

COTIDIANO E HISTÓRIA NA PERSPECTIVA DAS  
MULHERES RETRATADAS PELA POESIA DE ANA  
PAULA TAVARES

EVERYDAY LIFE AND HISTORY ON THE PERSPECTIVE OF  
WOMEN IN ANA PAULA TAVARES' POETRY

Rosana Baú Rabello<sup>1</sup>

---

1 Doutoranda pelo programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo.

**Resumo:** A poesia da escritora angolana Ana Paula Tavares, embora reverbere as culturas locais e a sua conexão muito específica com a realidade feminina, não deixam de evocar uma sensibilidade ampla, que pode ser identificada com o que Agnes Heller refere como genericamente humano. Para que se possa compreender essa referência em sua complexa relação dialética com cada esfera da heterogênea realidade social, ressalva-se que a expressão de generalidade do humano não deixa de se configurar como produto histórico-social localizado e condicionado pela história, pela geografia, pelo gênero, pela classe e pelas condições muito específicas vivenciadas pelas mulheres retratadas nos poemas.

**Palavra-chave:** Poesia angolana, Ana Paula Tavares, feminismos, cotidiano e história.

**Abstract:** Ana Paula Tavares's poetry, though resonating local cultures and their connection with female reality, also conjure a wider sensibility that can be matched with what Agnes Heller refers as generic-human. In order to understand these references in their complex dialectical relations with every aspect of a heterogeneous social reality, it should be noted that generic-human is often configured as a historical-social product with an specific location and influenced by history, geography, gender, class and other particular conditions experienced by the women portrayed in Tavares' poems.

**Keywords:** Angolan poetry, Ana Paula Tavares, feminisms, everyday life and history.

Poesia pode ser território habitado pelas tantas vozes que atravessam a experiência de quem a elabora, pelo contexto que a envolve e pelo trabalho com a palavra reinventada para aprofundar a expressão que se eleva acima do que é cotidiano, corriqueiro, irrefletido. Esses são alguns dos elementos que envolvem a escrita literária e reverberam nas composições poéticas da escritora angolana Ana Paula Tavares.<sup>2</sup> Nascida em 30 de outubro de 1952, na cidade de Lubango, Planalto Central do país, a autora começa a revelar sua produção poética na década de 1980, com *Ritos de Passagem*, publicado em 1985, depois de finda a Guerra de Libertação Angolana, que se estende de 1961 a 1975, e durante o curso da Guerra Civil que duraria até 2002. Com um território vasto, uma história viva de tensões e uma multiplicidade de referências socioculturais, Angola transparece na poesia de Ana Paula Tavares por uma perspectiva particular e um olhar que, embora se apresente como bastante pessoal, nunca fala apenas de si nessa condição auto-centrada que é tantas vezes característica da poesia – expressão dos sentimentos de um eu-poético.

---

2 Embora a autora assine a sua produção poética publicada em Portugal como Paula Tavares, utilizamos o registro do nome conforme apresentado na edição de poesias reunidas publicada no Brasil, a qual foi utilizada para as análises realizadas neste artigo.

Nesse sentido, o que a poetisa<sup>3</sup> muitas vezes faz é traduzir algumas condições do olhar interessado principalmente na vida das mulheres de sociedades agropastoris, sendo este particularizado pela perspectiva de alguém cuja experiência é atravessada por outros universos. A autora se encontrava em um ambiente matizado por elementos e referências humbe, nhaneca muíla e cuanhama, sendo esta última uma estrutura social agropastoril<sup>4</sup> à qual pertencia sua avó paterna. Contudo, ao mesmo tempo, via esses tantos elementos à distância de uma educação portuguesa oferecida pela avó branca de Castelo, muito pobre, e que, segundo a própria autora, permitiu-lhe outra fala.

---

3 O registro do feminino poetisa, conforme apresentado neste artigo, ainda não é consenso nas discussões sobre a melhor forma de indicar a escrita poética realizada por mulheres. A escolha pela flexão no feminino não tem a pretensão de ser definitiva ou de encerrar as discussões a respeito do seu uso. De todo modo, embora tenha-se considerado historicamente que a utilização da palavra poetisa seria uma forma de detratar a escrita feminina, entende-se que, se o termo masculino denota poder, é importante ressignificar e reforçar o uso do feminino não como uma forma de rebaixamento, mas como uma marca de valorização, assim como se propôs ao termo presidenta, diante da eleição da primeira mulher a ocupar esse cargo no Brasil.

4 O reconhecimento dessas estruturas sociais como sendo de povos agropastores está relacionado à pesquisa de Ruy Duarte de Carvalho (2000), que indicia de maneira bastante apurada a centralidade das culturas de gado e leite como elementos essenciais que estruturam a vida e a sociabilidade de diversos povos em Angola. Aos Mucubal, por exemplo, ele se refere da seguinte maneira: “é através do boi que um Mucubal cresce, casa, faz filhos, prospera e come e bebe, e dança e brinca e sofre e chora e dá sentido à vida” (p. 185).

