

MEMÓRIA E ORALIDADE EM PAULA TAVARES: A TRADIÇÃO VIVA

MEMORY AND ORALITY IN PAULA TAVARES: THE LIVING TRADITION

Michel Augusto Carvalho da Silva
Elio Ferreira de Souza
UESPI

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre o legado da tradição *griot* e da memória coletiva na construção da identidade cultural na poesia angolana, mais especificamente nos poemas do livro *O Lago da Lua* (1999), de Paula Tavares. As análises foram realizadas seguindo os pressupostos teóricos de Édouard Glissant (2005), Amadou Hampaté Bá (2010) e Maurice Halbwachs (2006). Os resultados apontam que através dos recursos da tradição oral, Paula Tavares reinscreve a memória do povo angolano, nos levando a refletir sobre a devastação da guerra e a condição da mulher angolana.
Palavras-chave: Ana Paula Tavares; Poesia angolana; Oralidade; Identidade cultural; Memória.

Abstract: This article presents a study about the legacy of the griot tradition and the collective memory in the construction of cultural identity in Angolan poetry, more specifically in the poems of Paula Tavares' book, *O lago da lua* (1999). The analyzes were carried out following the theoretical assumptions of Édouard Glissant (2005), Amadou Hampaté Bá (2010) and Maurice Halbwachs (2006). The results indicate that through the resources of the oral tradition, Paula Tavares reinscribes the memory of the Angolan people, taking us to reflect on the devastation of the war and the condition of the Angolan woman.

Key-words: Ana Paula Tavares; Angolan poetry; Orality; Cultural identity; Memory

Griot, o poeta da tradição oral e guardião da memória

*Se queres saber quem sou,
Se queres que te ensine o que sei,
Deixa um pouco de ser o que tu és
E esquece o que tu sabes.*
(Tierno Bokar)

O presente artigo propõe-se a estudar o legado *griot* nos poemas do livro *O Lago da Lua* (1999), de Ana Paula Tavares, destacando-se a tradição oral da sua poesia, em diálogo com a perspectiva da arte de contar e cantar, cuja escrita vai de encontro à oralidade. Segundo Hampaté Bá (2010, p. 193), os *griots* são uma “espécie de trovadores ou menestréis”, responsáveis pela música, poesia lírica, contos e também pela história da sua comunidade. O principal recurso do *griot* é a oralidade. É através dela que ele anima as festas da comunidade, conta histórias e declama sua poesia lírica.

Segundo Hampaté Bá (2010, p. 193), os *griots* dividem-se, respectivamente, nas seguintes categorias: os *griots* músicos, que tocam qualquer instrumento e normalmente são excelentes cantores, transmissores de canções antigas e também compositores; os *griots* embaixadores, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em casos de desavenças e os *griots* genealogistas, historiadores ou poetas, que são grandes contadores de histórias e viajantes.

Ainda sobre a tradição *griot*, Hampaté Bá (2010, p. 193) afirma que eles não guardam “respeito absoluto com a verdade. Em outras palavras, o *griot* não necessariamente conta um fato como ele ocorreu, mas cria uma ficção narrativa para o acontecimento para tornar a ação descrita mais impactante ou mesmo mais interessante.

O *griot* quando conta sua história, revela os momentos sociais nos quais a prática de contar foi adquirida. Seus relatos têm relação com a identidade coletiva e permite a sua identificação com o povo, com a comunidade. Daí o prestígio social especial que lhe é conferido pela tradição. A sua atuação ganha especial importância porque traz consigo a memória profunda que cuida da compreensão do tempo histórico e sua relação com o espaço. Some-se às várias funções e papéis acumulados pelo *griot* na sociedade, a de — embaixador, o maior representante de um clã nas transações com outras tribos. (MELO, 2009, p. 149)

Com a colonização de Angola pelos portugueses e posteriormente com a independência do país, o legado *griot* foi ressignificado na cultura escrita, onde o escritor angolano, que agora tem sua identidade crioulezada pelo processo de colonização e independência de Angola, escreve na língua do colonizador mas mantém a tradição de sua comunidade viva através do legado da cultura oral.

