um casamento, seja porque o grupo modifica o lugar: a família enriquece ou empobrece, o pai de família é chamado para outro posto ou passa a uma outra ocupação. A partir desse momento, este não será mais exatamente o mesmo grupo, nem a mesma memória coletiva e, ao mesmo tempo, o ambiente material também não será mais o mesmo (Halbwachs, 2006, p. 160).

O posicionamento questionador de Lamarana, quanto às ordens de seu pai e da tradição, poderia ser entendido na pauta de um “acontecimento realmente grave”, como assinalado por Halbwachs.

Considerações finais

O percurso realizado no presente ensaio possibilitou, através do mergulho no conto “Aconteceu em Gã-Biafada”, ressaltar as estratégias utilizadas por Semedo para extravasar o recurso à tradição oral e para explicitar a forma como sua escritura, politicamente estetizada, fornece elementos quanto à sacralidade do uso da palavra. A escrita de Semedo se realiza como um “pano multicolorido”,

[e]m que se configurava (e se configura até hoje) a cultura e as tradições [em que se] conservou o cerne de sua tessitura, porém, nele foram pintados outros matizes. E, na encenação de vozes que se manifestam nas cantigas de mulher, na poesia moderna e na narrativa, esses textos orais e/ou escritos transitam entre a tradição e a modernidade; entre os lugares de origem e a praça e tecem histórias da terra e das suas gentes (Semedo, 2011, p. 19).

Um texto oralizado, griotizado, falescrito que, como acentua a pesquisadora e professora Lilian Paula Serra e Deus,

[a]o resgatar as lendas e os contos da oratura, o processo de criação literária de Odete Semedo dá-se, muitas vezes, como uma “falescrita”. Esse processo híbrido entre a voz e letra particulariza procedimentos literários que são fortalecidos com recursos da oralidade e das tradições de canto características da Guiné-Bissau (Deus, 2012, p. 91-92).

Nesse sentido, o valor da obra narrativa de Semedo fica ressaltado, porque se faz a contrapelo do que observaram Couto e Embaló (2010, p. 92), quanto a “uma certa incipiência na técnica do conto guineense”. Estes críticos enfatizam que a incipiência constatada “não significa um menosprezo pela produção de Odete Semedo que, pelo contrário, muito [admiram].” No entanto, os mesmos críticos consideram Semedo “mais poetisa (excelente) do que contista,

sobretudo nos poemas escritos em crioulo, ou melhor, na versão crioula de seus poemas” (Couto; Embaló, 2010, p. 92-93).

A posição dos críticos mencionados não é aqui referendada e, provavelmente, por muitos estudiosos da produção em prosa da escritora. Fica-se a pensar que talvez fosse mais razoável adentrar essa literatura tentando perceber, em sua cartela temática, a “complementaridade, conciliação ou fricção e mesmo antagonismo entre as tradições ancestrais e populares e as modernidades e pós-modernidades internacionais, inclusive com a reelaboração crítica de alguns aspectos das tradições ancestrais” (Laranjeira, 2011, p. 135).

O conto “Aconteceu em Gã-Biafada” permitiu refletir sobre os valores próprios das culturas tradicionais daquele país: a sacralidade do uso da palavra, ou, ainda, o papel das mulheres enquanto responsáveis pela conservação e transmissão da memória viva. Alguns dos fatos notáveis do projeto literário de Semedo referem-se à utilização da memória coletiva, encenada nos textos como ferramenta para a libertação humana, e sua perspicácia para indagar, profundamente, as estruturas da sociedade em que se insere e da qual se nutre sua ficção literária. Tais mecanismos tanto demonstram o poder de sua obra para reverenciar a tradição guineense, quanto a força do seu olhar crítico sobre o fato de que essa tradição é algo em constante evolução.

Referências

ALVES, Roberta Maria Ferreira; CARVALHO, Wellington Marçal de (Org.). **Deslocamentos estéticos**. Florianópolis: Nyota, 2020.

AUGEL, Moema Parente. Sol na Iardi: perspectivas otimistas para a literatura guineense. **Via Atlântica**, n. 3, p. 24-47, dez. 1999.

BISPO, Érica Cristina. **Gestos e vozes de papel**: Odete Semedo e a reinvenção de *passadas* e histórias da tradição oral guineense. Orientadora: Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco. 2005. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BIVAR, Manuel. **Os chãos dos biafadas**: memória e território em Quinara, sul da Guiné-Bissau. Niterói: UFF, 2014.

CARVALHO, Wellington Marçal de. **“A relevante tarefa de forjar a guineidade”**: a prosa de Odete Semedo e Abdulai Sila. Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca. 2017. 220 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

CARVALHO, Wellington Marçal de. Os lugares de memória na passada “Naquela noite”, da escritora guineense Odete Semedo. **Abril – Revista do NEPA/UFF**. Niterói, v. 12, n. 25, p. 99-112, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/43071>. Acesso em: 05 jul. 2024.

COUTO, Hildo Honório do; EMBALÓ, Filomena. Literatura, língua e cultura na Guiné-Bissau. **Papia: Revista Brasileira de Estudos Críticos e Similares**, n. 20, p. 12-56, 2010.

