MAILZA RODRIGUES TOLEDO E SOUZA

**Do corpo ao texto: a mulher inscrita/escrita na poesia de
Hilda Hilst e Ana Paula Tavares**

São Paulo

2009

MAILZA RODRIGUES TOLEDO E SOUZA

**Do corpo ao texto: a mulher inscrita/escrita na poesia de Hilda Hilst e Ana
Paula Tavares**

Tese de Doutorado apresentada à Universidade De São Paulo Faculdade De Filosofia, Letras E Ciências Humanas, ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. ÁREA: Estudos Comparados de Língua Portuguesa, LINHA DE PESQUISA: Literatura e Sociedade nos Países de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior

São Paulo – SP
outubro de 2009

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
PCD

Souza, Mailza Rodrigues Toledo e
Do corpo ao texto: a mulher inscrita/escrita na poesia de Hilda Hilst e Ana
Paula Tavares/ Mailza Rodrigues Toledo e Souza ; orientador Benjamin
Abdala Junior. -- São Paulo, 2009.
204 p.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Estudos
Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de
Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Erotismo. 2. Identidade. 3. Crítica feminista. 4. Hilst, Hilda 1930-. 5.
Tavares, Ana Paula. 6. Literatura comparada. I. Título. II. Abdala Junior, Benjamin

DEDICATÓRIA

DEDICO ESTE TRABALHO:

Ao Fredo, meu amado, meu companheiro, meu marido, porque o amor existe.

À Mocinha, à Cherry, ao Junior, à Mimi, à Dolly, à Clarinha, à Carol, à Florbela, ao Ênio, os filhos que eu escolhi ter, porque me ensinaram que só o amor incondicional é verdadeiro.

À Mirinha, minha amiga-irmã, porque os amigos são a família que podemos escolher.

À Nana, minha sobrinha-filha, porque ela é a minha Nana.

AGRADECIMENTOS

AGRADEÇO:

A Deus, porque Deus é e está em TUDO.

Ao meu queridíssimo orientador Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior, pela preciosa orientação.

A todos os meus professores, desde a infância, pois é lá que tudo começa.

Às Professoras Tania Macêdo, Simone Caputo e Cleide Rapucci, por terem sido maravilhosas comigo.

À D. Maria, minha sogra; à Denise, minha cunhada; e ao Fredo, meu amor e meu marido, pelo apoio neste momento crucial e tão importante da minha vida.

A todos os meus colegas da USP, em especial à Érica, por ter me fornecido todo o material sobre Paula Tavares, no começo de minha pesquisa.

A todos os amigos que fizeram e fazem parte da minha história!

MEU MUITÍSSIMO OBRIGADA!!!

*Ainda que descontente
Te vejas pensando sempre
Num alguém que está aí dentro
De quem não conheces rosto
Nem gosto nem pensamento.*

*Cuida que tal Idéia
Te tome. Melhor um cheio de dentro
Que não conheces, um faltar-se
De um nada conhecimento*

*Do que um vazio de luto
Umas cascas sem os frutos
Pele sem corpo, ou ossos
Sem matéria que os sustente.*

HILDA HILST

RESUMO

SOUZA, M.R.T. **Do corpo ao texto: a mulher inscrita/escrita na poesia de Hilda Hilst e Ana Paula Tavares.** Tese (Doutorado) Universidade De São Paulo Faculdade De Filosofia, Letras E Ciências Humanas.

Tendo como objeto de estudo obras poéticas de Hilda Hilst, brasileira; e Ana Paula Tavares, angolana, esta pesquisa visa a discutir caracteres da construção identitária culturalmente atribuídos à condição feminina, a partir das manifestações eróticas representadas poeticamente na obra dessas autoras. Embora sejam escritoras não diretamente vinculadas a um programa literário feminista, ao representarem poeticamente o erotismo, contribuem para promover a emancipação da mulher. Associam-se, assim, construção erótica e construção da cidadania, analisadas neste projeto de um ângulo simultaneamente literário e sócio-existencial.

Palavras-Chave: Erotismo, Identidade, Crítica Feminista, Estudos Comparados, Hilda Hilst, Ana Paula Tavares.

ABSTRACT

SOUZA. M.R.T. From the body to the text: the engraved/written woman in the poetry of Hilda Hilst and Ana Paula Tavares. Thesis (Doctorate) Universidade De São Paulo Faculdade De Filosofia, Letras E Ciências Humanas.

Taking as an object of study poetic works from Hilda Hilst, Brazilian; and Ana Paula Tavares, Angolan, this inquiry aims to discuss characters from the identity construction culturally attributed to the feminine condition, derived from the erotic demonstrations poetically represented in the work of these authors. Though they are writers not straightly linked to a literary feminist program, while representing poetically the eroticism they contribute to promote the emancipation of women. Therefore, the erotic construction and the citizenship construction have been associated and analyzed in this project simultaneously from a literary and a social-existential angle.

Keywords: Erotism, Identity, Feminist Critique, Comparative Studies, Hilda Hilst, Ana Paula Tavares.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
1.1	Dos movimentos sociais às representações literárias: fluxos entre a Rede e o Ser. 24	
1.2	Sociedade em Rede, Literatura, Pós-colonialismo, Feminismo, Ecologia, Erotismo: ajustando o foco sobre o Ser.....	27
1.2.1	Feminismo e Crítica Feminista: percursos e percalços	30
1.2.2	Da emancipação político-social à literária: surge a Crítica feminista.....	35
1.2.3	Do corpo ao texto: poetização do erotismo ou erotização do poético, um jeito de (in)escrever mulher.....	44
1.2.3.1	Hilda Hilst e Paula Tavares, duas poetisas, dois locus enunciativos: um diálogo..	47
2.	DO ESPAÇO POÉTICO AO TERRITÓRIO EXISTENCIAL: A POESIA DE HILDA HILST.....	52
2.1	Pornoerotismo ou erotismo-pornô? A escritura obscena de Hilda Hilst.....	52
2.2	Entre o sagrado e o profano: o erotismo religioso e a mulher escrita por Hilda Hilst	70
2.3	Do Amor: fotografias paradoxais.....	95
3.	AS MARCAS DA HISTÓRIA NAS MARCAS DA POESIA.....	112
3.1	Essas mulheres de Angola: o fluxo e o refluxo poético.....	116
3.2.	Poeticidade e emancipação feminina: o erotismo telúrico e a denuncia social na poesia de Paula Tavares	126
3.3	Ritos de passagem: travessias	132
3.3.1	Circunavegações erótico-poéticas.....	139
3.4	O lago da Lua: reflexos transversais.....	145
4.	A MULHER NO BRASIL E EM ANGOLA: MARCAS DA OPRESSÃO FEMININA NA POESIA DE DUAS MULHERES.....	159
4.1	Da erotização da Natureza à natureza erótica do ser mulher:Hilda Hilst e Paula Tavares, vozes das mulheres emudecidas.....	167
4.2	O corpo da mulher no corpo do poema: um espaço de encontro com o sagrado.....	175
4.3	Da hermenêutica do cotidiano para uma hermenêutica existencial: relações (eco)lógicas na poética de duas mulheres.....	183
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	192
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	196

INTRODUÇÃO

O processo de globalização, ao enfatizar perspectivas individualistas e, mesmo, narcisistas, tem provocado crises em relação às questões identitárias, em nível das nações, das culturas nacionais, de gêneros, de religiões, etc. Porém, “Isto não significa que nos tempos pré-modernos as pessoas não eram indivíduos, mas que a individualidade era tanto ‘vívda’ quanto ‘conceptualizada’ de forma diferente” (HALL, 2003, p. 25), ou seja, acreditava-se, numa identidade estável que, atualmente, em virtude da dinamicidade e provisoriedade da sociedade informacional, ela acaba por ser entendida como móvel, em constantes processos de deslocamentos. Enfim, são inúmeros os predicativos atribuídos a esta situação de crise do ser social cujos caracteres se dividem problemáticamente entre solicitações que o projetam “entre globalização e identidade, entre a Rede e o Ser” (CASTELLS, 2005, p.58).

