

CÂNONE, MULHER, SILÊNCIO E GRITO (O caso exemplar da angolana Paula Tavares)

Laura Cavalcante Padilha

*Há muito tempo que a ando a governar linguagens:
agora vou ser a própria fala, o gesto de governar princípios.*
Paula Tavares

Se é verdade que ação e discurso, ao interagirem, contribuem para que os homens se distingam entre si (Hannah Arendt, 1989), também não é menos verdadeiro que tal distinção atinge o universo literário, fazendo com que, em última instância, os textos se submetam aos mesmos aparatos de dominação, via aberta para que as ideologias garantam sua própria hegemonia. Interrogar, pois, o cânone é iluminar a “complexidade das contradições que existem dentro das convenções”, na aguçada observação de Linda Hutcheon (1991, p.86). Por tal processo de visibilidade, chega-se ao cerne da questão da diferença, sobretudo se a direção do olhar tem como alvo a produção literária de mulheres e... africanas.

Saindo do geral para o particular, assumo minha personalidade, deixando o nimbo de uma inconsútil terceira pessoa. Também em busca desta particularização, elejo Angola como principal ponto de sustentação para falar do jogo de poder que, por muito tempo, colocou as Literaturas Africanas no limbo, espaço marcado pelo vazio e silêncio. Insistindo em particularizar mais ainda, tangencio a questão das produções femininas: o vazio do vazio. Finalmente, como ponto de chegada, tentarei surpreender o grito de uma poetisa angolana, Paula Tavares, recortando em seus textos “o gesto de governar princípios”.

Começo, pois, por propor um breve corte diacrônico. Assim, lembro que só a partir dos anos 60 aparecem textos que buscam trazer à tona as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, no plano crítico e/ou historiográfico. As

antologias têm um papel decisivo nesse projeto de visibilidade e, como se pode prever, na tentativa de canonização que se firma mais e mais na década seguinte. Um excelente exemplo nos é dado por *No reino de Caliban*, antologia organizada por Manuel Ferreira e cujo primeiro volume é de 1975 (abarca Cabo Verde e Guiné-Bissau). Em 1976, publica-se o número II (Angola e São Tomé e Príncipe) e só na década de 80 vem a público o de Moçambique (1985).

A leitura do segundo volume da antologia de Ferreira, centro do meu interesse neste momento, mostra que a poesia feminina angolana começa a tomar corpo na década de 50, mesmo assim de forma incipiente. No conjunto de autores apresentados, há 6 (seis) mulheres, para 53 (cinquenta e três) homens. Os números falam por si.

De outra parte, se intersecciono a questão de gênero com outra, a ela suplementar, a de raça, a teia de silêncios e vazios se torna insuportavelmente densa e tensa. Certo que, se a obra é de 76, a pesquisa que a origina é muito anterior, abrangendo o tempo colonial, ou seja, o momento em que Angola não passava de uma província ultramarina, na radicalidade do discurso metropolitano.

Olhando com atenção os dados bio-bibliográficos que antecedem os poemas arrolados, vê-se que eles seguem uma ordem pré-estabelecida: local e data do nascimento do autor, "catalogação racial" e vai por aí. Fico por ora com tal "catalogação" que o organizador dispensa quando o poeta é de origem portuguesa. Os angolanos não escapam dessa notação prévia. Cito exemplos. No verbete sobre Viriato da Cruz, lemos: "(Viriato Clemente da Cruz. Porto. Amboim. Angola. 25-3-1928 — Pequim, 1973) Mestiço. Primeiro Secretário Geral do MPLA" (p.162). Com relação a Antônio Cardoso, diz-se: "(Antônio Mendes Cardoso, Luanda, 8-4-1933). Branco" (p.191). No entanto, no verbete referente a Luandino Vieira, o dado da cor se omite: "(José Vieira Mateus da Graça. Vila Nova de Ourém, 4-5-1936). Também José Graça ou José Muimba. Com cerca de três anos foi [...] para Angola" (p.237). Assim, do total dos 59 (cinquenta e nove) poetas, em números aproximados, 56% são brancos; 36%, mestiços e apenas 8%, negros.

Quanto às poetisas, três recebem a chancela de brancas; duas não têm o fator racial nomeado e só uma é classificada como mestiça. No verbete de Alda Lara, reforça-se sua condição de "*casada* com o escritor Orlando Albuquerque" (p.109, grifo meu). Tal condição não é praticamente considerada para as poetisas. Penso ainda ser válido dizer que, das seis, três têm formação universitária; quatro, livros publicados e três receberam prêmios vários.

