



**ALEGORIA E A CORAGEM DA PERDA NA POÉTICA
DE PAULA TAVARES**

*ALLEGORY AND THE COURAGE OF LOSS IN THE POETRY
OF PAULA TAVARES*

*ALEGORÍA Y EL CORAJE DE LA PÉRDIDA EN LA POÉTICA
DE PAULA TAVARES*

Carolina Anglada¹

RESUMO:

Este artigo se propõe a investigar a passagem do símbolo à alegoria na poesia da angolana Paula Tavares, enfatizando a assimetria, o desencontro e a perda como constitutivos de uma poética voltada para as relações entre a natureza e a história. O diálogo se estabelece sobretudo com Walter Benjamin e seu trabalho sobre a alegoria barroca, e com Georges Bataille e o conceito de erotismo.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria, símbolo, poesia contemporânea, autoria feminina, Paula Tavares.

ABSTRACT:

This article proposes to investigate the passage from the symbol to the allegory in the poetry of the Angolan Paula Tavares, emphasizing asymmetry, mismatch and loss as constitutive of a poetics focused on the relations between nature and history. The dialogue is mainly established with Walter Benjamin and his work on Baroque allegory, and with Georges Bataille and the concept of eroticism.

KEYWORDS: Allegory, symbol, contemporary poetry, female author, Paula Tavares.

1 Professora de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: angladacarolina@gmail.com



RESUMEN:

Este artículo propone investigar el pasaje del símbolo a la alegoría en la poesía de la angoleña Paula Tavares, enfatizando la asimetría, el desajuste y la pérdida como constitutivos de una poética centrada en las relaciones entre naturaleza e historia. El diálogo se establece principalmente con Walter Benjamin y su trabajo sobre la alegoría barroca, y con Georges Bataille y el concepto de erotismo.

PALABRAS-CLAVE: Alegoría, símbolo, poesía contemporánea, autoría femenina, Paula Tavares.

1. O simbólico

Os ritos de passagem, entendidos enquanto processos simbólicos de iniciação, são exatamente por esse motivo celebrados, afinal, anunciam uma mudança que é da ordem de um renascimento, de uma incursão ou de uma autorização a um estado ainda não vivenciado. Paula Tavares, por meio da obra *Ritos de passagem*, publicada no contexto de pós-independência de Angola, de fato realiza essa iniciação ao conduzir a poesia na qual a mulher é metonímia ou metáfora para um contexto em que a operação de substituição dessas figuras de linguagem já não se fazem mais necessárias, criando o lugar para que a autoria feminina possa ser *propriamente*, e não indeterminadamente. *Ritos de passagem*, no entrelaçamento entre a reflexão sobre processos históricos e sobre os processos da natureza, cria as condições para que do simbólico se passe ao alegórico, alternando da falta da mulher “na sua individualidade, na sua feminilidade, na sua corporalidade” (MATA *apud* TAVARES, 2011, p. 9) para a tematização do que faz falta à mulher.

Nessa primeira obra, os ciclos se fazem presentes desde o primeiro poema, no qual os dois primeiros versos, “a zebra feriu-se na pedra/ a pedra produziu lume” (TAVARES, 2011, p. 15), são também o fechamento do percurso cerimonioso de passagem (da oralidade ao poema, da rapariga à ancestralidade, do sangue ao vinho). Mais à frente, em “Colheitas”, as etapas do plantio, da sementeira e da frutificação são equiparadas ao ciclo menstrual da mulher, assim como também às etapas do amadurecimento feminino. As ideias de completude, plenitude e unidade predominam nas imagens do processo orgânico, ainda que seja também possível observar como, em meio a tantas correspondências, algo parece apontar para o incompleto, como no poema “O mamão”:

Frágil vagina semeada

pronta, útil, semanal

Nela se alargam as sedes

no meio

crece

insondável

o vazio...