A poesia tem sua origem nos cantos sagrados, há milênios, muito antes do advento da escrita alfabética, certamente na África Negra, onde fora o habitat do primeiro homo sapiens, quando a poesia ainda não se separara da música. A

poesia era música, dança e dramaturgia, representação da memória pessoal e coletiva, a narrativa das práticas sociais e religiosas, das ações sagradas e profanas das civilizações ou sociedades tribais antigas, de homens e mulheres da caverna desde tempos imemoráveis. (SOUZA, 2006, p. 332)

E sobre o resultado da hibridização das culturas na identidade dos povos, Édouard Glissant (2005, p. 27) afirma que as identidades são resultado de uma criouliização, ou seja, a identidade deve ser entendida como um rizoma, não mais como raiz e sim como uma raiz indo de encontro a outras raízes.

Fonseca (2015, p. 125) afirma que é preciso refletir sobre o modo como a literatura produzida por escritores africanos tenta dialogar com o universo da oralidade assumido a “teatralidade tão própria à fala e às narrativas orais”. Assim, é interessante analisarmos como as múltiplas funções sociais, bem como as múltiplas manifestações artísticas exercidas pelo *griot* são ressignificadas no período pós-colonial através do trabalho literário feito pelos escritores africanos. Gonçalves (2009) escreve sobre o diálogo entre a oralidade e a escrita e como a oralidade apresenta-se de maneira singular na literatura africana, preservando a história oral e as tradições dos povos:

A importância da oralidade na constituição da literatura africana vai configurar uma literatura única, diferente da maioria das literaturas mundiais, já que para os povos africanos, o — memorialismo oral possui o papel fundamental de preservação da história, das tradições, enfim, de toda a cultura e saberes dos povos. Como exemplo, a constituição do imaginário na literatura é permeada de elementos míticos do cotidiano, transmitidos por gerações pela oralidade e isso se processará nas produções escritas, tanto na prosa, quanto na lírica. A literatura nasce, primeiramente, como um grito de vozes que ecoam de um lugar —dentro□ para um lugar —fora, denunciando as condições de opressão. (GONÇALVES, 2009, p. 171)

Nesse sentido, é pertinente estudarmos como a oralidade característica dos povos africanos (especificamente da região de Angola) interage com as poesias escritas em língua portuguesa, especificamente da autora Ana Paula Tavares no livro *O Lago da Lua* (1999). Além disso, segundo Appiah (1997, p. 108) os traços formais das narrativas orais incorporados na escrita dos autores africanos podem ser interpretados como resultado da proximidade que esses escritores mantêm com as tradições vivas da cultura oral. Ou seja, o estudo do diálogo entre a cultura oral e a cultura escrita apresenta-se como uma característica dominante nas literaturas africanas, mas como salienta Leite (2014, p. 18) “a oralidade nas culturas africanas é uma característica dominante, mas não a única e exclusiva”.

Ana Paula Tavares, além de escritora é também historiadora. Outra função também destinada ao *griot* nas sociedades africanas. Nascida em 1952, na cidade de Lubango, na província de Huíla, localizada na região sul de Angola. Inicou sua graduação em História ainda em Angola, na Faculdade de Letras do Lubango, mas concluiu em Portugal, onde reside ainda hoje. Porém, os traços da cultura dos *Kwanyamas*, etnia do sul de Angola, continuam presentes em sua poesia:

A poesia angolana, em geral, se tece pelo diálogo entre a oratura africana e as heranças deixadas pelos portugueses. No caso da *poesis* de Ana Paula Tavares, predominam elementos do imaginário cultural do sul de Angola, recriados por linguagem estética de intensa elaboração e condensação poética que opera com formas fixas da tradição oral, entre as quais: os provérbios, as frases curtas, as metafóricas lições de moral. (SECCO, 2008, p. 198)

Dessa maneira, é importante analisarmos como a tradição do legado *griot* é ressignificada na cultura escrita, através da presença dos traços da oralidade e da memória coletiva na poesia de Paula Tavares.

O legado da cultura oral em Ana Paula Tavares

Em *O Lago da Lua*, encontramos um eu-lírico descontente com a sua condição de mulher em um país que outrora fora colonizado e busca, através do fazer poético, denunciar o colonialismo e os problemas da mulher angolana, ao mesmo tempo em que alimenta o sentimento de esperança por dias melhores.