Segundo Castells, o maior desafio do sujeito diante da globalização é encontrar/identificar-se, só assim é possível preservar as identidades nacionais culturais e, acima de tudo preservar-se como ser humano e não um produto reificado pelo capital financeiro e pasteurizado na Rede.

Assim, a luta principal na era da informação passou a ser a luta pela redefinição dos códigos culturais, e esses códigos, em última instância, residem na mente humana. A mente humana tornou-se, portanto, o principal “objeto de mercado”, por ser também “objeto” de domínio psicosocial por parte de quem possui o poder.

Os movimentos sociais e culturais – feminismo, pós-colonialismo, afrocentrismo, ambientalismo, negritude, defesa dos direitos humanos, multiculturalismo, etc. – funcionam como “vozes” de identidades específicas, estabelecendo uma espécie de “meta-rede”, ou seja, grupos sociais, que podemos comparar a uma rede paralela, formada de fragmentos diversos da sociedade, mas uma vez articulados, fazem frente ao inimigo comum: a Globalização e o seu violento processo de massificação do ser. Este inimigo comum é, portanto, o “nó” que articula os movimentos sociais, apesar de sua diversidade, formando essa meta-rede através do surgimento de “poderosas identidades de resistência, que se retraem para seus ‘paraísos comunais’ e recusam-se a ser apanhadas de roldão pelos fluxos globais e individualismo radical” (CASTELLS, 2001,p.419)

Os movimentos sociais podem ser diversos sem, no entanto, serem estanques entre si, podendo dialogar em determinados momentos históricos e contextos sociais, como o que vivemos atualmente no qual “Segue-se uma divisão fundamental entre o instrumentalismo universal abstrato e as identidades particularistas historicamente enraizadas” (CASTELLS,

2005, p.41). Afinal até mesmo nossa identidade pessoal é plural, pois somos seres complexos, embora, “Não aceitamos muito bem a idéia que nos relaciona a uma dualidade de acaso, à individualidade perecível que somos” (BATAILLE, 1987, p. 15), e além disso, pertencemos a mais de um grupo cultural.

Embora haja diferenças importantes entre o feminismo e os estudos pós-coloniais - a teoria feminista privilegia o gênero e a sexualidade, enquanto os estudos pós-coloniais estão mais preocupados com a raça e a classe social - atualmente observa-se uma estreita relação entre o feminismo e os estudos pós-coloniais, pois há uma analogia entre metrópole/colônia ou colonizador/colonizado e patriarcalismo/feminismo. Assim, se o homem foi colonizado, a mulher foi duplamente colonizada, nas sociedades pós-coloniais, pela sociedade indígena e pelo poder colonial. Segundo Du Plessis (Apud, BONNICI E ZOLIN, 2005, p.231), “Uma mulher da colônia é uma metáfora da mulher como colônia”.

Ainda que de forma inconsciente, um sujeito social pode vivenciar um pertencimento a diversos grupos culturais a partir do momento em que seu discurso vai ao encontro das ideologias desses grupos. Uma mulher negra pertencente a um país pós-colonial pode, por exemplo, articular-se individual e socialmente de acordo com os discursos feministas, negritudinista, pós-colonialista e diversos outros conforme sua condição social e cultural, ainda que teoricamente não tenha conhecimento das ideologias desses grupos isoladamente.

O feminismo fundou-se na tensão de uma identidade sexual compartilhada. Ao nascer a mulher é evidenciada na anatomia, mas é recortada pela diversidade de mundos sociais e culturais nos quais torna-se mulher, portanto Simone de Beauvoir, ao dizer “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, em *Le deuxième sexe* (1949), expressa muito bem a idéia básica do feminismo: a desnaturalização do ser mulher.

Com o desenvolvimento do pensamento feminista, na década de 1960, os estudos sobre a mulher vêm abrangendo diversas áreas de conhecimento, como a Sociologia, a Psicanálise, a História e a Antropologia. Essa freqüente figuração da mulher é também percebida nos domínios da Literatura e da Crítica Literária, constituindo-se em cursos, congressos, teses e projetos de pesquisa. O feminismo é, portanto, o principal responsável por esse revisionismo acerca da posição da mulher na sociedade e no universo literário.

A abordagem feminista na literatura produzida por mulheres visa a promover o desnudamento da alteridade do discurso feminino como um discurso “outro” em relação ao “mesmo”, a partir do princípio da diferença.

Nesse sentido, a crítica pós-colonial e a crítica feminista ocasionaram uma revisão do cânone literário antes fechado e composto por um conjunto de textos escolhidos, consagrado

como esteticamente superior pelo grupo social politicamente dominante, geralmente representado pelo homem branco de classe média. Tais obras literárias, em determinados períodos históricos, atendiam aos interesses e propósitos culturais particulares do grupo hegemônico.

Um exemplo disso foram os poemas escritos por mulheres publicados no Boletim Mensagem, editado pela Casa dos Estudantes do Império (CEI), entre 1948 e 1964 em Lisboa, e o *Jornal de Angola*, órgão da Associação dos Naturais de Angola, entre 1954 e 1961, em Luanda, em que se verificou “seu alicerce simbólico e sua filiação ao corpo cultural do ocidente branco-europeu”. (PADILHA, 2002, p.223).

No entanto, segundo Padilha, havia exceções, entre elas, destacamos Alda Lara (Angola), Alda Espírito Santo (São Tomé) e Noémia de Souza (Moçambique), cujos poemas foram publicados em três números distintos dos referidos periódicos e demonstravam um contraponto ao conservadorismo dos demais poemas reunidos nessa época. Na esteira dessas três poetisas, a angolana Paula Tavares estréia em 1985 com *Ritos de Passagem*, dando continuidade ao projeto de se criar uma literatura que rompesse com os parâmetros europeus e, tal como aconteceu aqui, com o Modernismo brasileiro, produzir uma literatura que resgatasse/representasse uma identidade nacional:

O entrelace sógnico mulher/terra será, portanto, um dos vetores da formação das chamadas modernas literaturas africanas produzidas em português, quando elas decidem representar, no traçado da letra, a sua identidade, erigindo-se como diferença frente ao legado europeu. (PADILHA, 2002, p.220).

Enquanto na segunda metade do século XX, nos países africanos de Língua Portuguesa o “entrelace sógnico mulher/terra” constituía-se um dos vetores de formação de uma literatura de maior autenticidade africana, no Brasil surgia uma literatura de caráter mais intimista que buscava refletir sobre a condição humana num mundo que se configurava caótico e repleto de desencanto:

Surge a chamada “geração de 60” e o “novo épico”: a redescoberta ou reinvenção da condição humana e sua tarefa fundadora de mundos. Nessa linha de forças, a mulher busca sua nova imagem e seu novo lugar no mundo, através da manipulação consciente de sua palavra. (Todos os estilos são recriados, reinventado ou inventados)... em perfeita sintonia com os novos tempos em acelerada mutação. A nova escritora se integra na multiforme problemática do mundo atual e assume sua nova condição feminina: *somos mutantes, mulheres em transição* ... (COELHO, 2002, p. 18)

Conforme a citação acima, observamos que, embora de formas diferentes e em contextos diversos, a condição da mulher encontra-se em um momento de revisionismo, de questionamentos, em busca de um novo jeito de estar no mundo.

