

II CINAB, VII SIALA e IV CNAB:
Direitos Humanos e Políticas Públicas
GT1 Africanidades e Brasilidades em Literaturas e Linguística

Formas de fruta e corpo em *Ritos de passagem*, de Paula Tavares

Lucas dos Passos¹

I

Meu contato com a poesia de Ana Paula Tavares – ou, simplesmente, Paula Tavares, como tantas vezes se prefere chamá-la – se iniciou num episódio de natureza quase que absolutamente circunstancial: em vista da necessidade de abordar o contexto literário africano na última disciplina de literatura da Licenciatura em Letras do Ifes, consultava o valioso apanhado que Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira oferecem em “Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa” (2007) quando, no deslindar dos comentários acerca da produção literária angolana, dei com “O mirangolo” – um dos poemas que virão a ocupar a medula deste ensaio:

Testículo adolescente
purpurino
corta os lábios ávidos
com sabor ácido
da vida
encandesce de maduro
e cai
submetido às trezentas e oitenta e duas
feitiçarias do fogo
transforma-se em geleia real:
ILUMINA A GENTE.

(TAVARES apud FONSECA, MOREIRA, 2007, p. 47)².

A rápida leitura que as autoras realizam do impactante poema – e só poderia mesmo ser ligeira, dada a natureza panorâmica do texto – ressalta aspectos que destacam a poesia

¹ Doutor em Letras; Instituto Federal do Espírito Santo, *campus* Vitória; lucasdospassos@hotmail.com.

² Mantive, propositalmente, a transcrição feita pelas autoras no referido texto, que ignora os recursos espaciais da edição analisada a seguir.

de Tavares do conjunto de versos que vinham sendo apresentados pouco a pouco. De imediato, chamou-me a atenção o fato de não haver a marcação nítida de uma primeira pessoa do discurso (tampouco a primeira pessoa do plural, como acontece com o “nós” de “Subpoesia”³, poema de José Luís Mendonça citado, no referido artigo, páginas antes); o apelo ao material concreto e o acabamento plástico dos versos passou a me lembrar, também, os ideais estéticos que regem a poética de João Cabral e acabaram influenciando o *design* de palavra operado pelos concretistas. Tudo isso, diga-se – e isso dizem muito bem as responsáveis pelo “Panorama” –, sem abandonar a natureza telúrica de uma trama textual versificada que, com maior ou menor evidência, é depositária dos aludidos “costumes da terra angolana” (idem, p. 48). Nesse sentido, o apagamento gramatical da primeira pessoa do discurso mal esconde a “coletivização da voz” que Fonseca e Moreira identificam, fazendo coro a observações de Inocência Mata (2001), na literatura de Angola. À parte isso, o que se ressalta é que a urgência de um posicionamento ideológico do discurso convive, lado a lado, com elementos de alta sofisticação estética – e, assim, o impacto do poema não se dilui no ímpeto discursivo que poderia reificar a potência dos versos transformando-os apenas em veículo de uma questão ética (não menos premente, porém, que a informação estética).

Paula Tavares já tinha, portanto, ganhado inteiramente minha atenção quando fui à cata de sua poesia reunida, que se publicou, em solo brasileiro, sob o título de *Amargos como os frutos* – dado que por si só reforça a importância da metáfora frugal (assim como o aspecto sensorial) para a poética da autora. A expectativa da leitura de *Ritos de passagem* – obra em que se estamparam, pela primeira vez, os versos de “O mirangolo” – foi tanto satisfeita quanto superada: aliados às ilustrações de José Luandino Vieira, que acompanham os poemas na edição brasileira, os versos lapidares de Tavares não só se desenvolvem integralmente segundo a natureza plástica notada no poema comentado há pouco como se embebem de erotismo e dos tais costumes angolanos, de modo que o que se tem em mãos é um grande livro de poesia – uma obra de estreia de monta. Contudo, com a chegada da página seguinte à última de *Ritos de passagem*, em *O lago da lua* (volume quinze anos distante do inaugural, que é de 1985), a contenção do estilo do primeiro livro é parcialmente abandonada, abrindo espaço para poemas de aspecto mais caudaloso, versos mais distendidos e, inclusive, para o surgimento de traços mais comuns ao texto lírico