DEUS, Lílian Paula Serra e. **A língua é minha pátria**: hibridação e expressão de identidades nas literaturas africanas de língua portuguesa. Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca. 2012. 103 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2012.

FERREIRA, Vera Lúcia da Silva Socorro. **Lembrar e carpir**: estratégias de construção de poemas escritos por mulheres nas literaturas africanas de língua portuguesa. Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca. 2011. 215 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Em que língua escrever?: a língua e seus conflitos na literatura da Guiné-Bissau. In: RIBEIRO, M.C.; SEMEDO, O.C. (Org.). **Literaturas da Guiné-Bissau**: cantando os escritos da história. Porto: Afrontamento, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Ed.). **História geral da África**. Tradução do MEC / Centro de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal de São Carlos. 2. ed. ver. Brasília: UNESCO, 2010.

LARANJEIRA, Pires. A emergência da mulher-escritora nas pequenas comunidades ditas “crioulas”: a Guiné-Bissau e Odete Semedo. In: RIBEIRO, M.C.; SEMEDO, O.C. (Org.). **Literaturas da Guiné-Bissau**: cantando os escritos da história. Porto: Afrontamento, 2011.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **As inscricuras do verbo**: dizibilidades performáticas da palavra poética africana. Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola. 2007. 310 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Letras, Recife, 2007.

REIS, Carlos António Alves dos; LOPES, Ana Cristina Macário. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2007.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **Djênia**: histórias e passadas que ouvi contar. Bissau: INEP, 2000.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. Entrevista, em 10 de março de 2010, concedida à Maria Coelho e Vera Sales. In: FERREIRA, V.L. da S.S. **Lembrar e carpir**: estratégias de construção de poemas escritos por mulheres nas literaturas africanas de língua portuguesa. Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca. 2011. 215 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

A CELEBRAÇÃO DA NATUREZA FEMININA EM *O MAMÃO*, DE PAULA TAVARES

THE CELEBRATION OF FEMALE NATURE IN *O MAMÃO* BY PAULA TAVARES

Edimilson Rodrigues³⁶

Resumo: O presente trabalho traz reflexões sobre a arte literária de Paula Tavares, autora angolana, cujo texto – “O mamão”, bem como sua obra poética, está umedecido das metáforas de fecundação e concepção, associando signos da sementeira aos da sementeira corporal símiles à escrita poética. Uma análise que se estrutura na obra de Bosi *Reflexões sobre a arte* (1991), e, ainda, excertos da poetisa desde: *Amargos como os frutos* – poesia reunida (2011).

Palavras-chave: Poesia angolana; Corpo; Concepção; Paula Tavares.

Abstract: This work reflects on the literary art of Paula Tavares, an Angolan author, whose text “The papaya”, as well as her poetic work, is steeped in metaphors of fertilization and conception, associating signs of sowing with those of bodily sowing, similes to poetic writing. This analysis is structured on the work of Bosi *Reflexões sobre a arte* (1991), and also excerpts from the poet from: *Amargos como os frutos* – reunited poetry (2011).

Keywords: Angolan poetry; Body; Conception; Paula Tavares.

Paula Tavares na fecundação da poesia

Queria ser um poema lindo
Cheirando a terra
Com sabor a cana

(Vera Duarte)

Este trabalho, em diálogo com alguns excertos da obra de Ana Paula Tavares, *Amargos como os frutos* (2011), ancora-se nas ideias de Bosi, em *Reflexões sobre a arte* (1991). Analisaremos o poema “O mamão”, da poetisa angolana, tangenciando que arte é expressão e conhecimento de mundos, pois, nela, “indivíduo e meio participam ativamente com todos os seus elementos constitutivos, a sua história, os seus caracteres genéticos, as suas constantes e os seus fins” (Ricciardi, 1971, p. 105). A autora evoca jogos sinestésicos de objetos e espaços africanos, relacionando-os com os sentimentos da mulher que, no delírio criativo, recria o imaginário na poética que começa por colocar elementos associados ao corpo, vagina e útero, fora do habitual (frutas e frutos)

³⁶ Doutor em Estudos Literários pela UFF – Universidade Federal Fluminense. Professor de Literaturas Africanas de Língua Oficial Portuguesa da Universidade Federal do Maranhão – UFMA/LIESAFRO e PPGAFRO. em.rodrigues@ufma.br

para chegar ao sobre-humano e ao desumano colonial e patriarcal. Tudo com uma sensibilidade que ausculta o corpo com uma delicada tessitura s milde   concep o.