Essa outra fala conjuga o lugar de uma observação e de uma sensibilidade forjada nesse contato que a autora estabelece com o universo de referências portuguesas e com as impressões significativamente colhidas entre os cuanhamas e entre outras estruturas sociais as quais se empenhou em conhecer. Pensando, portanto, na especificidade dessas referências que atravessam a composição da autora, neste artigo, será realizada a leitura de alguns dos seus poemas, com especial atenção às possibilidades que estes oferecem de elevar essas particularidades àquilo que Agnes Heller, em *O cotidiano e a história* (2016), identifica como genericamente humano, sendo este reconhecível e compartilhado como sentidos, sentimentos e percepções essenciais daquilo que existe no interior de cada esfera da heterogênea realidade social.<sup>5</sup>

Reconhece-se, portanto, uma relação dialética em que a expressão do que é considerado como genericamente humano não deixa de se configurar como produto histórico-social localizado e condicionado por mediações muito específicas de um determinado ambiente social e, ao mesmo tempo, pode expressar

---

5 Embora este não seja o recorte desenvolvido ou presente na tese de doutorado defendida pela autora deste artigo, algumas chaves de leitura e interpretações dos poemas apresentados aqui são resultado das reflexões realizadas na pesquisa: RABELLO, Rosana Baú. **Entre textos e contextos:** a poesia e a crônica de Ana Paula Tavares. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-28082019-151253/pt-br.php>

condições de elevação dessa particularidade ao que pode ser entendido como universal. Seria esta, portanto, uma síntese complexa em que uma abstração genérica, um sentimento humano ou um juízo geral, pautados pela própria realidade concreta, realizam-se por meio das mediações sociais e da atividade humana em suas diversas singularidades. Dessa forma, estas podem pertencer, por exemplo, ao cotidiano muito específico de mulheres de alguma das tantas pequenas comunidades agropastoris de Angola, como é o caso daquelas referenciadas pelos poemas de Ana Paula Tavares.

Na realidade, o que se pretende é, por meio da leitura dos poemas, reconhecer a universalidade no particular representado pelas vozes, referências culturais e estruturas sociais muito específicas referenciadas pela poetisa angolana: uma percepção complexa da conjuntura que forma, aproxima e eleva as possibilidades de entendimento da perspectiva dos povos pastores – especialmente das mulheres que compõem essas comunidades.

Dessa forma, essa é uma abordagem realizada a partir de uma sensibilidade muito atenta à vida das mulheres, assim como aos elementos que as envolvem, formam e conduzem na relação com a própria realidade, limites e potências vivenciadas a partir de determinados lugares sociais, espaços geográficos e condições histórico-políticas. Estes elementos atravessam os poemas com referências aos signos, aos

ritos de iniciação e às marcas que aludem às populações agropastoris e exigem considerar as lógicas e decifrações do mundo conexas a essa determinada geografia social, cultural e política. Ao mesmo tempo, essas objetivações muito particulares indiciam valores, sentidos, sentimentos e ideias que excedem a singularidade específica daqueles povos e ampliam a potência de esses signos expressarem sobre eles mesmos e sobre o que, através de uma experiência específica, entende-se como genericamente humano.

Essa compreensão pode se fazer mais palpável por meio da leitura de poemas como “A mãe e a irmã”, publicado em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, terceiro livro da autora, lançado em 2001, ainda durante o período da Guerra Civil angolana:

### 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 to-  
das 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 protecção  
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 descuroou 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. (TAVARES, 2011, p. 149)

O poema, de forma bastante intensa e marcante, apresenta sinais pungentes da dor de uma perda, no caso, vivenciada por uma mãe cujo filho morreu jovem e com a vida ainda por cumprir. A percepção desse sofrimento indefinível, por que vivido de maneira muito particular, intransferível e incomparável, é construída por meio de uma aproximação em relação aos sinais expressos dessa dor. Estes estão configurados pelos signos de uma cultura identificada a um determinado imaginário social, reconhecível como sendo de sociedades de pastores e de agropastores.

Como em outros poemas do mesmo livro e em outros livros da autora, é possível compreender os sen-

tidos e a força de expressão para além das marcas de um determinado grupo, mas não se pode ignorar que há signos que indiciam uma geografia histórico-social urdida à volta da relação com o boi, de uma paisagem composta pelos campos, mabecos<sup>6</sup> e rios, de uma produção ligada à cestaria, à provisão de alimentos e bebidas próprias, assim como de uma cultura ornada por símbolos como aqueles dos clãs.