Mas seria a poesia o gênero literário ideal para se analisar a herança da oralidade no texto escrito? Para Octavio Paz (2014, p. 28) “A linguagem falada está mais perto da poesia que da prosa; é menos reflexiva e mais natural, e por isso é mais fácil ser poeta sem sabê-la que prosador”. Ou seja, a poesia está mais próxima da oralidade que qualquer outro gênero escrito por não ter que seguir regras da língua escrita e ter liberdade para criar e recriar significados. A mesma opinião tem Sylvania Núbia Chagas:

A palavra falada sempre esteve mais próxima da poesia do que da prosa, uma vez que tantos significados possui; estes estão sempre latentes, propiciando tantas direções e tantos sentidos. O poema recupera a palavra em sua forma primitiva, retirando-a da letargia imposta pelo cotidiano e dando-lhe novas “roupagens”; com isso, coloca-a em liberdade, desvelando suas entranhas, colocando em xeque sua plurissignificação, uma vez que mostra todos os seus sentidos como um foguete no auge da sua explosão. (CHAGAS, 2015, p. 10).

Portanto, na poesia de Ana Paula Tavares podemos observar a mesma liberdade criativa da língua falada, que além de recuperar a palavra em sua forma primitiva, também revive e ressignifica as memórias coletivas das guerras pela independência, como no poema *November without water*:

NOVEMBER WITHOUT WATER

Olha-me p´ra estas crianças de vidro
cheias de água até às lágrimas
enchendo a cidade de estilhaços
procurando a vida
nos caixotes de lixo.

Olha-me estas crianças
transporte
animais de cargas sobre os dias
percorrendo a cidade até os bordos
carregam a morte sobre os ombros
despejam-se sobre o espaço
enchendo a cidade de estilhaços.
(TAVARES, 2011, p. 95).

O poema *November without water*, que pode ser traduzido literalmente para “Novembro sem água”, título feito em alusão às guerras pela independência do país que aconteceram em novembro de 1975, inicia com o pedido do eu-lírico para que “olha-me p’ra estas crianças de vidro”, ao fazer isso, o eu-lírico pede a atenção do leitor, ele deseja que o leitor olhe para as crianças de vidro, como se leitor e eu-lírico estivessem no mesmo espaço. “Crianças de vidro” permite uma leitura que pode representar tanto a transparência, ou seja, a invisibilidade das crianças em um cenário de guerra, como para a fragilidade das crianças angolanas, enfraquecidas por falta de água e alimento, e estão “enchendo a cidade de estilhaços”, ou seja, estão morrendo aos poucos, deixando pedaços da vida nas ruas marcadas pela dor e pelos horrores da guerra. “Procurando a vida nos caixotes de lixo”, uma metáfora para denunciar a condição de vida dessas crianças, que chegam a procurar alimentos nos caixotes de lixo para poderem continuar vivendo.

Na segunda estrofe o eu-lírico repete o pedido para que olhemos para as crianças. As crianças de vidro agora são crianças transporte, “que carregam a morte sobre os ombros”. A imagem poética aqui criada é de crianças cansadas, que andam como que carregando um peso sobre as costas, devido ao cansaço, à fome e à sede que a guerra pela independência trouxe a essas vidas frágeis, que continuam “enchendo a cidade de estilhaços”.

Através da escrita poética, a escritora faz uma denúncia do infanticídio, da falta de perspectivas de vida das crianças de seu país. J. Vansina (2010, p. 141) afirma que toda tradição oral legítima deveria fundar-se no relato de um testemunho ocular. O eu-lírico, ao convidar o leitor para olhar para as crianças pretende que o leitor veja, testemunhe a mesma cena que ele está testemunhando. O “para” escrito de forma contraída “p’ra” cria uma relação, uma atmosfera de informalidade também comum à tradição oral.

Vieram muitos
à procura de pasto
traziam olhos rasos da poeira e da sede
e o gado perdido.

Vieram muitos
à promessa de pasto
de capim gordo
das tranquilas águas do lago.
Vieram de mãos vazias
mas olhos de sede

e sandálias gastas
da procura de pasto.

Ficaram pouco tempo
mas todo o pasto se gastou na sede
enquanto a massambala crescia
a olhos nus.

Partiram com olhos rasos de pasto
limpos de poeira
levaram o gado gordo e as raparigas.