A coluna vertebral de Ana Paula Tavares se estrutura nas metáforas inusitadas criadas pela poetisa Paula Tavares. Mulher escritora e escritora mulher se entrelaçam na forja do nome artístico, a ponto de não se saber onde acaba o ente real, ademais, onde começa o ser da cria o. Dessa fusão entre escrita e vida, voz moderna e grito ancestral, a estética (r)existencial afirma que Ana Paula Tavares:

Nasceu na Huíla, Sul de Angola, em 1952.   historiadora com doutoramento em História e Antropologia. Em Angola publicou *Ritos de passagem* (poesia, UEA, 1985; com edi o portuguesa em 2007) e em Cabo Verde, *O sangue da Buganv lia* (cr nicas, 1998). Em Portugal publicou, de poesia: *O lago da lua* (1999), *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001, Pr mio Mário Ant nio de Poesias 2004, da Funda o Calouste Gulbenkian), *Ex-votos* (2003), *Manual para amantes desesperados* (2007, Pr mio Nacional de Cultura e Arte de Angola) e *Como veias finas na terra* (2010). Publicou ainda *A cabeça de Salomé* (Cr nicas, 2004) e *Os olhos do homem que chorava no rio*, em parceria com Manuel Jorge Marmelo (prosa, 2005). Tem também publicados estudos sobre a História de Angola e está presente em diversas antologias em Portugal, Brasil, França, Alemanha, Espanha e Suécia (Tavares, 2011).

Nessa análise, os sentidos de constru o, conhecimento e expressão estão associados ao verbo/cria o, pois acreditamos que a poesia de Paula   uma forma de arte que celebra a natureza do corpo feminino, cujo poema “O mamão” revela uma síntese do útero com as contradi es e as media es, na dialética do provável e do suposto, pois a metáfora da fruta, o formato, as sementes celebram o encontro do natural e da natureza feminina que alberga, como o fruto, vida. Eis as configura es do literário que traduzem emo o e sensa o, sentimento e razão, no interior do verbo-poesia, maleável, alberg vel, qual vagina e carne da fruta. Assim, arte literária e corpo feminino estão correlacionados no espaço da sensa o do fertiliz vel, no campo do agrário, mas, sobretudo, no literário.

Ambos, corpo e literatura, umedecem a vida como os rios umedecem as planta es. São textos que abrem lacunas nos sentidos da sobrevivência, na raiz, no cora o da floresta textual, como quem “abre a boca/ e solta os pássaros/ que lhe povoam a garganta” (Tavares, 2011, p. 79). Declarar com imagens e semear com palavras, decalcar com metáforas e imprimir com a persuasão do pensamento poético possibilitam observar, em Tavares, afinidades, tensões, rebeldias que se congratulam no corpo da poesia, como laços de afetos: “Toda a tua vida/   um ciclo de espera/ Uma

criança às costas/ E uma em cada mão” (Tavares, 2011, p. 241). No excerto seguinte, temos mais um elemento da natureza que denuncia a mulher como coisa “pronta, útil, semanal” (Tavares, 2011, p. 31), o que revela um caráter de rebeldia de Paula Tavares na argúcia do dizer.

Estamos, portanto, diante de uma escritora feminina que fecunda e é fecundada pelo rigor da palavra como argonauta que conduz o barco-poesia. A obra de Tavares é “sangue que oxigena o corpo da terra, (...) poesia que ativa a circulação da vida, tomada esta em seu sentido natural, cultural, espiritual, em suma, em seu sentido pleno” (Secco, 2011, p. 268).

A literatura de Paula Tavares abre portas, refrigera os vazios da vida, funcionando como ícones que descerram enigmas, imagens e símbolos; ela acondiciona o próximo e o distante, alarga passagens e paisagens. Sociedade e homens estão imantados no signo da palavra que ausculta protesto, paixões, projetos, rebeldias, escarificações, mesmo que nenhuma supere o poder da metáfora que nunca se esgota, nem é superada, menos ainda, conclusiva, mas que, mesmo assim, acompanha-a, edifica-a e a alimenta no vigor da essência como “semente do tempo” (Tavares, 2011, p. 80) poético.

A poesia de Paula Tavares é um alimento existencial, semente e líquido que nos preserva sem retenção de sentidos, aos impulsos da criação e rebeldia num único instrumento – a palavra que desenha critérios e sentimentos, silêncios e voragens de palavras-canto, acondicionada no magma da criação, sob os auspícios da “linguagem (...) a mais recomendável e digna de imitar (que) é a que usam os bons escritores” (Kury in Galeano 1996, p. 76), na procura de “novos caminhos e antigas fontes de beber/ sedes e sorrisos” (Tavares, 2011, p. 217). Isto porque a escrita de Paula Tavares como alimento existencial, “limpa as palavras/ de todas as sílabas mortas” (Tavares, 2011, p. 215), posto que, o texto como celeiro da criação, “acolherá o grão” na busca da “fibra vegetal exacta” (Tavares, 2011, p. 176): o verbo que faz germinar a poesia guardiã das emoções do corpo feminino.