Hilda Hilst, após um período afastada da produção poética, retorna à poesia em 1974, com *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, retoma todos os temas anteriormente abordados em sua obra. No entanto, é no viés do “erotismo, vivenciado no alto sentido filosófico do termo _ experiência da comunhão plena eu-outro” (COELHO, 2002, p. 266) que ela redesenha a imagem de uma nova mulher, que a partir da liberação do desejo impressa na sua linguagem rompe os limites repressores patriarcais e judaico-cristãos.

Embora, aparentemente, em Angola a literatura enfocasse mais questões locais, enquanto no Brasil o olhar abrangia uma reflexão mais universal: “a condição humana e sua tarefa fundadora de mundos” (COELHO, 2002, p. 18), por intermédio da história nacional e cultural de ambos os países, a imagem do *feminino* constituída pelo imaginário ocidental na África corresponde/correspondia ao exotismo e a sensualidade marcantes, assim como era (ou ainda o seja) no Brasil a imagem de uma terra exótica com belas índias, nuas e receptivas. Essa, imagem, herança da sociedade patriarcal em que vivemos, é responsável por grande parcela de uma tradição cultural que desvaloriza e subjugava a mulher.

Assim, nessa pesquisa discutimos a condição da mulher, nesses dois países de língua portuguesa, a partir da representação erótica nas poéticas de Hilda Hilst, brasileira; e Ana Paula Tavares, angolana.

O *corpus* selecionado para objeto desta pesquisa constitui-se nas obras: *Ritos de Passagem*, 1985, *O Lago da Lua*, 1999 de Ana Paula Tavares, e *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* (1984)¹ e *Do amor* (1999), de Hilda Hilst. A seleção dessas obras foi feita em decorrência da contemporaneidade do conjunto, no entanto, alusões às demais obras das autoras, bem como aos sistemas literários aos quais pertencem, serão feitas na medida em que contribuirão para o enriquecimento de nossas reflexões.

Nesse conjunto de obras, o erotismo, o amor e a liberdade feminina são os temas que mais aproximam as duas poetisas, por esta razão serão os mais focalizados neste estudo. Com ênfase no elemento erótico, tão marcadamente presente na obra de ambas, que, segundo essa leitura, configura-se como forma de conscientização da necessidade de se romper com os

¹ Esse livro foi publicado em 1984 pela Editora Massao Ohno/Ismael Guarnelli, mas o volume a ser aqui analisado trata-se da reedição organizada pelo professor Alcir Pécora e lançada em 2005 pela Editora Globo.

paradigmas masculinos repressores e, principalmente como um meio para o autoconhecimento, esta linha pensamento fundamenta-se, especialmente na seguinte citação:

A mulher que pensa e diz o erotismo livremente é a mesma que pensa e diz seu papel, enquanto construtora da sociedade. São faces do mesmo processo. O autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo, e à consciência do poder de transformá-lo com vontade própria. (SOARES, 1999, p.58)

Não é preciso atermo-nos ao movimento feminista para perceber que a mulher vem se tornando objeto de estudo em diversas áreas de conhecimento, tais como a Sociologia, a Filosofia, a Psicanálise, a História e a Antropologia e também na Literatura e na Crítica Literária. Esses estudos revelam uma identidade feminina plural, oscilante entre si mesma e o “outro” que, especialmente aqui, se trata do masculino.

Dentre o leque de opções de áreas afins que estudam as questões relativas à mulher, procuramos os pontos de convergência de teorias diversas para que nossas reflexões fossem produtivamente interdisciplinares e eficazes.

Na Sociologia e na História buscamos refletir sobre o papel social desempenhado pela mulher ao longo da história, a importância do movimento feminista nas transformações familiares e sociais acarretadas pela emancipação feminina. Para isso nos orientamos, principalmente, pelos pressupostos de Manuel Castells, teórico da sociedade em rede, e Linda Hutcheon.

Ainda em relação às questões da mulher e identidade nacional, cultural e de gênero buscamos orientações na Psicanálise, na Antropologia, na Filosofia e demais ciências e teorias afins. Nosso referencial apóia-se principalmente em Félix Guattari, Georges Bataille, Herbert Marcuse, Otávio Paz, entre outros.

A escolha da temática erótica deu-se, sobretudo, pelo sentido sócio-existencial que sua transcrição literária pode indiciar em relação à condição da mulher no contexto predominantemente androcêntrico, no qual frequentemente ela tem sua voz suprimida.

Partimos do princípio que ao imprimir poeticamente, o desejo, o gozo, o prazer erótico em sua escrita, fundindo erotismo e criação literária, essas poetisas, emblematicamente, rompem com os mecanismos repressores da cultura ocidental judaico-cristã em relação à sexualidade feminina, transgredindo as relações sociais de sexo-gênero. Essa transgressão, por sua vez, libera a voz dessa mulher reprimida e contribui para a construção de sua subjetividade.

Nesse sentido, chegamos a um ponto de convergência entre erotismo e feminismo e, consequentemente, fomos induzidos a refletir, por meio da literatura, sobre o feminismo em âmbito nacional - no Brasil e em Angola - e global, e, a partir desse exercício crítico, inferir sobre historicidade e condição da mulher na sociedade.

Tais discussões serão pautadas principalmente na teoria crítica feminista, teoria e crítica pós-colonialista, por se tratar de duas autoras pertencentes a países pós-coloniais, e pela ecosofia guattariana, por meio desta, será possível uma melhor assimilação das relações entre ecologia/eroticidade/subjetividade, presentes nas obras dessas poetisas, pois, segundo Guattari, o equilíbrio global só será alcançado se houver um redimensionamento das articulações do ser humano com o meio ambiente, a sociedade e com sua própria subjetividade:

É a relação de subjetividade com sua exterioridade _ seja ela social, animal, vegetal, cósmica _ que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva. A alteridade tende a perder toda a aspereza. [...]

As formações políticas e as instâncias executivas parecem totalmente incapazes de apreender essa problemática no conjunto de suas implicações. [...] ao passo que só uma articulação ético-política - a que chamo *ecosofia* - entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões. [...]

Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. (GUATTARI, 1990, pp. 8-9)

É possível observar que tais considerações guattarianas foram preconizadas em 1989 sendo o título original em francês *Les trois écologies*, no entanto, ainda hoje, e mais do que nunca, buscamos ou questionamos a(s) forma(s) de atingirmos o equilíbrio global. Portanto uma das justificativas deste trabalho consiste, também, em viabilizar uma ou algumas formas de reflexão sobre este aspecto da globalização, a saber, a subjetividade/identidade no mundo globalizado.

O ineditismo do trabalho consiste em articular as teorias críticas feministas e pós-colonialistas às Ecosofia de Félix Guattari para estudar e comparar mais detidamente essas obras poéticas de Ana Paula Tavares e Hilda Hilst, tendo como fio condutor as manifestações eróticas presentes nas obras de ambas, e suas convergências teórico-críticas.

Também é inédita a leitura comparada desse conjunto de obras, conforme o *corpus* acima especificado. O destaque ao erotismo poético, como elemento temático comum ao *corpus* selecionado, deu-se por concebermos essa poetização do erotismo ou erotização do

poético, como uma forma de convergência entre erotismo e feminismo, além disso, as imagens eróticas suscitadas nos poemas analisados nos remetiam também aos pressupostos ecosófico de Guattari (1990, p.25) “Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar ‘transversalmente’ as interações entre ecossistemas, mecosferas e Universos de referência sociais e individuais”.

