

O CORPO COMO “LUGAR DE MEMÓRIA” E ENCENAÇÃO DA DIFERENÇA NA POESIA DE PAULA TAVARES

Edinélia de Souza Cruz

Mestranda em Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários /
UFMG

RESUMO

Neste ensaio, motivado pela poesia de Paula Tavares, interessa-nos pensar a representação do corpo feminino da mulher africana engendrado *na* e *pela* memória coletiva como um “lugar de memória”, a produção da diferença suscitada por esse embate entre memória coletiva e memória individual e as tensões inerentes a esse processo.

PALAVRAS-CHAVE

Paula Tavares, representação, corpo, memória, diferença

“Meu corpo é um grande mapa muito antigo.”¹

“O corpo é um código à espera de ser decifrado.”²

Pensar a literatura no contexto da pós-modernidade é circunstancialmente pensar questões relativas à identidade. No que se refere à literatura produzida em países africanos, foco deste estudo, tal pensamento se torna um imperativo e, por sua especificidade geográfica e etnográfica, uma tarefa bastante difícil. Nesse sentido, é sempre necessário pensá-la como um espelho fragmentado que reflete tanto práticas locais, quanto globais.

Nos territórios africanos a busca da identidade passa, necessariamente, pela memória coletiva, na recuperação de certos valores autóctones, numa tentativa de resgatar a tradição através de uma rede de negociações permanente, a fim de redesenhar o que seria o homem e a nação. A partir disso, a literatura por um bom tempo se dedicou somente a pensar esse corpo

¹ TAVARES. *Ritos de passagem*, p. 45.

² CERTEAU. *A escrita da história*, p. 15.

social africano pelo viés da alteridade, buscando conferir-lhe uma diferença pautada na conflituosa relação histórica colonizador *versus* colonizado.

Interessante observar que a partir da década de 1980 uma nova perspectiva passa a ser notada, principalmente em Angola e Moçambique, os olhares começam a perscrutar não apenas um corpo-nação em sua necessária alteridade, como também a encenação de um processo de subjetivação de certas minorias, oportunizando um levante de “memórias subterrâneas”³ – as mulheres, exemplo aqui discutido – duplamente emudecidas, seja pelas relações sociais herdadas da colonização, seja em relação ao papel social a elas conferido fundamentado na tradição, na ancestralidade.

Tal mudança de perspectiva traz em seu bojo os debates sobre a memória e a reavaliação do passado, que em nosso século, segundo Achugar, passa por um necessário exercício de “desenterrar identidades, de ressuscitar histórias, de construir novos monumentos e de desconstruir, ou de transformar, mediante a apropriação, os antigos”.⁴

Nesse contexto, uma reflexão sobre tendências de recuperação, preservação e transformação de memórias passa pela discussão inserida pelo historiador francês Pierre Nora sobre os lugares de memória, entendidos como “as últimas encarnações de uma consciência da memória”.⁵ Nesses lugares, residiria uma reserva de memória que, paradoxalmente, encenaria a historicidade do passado e, conseqüentemente, a impossibilidade de resgatar a vivência perdida. No entanto, esse resgate, mesmo engendrando novos significados à memória, evitaria sua morte e o esquecimento definitivo.

Sua reflexão, mesmo se reportando a monumentos, é demasiado importante para nossa discussão, pois, na cultura africana, o corpo performático tomado em seus rituais ancestrais pode ser considerado um “lugar de memória”, já que é através da dança, dos adornos, das pinturas presentes na encenação das cerimônias de passagem, que esses corpos inscritos dão-se à leitura e à interpretação do mundo através da memória coletiva.

Outro ponto fundamental para entender o processo de subjetivação das minorias foi a disseminação dos Estudos Culturais, que estabeleceram a urgência de se repensar a cultura fora dos parâmetros ocidentais, o que possibilitou o advento e a afirmação profícua de diversos discursos pautados em conceitos como raça e gênero. Assim, ao poderem encenar

³ POLLAK. Memória, esquecimento, silêncio, p. 3-15.

⁴ ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 177.

