

TAVARES, Paula. *Ritos de passagem*. Lisboa: Caminho, 2007. 70 p.



### **Ritos de passagem: inscrições de uma enunciação no feminino**

Tarefa ingrata a do prefaciador que se propõe recensear o livro prefaciado. Sobretudo quando sobre o livro já escreveu – e mais do que uma vez. Porque ele (ela, no caso) corre o risco de se repetir...

Começemos, em todo o caso, do princípio. E o princípio é que para se perceber a importância e o lugar inovador de *Ritos de passagem*, primeiro livro (sempre lhe chamei *caderno*) de Paula Tavares, publicado em Luanda em 1985, será necessário conhecer o estado de uma dupla questão: a da autoria feminina na literatura angolana e a da dimensão eminentemente simbólica do significante *mulher* nessa literatura. A reedição, em 2007, de *Ritos de passagem*, veio confirmar o lugar inaugural da poesia de Paula Tavares, já autora de mais quatro livros de poesia, e, enquanto Ana Paula Tavares, de dois livros de crônicas e um romance, *Os olhos do homem que chorava no rio* (2005), escrito a quatro mãos com Manuel Jorge Marmelo.

Com este seu primeiro Paula Tavares protagoniza uma transgressão liminar que a dicção poética de *Ritos de passagem* actualiza, tanto no que se refere ao sujeito enunciativo quanto ao modo de enunciação. Talvez a primeira inovação a assinalar seja no modo de representação, agora eminentemente lírico, diferentemente do modo épico da poesia das gerações anteriores, da “Geração da *Mensagem*”, em que poderíamos incluir, pela proximidade etária, a obra de Alda Lara, até então a mais significativa poesia de autoria feminina em Angola, e mesmo aquela poesia dos anos 70.

Tratou-se, na verdade, em 1985, de um livro inovador. Um pequeno livro que se afastava da enunciação nacionalista (na substância e na retórica) que a literatura angolana ainda vivia nesses anos 80 do período do pós-independência (vejam-se os livros então publicados pelos “consagrados” entre 1975-1985 e mesmo pelos da “geração das incertezas”). Um pequeno livro que se anuncia pela iniciação ao *eu: ritos de passagem* para o conhecimento do mundo interior da mulher enquanto indivíduo, começando esse conhecimento pelo tactear do

mapa do corpo feminino. Este já não funciona em relação metonímica com a geografia ideológica que nomeia o homem africano e suas vinculações à Terra-Pátria-Nação. Se antes no corpo da mulher e seus corolários sógnicos se localizavam as inscrições do núcleo simbólico da nação (pense-se, por exemplo, no poema “Mamã Negra”, de Viriato da Cruz; no poema “Carta de um contratado”, de António Jacinto; no poema “Um ‘bouquet’ de rosas para ti”, de Agostinho Neto; ou nesses outros de Alda Lara, “Testamento” ou “Prelúdio”), em Paula Tavares os *lugares* femininos não são exclusivamente geradores do corpo da nação e de identidade cultural, embora possam continuar a ser tela de localizações socioculturais e ideológicas, como podemos ver pela epígrafe, retirada do *corpus* da ságeza Cabinda (um provérbio), de um singelo poema sobre a partilha de uma vida: “Chorar não chorar/ A planície fica na mesma”; ou no último poema da colectânea de vinte e quatro poemas, “Cerimónia secreta”, que “relata” uma prática tão vulgar quanto empírica, rural ou urbana, e que revela um *modus faciendi* de convivial relação com a natureza: transformar o mamoeiro macho em fêmea.

Antes, na poesia nacionalista, a nação se construía a partir de um imaginário ligado à Terra (e seus derivados: elementos da natureza vegetal, animal ou cosmológica) e à “comunidade imaginada” (a história do país e suas figuras) que, entretanto, significavam em expansão metonímica, representando a Pátria, e não raramente uma *superpátria* negro-africana (como na poesia negritudinista), através de imagens de imanência feminina (mãe, irmã, amada, ama, prostituta, lavadeira; colo, seios, lábios, mãos, leite, ventre, ancas; andar, sorriso, gestos, beijos, carinhos) e seus sujeitos. A figura da mulher funcionava, assim, como o elemento cupular de uma poesia constantemente revoltada, através do qual o sujeito poético reflectia as angústias de todo o tipo de precariedades. Neste contexto, não admira que essa poesia tivesse silenciado as pulsões que emergiam da corporalidade e sensibilidade femininas, inscritas na tela das significações íntimas e individuais, privilegiando as emanações simbólicas desse corpo enquanto *locus* uterino de uma nova Mãe-África, à altura alienada e espartilhada numa geografia metafórica que celebrava a Terra e o Homem.