Esse “pensar transversalmente”, com certeza, põe em cheque os pressupostos religiosos/culturais orientados pela visão judaico-cristã castradora e maniqueísta, na qual, principalmente a mulher é proibida de vivenciar sua sexualidade, pois a castração, seja ela da forma que for, emocional, mental, do corpo ou da linguagem e mesmo do corpo como linguagem, relega a sua vítima ao conformismo passivo, a uma espécie de aleijamento com sua própria natureza.

Angélica Soares, doutora em Letras e professora da Faculdade de Letras da UFRJ, em seu livro “A Paixão Emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira” (1999), reúne e analisa, com base nas teorias críticas feministas e na ecosofia de Guattari, as relações entre erotismo e ecologia num representativo conjunto de poesias de escritoras brasileira, tais como: Fúlvia Carvalho, Helena Parente Cunha, Lia Luft, entre outras, dando maior destaque à Adélia Prado e Olga Savary. Dentre essas autoras encontra-se, também, Hilda Hilst representada por três poemas extraídos do livro “Do Desejo” (1992).

No conjunto de ensaios reunidos no livro acima citado, Angélica Soares nos reafirma a relação de erotismo e ecologia, como um dos elementos da poesia hilstiana quando diz:

De Hilda Hilst, chama-nos a atenção a auto-reflexão, no feminino, da renovação colorida da vida através do ressurgimento do amor, cuja fonte da simbologia é a Natureza ... convém ressaltar a familiaridade com que o ‘eu’ se sente na Natureza, ... livre das setorizações e dos confrontos, que bloqueiam o equilíbrio global (SOARES, 1999, pp.80-81).

O livro de ensaios críticos “Novos Pactos, Outras Ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras” (2002), de Laura Cavalcante Padilha, que, conforme o título, reúne estudos sobre as obras de autores africanos, brasileiros e portugueses, dentre os quais: Pepetela, Inocência Mata, Mia Couto, Alda Lara, Alda Espírito Santo entre outros e outras. Dentre esses autores, encontra-se também Ana Paula Tavares, cujos livros: “Ritos de Passagem” (1985), “O Lago da Lua” (1999) e “O Sangue das Buganvílias” (1998) são analisados pela pesquisadora comparadamente com outros autores e autoras africanas.

A obra acima referida, embora não tenha como viés o estudo do elemento erótico relacionado à ecologia, destaca essa relação como um dos elementos poéticos também na obra

de Paula Tavares, referindo-se aos poemas *Rapariga* e *Colheitas* extraídos de “Ritos de Passagem” (1985), a pesquisadora argumenta:

Os poemas de Paula mostram, seja pelo plano de sua estrutura física, seja pelo que tematizam, esse corpo de mulher ... Repare-se que são os elementos da natureza os significantes convocados para criar o quadro do desejo amoroso e isso, é claro, pelo fato mesmo de, em África, a natureza ser um com o homem, dentro as regras do animismo. É como se o sujeito lírico que fala quisesse, ao mesmo tempo, penetrar o sentido das coisas e ser por ele penetrado, expandindo, assim o seu próprio conhecimento de si próprio e delas. (PADILHA, 2002, pp.213-214)

Na poesia angolana, por exemplo, é comum a recorrência à mulher como metáfora da colônia, uma vez que a imagem da mulher é frequentemente associada à Mãe-África: “... vem da poética pan-africanista a identificação da terra com a figura da mãe, oposta à do pai. A matéria por oposição à pátria colonial” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 227)

Segundo Bonnici & Zolin (2005, pp. 232-33), o objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo é a integração da mulher marginalizada à sociedade. A princípio, a inquietação de ambos era a substituição das estruturas de dominação, posteriormente, as formas literárias e o cânone passaram também a serem alvos de questionamentos. O feminismo trouxe à luz muitas questões que não haviam sido aprofundadas pelo pós-colonialismo, e vice-versa. Ao abordarmos esse conjunto de obras poéticas à luz dessas teorias, poderemos, também, trazer novas contribuições para essa linha de pesquisa.

No Brasil dos anos de 1960 a 1970, a presença de mulheres na luta armada, foi um fato que implicou não apenas insurgir contra a ordem política vigente, mas também representou uma profunda transgressão ao que era designado à época como próprio das mulheres. Assim, podemos inferir que, embora influenciado pelas experiências européias e norte-americana, o início do feminismo brasileiro dos anos de 1970 foi significativamente marcado pela contestação à ordem política instituída no país, desde o golpe militar de 1964.

A partir de 1970, o feminismo aliado à literatura deu origem à crítica literária feminista. Em 1980, *O segundo sexo* foi publicado no Brasil. Beauvoir lança um olhar existencialista sobre a situação da mulher, como resposta ao marxismo que, segundo ela, aponta as relações de propriedade como responsáveis pela opressão feminina, mas não explica porque essas relações foram instituídas contra a comunidade e entre os homens, suas reflexões, portanto, passaram a ter maior acesso no meio feminino brasileiro.

Se no Brasil, a contestação à Ditadura foi um dos marcos da atuação político-social da mulher, em Angola o mesmo se deu em relação às guerras pré e pós-independência. Contexto

em que a condição feminina foi profundamente afetada durante o processo de libertação e os anos que se seguiram, pois a mulher foi um elemento duramente penalizado.

Ela teve de ficar a gerir a família, a maior parte das vezes em condições infra-humanas, ou desumanas. Porque os homens, os seus companheiros, tinham de estar nas frentes de combate. Numa primeira fase, em muitos casos, elas também iam para as frentes de combate. Porém, à medida que a guerra se foi desenvolvendo, concluiu-se que essa não era a melhor solução.

A mulher passou, então, a permanecer à frente da família, tendo de intervir em tudo na vida familiar. Principalmente naqueles casos em que o marido regressava da guerra ferido, doente, ou mutilado, ela tinha, então, de trabalhar dentro e fora de casa, e as parcas economias por ela angariadas representavam a base da manutenção do agregado familiar, além de caber a ela gerar novos filhos da terra, potencialmente novos soldados.

Tais acontecimentos geraram um novo olhar para o ser mulher, dando urgência à busca de um outro enraizamento simbólico que, na total impossibilidade de negar a herança colonial, lhe acrescentasse algo novo, dando uma espécie de suplemento:

Justifica-se por essa via, o surgimento de um novo canto poético que vai ressemantizar os dois significantes, *mulher* e *terra*, mostrando a força de seu entrecruzamento. A resultante é a urgência da ruptura com os liames do colonialismo e a abertura dos caminhos da pós-colonialidade. É como se da mãe e da terra fosse nascer um filho sagrado para a liberdade. (PADILHA, 2002, pp.219-20)

A poesia de Paula Tavares dá continuidade ao projeto iniciado pela geração da década de 50, praticamente os fundadores da literatura angolana, idealizada no movimento dos intelectuais da “Casa dos Estudantes do Império”. Entre estes intelectuais, falando apenas das mulheres, cita-se Noémia de Souza, de Moçambique, Alda Lara, de Angola e Alda do Espírito Santo, de São Tomé, que registram os anseios das lutas pela independência e preenchem, de forma bastante significativa, os poucos espaços ocupados pela mulher escritora no tempo das lutas pela libertação. Assim, a poeta angolana não só reafirma este grito de liberdade, como a ele acrescenta a urgência da voz feminina em proclamar a liberdade da mulher, em afirmar-se como ser individual e social, inovando pela delicadeza com que trata o erotismo dentro desse sistema literário.