(TAVARES, 2011, p. 31)

Vazio ou ferida, tal como no poema “Alphabeto”, o datilografar do corpo “de A a Z” reconstrói, por debaixo das mãos análogas, “pequenas// as cicatrizes” (TAVARES, 2011, p. 59). Espalhadas, espelhadas, as mãos não se dão porque do avesso revela-se a marca de uma desigualdade, o avesso de uma igualdade genérica. Em poema posterior, denuncia-se: “As marcas da morte/ estão no meu corpo/ As marcas da culpa/ estão nas tuas mãos.” (TAVARES, 2011, p. 143). As marcas já não se conformam porque o gênero sinaliza as diferentes maneiras dos sujeitos se afetarem genericamente, de modo que o próprio poema precisa desfazer a assimetria prometida no paralelismo.

Não por acaso, é pela associação com o erotismo que a poesia da escritora angolana irá excitar a escrita, mas também a busca, que em *O lago da lua* fará da semelhança um ritual de busca por imagens que se revelarão fatalmente desconstruídas. Afinal, já nos alertava Georges Bataille, que o “que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas” (2013, p. 42). Em um dos primeiros textos, a adivinhação de “Muví, o sábio”, baseada na sedução lunar, ressalta a desproporção e a assimetria:

A lua passeia-se, descalça e desnuda, no pico alto da colina. Tem uma mancha sombria e velada como uma escarificação retocada pelo tempo. É o reflexo aumentado da minha própria cicatriz azul, disfarçada debaixo do colar de contas triangular, colar dos dias de luta, que passei a usar todos os dias. (TAVARES, 2011, p. 76)

Pela experiência da mulher ser incontornavelmente a de uma ferida aberta ou de um irrepresentável, até então, a alegoria irá assumir de modo cada vez mais permanente o observar dessa “mancha sombria e velada”, que impede o ritual poético de coincidir com a tradição da qual a voz emana. A rigor, o lamento de uma “cerimônia amarga de cópula com a própria dor”, que a crítica Carmen Lucia Tindó Secco (2011, p. 267) sinaliza, é expressão de uma consciência sempre crítica da condição de perda que a coragem da poesia irá manifestar, estando à altura dos processos de privação simbólica tradicionais e modernos com os quais se vê negociando.

É o caso, por exemplo, do poema sobre a máscara Mwana Pwo: ao invés de portar a máscara, que, de acordo com a tradição da etnia Cokwe, só deve ser usada por homens em rituais de circuncisão, a voz diz *ser* a máscara: “chegou a noite/ onde habito devagar/ sou a máscara/ Mwana Pwo em traje de festa// dança comigo/ de noite temos asas/ vem, eu sou a máscara/ para lá da vida/ à beira da noite” (TAVARES, 2011, p. 85).

Assim como a máscara nos rituais deve gerar assombro e encantamento, medo e atração, o encontrar-se nesse limiar entre a vida e a noite, o hábito e a performance, gera a profunda consciência do caráter problemático das representações e das interdições, enfatizando assim o inaudito desse convite agora dirigido tanto ao objeto a ser seduzido quanto à sedução que as tradições exercem a favor de sua preservação contínua. O erotismo, segundo Bataille, tem a ver tanto com o interdito (que barra o uso da máscara por parte das mulheres) quanto com a transgressão (que funda a continuidade erótica pela descontinuidade das formas tradicionais de interdição do uso pela mulher). Não por acaso, *O lago da lua* trabalha com as imagens e com os espelhamentos – a partir da superfície refletora da água é que a lua toma forma, isto é, pela ritualização dos olhares é que temos a sua imagem. Assim, muitos são os poemas em que o poder da tradição está vinculado às suas configurações imagéticas, tais como os ex-votos, os altares, os vasos, a massambala. E o próprio espelho: “Abre a terra/ deixa que me veja ao espelho/ e encontre o meu lugar/ no vazio/ no meio das trezentas mil virgens de terracota”. (TAVARES, 2011, p. 80).