Para pensar especificamente e apenas neste último ponto, dentre o complexo quadro étnico e cultural dos povos que compõem o território angolano, Solival Meneses, no livro *Mama Angola: sociedade e economia de um país nascente*, indica a existência de sociedades que se dividem internamente em clãs totêmicos. Segundo ele, essa é uma condição comum entre os ambós<sup>7</sup> que vivem ao leste do rio Cunene e são fundamentalmente criadores de gado ligados às etnias

---

6 Mabecos são cachorros do mato que habitam as savanas angolanas.

7 As generalizações que denominam grupos etnolinguísticos como o dos Ambós, Lunda-Quioco ou Nhaneca-Humbe são geralmente problematizadas por pesquisadoras e pesquisadores atentos às especificidades de cada estrutura social e ao histórico dessas denominações. A experiência dessas denominações geralmente esteve ligada a uma identificação geográfico-linguística determinada por pesquisadores portugueses, os quais realizavam simplificações circunscritas aos próprios interesses das pesquisas, não absolutamente concernentes a todas as particularidades de cada estrutura social específica. Rosa Melo, pesquisadora pertencente ao grupo Handa identifica essa problemática em seu artigo "Nyaneka Nkhumbi: uma carapuça que não serve aos Handa, nem aos Nyaneka, nem aos Nkhumbi" (MELO, Rosa. Nyaneka-Nkhumbi: uma carapuça que não serve aos Handa, nem aos Nyaneka, nem aos Nkhumbi. **Cadernos de Estudos Africanos** n. 7-8, 2005, p. 157-178.)

evales, cafimas, cuanhamas, cuamatos, dombondolas e cuangares. Nestes povos, a divisão em clãs identificados com totens como os do boi, do cão, do leão e da hiena seria, pois, bastante evidente (MENESES, 2000, p. 105). Na sua dissertação de mestrado em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco, Fernando Wilson Sabonete também indica haver divisão em clãs totêmicos (oma-pata) como os do boi (ova-kwanangombe), do leão (ova-kwañime) ou do crocodilo (ova-kwanongando), entre os grupos sociais Nhaneka-Humbe (2010, p. 34). Por sua vez, Ruy Duarte de Carvalho, no livro *Aviso à Navegação*, refere-se aos “clans” que definem as relações matrimoniais entre os kuvale. Nas palavras do autor antropólogo: “Os Kuvale vivem, interagindo três mahanda: os Mukwangombe, ou “os do boi”; os Mukwatyite, ou “os das plantas”, dos vegetais, do milho; e os Mukwambwa, ou “os do cão”, do leão, das feras do mato” (1997, p. 31).

Embora, no poema, não seja possível identificar com precisão a que comunidade a autora se refere quando indica as tias do lado do boi e os homens do lado do leão, pode-se reconhecer que essas são marcações de grupos sociais pastoris para os quais a compreensão de que “o filho foi sem bois para as pastagens do céu” pode ser colocada como valor e medida para determinar aquilo que não se cumpriu na vida que foi ceifada e que, portanto, não se realizou em sua plenitude:

[...] 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. (TAVARES, 2011, p. 149)

Na expressão de desolação da mãe, que lamenta em primeira pessoa o destino do próprio filho, é possível notar a referência aos clãs e ao gado como sinal de poder, riqueza, prestígio social ou potência de realizações dos povos angolanos cuja economia e vida social estão essencialmente ligada à pastorícia (CARVALHO, 1997). Solival Meneses indica essa relação entre os povos identificados como nhanecas-humbes, os quais dedicam-se à pecuária e vivem ao sul do país, no vale do rio Cunene e parte da província de Huíla, sendo estes muílas, gambos, humbes, dongenas, inglos, cuancuás, andas, quipungos, quilenjes-humbes e quilenjes-mussos. Segundo o autor: “dedicam-se à pecuária, porém possuem traços ligados à tradição hamítica, do Leste africano, que os levam a adorar o ‘boi sagrado’ e a manter o gado como sinal de poder” (2000, p. 105).

Além dessas indicações que relacionam o poema aos grupos de agropastores, há signos como o cesto, o peixe fumado, as pulseiras, os óleos de proteção, o fumo comprido para o cachimbo ou a boneca de casa-

mento que especificam ainda mais a experiência dessa mulher retratada pelo poema. Estes são elementos do cotidiano ou símbolos de rituais familiares ao universo representado, ligados às convivências, bem como aos meios e objetivos ali estruturados – responsáveis pela integração e pela comunicação que tornam possíveis alguns consensos acerca dos sentidos daquele mundo social. São, portanto, signos e símbolos bastante particulares, que delineiam um universo de referências específico de uma experiência singular.