Na absorção empírica da linguagem de Tavares, as imagens captadas do natural, do coloquial, do corpo como testemunha do processo de criação, colorem-se nas ramificações do teórico socio-histórico, alastram-se no feminino-criativo, em levas numerosas e massivas de metáforas, tanto nas obras como no poema, direcionando aos sentidos de brotação e gestação, natureza e sentimento humano. Linguagem que abre os sulcos da vida para adernar sementes alagadas com os líquidos femininos, desde a integração corporal inteira: “A ternura tem som, riso e lágrimas/ muda de estado e

dilata-se” (Tavares, 2011, p. 57); como irrigação soberana: “conduziste todas as minhas veias/ para que desaguassem nas tuas” (Tavares, 2011, p. 55). As imagens do líquido que faz germinar flora e fauna, operando a integração simbólica deste processo de invenção: lavra, palavra, lavoura e semeadura são escutas da estética-mulher. Tais processos trazem, simultaneamente, uma mudança/reflexão no sentido de criação do texto feminino, denunciando prazer e conceber, plantar e germinar como patrimônios da criação literária de Paula Tavares: “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” (Tavares, 2011, p. 77).

Essas convicções impregnadas de associações e dissociações, próprios do poético, podem ser comparadas quando os signos inusitados, vazio, lágrimas, vácuo, grito, doam evidências da vida feminina e de seu íntimo que nem precisariam da poesia, pois reservam todos os imaginários da criação. Os ritos de iniciação estão marcados através da grafia e escolha das palavras, essas são para a poeta angolana instrumentos, tal qual as sementes, sagrados, que compõem a orquestração cerimonial da poesia que lavra a palavra como o artífice da lavoura lavra a semente.

Transbordante de originalidade sensível e do perceptível, artisticamente elaborado, a autora consolida o semeável que se revela na coexistência de forças imagéticas, na mística que expressa o significado da palavra ao turbilhão de imagens, qual sementes no interior da fruta. Pensada filosoficamente, a poesia de Tavares é corolário e apêndice da arte de viver, criação e ousadia, sensação e prazer, rebeldia e caminhada que perscrutam desejos e emoções: “Atravesso o espelho/ circuncido-me por dentro/ e deixo que este caco/ me sangre docemente” (Tavares, 2011, p. 84).

A poesia, elemento conjuntural da literatura, é sentido realizado, imagens de mundos aportáveis, desejos e sonhos que não se realizam, e que, por isso mesmo, repetem-se em travessias longevas e próximas. A poesia decanta o sujeito como ser do inexplicável, aprimora e forja, na linguagem do corpo e da palavra, novos seres que se encontram, sempre, pelas vielas dos textos, qual útero da (re)criação.

Aqueles textos, ainda que com palavras, no contexto do poético, traduzem o inefável, iluminam os vazios, criam os dogmas da persuasão, protestam contra o absoluto do dizível da palavra, e, por isso, esbulha-a, esmerila-a e a edifica no castelo do subjetivo. O prazer estético, alma da criação de Tavares, é puramente jogo do subjetivo, entre a vocação do dizer diferente e a necessidade do sentir que iguala mulher e poesia, transcendendo os limites da emoção. A lavoura de palavras de Tavares é

artefato da inteligência que faz germinar o símbolo do coito entre metáforas e imagens, entre palavras e jogos de sentidos. Dialogando com Bosi (1991, p. 15), concordamos que “ao artista é dado combinar sensações, imagens, representações”.

Um exemplo dessa combinação de sensações pode ser captado desde o poema “Canto de nascimento”. Na elaboração das imagens, temos a associação, desde o título, do fazer poético como canto que se alastra como a fumaça, o som, a água, pela imensidão da noite que funciona como momento de descanso, mas também de entrega do corpo aos prazeres, às reminiscências: “As velhas desfiam uma lenta memória/ que acende a noite de palavras/ depois aquecem as mãos de semear fogueiras” (Tavares, 2011, p. 77).

No poema em análise, o distante está intimamente relacionado com o que alberga os sentidos sinestésicos da poesia que translada escarificações de outra pátria, de outros seres, de outras mulheres, limites outros. Visto que, como diz Bosi (1991, p. 15), “a natureza, obra de um jogo sobre-humano, transcende os limites da razão”. Claro que o teórico está falando de natureza como processo de criação, e nós, no poema “O mamão”, de Paula Tavares, estamos relacionando-o à criação, mas também à concepção e à resistência, cujas representações dos signos internos da fruta revelam os sujeitos fraturados que, através do liame da palavra são cerzidos à vida.

Corpo de palavra e corpo da mulher estão associadas, como a flor e o fruto, a luz e a escuridão, em memória do prazer; as metáforas espargidas no corpo do papel são sombras, espectros e animas de vida. São símiles da criação e da ousadia do corpo feminino que transcendem o plano da criação. Nos poemas de Tavares, a mulher toma o corpo-palavra como *locus* de suas múltiplas experiências, tendo a representação como fundamento de toda a vivência do ser escritora-mulher que se estrutura no ser mulher-criadora, pois, coloniza “a vida/plantando/ cada um no mar do outro” (Tavares, 2011, p. 61).