O quadro revelado pela leitura mostra que no "reino encantado" dos poetas angolanos há um predomínio de homens e de brancos. Nenhuma autora é chamada de negra, diferentemente de poucos autores. Evidencia-se, assim, a força castradora do sistema de educação colonial que abre as portas da educação ao branco, vedando-a quase totalmente ao negro. O "mestiço fica no meio termo. Nesse jogo de silenciamento, como os dados mostram, a mulher negra é expulsa simbolicamente do "reino de Caliban".

Dando um salto, chego a 1991, ano da publicação de *Angola*: encontro com escritores, de Michel Laban (entrevistador). Vemos, pela leitura da obra, que

quase vinte anos após as independências o quadro discriminatório permanece, no que concerne apenas à autoria feminina, já que o organizador não lanceta a ferida racial, ou não a explicita. São ao todo entrevistados 26 (vinte e seis) escritores, dos quais só uma mulher, Paula Tavares, poetisa cuja obra, *Ritos de passagem* (1985), será objeto mais detido de meu olhar.

Seguindo, conscientemente ou não, a hierarquia africana, Laban começa pelos mais velhos, Oscar Ribas, Raúl David, Aires de Almeida Santos, Uanhenga Xitu, Antônio Jacinto, etc. Nesse jogo reverentemente hierárquico, não me parece mero acaso que a entrevista de Paula Tavares seja a última do segundo volume, a que se segue apenas o “Encontro com Jovens Escritores”. Não precisamos vestir a pele dos xamãs, adivinhos ou quimbandas para saber o significado de tal lugar no enunciado organizativo.

O texto da entrevista de Paula representa um deslocamento metonímico em relação aos demais. Enquanto o que se pergunta aos homens pertence, via de regra, à esfera do público — relação com o passado colonial; participação na luta; papéis sociais representados na colônia ou na nação; influências; fatos sobre a obra, etc. —, sem querer, a conversa com a poetisa toma outros rumos, escorrega e, trazendo “cheiros, sons, corais, canções” (v. II, p.849), passa para a esfera do privado e, muito, pela condição da mulher na sociedade angolana. Diria que, ao começar, a entrevista é como as outras, mas, depois, vai tocando um corpo-em-diferença, feminino, expondo-o aos olhos do leitor atento.

Tal diferença se mostra desde a forma com que Paula se refere ao seu único livro publicado, *Ritos de passagem*, centro de minhas reflexões, a partir deste momento. Sobre ele, ela diz: “Não escrevi este caderno com o objetivo de escrever um livro” (idem). Além do “caderno”, disponho, eu continuo, de inúmeros outros poemas da autora, não publicados e de uma narrativa em prosa, igualmente inédita, que vão reforçar uma espécie de grito dado pelos seus textos que, assim como a entrevista, são sempre mostrados como manifestação de uma “linguagem de mulher” (p.851) que estabelece uma espécie de “relação quase física com as coisas, com aquilo que está à volta, os cheiros, os frutos” (p.853). Dessa “linguagem de mulher” falo agora, surpreendendo a *poeticidade dos RITOS* de Paula Tavares que consegue, com poucos gestos, fazer do silêncio da voz feminina na poesia angolana um dos mais instigantes gritos da fala poética da diáspora de língua portuguesa.

Filigranadamente — talvez em um diálogo intertextual com a leveza e decantação dos versos de Arlindo Barbeitos —, Paula Tavares não apenas se entrega ao ritual das palavras, mas vai além, deixando escapar, nos interstícios de sua fala, as nervuras de um corpo feminino, cuja sensualidade sempre foi obrigada a calar-se. De forma delicada, como se escrevesse as notas de uma partitura musical, o eu-lírico vai preenchendo espaços via de regra vazios, quando o tema é a questão do gênero e, sobretudo, o corpo-em-diferença da mulher. São vários os procedimentos poéticos de que se vale a escritora para assegurar tal “delicadeza” e um deles consiste em transformar coisas em quase-seres, cuja essência feminina ela intensifica com os acordes de imagens

inesperadas. Um exemplo possível encontramos no poema “A nocha”, quase autobiográfico, se pensamos ser Paula uma mulher da Huíla:

“Modesta filha do planalto
combina, farinhenta
os vários sabores
do frio.
Cheia de sono
mima as flores
e esconde muito tímida
o cerne encantado.” (P.13).