³ “Subsarianos somos / sujeitos subentendidos / subespécies do submundo / subalimentados somos / surtos de subepidemias / sumariamente submortos / do subdólar somos / subdesenvolvidos assuntos / de um sul subserviente” (MENDONÇA apud FONSECA, MOREIRA, 2007, p. 45).

tradicional, como o que já se chamou de função emotiva – lembrando a definição de Jakobson, lida por José Guilherme Merquior: “a lírica é a primeira pessoa do singular, no tempo presente” (MERQUIOR, 1972, p. 11). Não é meu objetivo, aqui, avançar num panorama crítico da obra de Tavares, mas essa última observação, confirmada nos trabalhos seguintes da poeta (que viria, inclusive, a flertar com a prosa, nas crônicas de *A cabeça de Samolé*), mais do que indicar um aprendizado poético ou uma mudança de tendências estéticas, dá relevo ao primeiro livro – no qual me concentro nas seções seguintes, embora, de início, precise me ancorar em outras vozes que puseram a poesia de Paula Tavares em perspectiva.

II

Um rápido apanhado da crítica dedicada ao estudo da poesia de Paula Tavares ratifica a informação seminal do “Panorama” de Nazareth Fonseca e Terezinha Taborda Moreira: trata-se de uma poética que se realiza a partir da atenção à carnadura das palavras, numa atmosfera sensual, não raro de matizes femininos, eivada de seus elos com os costumes angolanos, com o sul, suas lutas libertárias e resistência – para não falar na alta voltagem imagética e nos outros elementos sensoriais orquestrados pela poeta. O coro a isso é evidente em outro texto de Nazareth Fonseca, “Vozes femininas em antologias poéticas”: “Nos poemas de Ana Paula Tavares, é possível destacar uma preocupação maior com a materialidade da escrita, ao mesmo tempo em que são revisitados elementos da tradição”. A esse princípio estético, continua a estudiosa, se liga um espectro temático bem definido: “O universo da mulher é destacado [...] pela referência a mutações que se inscrevem no corpo feminino pela menstruação, pela gravidez e maternidade, sugeridas pelos versos da primeira estrofe do poema ‘Cerimônia de passagem’”, que abre *Ritos de passagem*:

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”

a rapariga provou o sangue
o sangue deu fruto

a mulher semeou o campo
o campo amadureceu o vinho

o homem bebeu o vinho

o vinho cresceu o canto

o velho começou o círculo
o círculo fechou o princípio

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”

(TAVARES, 2001, p. 15).

A centralidade dada à figura feminina, por si só digna de nota, vincula-se ao já mencionado contexto histórico de resistência, tópico ressaltado por Carmen Lucia Tindó Secco no estudo que serve de posfácio a *Amargos como os frutos*: “As veias pulsantes da terra e da poesia” (SECCO, 2001). A ensaísta, em leitura cronológica da obra de Tavares, estabelece uma diferença entre o livro de estreia e aqueles que viriam a ser publicados no fim dos anos 1990: para ela, enquanto os últimos são assinalados por um “profundo amargor”, o primeiro “ainda guarda a utopia das transformações sociais propiciadas pelas lutas libertárias, a sensualidade feminina que redescobre os cheiros do próprio corpo, os sabores do sexo e dos frutos da terra” (idem, p. 267). Talvez isso se vincule ao caráter menos contido dos versos que aparecem a partir de *O lago da lua*, onde se faz concessão mais clara à pujança do debate ideológico; fato é, porém, que, imantada ou não de uma postura utópica, a mulher, em Tavares, vem ao poema para instaurar, também, uma discussão ética – como não podia deixar de ser. Não à toa, em “A delicadeza e a força da poesia”, Tania Macêdo (2011) nota o mesmo grau de diferença assinalado pelas já citadas críticas na obra da poeta: se “a publicação de *Ritos de passagem*, em 1985, surgiu no cenário angolano, com a força de uma boa semente que irrompia em terra fértil e iniciava uma dicção poética nova na literatura do país”, é importante mencionar que “tratava-se de uma poesia em que uma outra subjetividade feminina brotava, sem que, no entanto, as raízes angolanas fossem esquecidas” – mesmo quando a influência de poetas europeus, como Ana Luísa Amaral, se verifica em sua obra (idem, p. 38 et passim).