Pelo exposto, a poesia de Tavares ganha definitivamente um estatuto socioemocional, pois, ao expressar reflexões sobre a arte, infere sobre a vida feminina. Há, portanto, uma dialética entre o pensar e o agir, a construção e o conhecimento, o pensamento conceitual e a existência do literário como reflexão do feminino enraizado no fenômeno do histórico. O texto literário surge assim: como possibilidade de revelação do social e histórico, associando fala e gesto, lugares e pessoas, paisagens e objetos na semântica dos códigos. Essas imagens são vitais para a compreensão e

interpretação da poética elaborada na “condensação de imagens, pelo minimalismo dos versos e poemas, pela intensa elaboração literária da linguagem” (Secco, 2011, p. 262).

Uma literatura que remete, metaforicamente, aos processos criativos, que é tecida nas metáforas, que, como aduz Laura Padilha (2000), elabora o arado-texto na sementeira da palavra. A hibridação da linguagem, na cadência entre cor e cheiro, gritos e dores, esculpe uma poética absorvida pela sensibilidade da mulher que descortina a sexualidade símile ao espargir sementes, ciclos, esperas, sentimentos e práticas conscientes do corpo: “Meu corpo/ é um tear vertical/ onde deixaste cruzadas/ as cores da tua vida” (Tavares, 2011, p. 124).

A poesia de Paula Tavares revela o sentir feminino que escuta o fazer da linguagem, na contemplação das configurações do dizer em primeiríssima pessoa, o que confirma o processo de reescrever e sentir, como ato de persuasão poética feminina: “Esta mulher é minha fala/ O meu segredo/ Minha língua de poder/ E meus mistérios” (Tavares, 2011, p. 229). Tais reflexões possibilitam afirmar: em Tavares, a morada do corpo é também morada das palavras; ambas fazem germinar sentidos e significados, signos e ícones, imagens e metáforas nos mistérios da poesia que fala de e sobre a mulher albergada no limiar da criação/concepção.

No limiar da imagem – “O mamão”

A análise do texto poético se apresenta complexa, desafiadora e, ao mesmo tempo, reveladora de mundos e sujeitos subterrâneos que vem à tona, beber na fonte da arte como expressão, mas também como representação e manifestação do verbo poesia. A nossa análise é apenas e tão-somente um modo de trazer à luz, o signo da criação poética que se iguala ao signo da fecundação humana, entre o silêncio e a fala de vozes, sensações e sentimentos inquietos (Mata, 2001).

Na imagem do mamão estão impressas as cores da vida, o formato que acondiciona certeza do ser mulher: útero; as sementes perscrutam os vazios da linguagem que não é capaz de traduzir a concepção e os segredos do corpo feminino, apenas intuem. As fraturas do mamão, carente de terra e água, de cuidados, de fertilizantes, são duais aos da mulher. As escarificações do corpo, as lacunas do sentir, as palavras como sementes, despertam momentos de fruição e prazer, mas também de dor e atrocidades ao ser que porta a “frágil vagina semeada”, que como o mamão também é frágil e carece de cuidados.

O MAMÃO

Frágil vagina semeada
 pronta, útil, semanal
 Nela se alargam as sedes
 no meio
 cresce
 insondável
 o vazio...
 (Tavares, 2011)

As convenções e as invenções estão postas no poema, mas, também, as rebeldias, na fertilização dos sentidos, na dialética da reflexão: “pronta, útil, semanal”. O poema como reflexão de um tempo em que o outro olha o corpo feminino como objeto útil, certo ao uso diário, na derrocada da obrigação de algo que está posto a ser usado semanalmente. Temos a criação estética como lugar de reflexão que prima pelo rigor da denúncia sutil e inusitada, porque o eu-poético declara: “Nela se alargam as sedes”. Fonte de vida e vida na fonte, a vagina doa um rito de passagem que é a estética que intui e direciona à superação do prazer, como supressão do sentir que apresenta o corpo feminino como objeto esbulhado.

O poema alberga o signo, como a semente alberga a palavra carnal, qual um *Manual para amantes desesperados* (Tavares, 2006). Imagem e sonhos do íntimo e do externo, no desenho da fruta, estão postos sobre o banquete do verbo, na lavoura do texto que pretexto vida: invólucros de maciez, substância da essência da concepção – úteros imagéticos e reais. As diferentes maneiras de uso da palavra nos variados livros de Tavares não são destoantes do poema em análise. Ambos recortam o íntimo da vida, em cores, odores e sabores. Quando tudo isso falta, o sangue e seus ciclos se misturam aos ciclos da colheita – frutífera e humana. Há, na poética da autora, um contínuo de ideias que se alastram nas páginas dos livros, como as sementes se alastram no corpo da fruta, ou melhor, como o verbo poesia se alastra no útero da vida africana.

Numa relação fraterna, podemos dizer com Chiziane (2017), aqui reside o útero da vida e o umbigo do mundo. Moçambique e Angola estão irmanados no imaginário da flora e fauna poética, “útero da vida” como cova da terra que absorve a semente, e umbigo como laço que religa a terra como lugar de nascimento matricial. Temos duas apóstolas que fertilizam o verbo no rigor do sentido da criação como religião. Acrescentamos, ainda, um excerto doutra mulher forte que entoa a sua voz lírica como emblema da natureza, Conceição Lima, quando nos adverte: “Brotam como atolhos os rios da minha fala” (Lima, 2012, p. 13); podíamos citar outras, autoras e excertos, mas

fiquemos com o título sugestivo, dessa celebração da natureza feminina na literatura africana: *O útero da casa*, de Conceição Lima (2004), que, como as obras de Paula, fala dessa conjuração verbal que não dissocia o corpo da mulher dos espaços matriciais.