A obra *Ritos de passagem* se divide em três partes, na aparência desligadas entre si, mas profundamente interligadas, sobretudo quando o leitor percebe o caráter de circularidade que a autora lhe imprime. Passo a passo, o sujeito da enunciação vai tentando denunciar os diversos *círculos* nos quais as mulheres se aprisionam, sejam as do meio urbano, eixo no qual o eu-lírico se situa, sejam principalmente as pertencentes às comunidades tradicionais. Não é mero acaso que o livro se abra com “Cerimônia de passagem”, pórtico onde se encena o gesto consentido da oralidade, pedindo-se uma espécie de permissão para que a fala se possa instaurar e onde ainda se exercita o jogo da circularidade, ao anunciar-se: “o velho começou o círculo / o círculo fechou o princípio” (p.5). Com isso, Paula Tavares antecipa a dinâmica mesma do seu texto como um todo, não sendo, pois, gratuito o fato de abrir o poema e fechá-lo com uma espécie de mote-adivinha: “a zebra feriu-se na pedra / a pedra produziu o lume”. Aqui se invocam, ao mesmo tempo, o fogo (duplo da palavra, sempre) e a tradição oral, ambos se interligando nesse poema-prefácio que se faz convite explícito para que o leitor tome seu lugar na roda prazerosa, convocado pelo ato da fala poética.

A primeira parte dos *Ritos* se nomeia “De cheiro macio ao tacto”, pura sinestesia, a anunciar a importância dos sentidos nesse momento inaugural em que o universo angolano toma seu lugar na cena, em forma principalmente de frutos que se fazem deslocamentos metonímicos das várias formas possíveis de estar *no* ou ser *o* feminino. A exceção se dá com “O mirangolo”, obrigatória convocação do masculino, e ainda com “O matrindindi”, animal que se faz o duplo não só do sujeito lírico, mas, por extensão, de toda e qualquer mulher que, como ele, “cresce, multiplica-se, canta / ao fim da tarde / entre julho e agosto” (p.17). Já nessa primeira parte, a desobediência dos versos, a recusarem a linearidade da disposição tradicional, mostra a incorporação do silêncio à fala, quando aquele se faz presente nos espaços vazios, talvez — quem sabe? — como metáfora do sentido mais profundo da fala histórica da mulher, tão cheia de lacunas e silêncios que lhe são impostos pela hegemonia do falologocentrismo. Abro um parêntesis, com a permissão da autora, para convocar para esta nossa roda um de seus poemas inéditos, onde a mesma submissão dos versos e a incorporação dos brancos do silêncio à fala plena da linha cheia se fazem evidência no corpo poético. Ela diz:

"Respira mansa a superfície do lago
Silêncio e lágrimas pesam-lhe
as margens

Uma mulher quieta
Enche as mãos de sangue
Cortando o azul
da superfície de vidro."
(1989)

Chegamos, então, depois da pausa, a "Navegação circular", segunda parte do livro que traz o eu-lírico mais à tona da expressão, com o tom dos poemas se fazendo mais e mais íntimo, como se dá em "Boi à vela", texto em que o eu se mostra, mesmo que não se nomeie: "Os bois nascidos na huíla / são altos, magros / navegáveis" (p.6). Essa navegação, no fundo a do próprio sujeito feminino preso à sua circularidade, leva à intensificação temática da solidão, da impossibilidade do amor e da ausência. É a menor das três partes da obra, com apenas quatro textos. Funciona como o momento suspensivo e intervalar, tão caro aos ritos, quando se dá o salto de um estado a outro, ou seja, o corpo primeiro, não iniciado, deixa de ser ele e transforma-se em outro que, ao final do processo, estará totalmente assinalado. O momento da passagem deve ser breve, pois é sempre pura cintilação, como, no livro, "Navegação circular" e, fora do livro, neste outro momento inédito de Paula, ou seja, o poema "Persona",

"Sou a máscara
MWANA PWO
em traje de festa à beira da noite
comigo, podes dançar
de corpo inteiro
comigo
podes vestir a vida
atravessar o espelho
e descalço
rumo ao sul
navegar as horas." (S/d).