Tudo isso, é importante ressaltar, inscreve-se no corpo dos poemas que se leem em *Amargos como os frutos*, fato explorado por Nara Lasevicius Carreira (2016) em “Mulher-sujeito, mulher-poema: a imagem como configuração do feminino na poesia de Ana Paula Tavares”. Tratando da concisão que faz transbordar imagens de “O mamão”⁴, integrante do livro de 1985, a estudiosa assevera: “A escolha de uma fruta como significante de uma

⁴ “Frágil vagina semeada / Nela se alargam as sedes / Pronta, útil, semanal / no meio / cresce / insondável / o vazio...” (TAVARES, 2011, p. 31).

parte do corpo [no caso, a vagina] traz uma pluralidade de leituras”; delas, destaca-se “o aspecto visual, sensorial que o alimento desperta”, do que se passa “à outra instância da imagem: a vagina, tal como o mamão, pode ser vista, tocada, provada – para irmos ao limite, recuperando o termo vulgar, *comida*” (idem, p. 87). Isto é, na abordagem erótica do corpo feminino, segundo a pesquisadora, existe a “presença oblíqua” de um outro, responsável por instaurar uma atmosfera de tensão – fato que leva o poema, em verso antilírico (e por isso mesmo prenhe de acidez crítica), a referir-se enfim à vagina-mamão-mulher como “Pronta, útil, semanal”.

Se, para fechar a equação proposta por Carreira, mulher é poema, então poema é corpo – e com isso retorno à questão inicial, que encontra eco em quase toda a crítica da autora: a materialidade da escrita em Paula Tavares. O apreço da poeta pela arquitetura textual, aliás, se depreende inclusive da própria estrutura de seu primeiro livro, que pode ser lido como um projeto: “um caderno”, nas palavras de Inocência Mata (2011, p. 9), “organizado em três andamentos (‘De cheiro macio ao tacto’, ‘Navegação circular’, ‘Cerimônias de passagem’), precedidos de um poema, ‘Cerimônia de passagem’, que lhe impõe o ritmo iniciático”. Observa-se, assim, algo como um “processo de aprendizagem”: são “ao todo vinte e quatro poemas, em que da percepção sensorial se passa à contemplação conscienciosa e, até, à palavra performativa” (idem, *ibidem*). A alta consciência da escrita, na concretude do (seu) corpo, é, portanto, patenteada pelos vários níveis do livro – da macroestrutura à análise micrológica dos poemas, passando por sua leitura topográfica, que abusa da espacialização como recurso visual por excelência⁵ – e pelas palavras da autora, no prefácio à antologia italiana de seus poemas (*Cerimonia di passaggio*):

Não tenho muito o hábito de falar da poesia mas desde o início mantenho com a terra e as coisas uma relação que passa pela palavra. Escuto as vozes antigas que falam línguas muito belas cujos sons não entendo mas que se gravam dentro de mim. Transporto-as durante um certo tempo até passar para o papel e deixar espaço para que se gravem na pele outros sons, outras palavras. O corpo é assim central no meu trabalho, é suporte da leitura das águas, envelhece com os tempos de sofrer, permite o espanto. (TAVARES, 2006, p. 6).

⁵ Comentando “Alfabeto”, poema também de *Ritos de passagem*, Laura Cavalcante Padilha (2000, p. 293) toca a questão: “Ao brincar assim com o silêncio do branco, incorporando vazios às palavras escritas, a poeta parece querer retomar um antigo preceito angolano, por ela resgatado em uma das crônicas e que diz: ‘Pode ser que o silêncio seja a mãe da própria origem’”.

É assim – e por isso – que faço, a seguir, a leitura de “O mirangolo” e “A manga”, dois poemas da seção “De cheiro macio ao tacto” de *Ritos de passagem*.

III

Os dois poemas que aqui analiso distam poucas páginas um do outro na obra em que originalmente se publicaram (há, apenas, três poemas entre eles, como “O mamão”, analisado por Lasevicius). Do cotejamento de ambos, numa rápida mirada, se confirmam, evidentemente, os aspectos já ressaltados na poética de Paula Tavares. Todavia, a leitura cerrada de um e de outro lança luz ainda sobre outras questões – como, no caso do primeiro, a observação do corpo (adolescente) masculino, que mal oculta a voltagem erótica com que a poeta tantas vezes apresenta também o feminino. Transcrevo novamente o poema, agora mantendo o jogo espacial com que figura em *Amargos como os frutos*:

O MIRANGOLO

Testículo adolescente
 purpurino
corta os lábios ávidos
com sabor ácido
 da vida
encandesce de maduro
 e cai

submetido às trezentas e oitenta e duas
 feitiçarias do fogo
transforma-se em geleia real:

ILUMINA A GENTE.