Nos poemas, temos a visão da arte como expressão de totalidade. Deles aprendemos que “a arte (resulta) de um esforço para transcender o dado empírico e suas mudanças *mediante a fixação de modelos*” (Bosi, 1991, p. 31). Os modelos nas autoras são *corpus* do feminino associados ao sentido de terra como matéria: mulheres que fecundam e são fertilizadas, isto porque “no meio/ cresce/ o insondável”: os rios, lagos, umbigos, como falas.

Na arguta sensibilidade dos antepassados, a poesia fertiliza partes do humano, na lavoura da vida: o umbigo é enterrado no corpo da pátria, o verbo é lavrado no corpo da palavra, os corpos das raparigas quando do primeiro sangue, no *Lago da Lua* (Tavares, 1999). É nesse sentido que natureza e vida, bioma e flora, fazem-se presentes na semântica-feminina dos textos de Tavares, transformando metáforas inusitadas em sentidos partilhados: a mulher concebe o fruto, o fruto é a seiva do humano elaborado na lavoura feminina. O rito de concepção e acasalamento, fecundação e germinação, externa os mesmos gritos e desesperos: “Nela se alargam as sedes” – de todas as mulheres. Isto porque o patriarcalismo colonial e machista olha o corpo da mulher como coisa: “vagina semeada/ pronta, útil, semanal” (Tavares, 2011, p. 31).

Essas associações definem, no albor do sentir feminino, emoção e tempo como (re)elaboração do verbo e do rebento. Desta forma, a escrita propõe, por um lado, fertilizar a vida, exalando o prazer e a dor, o doce e o amargo, emoções de um tempo poético emocionalmente estruturado nos dados coerentes da vida, que associam os frutos com significados dos desejos sexuais, da imortalidade, da prosperidade.

Nas imagens do poema nos vem, primeiramente, o desenho, o rascunho da natureza, o desenho do fruto, e, depois, degustamos o saber com o sabor do verbo: fruta e fruto. A primeira ideia remete aos ciclos criativos: o livro *Ritos de Passagem* da autora direciona a três andamentos (Mata, 2011): De cheiro macio ao tacto, navegação circular, cerimónias de passagem. Fiquemos com o primeiro. Dele, retiramos dois elementos que remetem ao ato sinestésico da concepção/criação: tocar e cheirar. Desta forma, envoltos no imaginário da arte como construção, deduzimos que conhecer é exprimir, mas, acima de tudo, exalar saberes que se associam a sabores. A busca interna da autora de *O sangue da buganvília* informa que outras sensações estão associadas aos elementos da natureza como metáforas de vida. Sangue, vermelho, flor. Mais uma vez,

o natural e a natureza humana estão decalcados na metáfora que a seduz, conduzindo-a aos labirintos do prazer: vermelho/sangue, semente/fruto, flor/vagina.

Pensando com Ricciardi (1971), definimos que o fato literário não poder ser só um fato de conhecimento, e isto porque a literatura deve ser pensada como fato, isto é, como dialética, que abrange o autor e o público, assim, a obra de Tavares tem uma abrangência entre esses dois entes. Autor e obra estão marcados pelo momento histórico, revelador dos *Ritos de Passagem* (1985), das agruras e das recentes conquistas libertárias africanas daquele período em que a obra foi escrita (1985), prenúncio de novas ideias gestadas na década seguinte, momento revelador de leituras do literário africano inusitado, como neste poema, *A abóbora menina* (Tavares, 2011, p. 19): “Tão gentil de distante, tão macia aos olhos/ vacuda, gordinha,/ de segredos bem escondidos// estende-se à distância/ procura ser terra/ quem sabe possa/ acontecer o milagre: folhinhas verdes/ flor amarela/ ventre redondo// depois é só esperar/ nela desaguam todos os rapazes”. Com Bosi, podemos afirmar que, em Tavares, “a dialética de força e forma é o processo expressivo” (Bosi, 1991, p. 56). Assim, na poesia da autora angolana, percebemos o rito de passagem dos ciclos, as associações e as semelhanças entre o corpo feminino e as verduras. Ambos, alagados da força de expressão e da vitalidade textual, alimentam o conteúdo da poesia sob luas, em vasos de barro, na estética da terra, na cor da seiva da árvore tacula. Destarte, natureza e mulher esperam as mesmas águas, as mesmas seivas, as mesmas fertilidades do natural, as intempéries como caos, e o caos que revela germinação em conúbio com o matricial.