O último dos momentos de *Ritos de passagem* convoca, de modo claro, o jogo metafórico da circularidade, só que, como não podia deixar de ser, ampliadamente. Temos, então, "Cerimônias de passagem", com a pluralização do título do poema-pórtico. Aponta-se para o fato de que "o círculo fechou o princípio" (p.5), ou vai fechá-lo, no caso. Anuncia-se africanamente que a roda se vai dissolver e a fala voltará ao silêncio original. Os três poemas iniciais dramatizam o papel do feminino nas sociedades tradicionais, metáfora que se pode estender à mulher de qualquer parte, já que para ela sempre se aponta, de uma forma ou outra, o "Exacto limite". Cito um trecho deste poema-símbolo:

comi o boi
provei o sangue
fizeram-me a cabeleira
fecharam o cinto:
Madrugada
Porta
EXACTO LIMITE" (p.28).

A personalidade do eu-lírico é assumida intensamente e, como seria previsível, aparece o *tu*, como suplemento de um eu, a mostrar-se em estado de amor, porque, em certa dimensão, "amadurecido" pela passagem ao estado pleno de mulher. Surge o *nós*, fusão do eu ao tu:

colonizámos a vida
plantando
cada um no mar do outro
as unhas da distância da palavra da loucura
enchendo de farpas a memória
preenchemos os dias de vazio" (p.33)

Desse modo, cumprida a "navegação", preenchidos os vazios, chega-se ao fecho da obra, anunciada em forma de terceira e última "cerimônia", dessa vez, "secreta". Toda a força alquímica da palavra poética explode nesse momento final. Já não há mais macho ou fêmea, mas a decisão de "[...] transformar / o mamoeiro macho em fêmea" (p. 36). Piscadela cúmplice do sujeito lírico, a romper com as normas rígidas da tradição. O que se pinta "em círculos / com / tacula / barro branco / sangue...", (idem), agora, é o corpo do macho e, não, da fêmea. Invertem-se, mesmo que apenas na utopia da figuração poética, as posições já cristalizadas. Embaralham-se os papéis e o fim atinge, pelo círculo, o princípio, daí o poema e o livro se encerrarem em canto e fertilização, ambos gestos de pura poeticidade genesiaca, muito embora a morte seja também claramente convocada:

"Entoaram cantos breves
enquanto um grande falo
fertilizava o espaço aberto
a sete palmos da raiz." (Ibidem).

Morte e renascimento ou, simplesmente, o anúncio de que os *Ritos de passagem* encontraram o caminho de seu fim. Cintilação transformadora ou poesia, apenas.

Percebe-se ainda que o silêncio, rompido as suas inflexíveis teias, cedeu lugar ao grito. Assim, corpo aceso, mais que governar linguagem, a poetisa

angolana se faz “gesto de governar princípios”. Por isso mesmo, eu própria fecho este círculo, com outros versos seus que não falam dos *Ritos*, mas da vida de tantas mulheres que, como ela, desejam

“Acender a noite com o fogo do corpo
e moldar no barro a leveza do sonho

Acender o sonho com a dureza do barro
e moldar na noite o fogo do corpo

Endurecer a noite com a leveza do barro
e moldar no fogo a dureza do corpo

Noite barro fogo sonho

Endurecer o molde
com a fogueira do corpo”. (S/d.).

Molde novo, corpo-fogo, a fala calada sai da noite do seu não-ser, para iluminar-se na fogueira da criação poética, invertidos os antigos sinais que dominavam o velho reino de Caliban.

Referências bibliográficas

1. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
2. FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa II — Angola/São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Seara Nova, 1976.
3. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
4. LABAN, Michel. *Angola: encontro com escritores (2 v.)*. Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida, 1991.
5. PADILHA, Laura Cavalcante. Uma cerimônia de iniciação: a escrita feminina angolana pós-75. In: *Cadernos(1): 3º Seminário Nacional — Mulher e Literatura*. Santa Catarina: UFSC, 1989; 216-220.
6. _____. Poesia africana, em feminino. In: GOTLIB, Nádia Battella (org.). *A mulher na literatura*, v.III. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990; 286-293.
7. _____. Um jogo de dissimulações: a fala poética de Paula Tavares. In: *Jornal de Angola*. Luanda, ano 18, 5831: 2, 1993.
Obs.: A versão completa do texto aparece em PORTO, Maria Bernadette Velloso (org.). *A mulher na literatura (2 v.)*. Niterói, Instituto de Letras da UFF, 1993: V. II — 48-60.
8. TAVARES, Paula. *Ritos de passagem*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985 (Cadernos Lavra & Oficina, 55).