⁵ NORA citado por FONSECA. Impurezas e hibridações: textos em transformação, p. 10.

sua diferença, tais minorias abriram espaço para se discutir a identidade singular, por exemplo, desse corpo de mulher-africana enquanto *Ser*; como afirma Linda Hutcheon:

Os pensamentos negro e feminista nos demonstraram como é possível fazer com que a teoria saia da torre de marfim e entre no mundo maior da práxis social (...). As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização pós-moderna das margens e do ex-cêntrico como uma saída com relação à problemática do poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino.⁶

Segundo Bhabha,⁷ estudar a diferença cultural requer entendê-la além de um sentido meramente biológico ou cultural. Assim, a compreensão da diferença deve ser lida em seu caráter performativo, presente em um jogo argumentativo e discursivo através do qual se negociam as diferenças a partir das lacunas de sentido entre as fronteiras culturais, e isso se dá, em contrapartida, às construções identitárias aprisionadas em sistemas de significações homogeneizadores e totalizantes. Sendo assim, a ação criativa é aquela que subverte, redefine o signo, a partir de um lugar enunciatório deslocado dos sistemas de representações fechados. A busca de um *entre-lugar* da literatura de voz feminina em Angola caracteriza muito bem a tentativa de fuga de signos culturais fechados como a cultura ocidental e as tradições africanas. E ponderar sobre essas posições cristalizadas passa inevitavelmente pela discussão sobre imagem e memória, sacralização e dessacralização do corpo feminino.

Na tentativa de pensar um pouco sobre essas questões é que este estudo enreda-se pelos mistérios do corpo feminino inserido num corpo social, tecido entre a letra sinuosa da memória africana e o olhar deslocado de uma mulher, Paula Tavares, que se considera estrangeira em seu solo. Nascida em Lubango, província da Huíla, sul de Angola, em 1952, essa escritora cedo deixou a ilha para se aventurar em Lisboa, onde terminou sua formação em História, concluiu o mestrado em Literaturas Africanas e recentemente o doutorado em História Africana.

Considerada uma das mais importantes vozes femininas na atualidade, no que se refere à poesia angolana, Paula Tavares – poeta, cronista e romancista – a nosso ver – encena em seu percurso literário “o discurso da minoria”,⁸ principalmente no que concerne à representação da mulher africana. Interessa-nos aqui pensar a representação desse corpo feminino engendrado *na e pela* memória coletiva como um “lugar de memória”, a produção da

⁶ HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção, p. 35.

⁷ BHABHA. *O local da cultura*[0].

⁸ Lido a partir do que Homi Bhabha vai postular como discursos que apresentam uma postura de oposição aos “centrismos” dominantes presentes na literatura ocidental.

diferença suscitada por esse embate entre memória coletiva e memória individual e, consequentemente, as tensões inerentes a esse processo. Nesse sentido, essa leitura circulará em torno de alguns poemas dos livros: *Ritos de passagem* (1985), *O Lago da Lua* (1999); *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001); *Ex-votos* (2003); e *Manual para amantes desesperados* (2006).

De acordo com o que foi anunciado na citação que abre este artigo, para ler a poesia dessa autora faz-se necessário entender que suas temáticas – os ritos ancestrais, o cheiro/tato/gosto de seu “local” de cultura, a mulher em seu fazer cotidiano, o tempo cíclico que funda os dias e profetiza o *Ser* mulher, o (des)encontro com o *Outro* – são suscitadas a partir da leitura desse “mapa muito antigo” num percorrer de linhas, espaços, vozes e silêncios inscritos, tanto no corpo coletivo, quanto no corpo individual. Nesse sentido, precisam ler lidas como parte de uma enunciação híbrida pós-colonial, e nos dizeres de Bhabha⁹ numa perspectiva de arte que “não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente.”¹⁰

Podemos observar esse falar a partir de um lugar fronteiriço em uma de suas considerações: “Eu que não fui uma mulher que passei pela iniciação, eu que sou uma mulher que só falo línguas imperiais... mas tenho ouvido o som de outras línguas, e portanto, eu não faço cópias: trabalho, canibalizo e devoro como muitos outros africanos fizeram.”¹¹ Ato reiterado, também, em sua poesia, como neste poema sobre a princesa Ozoro:

Meu nome é memória e com as velhas treinei cada fala
– a do caçador nas suas caçadas
– a dos homens no seu trabalho
– o canto das mulheres nas suas lavras
– a das raparigas no seu andar
– o canto da rainha na sua realeza
– o som das nuvens na sua chuva
Na lavra da fala faço meu trabalho, como a casa sem porta e sem mobília, não tão perfeita como a casa onde o rei medita, tão redonda como a casa onde Ozoro e as meninas aprenderam a condição de mulheres.¹²

Nesse poema, a tradição é resgatada pela aprendizagem, no ato de treinar e repetir cada gesto que faz parte da memória coletiva, em que a fala encenada é a dos corpos em suas

⁹ BHABHA. *O local da cultura*.