Como observado no poema, Paula Tavares nos conta a história dos colonizadores que se dirigiram ao sul de Angola à procura de terras produtivas e água para ali criarem seu gado e produzir riquezas. A promessa de terras e água fizeram com que eles chegassem até aquela região de Angola. Foram de mãos vazias, com sede e nessa mesma região pouco tempo ficaram estabelecidos, pois, a escassez de água os forçou a sair. Dali partiram à procura de outro lugar para se estabelecerem, mas levaram o gado e as mulheres que ali haviam.

Sobre a tradição oral, Hampaté Bá (2010, p. 208) afirma que a memória dos povos africanos de tradição oral, de maneira geral, “registra toda a cena de um acontecimento: o cenário, os personagens, suas palavras, até mesmo os mínimos detalhes das roupas”. No poema de Paula Tavares são perceptíveis alguns desses fatores, como o cenário, ao dizer que a massambala (um tipo de cereal muito comum na Angola) crescia a olhos nus enquanto os colonizadores naquela região se estabeleciam. Os personagens, que chegaram com fome e com sede, com as “sandálias gastas” de tanto caminharem à procura de um lugar produtivo para se estabelecerem. A riqueza nas descrições do cenário, das sandálias, do olhar de fome e de sede dos colonizadores são características típicas da tradição oral, pois ainda segundo Hampaté Bá (2010, p. 208):

Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato. (Hampaté Bá, 2010, p. 208)

Dessa maneira, Paula Tavares ao detalhar como os transeuntes chegaram na região, suas intenções, o olhar, o desgaste das sandálias, etc. está ressignificando a tradição oral na escrita poética.

*Amparai-me com perfumes, confortai-me
com maçãs que estou ferida de amor...*
CÂNTICO DOS CÂNTICOS

Tratem-me com a massa
de que são feitos os óleos
p'ra que descanse, oh mães

Tragam as vossas mãos, oh mães,

Untadas de esquecimento

E deixem que elas deslizem
pelo corpo, devagar

Dói muito, oh mães

É de mim que vem o grito.

Aspirei o cheiro da canela
e não morri, oh mães.

Escorreu-me pelos lábios o sangue do mirangolo
e não morri, oh mães.
De lábios gretados não morri

Encostei à casca rugosa do baobabe
a fina pele do meu peito
dessas feridas fundas não morri, oh mães.

Venham, oh mães, amparar-me nesta hora
Morro porque estou ferida de amor.

(TAVARES, 2011, p. 83)

O poema acima aproxima-se bastante de um canto que representa o rito de passagem da mulher angolana. O ato do eu-lírico sempre repetir o clamor “oh mães” e também o trecho “e não morri” entre os versos reforçam o diálogo entre o canto e o poema. Na primeira estrofe a mulher está se preparando para o rito em que se tornará mulher e estará pronta para o casamento, seu corpo está sendo preparado para o rito. “Tragam as vossas mãos, oh mães, untadas de esquecimento”, as mulheres estão com o óleo espalhados pelas mãos, o óleo é expressado no poema como “esquecimento”, pois é justamente através desse rito que a mulher angolana esquecerá sua vida até então para viver como submissa do seu marido. As mãos deslizam pelo corpo, e o eu-lírico reclama de dor e afirma que é dela que vem os gritos. A dor e o grito são sinais de resistência da mulher em se tornar objeto para o homem. Ela aspirou o cheiro da canela e não morreu. O sangue do mirangolo (Fruto silvestre angolano) escorreu pela sua boca e ela ainda não morreu. Ela encosta a casca rugosa do baobabe (uma árvore comum da região) no peito e de feridas espalhadas pelo corpo ainda não morreu. No fim, o eu-lírico morre por estar ferido de amor.

O ato da mulher afirmar que ainda “não morreu” entre uma etapa do rito e outro significa que o rito ainda não estava concluído e ela ainda se sentia dona de si. No fim, ao afirmar que está morta por estar “ferida de amor”, o rito foi finalizado e ela está pronta para amar, ou seja, para casar-se e seguir as tradições que a ela foram designadas.

É evidente que a oralidade está intrinsecamente relacionada à memória, afinal, é através da oralidade que a memória dos povos é evocada e ressignificada no contexto da escrita poética de

Paula Tavares. Mas até que ponto os poemas de Paula Tavares apresentam traços e acontecimentos que fazem parte da memória coletiva do povo angolano?