Contudo, a decodificação dos signos e a reflexão sobre a sua dimensão simbólica na vida de uma determinada comunidade não são suficientes para apreender a força de expressão impressa em “A mãe e a irmã”. No poema, sem deixar de ressaltar essa particularidade intransferível, há uma intersecção entre aquilo que se pode entender como particular de um lugar específico de elaboração da dor e do luto e a expansão dessa condição a um universo mais amplo de sentidos, sentimentos e expressões da desolação da perda. É esta dialética que permite aproximar da dor incomensurável dessa mãe, torná-la comunicável de forma abrangente e, ao mesmo tempo, indicar a irredutibilidade de todos os elementos que permitem enformar essa experiência vivida de maneira tão singular.

No poema, nas imagens da solidão e de caminhos pouco iluminados, que não permitem qualquer descanso ou amparo, são delineados signos pungentes

que envolvem essa mulher que sofre. O desalento e a tristeza profunda conduzem os passos dela, apagando as outras presenças, esfumando os outros vínculos e condenando à ausência mesmo aqueles que ainda estão perto, como a irmã, que é apresentada no título, negada no primeiro verso (A mãe não trouxe a irmã pela mão) e esquecida nos demais.

Na intensificação da sensação de solidão, as vozes altas dos mabecos, esses cães do deserto, são ameaça e ampliam a sensação de risco e de fragilidade diante da escuridão de uma noite com a lua pequena, um caminho percorrido sem qualquer alimento, bebida ou elemento de proteção, os pés descalços e o corpo pouco vestido.

A mãe viajou toda a noite esta noite muitas noites todas as noites  
com os 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.  
(TAVARES, 2011, p. 149)

As condições que permitem um caminhar tão desorientado também se expressam na desagregação das palavras e da relação entre cognição, afeto e comunicação: “A mãe preparou as palavras devagarinho/mas o que saiu da sua boca/não tinha sentido [...]”.

O desconsolo assim como o silêncio que se posta no meio do dia, enquanto a mãe olha com tristeza as entranhas e espreme os seios murchos, configura-se a partir do horizonte da mãe, compreendido pelo olhar sensível do sujeito poético e pelas formas de dizer tão significativamente as imagens, sentidos e condições da perda de um filho.

Também de *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, o poema “O leite” costura a mesma dor na linguagem precisa do peito enquanto bainha:

Meu seio  
secou do seu leite  
na sétima lua  
não posso molhar o chão  
os monas  
nem o capim.

A catana que deixaste sem fio  
Ficou viva nas minhas mãos

Ganhou bainha  
Na pele do peito  
Do lado do coração. (TAVARES, 2011, p. 142)

A catana que ganha bainha na pele do peito é signo bastante contundente dessa dor de angústia e de corte que se instala e ganha espaço cativo no coração das mães, irmãs, esposas e avós. Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil, em “Cálice”, canção que se tornou símbolo da resistência à ditadura militar no Brasil, asseguram que “de muito usada, a faca já não

corta". Na imagem escolhida para apresentar a violência e a morte, Ana Paula Tavares se refere à catana que, como a faca referida pelos cantores brasileiros, de tanto usada, também ficou sem fio, sem corte, mas reaviva sua lâmina no peito de quem guarda o afeto da perda.

Agnes Heller entende que há formas de elaboração da experiência e da vida que ampliam a percepção e permitem que nosso entendimento sobre as experiências singulares específicas do Eu individual-particular não seja apenas expressão irrefletida, incomunicável ou peculiar ao outro – que por vezes se mostra apartado, distante, estranho. Para ela, assim como para Lukács em sua *Estética* (1966), a arte pode fazer desse cotidiano específico, único e irrepetível algo comunicável por meio de uma linguagem que se eleva acima da cotidianidade e produz “objetivações duradouras”, que, por serem menos instrumentais e imediatas, fixam, intensificam e traduzem o essencial humano na diversidade.

As referências às perdas dessas mulheres cuanha, nhaneca ou humbe, em linguagem poética potente e intensa, são capazes de expressar o lugar único que ocupam no mundo e na própria dor, mas também são capazes de expressar aquilo que se entende como genericamente humano nessa mesma e singular dor.

Para Alfredo Bosi, a arte e também o amor, com os afetos que estes mobilizam, permitem, no processo de aproximação por meio do olhar, eclipsar a dualida-



de eu e outro, assim como ampliam a possibilidade de perceber imbricações e espessuras que consideram cada particularidade, experiência, implicação e vida como parte reconhecível – embora distante ou distinta – da minha própria experiência. Assim, em suas próprias palavras:

Há um parentesco entre o olhar do outro e o meu corpo vivo, que remete a “um único mundo”. Essa afinidade, ou essa “intercorporalidade”, consagra-se de modo eminente no ato amoroso e no fazer artístico, pois em ambos se eclipsa, ao longo do processo de união-criação, a dualidade de eu e outro (BOSI, 1988, p. 82)

Como na intimidade votada ao amor, a palavra elaborada de forma precisa e sensível também toca profundamente e pode, conservando as singularidades de cada experiência e gesto, conduzir nossa sensibilidade ao encontro com o outro. Conforme reflete Bosi, na arte, assim como no amor, há um processo de criação-aproximação, ou, como ele indica, de “união-criação”. Nessa perspectiva, é importante ressaltar que a singularidade, que nos diferencia e especifica, é conservada.