¹⁰ BHABHA. *O local da cultura*, p. 27.

¹¹ TAVARES citado por RIBEIRO. *E outras vozes se levantam* – Ana Paula Tavares responde a Luís de Camões, p. 121.

¹² TAVARES. *O lago da Lua*, p. 52.

experiências cotidianas, o que nos permite ler, pela ótica africana, a apresentação dos papéis sociais correspondentes aos homens – o caçador, aquele a quem é permitido transitar pelos espaços geográficos, inclusive o espaço-corpo da amada: “Nada me disse o meu amado/ Chegou/ Mora no meu país não sei por quanto tempo/ É estranho que se sintam bem/ e parta.”¹³ E o papel que corresponde à mulher – ser guardiã da memória, repetir e fundar o tempo todos os dias, principalmente o tempo da espera, pautado pelo limite espacial: a casa. Note-se uma diferença, esse eterno retorno da repetição não constrói “o mesmo” – a casa do rei ou da princesa – mas uma casa “sem porta e sem mobília”, que tende à imaginação, ao vazio e à liberdade que esse vazio produtivo proporciona.

Na “lavra da fala” cotidiana, a oralidade misturada ao texto proporciona uma lírica diferenciada, pois a chave para sua leitura encontra-se num “rumor” das línguas, na fronteira entre os significantes da língua estrangeira e na pluralidade de significados decorrentes da tradição angolana. Assim, perfazem toda a lírica “o tênue, o camuflado e o fremente”,¹⁴ que por assim dizer, também podem representar a constituição da feminilidade. Exemplos bem claro disso, que particularmente nos interessam, são as ressignificações dos rituais referentes à máscara *Mwana Pwo* e à simbologia do deserto Kalahari – “a grande sede”.

Na simbologia dos grupos Cokwe e Nyaneka Khumbi, pertencentes ao território angolano, etnolinguisticamente diferentes, mas que encenam rituais parecidos, o culto à máscara *Pwo* (mulher madura), representativa do modelo feminino perfeito, denotando a experiência e a sabedoria, e que nos tempos atuais passou a ser denominada *Mwana Pwo* (“jovem mulher” ou “rapariga”), representa “o ancestral feminino que regressa à terra com o poder de validar ou criticar as intuições da sociedade tradicional. (...) As máscaras constituem objetos de evocação e realização de ações dos antepassados entre os homens, estando o surgimento associado ao culto dos ancestrais”.¹⁵ Uma característica fundamental é que a ostentação da máscara é interdita às mulheres, só podendo ser encenada por um homem iniciado. Durante as cerimônias rituais de iniciação masculina, *Mwana Pwo* apresenta-se performaticamente através da dança e seus gestos encenam a fertilidade, a beleza, a força da juventude e o exemplo das regras e formas de comportamento social a serem seguidos pelas mulheres.

¹³ TAVARES. *O lago da Lua*.

¹⁴ Condições do rumor da língua, segundo BARTHES. *O rumor da língua*[0], p. 94.

¹⁵ MARQUES. *Mwana Pwo ou a representação feminina da hierarquia das máscaras Cokwe*.

Paula Tavares, em *O lago da Lua*, retomará esse ritual, porém apresentando uma atitude transgressora em que o eu lírico reitera o desejo de “negociar a diferença”, tanto sexual, quanto cultural . Vejamos:

chegou a noite
onde habito devagar
sou a máscara
Mwana Pwo em traje de festa

dança comigo
de noite todos temos asas
vem, eu sou a máscara
para lá da vida
à beira da noite

bebe comigo
a distância
em vaso de vidro

vem atravessar o espelho em dois sentidos
depois, podemos, rumo ao sul
navegar a
as horas
desembrulhar a espuma desta lentíssima noite
e ficar por dentro
dançarino e máscara
no meio da noite.¹⁶

Levando-se em consideração que nesse ritual, tradicionalmente, os corpos não podem se tocar, vê-se que o eu lírico, camuflado pela simbologia da noite, sempre signo de incrição do feminino nessa poética, enseja o encontro – ela sendo a máscara e ele, o dançarino – numa evidente troca de papéis e fusão de corpos. Dessa forma, a aprendizagem é feita mutuamente.