Para isto, agrega em sua obra a presença de elementos da natureza, do erótico e imagens dos dramas da mulher angolana. Um exemplo disso é o fato comum da separação sofrida pela mãe ao ter-lhe subtraído o(s) filho(s) por razões diversas, voluntária ou

involuntariamente, a rotina das mulheres que trabalham o barro nas olarias, as mudanças da flora sob o ritmo das estações do ano, o ou mesmo o registro da desilusão que veio junto com a independência. Desilusão esta que, apesar de pungente, não deixa morrer o sonho que se renova sincronicamente com a natureza humana e não-humana, conforme nos revela os versos abaixo:

O Lago da Lua

No lago branco da lua
lavei meu primeiro sangue
Ao lago branco da lua
voltaria cada mês
para lavar
meu sangue eterno
a cada lua

No lago da lua
misturei meu sangue e barro branco
e fiz a caneca
onde bebo
a água amarga da minha sede sem fim
o mel dos dias claros.
Neste lago deposito
minha reserva de sonhos
para tomar.

(TAVARES, 1999, p.11)

As imagens suscitadas no poema acima, além de vislumbrar o “aparato simbólico no qual a mulher e a terra, são vistas como corpos femininamente entrecruzados” (PADILHA, 2002, P.219) remetem-nos também à ecosofia guattariana, ao sugerir que na harmonia/síntese entre a natureza exterior (ciclo da lua) e subjetiva (ciclo menstrual): “No lago branco da lua / misturei meu sangue e barro branco”, os sonhos se renovam.

Em Hilda Hilst, também está presente o diálogo entre a natureza externa e a natureza subjetiva do feminino, tal qual acontece em Paula Tavares, ao que parece, é no movimento de voltar-se para si mesma e para a Natureza que o “eu” reconhece-se ecologicamente humano:

II

Vida da minha alma:
Recaminhei casas e paisagens
Buscando-me a mim, minha tua cara
Recaminhei os escombros da tarde
Folhas enegrecidas, gomos, cascas
Papéis de terra e tinta sob as árvores
Nichos onde nos confessamos, praças

....

(HILST, 1999, p. 10)

XLVII

...

Amor de sombras de ocasos e de ovelhas.
 Volto como quem soma a vida inteira
 A todos os outonos. Volto novíssima, incoerente
 Cógnota

...

E reverdeço
 Na rosa de umas tangerinas
 E nos azuis de todos os começos.

(HILST, 1999, p.56)

É relevante, ainda, acrescentar que esta pesquisa contribui também para uma maior circulação e visibilidade de vozes femininas de Angola, considerando-se o fato de que na cultura angolana as mulheres sempre tiveram um papel ativo na construção, propagação e preservação de formas de literatura oral. Lembrando que a mudança do registro oral para o escrito implicou na necessidade de aquisição de uma nova língua e de novas estratégias e, ainda, que a educação das mulheres nunca foi uma prioridade do sistema educacional imposto nas colônias africanas.

Nesse sentido, a parca presença de poetisas e escritoras na literatura produzida em Angola no período de luta pela independência ou mesmo no período posterior pode ser explicada pelo próprio processo de colonização que dificultou o acesso das mulheres à linguagem escrita. Deste modo, a pesquisa além de mostrar-se relevante no âmbito da crítica literária, assume também uma importância social, uma vez que se presta a divulgar as vozes femininas de Angola, representada na poesia de Paula Tavares.

Além disso, incidir luz sobre a poesia hilstiana, num momento em que os textos escritos por mulheres, no Brasil, ganham uma sensível notoriedade é, sem dúvida, uma importante contribuição à crítica literária feminista, principalmente por Hilda Hilst ser uma autora ainda pouco pesquisada e enfatizarmos as manifestações eróticas nas suas conjunções sócio-existenciais, poéticas e políticas.

Assim este trabalho foi organizado da seguinte maneira: no capítulo I, fizemos, em um primeiro momento, uma abordagem ampla acerca da Sociedade em Rede e as abordagens críticas pelas quais pretende-se nortear este trabalho, a saber, os estudos pós-coloniais e a crítica feminista. Além disso buscou-se estabelecer um diálogo entre essas vertentes e a

teorização sobre o Erotismo, ancorados nos pressupostos de Georges Bataille, Otávio Paz e Herbert Marcuse.

Desse modo, após algumas elucidações sobre feminismo, crítica feminista e erotismo, foi feita a apresentação das autoras e de suas respectivas bio-bibliografias, sinalizando para as razões que nos levaram a refletir sobre o aproveitamento poético que elas fazem da temática erótica. Este capítulo, dividiu-se, então, da seguinte forma: 1. Introdução, 1.1 Dos movimentos sociais às representações literárias: fluxos entre a Rede e o Ser; 1.1.2. Sociedade em Rede, Literatura, Pós-colonialismo, Feminismo, Ecologia, Erotismo: ajustando o foco sobre o Ser; 1.1.2.1 Feminismo e Crítica Feminista: percursos e percalços; 1.1.2.1.1 Da emancipação político-social à literária: surge a Crítica feminista; 1.1.3. Do corpo ao texto: poetização do erotismo e erotização do poético, um jeito de (in)escrever mulher; 1.1.4. Hilda Hilst e Paula Tavares, duas poetisas, dois locus enunciativos: um diálogo.

No segundo capítulo, dedicado a Hilda Hilst, abordamos, de modo introdutório e ilustrativo, o conjunto de sua obra considerada obscena, a saber, em prosa²: *O caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos D'escarnio Textos Grotesco* (1990), *Cartas de um Sedutor* (1991) e, em poesia: *Bufólicas* (1992). Além disto, realizamos uma leitura analítica das obras que compreendem nosso *corpus* mais especificamente, isto é, *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1985) e *Do amor* (1999) de modo a comprovar a nossa tese, ou seja, ainda que não declaradamente feminista, a obra hilstiana, bem como a de Paula Tavares, contribuem para o projeto feminista no sentido de denunciar a opressão feminina e defender, por meio da abordagem do erotismo, a emancipação da mulher através da liberação e vivência de sua sexualidade. O capítulo foi organizado, então, da seguinte maneira: 2. Do espaço poético ao território existencial: a poesia de Hilda Hilst; 2.1 Pornoerotismo ou erotismo-pornô? A escritura obscena de Hilda Hilst; 2.2 Entre o sagrado e o profano: o erotismo religioso e a mulher escrita por Hilda Hilst; 2.3 Do Amor: fotografias paradoxais. Foi importante fazer esta breve introdução ao conjunto de obras considerado obsceno para percebermos as diferenças entre o erótico e o pornográfico na obra da autora.

O terceiro capítulo, foi dedicado a Paula Tavares, nele retomamos a importância da literatura, mais precisamente da poesia, na história angolana, dedicando especial atenção à produção de Alda Lara, uma das primeiras mulheres a se destacar na literatura de Angola, refletindo sobre os possíveis diálogos entre estas duas autoras angolanas, bem como a importância de suas escritas no processo de construção de uma identidade nacional de seu

² Embora estejam citados com a data da primeira publicação, nossa abordagem foi feita a partir da segunda edição organizada por Alcir Pécora

país. Feitas estas incursões contextuais mais relevantes para o nosso estudo, abordamos introdutoriamente as obras da autora, nos detendo com maior cuidado sobre os livros *Ritos de Passagem*³ (1985) e *O Lago da lua* (1999). Deste modo, o capítulo foi organizado da seguinte maneira: 3. As marcas da História nas marcas da poesia⁴, 3.1 Essas mulheres de Angola: o fluxo e o refluxo poético ; 3.3 Ritos de passagem: travessias; 3.3.1 Circunavegações erótico-poéticas; 3.4 O lago da Lua: reflexos transversais.