(TAVARES, 2011, p. 25).

Estão aí, como já se expôs, a referência a um elemento local, a operação poética da linguagem no trato com as palavras, a ideia de transformação – em sua passagem da infância à maturidade – glosada pelo livro como um todo e a sexualidade. O modo como isso se realiza, no traçado experto dos versos, não se pode ignorar: são duas estrofes de silhueta bastante diversa que, quando comparadas, revelam pelo menos dois passos do poema: o primeiro, mais próximo à origem natural da fruta, identifica o mirangolo ao testículo adolescente, correlacionando a queda do fruto maduro à maturidade sexual, ao calor (incandescente); o segundo cata o fruto que caiu, quente e maduro, e o submete ao fogo, à manipulação humana, à feitiçaria – com o que o mirangolo deixa de ser testículo e

vira geleia (ou sêmen?), alimento *processado*, real, que reina e ilumina. São duas passagens, dois modos de apreciar fruta e corpo, num desenho geral que, da esquerda para a direita, mostra o poema, como nas mãos de uma alquimista, ganhando forma e luz com fogo feiticeiro, em caixa alta. Aliás, se a primeira estrofe insinua sobretudo o movimento de queda (com o deslocamento para a direita do primeiro, quinto e principalmente sétimo verso), a segunda, espicaçada, com os dois versos mais longos do poema, é claramente fálica – dado que as maiúsculas finais só ratificam.

A tessitura sonora vai no mesmo caminho. No começo, o destaque é claro a palavras esdrúxulas (*testículo*, *lábios*, *ávidos* e *ácidos*); enquanto a parte final reproduz o padrão grave mais natural ao português. A transa de sons, calcada principalmente em jogos de parônimos e anagramas, é notável na primeira estrofe: *testículo/purpurino*; *lábios/ávidos/ácido/a vida*; *corta/sabor*; *adolescente/encandesce*; etc. Já na segunda, a distensão do verso “submetido às trezentas e oitenta e duas”, com pelo menos doze sílabas, parece encenar, em seu tamanho, o processo demorado de que trata. O padrão consonantal também funda a mesma distinção: primeiro, como em ritmo *staccato*, proliferam as oclusivas, principalmente o [t] o [k] e o [d]; em seguida, chega a predominar (ou pelo menos disputar primazia) o som sibilino das fricativas [s], [f] e [ʒ]. Ou seja, se, na primeira estrofe, *testículo* e *queda* são as ideias-imagens principais, seus sons também ditam o ritmo; na segunda, se se fala de uma transformação mágica, com as feitiçarias do fogo, a ideia de processo, de passagem, encarnada pelas fricativas (já que nelas a oclusão é apenas parcial, e o ar *passa*) é o que mais se nota.

A “O mirangolo”, como já adiantei, se sucede “O mamão”, que, num contraponto à imagem do *testículo* adolescente, se constrói como uma imagem alegórica da vagina (sem, porém, qualquer indicação etária). Daí, para fechar o trio, na página seguinte a “O mamão” – e recuperando os sons principais dos outros dois títulos – tem-se “A manga”:

A MANGA

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.

(TAVARES, 2011, p. 33).

O acabamento visual do poema é semelhante, assim como o ponto de vista de um terceiro, um observador – não há nada, aqui ou ali, do percurso emotivo do que se convencionou chamar eu lírico⁶. A ideia de manipulação do fruto como manipulação do corpo também se repete; e, embora, dessa vez, não se defina o sexo da fruta – apenas aqueles que por ela se atraem, “os meninos” –, a repetição do *a* no título, marcação morfológica do gênero feminino no português, em contraposição ao *o* recorrente em “O mirangolo”, sugere, mais uma vez, a aproximação ao universo da mulher (já que, um poema antes, é a vagina que se procura). Assim, se o mirangolo é testículo adolescente, a manga é fruta do paraíso, mastigável, que atrai pelo cheiro. Descascá-la é descobri-la de mantos, desfiá-la, com o que se transmuta em coração – como parece interpretar de maneira arguta a tradução imagética do poema feita por Luandino Vieira para a edição de *Amargos como os frutos*:

Figura 1 – A manga



Fonte: TAVARES, 2011, p. 32.