Agnes Heller revela de uma maneira bastante interessante essa compreensão sobre a condição humana de ser e estar no mundo e na relação com a vida e suas formas de expressão. Para ela, o indivíduo é sempre, simultaneamente, particular e genérico, sendo que sua particularidade expressa não apenas seu

ser isolado, mas também algo muito individual e único em todo o mundo, como explicitado nessa imagem belíssima: “Basta uma folha de árvore para lermos nela as propriedades essenciais de todas as folhas pertencentes ao mesmo gênero; mas um homem não pode jamais representar ou expressar a essência da humanidade” (HELLER, 2016, p. 20).

Essa imagem indica que há algo de único e irrepetível em cada um de nós, de forma que isso nos particulariza e distingue, mas não interrompe a dialética entre particular, universal e singular, pois no indivíduo confluem tanto a singularidade quanto o humano genérico, os quais permitem que, embora sejamos únicos, possamos nos encontrar e nos reconhecer no outro, em suas palavras, imagens e experiências mediadas pela “união-criação” promovida pelo afeto, pela arte e por movimentos como estes da tecedeira:

A tecedeira seguiu  
com as mãos  
o movimento do sol  
A tecedeira criou  
o mundo  
com os dedos leves de amaciar  
as fibras. (TAVARES, 2011, p. 159)

Do livro *Ex-votos*, com poemas publicados pela autora em 2003, este novamente se apresenta como um registro literário muito atento à perspectiva e à cosmovisão dos povos pastores, assim como aos en-

quadramentos colocados às mulheres, como aqueles vinculados ao trabalho da tecedeira e à qualidade particular de suas experiências.

Com uma compreensão carregada de afeto, respeito e valorização por essa atividade cotidiana inserida na cultura, o trabalho da tecelã é representado aqui como metáfora da criação do mundo e como modo de compreender o universo organizado, o movimento dos astros e a passagem do tempo revelada na natureza e nos seus ciclos. Esse é um movimento bastante vivo e enraizado na relação entre tempo e trabalho e entre a vida e o universo de percepções que a envolve, destina e significa, de forma que podem ser comparáveis às formulações de Bakhtin, como se pode ver:

O tempo se revela acima de tudo na natureza: o movimento do sol, das estrelas, o canto dos galos, os objetos sensoriais, visíveis das estações do ano; tudo isso, em uma relação indissolúvel com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, da atividade (do trabalho), constitui o tempo cíclico em um grau variado de intensidade. O crescimento das árvores, do gado, a idade das pessoas são sinais visíveis de períodos mais longos". (BAKHTIN, 2018, p. 225)

Esse tempo revelado pela natureza e pelo trabalho é sensivelmente delineado no poema da tecedeira. É interessante notar que, entre os humbe e os nhaneca, deus e sol são, por vezes, referidos como sinônimos (ESTERMAN, 1957, p. 235), de forma que imitar o movimento do sol e, a partir dessa ação, ser capaz de

criar e de elaborar o mundo, coloca a mulher efetivamente na condição de demiurgo. Nesse processo, “seguir” e “criar” são verbos que se complementam na relação com a natureza, com a cultura e com a agência diante delas.

Como tão bem explorado pelo poema, a tecelagem envolve observação, cadência, aprendizado e um trato especial com o material necessário para sua produção. Plantar, cardar, fiar, tingir e, por fim, tecer, são etapas cuidadosa e persistentemente elaboradas na produção dos tecidos. As narrativas, a construção de imagens, assim como a configuração do mundo a partir de determinada perspectiva e experiência são também tessitura, criação e composição, além de demandarem uma conexão sensível com os movimentos da cultura, com os ciclos dos dias e com a matéria que se apresenta fio para a urdidura das tramas das vidas e das histórias representadas. Nesse sentido, o ofício da tecedeira e da poetisa se conectam, pois, aquela observa as coisas no mundo para mimetizar no tecido, enquanto esta as observa para compor seus poemas.

Há, nesse sentido, uma referência metalinguística que reflete a composição a partir da contextura e do trabalho realizado pelas mulheres, entretecendo sentidos, marcas e imagens que não deixam de refletir a própria produção do texto, mas se compenetraram notadamente da tecelagem e do universo de sentidos da moça tecelã, a partir do qual advêm sua visão de

mundo e seus pontos de articulação. É dessa experiência, portanto, que emergem o centro e o motor de uma produção que reflete, na vida, a força de criação poética a qual rompe com o que se entende como tendência espontânea do pensamento cotidiano, votado a representar apenas o sujeito individual-particular-específico. Dessa forma, a tecedeira é criadora, pois coloca em suspensão sua ação isolada de tecer, para “criar o mundo com os dedos leves de amaciar a fibra”. Eleva, portanto, o seu movimento singular específico à condição de uma objetivação duradoura registrada como poesia.