No capítulo quatro, nosso principal objetivo foi estabelecer os pontos de contatos e distanciamentos presentes na poesia de Hilda Hilst e Paula Tavares, no que tange a representação da condição da mulher no Brasil, em Angola e supranacionalmente. Sabendo que ambas pertencem a espaços bastante distintos, buscamos flagrar, em suas obras, imagens, gestos, sensações, ritmos e modulações peculiares de seus respectivos espaços sócio-culturais e existenciais que nos permitam distinguir traços da(s) subjetividade(s) da mulher.

Pela necessidade de restringir o foco de nossa leitura, como ponto de contatos, privilegiamos os momentos e/ou imagens que nos encaminham para o entrelaçamento entre erotismo, ecologia e feminismo na poesia de ambas. Privilegiamos neste capítulo, além das relações entre o erotismo da emancipação feminina, também as relações entre o erótico e o sagrado, estabelecido na poesia de ambas. No que tange a historicidade da mulher em suas respectivas culturas, cuidamos de destacar algumas imagens que permitiram nos remetermos à hermenêutica do cotidiano, baseando-nos nos pressupostos Silva Dias, (1992). Assim o capítulo ficou organizado da seguinte maneira: 4. A mulher no Brasil e em Angola: marcas da opressão feminina na poesia de duas mulheres; 4.1 Da erotização da Natureza à natureza erótica do ser mulher: Hilda Hilst e Paula Tavares, vozes das mulheres emudecidas; 4.2 O corpo como ascensão para o sagrado; 4.3 Da hermenêutica do cotidiano para uma hermenêutica existencial: relações (eco)lógicas na poética de duas mulheres

³ Apesar de citarmos o ano da primeira publicação, foi com o volume da segunda edição, publicada em 2007, que realizamos este trabalho.

⁴ Não pretendemos aqui traçar todo o percurso histórico e literário de Angola, mas apenas contextualizar aspectos relevantes para este estudo. Nesse sentido, as incursões acerca da formação da Literatura Angolana estão pautadas mais especificamente em: FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa II*. Lisboa: Biblioteca Breve; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977. , EVERDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*. 4 ed; HAMILTON, Russel. Introdução. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALDAGO, Maria Tereza. (Org.). *África & Brasil: Letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

1. 1 Dos movimentos sociais às representações literárias: fluxos entre a Rede e o Ser

Neste momento histórico, que se caracteriza pela ênfase na informação, algumas questões devem ser especialmente consideradas por suas interferências na estrutura social: “a globalização, a reestruturação do capitalismo, a formação de redes organizacionais, a cultura da virtualidade real e a primazia da tecnologia a serviço da tecnologia” (CASTELLS, 2001, p.421) são também as causas da crise do Estado e da sociedade civil. Em resistência a estes elementos surgem os “projetos de identidade” que, idealmente, devem harmonizar as questões nacionais, culturais e de gênero, e potencialmente construir um novo Estado.

Segundo Castells (2001), esses projetos são endógenos aos movimentos sociais, que são sintomas da sociedade e devem ser entendidos em seus próprios termos e definidos, conforme suas práticas, valores e discursos. Não existe, portanto, um movimento social bom ou ruim, eles são o que são, pois surgiram a partir de um determinado fenômeno social e todos eles, em menor ou maior intensidade, causam impacto nas estruturas sociais.

A identidade do movimento, ponto de partida para os “projetos de identidade”, refere-se a sua autodefinição, a saber: o que é ele? Em nome de quem se pronuncia? Além disso, todo movimento tem também um adversário, por ele mesmo decretado, seu principal inimigo. Há ainda, uma característica denominada por Castells como “Meta societal”: trata-se da ordem ou organização social a que esse movimento pretende alcançar no horizonte histórico.

Tais peculiaridades exigiriam um estudo, à parte, que verticalizasse as características de cada movimento, mas, apesar de sua diversidade, todos têm, pelo menos, um adversário comum, direta ou indiretamente relacionado a seus adversários específicos: os agentes da nova ordem global.

A esse adversário, cada movimento oferece como resistência, um princípio específico de identidade, em favor de um objetivo societal particular. Mas, o mais importante é ressaltar que os movimentos sociais, em toda sua diversidade, “reagem contra a globalização e seus agentes políticos, atuando com base em um processo contínuo de informacionalização, por meio de mudança dos códigos culturais, no cerne de novas instituições sociais” (CASTELLS, 2001, p.135). Nesse sentido, poderíamos dizer que os movimentos sociais, interligados por esse adversário comum, formam uma espécie de “metarrede” que atua paralelamente à Sociedade em Rede, mas, em virtude de suas histórias/identidades específicas, atuam contra os fluxos globalizantes, conforme nos assinala a seguinte citação

... observamos também o surgimento de poderosas identidades de resistência, que se retraem para seus “paraísos comunais” e recusam-se a ser apanhadas de roldão pelos fluxos globais e individualismo radical. Tais identidades constroem suas comunas em torno de valores tradicionais... Podem também ser construídas por movimentos sociais ativistas, ou ao redor deles, que optam por estabelecer sua autonomia em sua própria resistência comunal uma vez que não têm força suficiente para tomar de assalto as instituições opressoras às quais se opõem. É este, via de regra, o caso do movimento feminista, criando espaços para mulheres nos quais uma nova consciência antipatriarcal pode surgir; ... Contudo, essas identidades resistem, e raramente se comunicam. Não se comunicam com o Estado, salvo para lutar e negociar em nome de seus interesses/valores específicos Assim, de um lado, as elites globais dominantes que habitam os espaços de fluxos tendem a ser formadas por indivíduos sem identidade específica (“cidadãos do mundo”); ao passo que, de outro lado, as pessoas resistem à privação de seus direitos econômicos, culturais e políticos tendem a se sentir atraídas pela identidade comunal. (CASTELLS, 2001, p. 419)

O movimento feminista, que se relaciona diretamente com o tema de nosso trabalho, concretiza-se como atividade política que iniciou uma revolução social, que persiste ainda hoje, na qual a mulher conquista cada vez mais espaço na sociedade. Além disso, deu origem, em meados de 1970, à Crítica Feminista que, de modo geral, sistematiza os estudos sobre mulher e literatura. Assim, ao realizarmos esta investigação, não em busca de uma militância feminista, mas sim de um diálogo que se estabeleça entre os textos, de maneira a problematizar aspectos da emancipação feminina. Para tanto, é nosso objetivo focalizar a liberação do desejo da mulher que se consubstancia, metonimicamente, nos fluxos entre a Rede e o Ser, analogamente representados pelo patricarcalismo/colonizador e a mulher/colonizado.

Afinal, no âmbito da literatura, Hilda Hilst e Ana Paula Tavares, autoras das obras que serão analisadas aqui, abordam a temática erótica de um modo que nos permite reconhecer, em suas poesias, não só o alcance estético do erotismo, mas também seu sentido sócio-existencial sinalizando, muitas vezes, para questões relativas à condição da mulher na sociedade androcêntrica, na qual sempre foi silenciada.