Segundo Halbwachs, mesmo que aparentemente particular, a memória individual está diretamente ligada a um grupo; o indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo na sociedade, já que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

A memória individual não deixa de existir, mas faz parte de diferentes contextos, com a presença de diferentes participantes, e isso faz com que a memória de natureza individual esteja cercada de acontecimentos partilhados por um grupo, passando de uma memória individual para uma memória coletiva.

Há, portanto, uma relação intrínseca entre a memória individual e a memória coletiva, visto que não será possível ao indivíduo recordar de lembranças de um grupo com o qual suas lembranças não se identificam. Segundo Halbwachs:

[...] para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39)

Nesse sentido, é perfeitamente justificável o estudo da memória coletiva a partir de poemas que representam os sentimentos e vivências de um eu-lírico, bem como seu ponto de vista sobre as diversas situações representadas, uma vez que esse poema irá apresentar traços e acontecimentos que dizem respeito às experiências da autora e da sua comunidade, ou seja, à memória coletiva do seu grupo. A constituição da memória de um indivíduo é uma combinação das memórias dos diferentes grupos dos quais ele participa e sofre influência.

Considerações finais

Nos poemas analisados no presente estudo, percebe-se que Paula Tavares evoca as memórias do povo Angolano. No primeiro poema a memória da guerra é personificada no olhar das crianças que buscam alimentos nos caixotes de lixo. O poema é uma rememoração da guerra pela independência, ou melhor, da fome, da sede e do infanticídio durante um período de guerras. No segundo poema, Paula Tavares descreve como foi a chegada dos colonizadores ao sul de Angola. Como eles chegaram, com que intuito chegaram e como de lá saíram, levando o gado e as mulheres da região. O terceiro descreve um rito de passagem que as mulheres da etnia *Kwanyama* devem passar para poder serem iniciadas na vida adulta.

Portanto, as pulsações da tradição oral angolana mostram-se como um traço marcante da poética de Paula Tavares e compõem seus poemas de diversas maneiras, através do ritmo imposto

pela distribuição dos versos e estrofes, pela repetição de versos que musicalizam o poema, a forma como a temática é abordada e também a aproximação do sujeito poético com as tradições e culturas comuns de Angola, juntamente com as metáforas e metonímias que referenciam a paisagem e elementos comuns da região de Angola.

Em vista do que foi apresentado, é evidente o legado da tradição oral na poesia de Paula Tavares, ressignificado na escrita, como no ato de rememorar e contar a história de seu grupo, revogando para si a mesma função dos *griots* africanos, de cantar e contar a história do seu povo, evitando que a memória das tradições, das vivências e mesmo do sofrimento durante o período colonial se percam, evitando que a identidade do seu povo seja apagada.

Referências

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BÁ, A. Hampaté. A tradição viva. KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

CHAGAS, Sylvania Núbia (org.). *O canto da palavra: ecos que ressoam entre a poesia e a cultura*. Salvador: EDUFBA, 2015.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de Língua Portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora/MG: Editora UFJF, 2005.

GONÇALVES, Maria Aparecida Garcia. O Griot e o Areôtorare em Agostinho Neto e Lobivar Matos. In: *Griots – culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Org. LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. – 1.ed. - Natal: Lucgraf, 2009.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas*. Edições Colibri, 2ª edição. Lisboa, 2014.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A Figura do Griot e a relação memória e narrativa. In: *Griots – culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Org. LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. – 1.ed. - Natal: Lucgraf, 2009.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Indeléveis Rumações da Memória. In: *A Magia das Letras Africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. Rio de Janeiro, 2008.

SOUZA, Elio Ferreira de. *Poesia negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes*. 2006. 369 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife: 2006.

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

TEIXEIRA, Jorge Fernando Silva. *Projecto de Centro Interpretativo da Cultura Kwanyama (Cuanhama)*. Faculdade de Letras Universidade do Porto, 2014.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010.

Michel Augusto Carvalho da Silva

Mestrando em Letras pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI.

Elio Ferreira de Souza

Doutor em Letras (UFPE). Professor da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, com atuação na graduação e no Mestrado em Letras e Coordenador do Núcleo de estudos e pesquisa afro – NEPA.

Enviado em 01/09/2017.

Aceito em 30/10/2017.