Erotismo e desejo revelam sua mútua implicação. Como nos mostrou o filósofo Giorgio Agamben, em *Estâncias*, o amor, além de ser uma invenção dos trovadores para fazer a cantiga durar, “é sempre um ‘amar por sombra’ ou ‘por figura’, toda intenção erótica profunda está sempre voltada, idolatricamente, para uma *ymage*.” (AGAMBEN, 2007, p. 148) Curiosamente, trovadores medievais e muitos dos poemas de *O lago da lua*, para além da semelhança no destinatário amado, elegem as superfícies refletoras, tais como a água e o espelho, para ser o *locus* primordial desse enamoramento reflexivo – ainda que a poeta angolana seja profundamente marcada pela consciência de que esse lugar é um lugar vazio, onde se projetam e se ritualizam os passos em torno desse espaço que é também espaço de um enigma. O encaminhamento dos poemas iniciais voltados para o mistério das passagens se revela na estrangeiridade do próprio encontro amoroso, quando, ao final desta obra, o motivo oriental manifesta toda a potência da diferença sexual e afetiva, no que toca a “língua de gelo tão perfeita”, o “amor dito em muitas línguas”, as “escritas muito antigas”, que se abrem para todo um conjunto de expressões do monolinguismo do outro – “o lamento tutsi” e “o sonho lilás” do cineasta Akira Kurosawa refletem precisamente essa língua essencialmente única, praticamente intransponível, mas que exerce o fascínio da decifração.

O diálogo apaixonado com a língua outra, aparentemente tão gélida, mas inebriante,

cria um terceiro lugar entre a tradição e a modernidade, uma margem de aproximação e de afastamento entre os gêneros e entre as distintas referências:

Um Japão de cicatrizes e basalto anda solto lá dentro sem

[remédio.

Pode ser que seja raiva isto que me anima as veias e me

[escorre dos lábios gretados.

Pode ser que seja apenas o esforço de dizer Japão a várias

[vozes

e ter de volta o eco de mil silêncios.

Amigo, o que me desce pelas faces é um Japão devagarinho

e sei que me vai comer o peito com as suas asas de voar e

[transparência de peixe.

Ontem ouvi dizer Japão e nem queria acreditar

o ar povoado de penas desenhava horas de anjo nos teus

[olhos

e eu chocava um Japão inteirinho

O Japão é uma folha enervada onde brilha a prata do vento

e cai uma gota murcha de papel

Japão é assim arroz como seda e pranto uma ave que voa o

[chão

(TAVARES, 2011, p. 103)

Assim como os rituais de passagem são rituais de locomoção, de mudança, os signos orientais são condutores de energia, reconhecíveis pelo ritmo, pela delicadeza, pela intensidade. Há, assim, um remeter da linguagem não tanto à origem, mas ao corpo – ao corpo que o desejo revela dentro da sua própria ilegibilidade. O “eco de mil silêncios” mantém o desejo aceso, posto que ao se dirigir para a tradição se dirige sempre à (des)conhecida tradição que é a experiência da interdição, mas que convoca, em um segundo momento, à própria transgressão erótica, como nos últimos versos do poema “Amigo, o Japão é uma forma de dor para sofrer até o fim.” (TAVARES, 2011, p. 104).

2. O alegórico

Walter Benjamin, no capítulo de *Origem do drama trágico alemão* dedicado à alegoria, afirma: “A expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e história.” (BENJAMIN, 2011, p. 178) Ambas sujeitas à morte, fascinadas pela face hipócrita de um processo desde sempre extemporâneo e malgrado, encontram-se precisamente no abismo que a alegoria cava entre a referência e a possibilidade de significação, entre o vazio constitutivo e a compulsão loco-movente. A construção alegórica, diferentemente daquela simbólica, tem portanto uma natureza antagônica: é convenção e expressão, segundo Benjamin.

Quando lemos *Ex-votos*, publicado em 2013, esse antagonismo se faz revelar no desencontro manifesto desde o título – o prefixo *ex* marca uma diferença que, no caso da tradição, é expressa pela homenagem que se presta em gratidão à benção conquistada. Porém, essa consagração muitas vezes expõe o outro lado da própria convenção, como quando a poeta escreve: “As flores com que me vestiram/ Eram só/ Para arder melhor.” (TAVARES, 2011, p. 158). De fato, *ex-voto* é a um só tempo continuidade e afastamento da esfera religiosa – o *re-ligare* inerente ao próprio ritual. O excessivo transborda, portanto, aquela economia da natureza expressiva, ordenadora, promovendo ainda uma transgressão entre gêneros divino e humano, ou ao menos uma provocação genérica do ponto de vista do questionamento das tradições que separam também homem e mulher, e que separam ainda as artes imagéticas das artes discursivas.