Além de voz a essas mulheres silenciadas, essas duas poetisas, neste estudo, representam também as mulheres que, de um modo geral, assumiram uma escrita que não se restringiu ao universo feminino, dando luz a uma poética de cunho mais geral, que se confunde com a escrita, até então, canonicamente determinada como masculina. Impõe-se a necessidade de se afastar de perspectivas reducionistas, associadas a paradigmas apriorísticos e também de se buscar a caracterização da condição humana, vivenciada pelas escritoras em situações históricas específicas. No entanto, dada a natureza de nosso estudo, enfocaremos os

momentos textuais em que reconhecemos um realce, sobre as imagens poéticas que representam a mulher.

Acredito no poder libertador da identidade sem aceitar a necessidade de sua individualização ou de sua captura pelo fundamentalismo. ... observar, analisar e teorizar é um modo de ajudar a construir um mundo diferente e melhor. Não oferecendo resposta - elas serão específicas de cada sociedade e descobertas pelos próprios agentes sociais - mas suscitando algumas perguntas pertinentes. (CASTELLS, 1999, p.42)

Esta citação de Manuel Castells é bastante pertinente considerando a tarefa a que nos propomos a realizar aqui. Exceto pelo fato de não termos a pretensão de teorizar, e sim de nos orientarmos pelas teorias já existentes, inclusive a do próprio Castells, teórico da sociedade em rede.

Pretendemos, neste estudo, através das discussões sobre a identidade feminina, trazer contribuições para compreendermos alguns aspectos desta nova era da qual fazemos parte. Dada a complexidade desse contexto e, segundo Abdala Júnior:

Diante da assimetria dos fluxos globalizadores e do prestígio de seus enredamentos mercadológicos, é que temos reiterado a importância de laçadas comparatistas pela América Latina e pelos países de língua portuguesa e espanhola. Seriam estratégias tendentes a construir conjuntos de rostos diferenciados, tais como eles se desenham em nossas experiências históricas. Tais rostos híbridos, onde coexistem traços locais, regionais ou nacionais, tenderiam à fronteiras múltiplas, não apenas para ações internas ao estado nacional, mas também externas. (ABDALA JÚNIOR, 2007, p.26)

Segundo a lógica da globalização essas ações comparatistas ocorreriam orientadas pelas leis mercadológicas, segundo as quais prevalecem os modelos hegemônicos de confirmado teor venal, ou seja, as “laçadas comparatistas” estariam restritas aos produtos de grupos hegemônicos, sufocando ainda mais os produtos dos grupos periféricos, a saber, os países latinos e os demais de língua portuguesa e espanhola.

Portanto, ao estabelecermos, por exemplo, um estudo comparado sobre as literaturas de língua portuguesa de Brasil e Angola, como é o nosso caso, estamos exercendo uma espécie de resistência, contra a “roda-viva” em que se tornaram os fluxos globalizantes e “a resistência, em relação aos movimentos desses fluxos, permitirá ao comunitário não se reduzir a eles” (ABDALA JÚNIOR, 2007, p.27)

Nossa contribuição para o comunitário consiste em discutir a construção da identidade feminina paralela à construção da identidade nacional da mulher, em países pós-coloniais, tendo como foco Brasil e Angola, e como objeto de estudo as obras poéticas de Hilda Hilst, brasileira, e Ana Paula Tavares, angolana. O fio condutor das análises será o enfoque do elemento erótico presente nas obras *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* (1984)⁵ e *Do amor* (1999), da poeta brasileira; *Ritos de Passagem*, (1985) e *O Lago da Lua* (1999), da poeta angolana.

Nessa leitura, o erotismo recriado nesse conjunto de obras é assimilado como uma forma de “revolução subjetiva ascendente”, como experiência interior, que conduz a um exercício de autoconhecimento, que revela uma identidade feminina plural, conciliando e inter-relacionando a mulher nas esferas subjetivas, sociais e ambientais.

Ao realizarmos uma leitura orientada, sobretudo, pela teoria crítica feminista e a ecossófia guattariana, pretendemos demonstrar que, através da representação do erotismo feminino, é possível identificar nessas poéticas uma reintegração dos três níveis vitais, que estão praticamente desintegrados na sociedade global, a saber, o humano, o social e o ambiental/natural. Segundo Guattari (2006), reverter esse processo de desintegração é essencial para que se atinja o equilíbrio global, nesse sentido, o texto poético, bem como seu estudo crítico, como veículo de conscientização, certamente contribui para os “processos de subjetivação” (Guattari, 2006, p. 23).

Por se tratar de duas autoras de países pós-coloniais de Língua Portuguesa, além de nos apoiarmos na crítica literária feminista, nos reportaremos, também aos estudos críticos pós-coloniais, enfocando, mais especificamente, os pontos de contato entre erotismo, feminismo e pós-colonialismo.

1.1.2 Sociedade em Rede, Literatura, Pós-colonialismo, Feminismo, Ecologia, Erotismo: ajustando o foco sobre o Ser

Discutir os conflitos, antagonismos, contradições, confluências e divergências e toda sorte de paradoxismos endógenos da Sociedade Rede, abordados por Castells, certamente é um trabalho a ser realizado em diversos níveis e estágios, para que se possam compreender os deslocamentos de fronteiras entre as diferentes esferas da vida econômica, social, política e cultural das pessoas e instituições que são próprias dessa nova era e que, certamente, estão originando novas

⁵ Esse livro foi publicado em 1984 pela Editora Massao Ohno/Ismael Guarnelli, mas o volume a ser aqui analisado trata-se da reedição organizada pelo prof. Alcir Pécora e lançada em 2005 pela Editora Globo.

ou modificando tradicionais totalidades e particularidades. Nesse sentido, ao abordar questões relativas à identidade feminina, articulando diálogos entre teorias diversas, estamos, de algum modo, lançando um olhar do geral (sociedade) para o individual (mulher) e, deste modo, estabelecendo um viés de leitura da Rede e do Ser.

Nessa era em que os fluxos globais de capital, poder e informação configuram-se como os elementos determinantes da sociedade, a questão da identidade nacional, muitas vezes, sobrepõe-se à questão da identidade cultural, principalmente nos países pós-coloniais, e, ainda nesse contexto questiona-se, também, a identidade de gênero, ou o papel social de gênero, atribuído à mulher. Nos países africanos, essa questão é ainda mais complexa, pois “a dignificação do passado e a restauração da confiança dos africanos em si mesmos assumem predominância sobre temas feministas.” (BONNICI, 2000, p.157).

É fundamental, portanto, colocarmos em pauta de discussão o estado moral dessas mulheres, não meramente por questões políticas, mas essencialmente por questão de sobrevivência. Há de se buscar uma solução ecológica que reestruture a condição social da mulher, principalmente nos países africanos, onde, segundo Castells (2000, p.144-5):

Estima-se que cerca de 4,5 milhões de mulheres africanas sejam portadoras do vírus HIV. A submissão patriarcal das mulheres limita seu acesso à informação e recursos para a prevenção da doença, além de reduzir as possibilidades de acesso ao tratamento de infecções relacionadas à AIDS. Estudos têm demonstrado que há menor probabilidade de as mulheres visitarem um hospital, que elas morrem de AIDS ainda jovens e que há maior probabilidade de ficarem com seus respectivos cônjuges quando estes descobrem ser soropositivos do que a existente no caso inverso.