A celebração da natureza feminina, em Ana Paula Tavares, narra a arte de ousar, a arte de inovar na corporeidade dos sentidos. A mulher alimenta o verbo que se alimenta de poesia do feminino. O emblema posto no desenho do texto (imagem: vagina/mamão, *scriptum*: no meio/ cresce/ o insondável), traduzido pela sensibilidade do ilustrador, também poeta, Luandino Vieira, podia ter como explicação, se isso fosse possível, na poesia, o texto da professora Carmen Lucia Tindó Secco:

É uma *poiesis* que opera com o exercício metalinguístico do escrever-reescrever poético e, ao mesmo tempo, com uma ressignificação da oralidade das tradições do sul de Angola. Põe em cena uma voz lírica feminina reveladora dos abusos de poder sofridos tanto pelas mulheres do contexto rural do sudoeste angolano como pelas vivências urbanas (Secco, 2011, p. 261).

A palavra sonda os intervalos da vida, umedece de sentidos o fértil e o absoluto, o divino e o sublime na bandeja da criação. Há, subliminarmente, na poesia “O mamão”, uma lide produzida pelo olhar sensível do feminino que mensura o inefável, que dialoga com o sugestivo tornando-o reflexões do humano: o mamão, unicidade do todo, adeja, na pluralidade de todas as mulheres, a imagem do objeto umbilical e indissolúvel de vida: útero.

Os instrumentos estão aí sondados na poesia “O mamão”. A pá e a palavra, o pó e o pólen, a semente e o sêmen, a cova e o útero, o escuro e a luz, tudo imantado no verbo que remete à ideia bíblica: no princípio era o verbo. E ainda é com Tavares. Quando pensamos nos frutos, na degustação que declara um sabor amargo, e na comparação com o sexual, vem-nos a imagem da criação; assim, a autora, faz da poesia um objeto afrocriativo revelador da escrita como concepção e sobrevivência, e da criação um processo de reconhecimento de si e de outras. Nessa bipartição estética (concepção e criação) declara o corpo como terra e a terra como corpo que, fertilizáveis, doam seiva/alimento, fruto/fruta, ainda que amargas sejam as relações sociais, no magma da sensibilidade feminina.

No título do livro de Tavares, *Amargo como os frutos*, o símbolo das origens, o fruto, é antítese do desejo e do prazer. O significado simbólico do fruto, assim, não designa o prazer do conhecimento unificador, que confere a fertilidade na alquimia do vazio da fruta mamão, mas amargura e dor. No entanto, no poema, o mamão, símile às frutas da sabedoria e do conhecimento, por sua forma esférica, também tangência o desejo, o prazer, a fecundidade. Vale lembrar que o mamão cortado, longitudinalmente, lembra uma barca e, se no meio, separando a parte fixa da fruta e da ponta, temos um cálice. Assim, nas duas imagens, temos o receptáculo e o instrumento do transporte, a travessia e o “vaso que contém a poção da imortalidade” (Chevalier; Gheerbrant, 1999, p. 453), isto porque, como aduzem os teóricos, o fruto é

[s]ímbolo de abundância, que transborda na cornucópia da deusa da fecundidade ou das taças nos banquetes dos deuses. Em razão dos grãos que contém, Guénon comparou o fruto ao ovo do mundo, símbolo das origens. Na literatura, muitos frutos adquiriram significado simbólico (figo, romã, maçã): dos desejos sexuais, do desejo de imortalidade, da prosperidade (Chevalier; Gheerbrant, 1999, p. 453).

Tarefa pungente de erudição e criação, a técnica verbal de Tavares se revela na penumbra do natural que ilumina a consciência do afetivo, o desejo. O natural, a forma

viva do sentir, práxis do viver: poesia como rebento e o rebento como poesia estão demarcados no domínio do verbo-poesia. O essencial e o necessário, o vital e o mortífero, o fecundável e o germinado revelam-se na metáfora da forma do mamão que induz pensar a forma do receptáculo da concepção.

A natureza se verbaliza em imagens que condicionam corpo e poesia num mesmo cálice – o útero. A perícia sintática e poética de Tavares permite auscultar o insondável, revelar o mistério entre a intimidade das entranhas da fruta e a da mulher. O texto nos ajuda a olhar, o símile do sensível, a poesia, e o símile do degustável, a fruta. Diante do espetáculo apreendido, (a escolha das palavras, determinação da sensibilidade feminina, as metáforas inusitadas e a originalidade da criação), Tavares resgata o poema-mulher, à originária percepção do corpo feminino, cujas profundezas decantam: alimento corporal e emocional, fertilizando o contraditório na necessidade profunda da brotação. As sementes do mamão, como o óvulo, estão adernadas no magma do alimento de vida. Na primeira imagem, temos a seiva do fruto como alimento; na segunda, o rebento que germina vida em função do alimento produzido na tecnologia do verbo-acasalamento: líquido amniótico.

Depois da leitura do texto de Paula Tavares, dessa imagem de vida embrionária, em forma de poesia, aduzimos que os corpos femininos, nessas literaturas de mulheres, indicam não só os nossos limites, como seres humano em visualizar o improvável, mensurar e sentir as possibilidades em potência dos corpos que se associam aos sentimentos do dizer poético, mas também das sutilezas do sentir que expõem fraturas do social na derme do literário, denunciando múltiplas escarificações, exteriorizando sensações e inscrições que neles se aderem como violências reais e simbólicas, que o corpo/poema possibilita decantar do mundo-enigma.