O prazer – que antes a dor colectiva abafava e rasurara, para expressar reivindicações colectivas – é agora retirado da pauta do corpo e, quando não, é desejado e procurado não resultando de lembranças de uma vida dedicada aos *outros* (sejam eles filhos, companheiros, ou o Povo). Através de imagens sensoriais, cria-se um mundo de apreensões subjectivas em que o *eu-lírico* se move e apreende as desigualdades e assimetrias ditadas por uma ordem que impulsiona a passividade: “*depois é só esperar/ nela desaguam todos os rapazes.*” (“A abóbora menina”). A sensualidade em Paula Tavares, consubstanciada em imagens sensoriais (cheiro, tecto, gosto, olfacto, visão), é transgressora porque não tem um fim: ela basta-se a si própria e se esgota na sua actualização vital.

A poesia que *Ritos de passagem* inaugura, livro a que se poderia acrescentar *Sabores, odores & sonho* (também de 1985), de Ana de Santana, e, até, *Jardim das delícias* (1991), de Maria Alexandre Dáskalos, já não é poesia celebrativa, embora mantendo-se o seu teor ideológico, com uma nova concepção política do sujeito feminino investido de sua individualidade subjectiva. *Ritos de passagem* foca o quotidiano da mulher, mas expõe os limites desse quotidiano e quebrando códigos de uma tradição que a confina a um silêncio feito de esperas. O quotidiano que aparece na poesia de Paula Tavares remete para a reivindicação da liberdade do *eu* e não do *nós* (como na poesia anterior, tanto de autoria masculina quanto feminina), uma vez que é diferenciado, não sendo evocações de qualquer trabalho, mas aqueles que a sociedade restringe à mulher:

*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 cercado*  
(“Desossaste-me”)

Para tal, a poetisa ainda utiliza os mesmos “materiais” da natureza (os elementos da natureza, no caso mormente os frutos da natureza tropical, nos poemas da primeira parte, *Do cheiro macio ao tacto*, em que apenas o último poema da série se reporta a natureza animal, ao matrindindi); e da sociocultura angolana (os deveres e

obrigações da mulher na sociedade tradicional, os rituais de subalternidade feminina, as relações históricas com o espaço civilizacional) na segunda fase do percurso iniciático, *Navegação circular*, e, finalmente, o desenlace que se evidencia na amarga consciência da condição feminina na pirâmide social: leia-se, em *Cerimónias de passagem*, os poemas “Desossaste-me”, “Alfabeto” ou “Rapariga”:

*Cresce comigo o boi com que me vão trocar  
Amarraram-me às costas a tábuca de Eylekessa*  
*Filha de Tembo  
organizo o milho*  
*Trago nas pernas as pulseiras pesadas  
Dos dias que passaram...*  
*Sou do clã do boi –*  
*Dos meus ancestrais ficou-me a paciência  
O sono profundo do deserto,  
a falta de limite...*

Com uma dimensão igualmente teleológica, de forte pendor pedagógico, que aponta para fora do texto, *Ritos de passagem* surge em 1985 como um *contradiscorso*. A diferença reside em que o corpo da mulher surge *vocalizado*, sendo que a enunciação em primeira pessoa, apesar de revelar a consciência do compromisso com a “comunidade imaginada”, a desobriga, à mulher, à submissão da sua subjectividade individual (desejos, frustrações, amor, satisfação sexual, aspirações) à pulsão colectivizante do corpo fecundado e fecundante da Terra (fertilidade, fecundidade, maternidade), contaminado por figurações sémicas da Pátria.

Em *Ritos de passagem*, agora reeditado em tardia 2ª edição, Paula Tavares (aliás, Ana Paula Ribeiro Tavares – Huíla, 1952) continua a proceder a um inventário de cenários opressivos, porém tentando tornar visíveis, pela vocalização do *eu* feminino, um tempo de possibilidades satisfatórias que o *eu lírico* expõe, juntamente com ecos subjectivos – a sua história, da sua família e da sua comunidade – que o fundam como indivíduo e como partícipe de um espaço-tempo, porventura metonímia do sujeito subalterno africano.

INOCÊNCIA MATA  
Universidade de Lisboa