Essa poesia, nos dizeres de Laura Cavalcante Padilha, se quer “presa à circularidade dos ritos, que, africanamente, acompanham o homem do nascimento à morte, em todos os passos por que vai semeando a vida, multiplicada por palavras às quais se dobra e que o constituem, ”¹⁷ sinaliza as tensões por que passam as mulheres ao se dobrarem ou não ao imperativo das palavras “sagradas” que fundam o ser de cada um na comunidade através da inserção no corpo social. Isso fica bem evidente no poema:

Desossaste-me
cuidadosamente
inscrevendo-me
no teu universo
como uma ferida

¹⁶ TAVARES. *O lago da Lua*, p. 25.

¹⁷ PADILHA. Paula Tavares: e a semeadura das palavras, p. 287.

uma prótese perfeita
maldita necessária
conduziste todas as minhas veias
para que desaguassem
nas tuas
sem remédio
meio pulmão respira em ti
o outro, que me lembre
mal existe
Hoje levantei-me cedo
pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto
VOU
para o sul saltar o cercado¹⁸

Nesse poema há uma negação da atitude “colonizadora” do homem que mantém com a mulher uma relação inscrita “cuidadosamente”, palavra que causa estranhamento se levarmos em consideração a violência da imagem presente em “desossaste-me”, porém, claramente plausível, se lembrarmos que nessa cultura a mulher é a “prótese perfeita”, devendo dar-se ao sacrifício nos rituais de reiteração da subalternidade feminina. Desta vez, as imagens do cotidiano remetem para a reivindicação da liberdade do *Eu*, presentes no verso “Vou / para o sul saltar o cercado”. Nessa imagem, os mesmo símbolos, que antes serviam para os rituais sacrificiais – pintar o corpo, bater a manteiga, colocar o cinto –, são invocados para fortalecer a ação transgressora.

Contudo, modificar posturas cristalizadas não é tarefa fácil, e a outra voz – da tradição – metamorfoseada na dicção masculina – levanta-se como resposta a essa atitude:

Amada
vestiste os passos de chuva
para assistir ao meu fim.
Vens com os mesmos passos
das noites antigas
quando, vestida para o amor,
me preparavas o tempo
com os óleos sagrados da espera.
Amada
tens os olhos vermelhos
do sal e da culpa.
os celeiros estão vazios
as crianças sem leite.¹⁹

¹⁸ TAVARES. *Ritos de passagem*, p. 12.

¹⁹ TAVARES. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, p. 11.

Esse eu lírico tem uma postura de denúncia contra a amada por ela ter-se revestido dos símbolos da tradição para “assistir ao seu fim”, sem pensar que a atitude de impor uma nova ordem ao círculo (sair do cercado), pautada no direito de também ir e vir, dramaticamente põe fim ao tempo da obediência cega, como também acarreta “o sal da culpa”. Tal dramaticidade se deve à certeza masculina de que sem a mulher sua comunidade e sua cultura não se sustentam.

Inevitavelmente, na cultura africana, a mulher não consegue fugir de seu destino procriador, e nem é esse seu desejo; contudo, o novo conhecimento experimentado nos versos anteriores já não permite uma postura que vá de encontro à sua nova consciência de si, gerando um hiato nessa relação:

E o silêncio
O silêncio a ficar
Nas tuas mãos
Quando pedes para ver
O que não está.
E o silêncio
A ficar assim nas tuas mãos
Como a massambala:
Verde em Outubro
Madura demais depois de Janeiro.²⁰

O desencontro é causado pela imagem que o “mesmo”/ homem tem deste “outro”/ mulher, uma imagem que já não é o espelho em que ela possa se ver anunciado nos versos “Quando pedes para ver / O que não está”.

Como podemos observar, a lírica de Paula Tavares apresenta as diversas tensões engendradas *na e pela* tradição que atravessam as representações sociais tanto de homens quanto de mulheres em suas relações cotidianas. Apesar disso, sua perspectiva é sempre a da possibilidade de uma negociação dessas identidades em curso, na crença de que o par homem/mulher, Sol/Lua possa aprender a ler-se sob os signos desses novos corpos culturais que buscam encenar sua individualidade. Assim, o exercício é de fundar uma nova realidade sob a égide do respeito à diferença:

Deixa a mão pousada na duna
Enquanto dura a tempestade de areia

A sede colherá o mel do corpo
Renascemos tranqüilos
De cada morte dos corpos
Eu em ti

²⁰ TAVARES. *Ex-votos*, p. 23.