É importante notar que não se deixa de considerar o particular-cotidiano na dialética das objetivações realizadas pela arte e pela cultura elaborada enquanto ritual, entendendo que elas nascem da vida cotidiana e para elas se voltam. Nessa relação dialética costurada pelo poema de Ana Paula Tavares, o trabalho cotidiano de tecer, sua objetivação enquanto linguagem poética e a reflexão depurada daquela mesma realidade cotidiana se delineiam no gesto de acompanhar o movimento do sol. Esta não é, portanto, uma relação apartada do costumeiro da vida – de sua dimensão material, simbólica e social.

De maneira bastante sensível, na imagem do poema, Ana Paula Tavares capta condições estabelecidas no cotidiano e fundadoras de uma dimensão estética e simbólica que elevam a intenção e o gesto da mulher a uma dimensão mais ampla que envolve a particula-

ridade vivida no seio de sua cultura e a elaboração precisa de, como o indica Amadou Hampaté Bâ, um mundo concebido como um Todo:

Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem. (2010, p. 169)

Em “A tradição viva”, um texto inspirador, publicado no livro *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África* (2010), editado por Joseph Ki-Zerbo, Hamadou Hampaté Bâ oferece chaves importantes para pensar uma relação dialética entre cotidiano e criação que, embora referente ao contexto do Komo, ilumina algumas formas de expressão que são também delineadas no gesto da tecedeira do poema de Ana Paula Tavares. Nessa leitura aproximativa, ressaltando a especificidade existente em cada uma das estruturas sociais dos diferentes países da África subsaariana, é possível reconhecer, no texto do historiador malinês, como essas culturas são envolvidas por um universo vivo e muito significativo de forças onde tudo se liga e é solidário, sendo que a relação dos homens e mulheres consigo mesmos e com o mundo que os cerca (composto pelos elementos naturais, sociais e por suas relações) é regulado

por rituais muito precisos, os quais empenham religiosidade, ciência natural, arte, história e recreação como elementos que constituem a forma particular de esculpir a alma. Sobre os saberes e construção cuidadosa de seus sentidos, ainda nas palavras de Hampaté Bâ: “trata-se sempre, para a África tradicional, de uma ciência eminentemente prática que consiste em saber como entrar em relação apropriada com as forças que sustentam o mundo visível e que podem ser colocadas a serviço da vida” (2010, p. 175).

Nessas condições, a prática de um ofício é uma atividade mediada por seu papel prático, mas também sagrado ou oculto, principalmente em se tratando das atividades que exigem utilizar a matéria para transformá-la, como é o caso da tecelagem, uma vez que tudo é considerado vivo. Para exemplificar essa relação tão significativa com o ofício artesanal e com a arte do tear, pode-se pensar nos bambaras, que formam a base da população da atual República do Mali. Para eles:

Toda função artesanal estava ligada a um conhecimento esotérico transmitido de geração a geração e que tinha sua origem em uma revelação inicial. A obra do artesão era sagrada porque “imitava” a obra de Maa Ngala e completava sua criação. A tradição bambara ensina, de fato, que a criação ainda não está acabada e que Maa Ngala, ao criar nossa terra, deixou as coisas inacabadas para que Maa, seu interlocutor, as completasse ou modificasse, visando conduzir a natureza à perfeição. A atividade artesanal, em sua operação, deveria “repetir” o mistério da criação. Portanto, ela

“focalizava” uma força oculta da qual não se podia aproximar sem respeitar certas condições rituais. Os artesãos tradicionais acompanham o trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus próprios gestos são considerados uma linguagem. De fato, os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhe é próprio, o mistério da criação primeira, que, como foi mostrado anteriormente, ligava-se ao poder da Palavra. Diz-se que: “O ferreiro forja a Palavra, O tecelão a tece, O sapateiro amacia-a curtindo-a”. Tomemos o exemplo do tecelão, cujo ofício vincula-se ao simbolismo da Palavra criadora que se distribui no tempo e no espaço. [...] Os gestos do tecelão, ao acionar o tear, representam o ato da criação e as palavras que lhe acompanham os gestos são o próprio canto da Vida. (HAMPATÉ BÂ. 2010, p. 185-186)

O interlocutor do criador Maa Ngala é Maa, o ser humano, sendo que os gestos deste, elaborados na relação significativa com o ofício, são linguagem e também criação. Essas são condições que também podem ser captadas nos versos curtos do poema de Ana Paula Tavares, os quais configuram esse movimento nas mãos de uma mulher. Assim como ocorre com a tecelã, a poetisa, na execução de seu ofício, também reconhece o gesto sagrado-cotidiano da avó ao preparar alimentos:

#### OTYOTO, O ALTAR DA FAMÍLIA

Cansada de voar pássaros  
a boca do vento  
a avó  
cortou o pão e a mandioca (TAVARES, 2011, p. 180).