⁶ Mesmo quando se insinua uma primeira pessoa em “O mirangolo”, ela é ambígua e plural: “ILUMINA A GENTE”.

Não há uma divisão estrófica, nem marcações que indiquem passagem de tempo e idade, como no primeiro poema; o processo é, aqui, de desnudamento em direção à carne, e nisso se operam algumas aproximações preñes de significação. Se o tratamento visual do poema é patente, evidentes também são as referências aos outros sentidos – respectivamente, tato, paladar e olfato – cada qual com sua própria trilha nos dezessete versos. O primeiro, na imagem de *mãos* e *mantos*, é o que ocupa maior espaço, resgatando o som central do título (“A *manga*”) e se desenvolvendo como o contato inicial com a fruta (excetuando-se, lembre-se, o lance de olhos sugerido pelo aspecto divino descrito nos dois primeiros versos do poema). Dedilhados os fios que compõem o manto da manga, alcança-se o coração, e o tato cede, brevemente, lugar ao paladar (“leve / morno / mastigável”); assim, em sutil alusão, volta à pauta a relação entre comer e sexo, que logo é completada pelo apelo ao olfato: “o cheiro permanece / para que a encontrem / os meninos / pelo faro”. Os caminhos de sedução da fruta são redesenhados pelo poema, que percorre o corpo da manga induzindo a percepção do leitor. É assim que, com “O mirangolo” e “O mamão”, “A manga” completa uma sequência de poemas em cujo título o [m] ressoa⁷, no miolo da seção “De cheio macio ao tacto” de *Ritos de passagem*.

IV

Se, em Paula Tavares, como mulher é fruta e poema, poema também é corpo, o corpo dos versos se delineia em carne, cheiro e imagem de frutos, de modo que se adensa a configuração dessa dicção poética que Tania Macêdo (2011) já anunciou *nova* – inclusive por não abandonar o dado local, que ponteia as páginas de *Ritos de passagem* tanto na menção a costumes angolanos quanto na intensa referência vegetal. É esse detalhe, a propósito, que leva Laura Cavalcante Padilha (2000, p. 297), em “Paula Tavares e a sementeira das palavras”, a afirmar que, na obra em questão, “são os elementos da natureza os significantes convocados para criar o quadro do desejo amoroso, e isso, é claro, pelo fato mesmo de, em África, a natureza ser como o homem, dentro das regras do animismo”. O desejo amoroso, em sua matéria concreta, é o que movimentaria, segundo Padilha, o próprio poema, como se “quisesse, ao mesmo tempo, penetrar o sentido das coisas e ser por ele penetrado, expandindo, assim o conhecimento de si próprio e delas” (idem, *ibidem*). A poesia, para isso, se alia a seu aspecto mágico – para não dizer alquímico –,

⁷ Há, ainda, na mesma seção, “O matrindini” e “O maboque”, para não falar em “A abóbora menina”.

submetendo versos e leitores à prova de fogo dos olhos, dos ouvidos, do toque e do gosto, com o que se experimenta alimento tão prodigioso quanto real.

Referências

- FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. *Caderno Cespuc de pesquisa. Série ensaios*, v. 16, p. 13-69, 2007.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Vozes femininas em antologias poéticas. In: _____. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008, p. 93-130.
- LASEVICIUS, Nara Carreira. Mulher-sujeito, mulher-poema: a imagem como configuração do feminino na poesia de Ana Paula Tavares. *Humanidades em diálogo*, n. 7, p. 81-92, 2016.
- MACÊDO, Tania. A delicadeza e a força da poesia. *Mulemba*, v. 1, n. 4, p. 38-43, 2011.
- MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.
- MATA, Inocência. Prefácio à edição portuguesa: passagem para a diferença. In: TAVARES, Paula. *Amargos como frutos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 7-12.
- MERQUIOR, José Guilherme. A natureza da lírica. In: _____. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 3-18.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Paula Tavares e a sementeira das palavras. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Tereza. *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p. 287-302.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. As veias pulsantes da terra e da poesia. In: TAVARES, Paula. *Amargos como frutos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 261-281.
- TAVARES, Paula. *Ritos de passagem*. In: _____. *Amargos como frutos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 5-67.
- TAVARES, Ana Paula. *Cerimonia di passaggio*. Salerno: Heimat, 2006.