O mesmo se observa no poema seguinte: “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). Ou ainda em: “O nosso antepassado/ era como o grande rio./ Fez nascer os nossos rios pequenos” (TAVARES, 2011, p. 161). Em todos esses poemas há um descompasso alegórico, como aquele entre a tecedeira, que com os seus dedos leves faz nascer um outro mundo em cujos rios pequenos se mostram o fragmento de um todo inacessível, e o antepassado movimento do sol já dificilmente representável na totalidade de sua grandeza. Nesse caso, assim como no dos poetas barrocos, não se pode “disfarçar a sua arte combinatória” (BENJAMIN, 2011, p. 191), porque o que se deseja não é mostrar “tanto o todo como a sua construção posta à vista” (BENJAMIN, 2011, p. 191). Assim operam os próprios antepassados, que entreveem a perspectiva do curso da história na natureza:

Os antepassados usam o espelho

Todas as noites

Eh! Olha a aldeia dos nossos antepassados

A verdadeira aldeia sombreada de palmeiras

Que nos obrigaram a abandonar

Eh! Os antepassados

Eh! Os nossos antepassados

Mais as aldeias que nos obrigaram a abandonar

As aldeias sombreadas de palmeiras

Eh! O conjunto tão bonito das nossas aldeias

Eh! A aldeia tão bonita dos nossos antepassados

Que nos obrigaram a abandonar

Os antepassados usam o espelho todas as noites

(TAVARES, 2011, p. 162)

Alegoricamente, os antepassados pedem ao espelho para ver o que não está. Já o que está é o próprio deslocamento, um saber desalojado ou alojado apenas em suas projeções e em suas sombras. A combinação entre a imagem antepassada e a imagem espelhada de um presente que é também passado, mais do que apontar um caminho para a desapropriação, conduz-nos ao mesmo tempo à sua própria construção feita de vários tempos, e à experiência do abandono, do desabrigo. Benjamin, ainda sobre a alegoria, pontua: “Mortificação das obras: não – como queriam os românticos – o despertar da consciência nas obras vivas, mas a implantação do saber naquelas que estão mortas.” (BENJAMIN, 2011, p. 193-4). Para mais à frente concluir: “A beleza que perdura é um objeto de saber” (BENJAMIN, 2011, p. 194).

O poema de Tavares, diante do duplo complexo processo de descolonização e de conservação de práticas e valores convencionais, opta por essa combinação ao alcance da imaginação que a poesia oferece. Em um poema intitulado “Identidade”, os versos nos dizem: “Quem for enterrado/ Vestindo só a sua própria pele/ Não descansa/ Vagueia pelos caminhos.” (TAVARES, 2011, p. 169) As palavras, como peles, possibilitam a troca, a substituição, a incorporação de outras perspectivas. São condutores do encontro, que é também desencontro de si e das suas próprias convenções. Promovem, dentro de suas limitações, o acesso à transgressão erótica que está em causa nos mitos. Os dedos leves que amaciam a fibra procuram também outros tecidos para vestir o corpo daquele que sabe ser apenas a imagem transitória de si mesmo.

3. Estar à altura da perda

O processo combinatório das imagens espelhadas, na obra de Paula Tavares, oscila entre a afirmação e a hesitação, de modo que, como no poema sobre os antepassados e o espelho, a repetição de versos e de termos pode ter tanto o sentido de um esforço evocativo quanto a consciência de uma perda reiterada. *Manual para amantes desesperados* começa com poemas destinados ao ser amado, cuidando para que tudo que se erga entre os dois esteja certo da influência dos ventos e da condição de se estar erguendo algo sobre dunas, como uma das

epígrafes anuncia, pelos versos do poeta angolano David Mestre: “Estende o corpo sobre a duna/ e deixa/ que as penínsulas se inundem do vinho/ que esmaguei/ nas montanhas da memórias...” (MESTRE *apud* TAVARES, 2011, p. 185).