Otyoto é lugar de sacrifícios em oferenda, é o altar particular do proprietário do eumbo, é espaço sagrado em torno do qual os membros da família se reúnem no intuito de “reconciliarem-se com os espíritos dos antepassados e obterem sua proteção, a fim de terem sorte na vida” (ESTERMANN, 1961, p. 198). É diante desse altar da família que, cansada do aéreo, etéreo e impalpável, a avó corta o pão e a mandioca cuja potência de alimentar também sustenta a dimensão do sagrado.

Com força concentrada de expressão, a poesia capta esse lampejo do sagrado contido no gesto cotidiano tantas vezes repetido. A aproximação significativa entre a fluidez do vento, a mobilidade do pássaro, a evocação do altar e a concretude do gesto de dividir o alimento revela interesse nos mais pequenos gestos tantas vezes desprezados, tidos como sem importância. Portanto, ao imprimir esse cuidado de atenção e esse olhar preciso sobre o sagrado cotidiano, há uma elevação dos movimentos dessa avó, de modo a reconhecer a graça que representam (sendo graça considerada aqui nos seus sentidos de beleza, benção e bem-estar).

A identificação do que é consagrado ao altar (Otyoto) configura-se, assim, a partir de uma composição que justapõem símbolos, sensações e imagens referentes à energia mobilizada pela avó e aos seus comportamentos alicerçados em práticas sociais afetivas, experiências, relações e hábitos conformados à vida e às suas necessidades.

Nas poesias de Ana Paula Tavares, há essa atenção muito cuidadosa que se coloca também em relação à referencialidade moral, intelectual e espiritual que orienta a vida e direciona as energias, seja para realizar a manutenção das convenções longamente repetidas dentro de determinada sociedade, seja para elaborar mudanças, como as compartilhadas por mãe e filha segundo os limites que o presente impõe:

Trouxe as flores  
Não são todas brancas, mãe  
Mas são as flores frescas da manhã  
Abriram ontem  
E toda a noite as guardei  
Enquanto coava o mel  
E tecia o vestido  
Não é branco, mãe  
Mas serve à mesa do sacrifício  
Trouxe a tacula<sup>8</sup>  
Antiga do tempo da avó  
Não é espessa, mãe  
Mas cobre o corpo  
Trouxe as velas  
De cera e asas  
Não são puras, mãe  
Mas podem arder toda a noite  
Trouxe o canto  
Não é claro, mãe  
Mas tem os pássaros certos  
Para seguir a queda dos dias  
Entre o meu tempo e o teu (TAVARES, 2011, p. 168).

---

8 A tacula se refere ao nome de uma árvore, cuja madeira solta uma tinta vermelha, a qual é utilizada nos ritos de passagens das meninas em idade núbil em sociedades como a nhaneca, por exemplo.

Dos versos do poema emergem vários signos dos rituais e das cerimônias comuns a sociedades agropastoris e recorrentes na poesia de Ana Paula Tavares. A tacula, a mesa do sacrifício, a cera, as velas são alguns desses elementos que fazem parte de ensinamentos transmitidos por gerações, os quais remetem ao contexto social específico dos grupos tantas vezes referidos pela poesia da autora.

O advérbio de negação “não” e a conjunção adversativa “mas”, reiteradamente repetidos pela jovem que se expressa no poema como sujeito poético, advertem para as mudanças instaladas no seio das normas sociais e das culturas, as quais não deixam de reportarem-se ao diálogo entre as condições impostas pelo presente e a conexão com uma cultura ancestral, de maneira que suas práticas são vistas como processo em contínua transformação. Em seu texto *Rethinking diasporicity: embodiment, emotion and the diasplaced origin* (2008), a pesquisadora nigeriana Bibi Bakare Yusuf reconhece como inegável a reelaboração dos padrões culturais de acordo com novos contextos os quais sempre envolvem uma relação entre a memória das práticas “antigas”, o processo de engajamento dos sujeitos com a sua realidade social e a interação com uma nova situação. Há, pois, uma sabedoria que articula a experiência do grupo social, o acúmulo de saberes, assim como sua ressignificação mediada pelo tempo presente, suas potências e suas limitações.