Tu em mim
O deserto à volta.²¹

Essa nova realidade ratificada pela imagem do deserto Kalahari, como metáfora de que esse algo a ser construído se faz perfazendo os vazios, as miragens e as infinitas possibilidades de cada um, num constante renascer “tranquilos / de cada morte dos corpos”, e não mais de cada morte diária da fala, do desejo e da impossibilidade de *Ser*.

Para finalizar, acreditamos que essa poesia, que traz em seu bojo as tradições da cultura angolana rememoradas através dos ritos e imagens presentes em seu “solo sagrado”, não intentam preencher “os buracos da memória”, mas, sim, revelar “os pontos decisivos da história do sujeito”,²² principalmente do sujeito *devir* mulher.

Em sua letra, fica evidente que o passado é indispensável, o que não significa, com isso, que ele deva reger o presente. Assim, podemos considerar sua leitura da tradição recuperada pela memória pautada na *exemplaridade*. Segundo Todorov,²³ há duas maneiras de se ler acontecimentos recuperados pela memória: literalmente ou exemplarmente. Na literalidade, identificam-se as causas e conseqüências de um ato e os personagens envolvidos são acusados, estabelecendo uma relação em que o trauma presentifica-se em todos os instantes da existência, acarretando um sofrimento interminável toda vez que se rememora o evento. Na exemplaridade, sem negar a singularidade do evento, decide-se utilizá-lo como exemplo, como lição. Nessa perspectiva, o passado é ferramenta de construção e análise do presente sempre visando o futuro.

Conforme o que foi exposto, podemos perceber que nos versos de Paula Tavares, “Um grito espeta-se faca / na garganta da noite”²⁴ e exemplarmente vai ecoando, dando voz, transformando realidades e ultrapassando fronteiras, sempre num exercício contínuo de colocar o passado a serviço do presente. E se a mulher angolana em sua segregação histórica não pode ultrapassar as fronteiras, “a palavra / salta o muro e volta com um sorriso tímido/ de dentes e sol”.²⁵

²¹ TAVARES. *Manual para amantes desesperados*, p. 12.

²² LACAN citado por GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*.

²³ TODOROV. *Los abusos de la memoria*.

²⁴ TAVARES. *O lago da Lua*, p. 12.

²⁵ TAVARES. *Manual para amantes desesperados*, p. 19.

RESÚMEN

En este ensayo, motivado por la poesía de Paula Tavares, interesanos pensar la representación del cuerpo femenino de la mujer africana que han surgido en y por la memoria colectiva como un “lugar de memoria”, la producción de la diferencia planteada por el choque entre la memoria individual y colectiva de memoria, y las tensiones inherentes a este proceso.

PALABRAS-CLAVE

Paula Tavares, representación, cuerpo, memoria, diferencia

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Impurezas e hibridações: textos em transformação. *Aletria*, Belo Horizonte, n. 9, p. 9-22, 2002.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MARQUES, Ana Clara Guerra. *Mwana Pwo ou a representação feminina da hierarquia das máscaras Cokwe*. Disponível em: <http://www.tucokwe.org/cultura/artigos/mwana_phwo_representacao_feminina_nas_mascaras.html>. Acesso em: 23 jun. 2011.

PADILHA, Laura Cavalcante. Paula Tavares: e a sementeira das palavras. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África e Brasil: letras em laços*. São Paulo: Atlântica Editora, 2000.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <<http://www.Cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>>. Acesso em: 8 Jul. 2009.

RIBEIRO, Maria Calafate. *E outras vozes se levantam – Ana Paula Tavares responde a Luís de Camões*. Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/aeq/n17/n17a08.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2011.

- TAVARES, Ana Paula. *Ritos de passagem*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985. (Cadernos Lavra & Oficina)
- TAVARES, Ana Paula. *O lago da Lua*. Lisboa: Caminho, 1999.
- TAVARES, Ana Paula. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa: Caminho, 2001.
- TAVARES, Ana Paula. *Ex-votos*. Lisboa: Caminho, 2003.
- TAVARES, Ana Paula. *Manual para amantes desesperados*. Lisboa: Caminho, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Espanha: Paidós, 2000.