Illuminados, pelo texto “O mamão”, no diálogo entre corpo feminino e literatura, afirmamos que há possibilidades de correspondências entre corpo e imagem, corpo e palavras, corpo e escrita, ou seja, muitos temas absorvem e são absorvidos por essa poética, no entanto, como um jogo de contrários, entre essência e aparência, o texto de Tavares se revela eivado de sentidos e conceitos que vão para além do feminino e masculino, gênero e escrita. O corpo como categoria de criação, em Tavares, derruba o insondável, reconstrói enigmas, pois fala da terra e da mulher, ou melhor, do útero como fruta e da fruta como útero. Desse modo, o binarismo entre terra, cova que recebe a semente, e vagina, que recebe o sêmen, irmana-se como metáforas de criação e concepção, na imagem da natureza como celebração do humano, pois os signos se

intertextualizam, posto que partilham imagens, essas dialogando com questões como conurbação e vida, representação e apropriação, dentro e fora, vazio e pleno, sondável e insondável.

O sintagma mamão, no poema de Tavares, funciona como um culto ao agrário, visto que, através das suas sementes, simboliza a abundância. De extrema importância, também designa um signo de comparação que se aproxima à simbólica do reservatório da vida. A importante transferência de imagens de outras frutas, maçãs, figos, romãs, para que o mamão simbolize a importância da sacralização como receptáculo de vida, é outra contribuição significativa da autora angolana. Assim, na iconografia do texto de Tavares, o mamão simboliza vida, fertilidade e dualidade, no vazio que demonstra o “sentido simbólico que os poetas e místicos dão a essa expressão, significa libertar-se do turbilhão de imagens, desejos e emoções” (Chevalier; Gheerbrant, 1999, p. 932), como fez a autora no poema em análise.

Conclusão como rito de passagem

Como o rito de passagem da conclusão, podemos afirmar que concluir um texto é tão difícil quanto começá-lo. Nele ficam os vazios, dilaceram-se as lacunas, induzem outras voragens de olhares; ela afirma ou nega a nossa frágil vocação de especialistas da área. Supomos que, ao analisar o texto da autora angolana, fomos surpreendidos pelo fazer sensível e majestoso do conceber poético feminino. Foram reanimadas nossas leituras sobre o feminino na literatura africana, de mãos dadas com a estilização da autora, a leitura proporcionou novos olhares sobre o texto breve, conciso e inusitado, nas relações entre mamão/útero.

Degustamos o sabor do texto com o saber ancestral que salpica signos, como: sementes e maciez, vagina e cálice; o provável e o improvável: o vazio como espaço da morada primeira e morada como resiliência do vazio. Na análise, as configurações do literário traduziram emoções e sensações, sentimentos e razão, no interior do verbo-poesia, maleável, qual parte íntima da mulher, que se associa à carne da fruta.

No entanto, somos leitores e todo ato de leitura é apropriação da imagem de outros leitores, e, neste caso, da leitora Carmen Lucia Tindó Secco, que nos deu uma de suas muitas pistas linguísticas, quando afirmou, no posfácio da obra de Paula Tavares, que ela é “Senhora de uma poesia belíssima, de grande impacto e valor estético, (...) reconhecida não só em Angola, mas em outros países, possui, elogiada por seus pares-poetas e pela crítica, uma obra que foi e vem sendo objeto de artigos de

especialistas da área” (Secco, 2011, p. 261). Portanto, desejamos que esse texto tenha tangenciado um fractal dessa poesia de grande impacto estético, possibilitando outras reflexões no espelho da arte/análise literária angolana.

Referências

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática Editora, 1991.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999.
- CHIZIANE, Paulina. **Niketche – uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GALEANO, Ana Maria. 1996. **Linguamar – criações e confrontos em português**. Rio de Janeiro: Funarte.
- LIMA, Conceição. **A dolorosa raiz do micondó**. São Paulo: Geração Editorial, 2012.
- MATA, Inocência. **Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta**. Lisboa: Mar Além, 2001.
- PADILHA, Laura. Paula Tavares e a semente da palavra. In: SEPÚLVEDA, M. do Carmo; SALGADO, M. Teresa. **África & Brasil: Letras em laços**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.
- RICCIARDI, Giovanni. **Sociologia da literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. As veias pulsantes da terra e da poesia. In: TAVARES, Ana Paula. **Amargo como os frutos**. Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- TAVARES, Ana Paula. **Ritos de passagem**. Poemas. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.
- TAVARES, Ana Paula. **O lago da lua**. Poemas. Lisboa: Caminho, 1999.
- TAVARES, Ana Paula. **Dizes-me coisas amargas como os frutos**. Poemas. Lisboa: Caminho, 2001.
- TAVARES, Ana Paula. **Manual para amantes desesperados**. Lisboa: Caminho, 2007.
- TAVARES, Ana Paula. **Amargo como os frutos**. Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