A jovem do poema faz referência a um pano de fundo que promove reconhecimento, formas de discurso e histórias latentes que ecoam através dela e que conectam o tempo da filha ao tempo da mãe, da avó ou mesmo antes desta. Neste percurso que atravessa gerações, se não há repetição exata dos mesmos gestos e movimentos legados pelas ancestrais, há cadência pontuada pelos que antecederam e cuja orientação pode ajudar a manter os passos certos ou mesmo os voos pássaros “para seguir a queda dos dias”. É, pois, na percepção dos processos de transformação que se vão reinventando laços de memória e de identificação que não deixam de ser fundados em uma história, em um território, em uma ética e em uma coletividade que, aqui, são vistos como ponto de apoio e referência para o sujeito poético atravessar o presente.

É, portanto, levando em conta o horizonte de expectativas e o universo de referências dos grupos sociais representados que a poesia da autora se realiza e considera as vozes por ela evocadas. Estas percepções, mobilizadas pelo poema e indicadas pela voz da filha em diálogo com a mãe, encaram os fatos como eles são ou como estão postos, com as limitações e dificuldades do presente, e levam em conta o que é necessário para estar nessa relação de maneira ética e enraizada. Esta postura é que circunscreve essas mulheres a uma perspectiva moral que não é alienada.

Agnes Heller, levando em conta os fundamentos éticos que configuram a consciência humana e au-

mentam a liberdade social dos homens e mulheres, indica que é no plano moral que se manifesta a sabedoria da vida dos indivíduos, ou seja, é no plano das intenções, decisões e ações ligadas aos hábitos, costumes, usos e regras que refletem a assimilação de valores sociais. Quando não alienado, é esse o registro que permite reconhecer os conflitos de valores, assim como avaliar e escolher diante das circunstâncias, respeitando princípios que sejam fundantes para a sociabilidade e para a efetiva humanização da vida sem se submeter passivamente às situações. Em suas palavras, a superação da alienação moral demanda, pois: “a conquista de um âmbito de movimento individual cada vez mais amplo, no qual a decisão ética concreta vai poder substituir em geral, para todos, a vigência de princípios de moral abstrata, o automatismo dos costumes” (HELLER, 2016). No diálogo entre mãe e filha, parece-nos que o que se reproduz não é o automatismo alienado e a reprodução irrefletida dos fundamentos de uma cultura, mas um reconhecimento mais amplo, que excede a simples repetição de um lugar social específico e conduz um lugar de potência e criação, como o também expresso no poema de *Como veias finas na terra*:

Vou agora encontrar o lugar  
Onde a mãe despe a pele das casas  
Todos os anos  
Só para revestir de novo  
Do barro das origens (TAVARES, 2011, p. 257).

O fundamento da relação criativa que a mãe estabelece com a cultura demanda não apenas reconhecer a pele que recobre a casa, a vida e sua cotidianidade, mas também, participando desse ciclo das relações consuetudinárias, “todos os anos”, ser capaz de criar a pele das coisas, recombinao-a com os referenciais morais, éticos e culturais que sustentam o horizonte e compõem as particularidades da vida, da sociedade e dos sujeitos atravessados também pelo gênero, pela raça e pela classe que estruturam essas mesmas particularidades.

## Referências

BAKARE-YUSUF, Bibi. Rethinking diasporicity: embodiment, emotion, and the displaced origin. **African And Black Diaspora: An International Journal**, [S.L.], v. 1, n. 2, p. 147-158, jul. 2008. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/17528630802224056>.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Introdução e tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In. NOVAES, Adalberto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Aviso à navegação**: olhar suco e preliminar sobre os pastores kuvale da província do Namibe com um relance sobre as outras sociedades agropastoris do sudoeste de Angola. Maputo: INALD - Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1997.

ESTERMAN, Pe. Carlos. **Etnografia do sudoeste de Angola**. Vol. 2: Grupo étnico Nhaneca-Humbe. Lisboa : Junta de Investigações do Ultramar, 1957.

ESTERMAN, Pe. Carlos. **Etnografia do sudoeste de Angola**: o grupo herero. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1961.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, J. (Org). **História Geral da África; Metodologia e pré-história da África**. São Paulo: UNESCO, 2010.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2016. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder.

LUKÁCS, Georg. **Estética**. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S. A., 1966. Traducción castellana Manuel Sacristán.

MELO, Rosa. Nyaneka-Nkhumbi: uma carapuça que não serve aos Handa, nem aos Nyaneka, nem aos Nkhumbi. **Cadernos de Estudos Africanos**, n. 7-8, 2005, p. 157-178.

MENEZES, Solival. **Mamma Angola**: sociedade e economia de um país nascente. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2000.

RABELLO, Rosana Baú. **Entre textos e contextos**: a poesia e a crônica de Ana Paula Tavares. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SABONETE, Fernando Wilson. **Construção do Estado-Nação Angolana**: relações inter-étnicas, Nhaneka-Humbe na guerra civil. 2010. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

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