Os conselhos aos amantes desesperados, que se revelam amantes do próprio desespero de amar, destinam-se, portanto, à consciência do perigo: “Mantém a tua mão/ No rigor das dunas”, “E encontra o equilíbrio/ No corredor do vento” (TAVARES, 2011, p. 187). O encontro só é possível se a mão não ousar atravessar as dunas e os ventos, se a mão que conduz souber guiar-se entre o desejo escravizante e a imposição do real desejante como nos orientam os versos: “Devia olhar o rei/ Mas baixei a cabeça/ Doce terna/ Diante do escravo.” (TAVARES, 2011, p. 191). Nesse poema, todos os cuidados para o rei são demovidos pelo desejo que não aceita ordens. Assim, a experiência do desejo demandada por ritos de passagem que criam lugares para a autodeterminação da mulher oferece outra face da experiência do deslocamento dos espelhos, uma vez que alegoricamente o corpo é conduzido sempre por mãos distintas, enquanto o símbolo, “de acordo com os mitólogos românticos, permanece tenazmente igual a si mesmo” (BENJAMIN, 2011, p. 195).

Desse modo, as mãos e a voz participam de um jogo de condução e desconhecimento, de entrega e de criação, que permeará a leitura e o refazimento do mundo. Escreve a poeta: “Deixa as mãos cegas” (TAVARES, 2011, p. 192), “Reconheço a tua voz” (TAVARES, 2011, p. 194), para então dizer “Nas tuas mãos começava/ O mundo” (TAVARES, 2011, p. 195). De fato, o trabalho das mãos vem a constituir-se um trabalho não só de tatear o mundo, reconhecendo sua pele, mas também de criar a pele das coisas, recombina-a com as já existentes. Em *Como veias finas na terra*, o poema é o vestígio desse processo de fazer e desfazer a imagem e o tecido, como o trabalho de Penélope à espera de Ulisses, responsável por redimensionar a origem e a noção de tempo: “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)

Se o mais profundo é a pele, segundo Paul Valéry, lidar com a tradição tem a ver, portanto, com a superfície e a aparência das coisas que operam também como motores de significação. Isso porque a pele é também porosidade, camada por onde se transita e se trocam substâncias, e também erotismo. Nessa recomposição alegórica da pele das coisas, na tentativa de unir ritmicamente a tradição e a modernidade, o erotismo representa a parte dançante da oscilação entre esses dois polos. O significado dessa dança, como nos mostra Georges Bataille, não se realiza sem dispêndio, assim como Roland Barthes também nos mostrou que o prazer do texto só se realiza perdendo.

A máscara Mwana Pwo que no poema de *O lago da lua* já denunciava a transvalorização de uma cultura em que antes o grau máximo era concedido à ancestralidade e agora é dado à fertilidade para que toda a tradição se conserve na garantia das futuras gerações, em um

poema de *Manual para amantes desesperados*, assume-se fatalmente enquanto signo da perda. Os primeiros versos comunicam: “Debaixo da árvore da febre/ perde a máscara Pwo/ as pulseiras pesadas/ da família” (TAVARES, 2011, p. 205). Fadados ao desencontro também estarão os colares de missanga, as pulseiras de proteção, os óleos do início, os frascos dos remédios, as palavras, os cantos de atravessar desertos e medos, o fogo sagrado dos antepassados. Listados todos esses pertences, como se se entregasse à própria perda, a voz nos dirige a pergunta: “Viram a minha máscara Pwo?” (TAVARES, 2011, p. 207).

O poema, sem seu endereçamento e sem sua política de partilha, não pode mais ser a convenção e a expressão de uma reconciliação totalizadora. Se a máscara era a garantia de um ritual de passagem, desde sempre interdito às mulheres senão metonimicamente, com o passar do tempo, ela é a superfície perdida de algo que dentro do seu vazio clama por ser esculpido no futuro, ou por esculpir a própria imagem do futuro, mas que só se configurará se for vista dentro de seus próprios mecanismos de aparição crítica, isto é, como crítica dos processos significativos os quais se viu portando e dos quais é a testemunha precária, mas resistente.

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- MATA, Inocência. Prefácio à edição portuguesa: Passagem para a diferença. In: TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos: poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 7-12.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. As veias pulsantes da terra e da poesia. In: TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos: poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 261-281.
- TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos: poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.