É, portanto, essencial que a condição da mulher, principalmente em países africanos, seja revista, até mesmo por uma questão de saúde pública. Para isto, se faz mister que o sujeito feminino exerça de fato seu papel de sujeito, e a tomada de consciência sobre o próprio corpo e suas relações com o prazer o impulsiona a progressivamente conscientizar-se de sua força, pois no ato erótico o ser humano põe “a vida interior em questão” (BATAILLE, 1987, p.27) promovendo simultaneamente o autoconhecimento:

A *experiência erótica interior* do homem é dada no instante em que, rompendo a crisálida, ele tem consciência de se rasgar a si mesmo e não resistência colocada de fora. O ultrapassar da consciência objetiva, que as paredes da crisálida limitavam, está relacionado com essa mudança radical. (BATAILLE, 1987, p 36)

É justamente essa ruptura que promove o crescimento e o enriquecimento, pois a experiência erótica é também, segundo o pensamento batailliano, uma experiência de transgressão a uma proibição, metaforicamente representada pelas “paredes da crisálida”, ao transgredir o ser humano liberta-se da razão repressiva, ao libertar-se, inverte a “moralidade civilizada” (MARCUSE, 1978, p. 174) que lhe é imposta social/cultural/religiosamente.

Segundo Soares (1999, pp. 102-103) ao transgredir à proibição, a mulher investe na construção de sua identidade, pois autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo e à consciência de seu poder de transformá-lo, ou seja, ao romper com o modelo dominante da superioridade masculina, permitindo-se vivenciar sua sexualidade como uma experiência erótica, que busca o prazer e não meramente a reprodução, atuando na construção de seu próprio “eu” feminino, ela é capaz de atuar também como construtora da sociedade.

“As ações culturais e políticas estão intimamente ligadas através do movimento feminista, porque a política do corpo é uma descoberta de sua própria sociabilidade através da consciência das forças que o controlam e subordinam” (BONNICI, 2000, p.176). Esta citação reforça a idéia de que a temática erótica seja concebida aqui em seu sentido estético e sócio existencial, estabelecendo a poesia/erotismo como um princípio de autoconhecimento, de conhecimento do Outro e do mundo, como fonte de reconhecimento da Natureza no próprio Ser.

Buscaremos destacar aqui uma intersecção positiva entre pós-colonialismo e feminismo uma vez que ambos se debruçam sobre questões potencialmente negligenciadas, o outro: colonizado e mulher respectivamente. O feminismo aponta para especificidades de gênero e de sexualidade, e o pós-colonialismo tenta evitar que uma perspectiva ocidental seja assumida como universal, enquanto o feminismo luta para libertar as mulheres do domínio patriarcal.

Quanto às relações entre feminismo e ecologia, de acordo com a ecosofia guattariana, não precisamos necessariamente nos fixar no registro ambiental, para nos posicionarmos ecologicamente. Todo tipo de opressão impõe-se como uma questão ecológica. Assim, ao discutirmos as questões relativas à condição social da mulher na sociedade, de uma maneira particular, estamos discutindo o equilíbrio ecológico global, afinal:

Por su función biológica de procreatividad las mujeres son consideradas mas cercanas a la naturaleza. Y tanto como la naturaleza es objeto para ser dominado también la mujer tiene que someterse al dominio patriarcal. Em esta lógica masculina patriarcal, la mujer es tratada como um recurso natural. (LASSAK, 2004, p.270)

1.1.2.1 Feminismo e Crítica Feminista: percursos e percalços

Simone de Beauvoir, em *Le deuxième sexe* (1949), problematizava a questão da mulher na sociedade, a seu ver, sempre vista como escrava (o outro) e o homem como senhor. Ao dizer “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p.9) a autora expressa muito bem a idéia básica do feminismo: a desnaturalização do ser mulher. Assim, diante dessa “efervescência global”,

As comunidades feministas, bem como os espaços de liberdade da identidade sexual, projetam-se na sociedade como um todo a minar o patriarcalismo e reconstruir a família a partir de uma base nova e igualitária, que implica o desaparecimento das relações marcadas pelo gênero nas instituições sociais, em oposição ao capitalismo e ao Estado patriarcais. (CASTELLS, 2001, p.421)

A defesa da mulher é o ponto crucial do feminismo. Nesse sentido, o feminismo é por extensão movimento pelos direitos humanos. Segundo Castells (2001, p. 230), esse movimento apresenta-se em duas versões: liberal e socialista. Na primeira, as feministas concentram seus esforços na promoção da causa feminina separadamente de outros objetivos e, de certa forma, céticas em relação às transformações socioeconômicas. Na segunda, elas vêm a luta contra o patriarcalismo, como necessariamente ligada à substituição do capitalismo.

... o feminismo e as lutas travadas pela mulher têm vivido seus altos e baixos em toda a extensão da experiência humana neste fim de milênio, sempre ressurgindo, sob novas formas, unindo-se cada vez mais a outras fontes de resistência à dominação, ao mesmo tempo em que mantêm a tensão entre a institucionalização política e a autonomia cultural. Os contextos em que o feminismo se desenvolve moldam o movimento em uma série de formatos e discursos. Ainda assim, afirmo que um núcleo essencial (sim, eu disse essencial) de valores e metas que constituem identidade(s) difunde-se por toda a polifonia cultural do feminismo.(CASTELLS, 2001, p.229)

Para tentarmos compreender a “polifonia cultural” de que nos fala Castells, lançaremos um breve olhar sobre o percurso do Movimento Feminista e da Crítica Feminista. Deste modo será possível verificar como a profundidade e riqueza deste Movimento aumentam, à medida que o analisamos sob uma perspectiva global e comparativa. No entanto, o nosso enfoque se deterá mais sobre a questão do erotismo, como uma das formas de emancipação da mulher.

E é nessa perspectiva comparativa que observamos o investimento poético ao transmitir o erotismo feminino, por uma percepção feminina e como um exercício de emancipação, “A liberação do corpo feminino vem agenciando uma liberação da linguagem” (SOARES, 1999, p.103). Poderíamos pensar, até mesmo, nesse investimento, como um processo de “naturalização do ser mulher”, revertendo o processo de “desnaturalização” de que nos falou Beauvoir.

Em sua obra, Castells analisa o movimento feminista, a partir da segunda metade do século XX: “Limitarei a análise aqui apresentada ao movimento feminista contemporâneo, que irrompeu primeiro nos Estados Unidos no final dos anos 60 e depois na Europa no início da década de 70, difundindo-se pelo mundo inteiro nas duas décadas seguintes.” (CASTELLS, 2001, p.210), focalizando as características que o tornam um movimento social transformador com “o compromisso de pôr um fim à dominação masculina” (MANSBRIDGE apud CASTELLS, 2001, p.210).

Castells (2001) destaca várias tipologias do movimento feminista, no entanto salientaremos aqui suas principais correntes: o feminismo radical, o liberal e o socialista.

O Feminismo radical divide-se em duas tendências, uma delas, inspirada em Beauvoir, toma a divisão sexual, e não a de classe, como central na análise do social. A luta pela libertação da mulher dirige-se ao combate de seu papel de reprodutora (gestação, criação e educação dos filhos). A outra tendência, aliada à desconstrução de Derrida, visa a destruir a supremacia masculina, através da desconstrução das oposições binárias que mantêm a dominação das mulheres pelos homens. Ao desfazer a oposição homem X mulher, essa facção coloca no seu lugar o princípio da androginia, o ser humano acima das diferenças de sexo. É a partir dessa tendência que os estudos feministas irão propor um certo revisionismo crítico, acerca dos processos de subjetividade e dos conceitos de identidade, dando início ao neofeminismo ou pós-feminismo.

O Feminismo liberal concentra seus esforços na elevação da causa feminina, independente das transformações socioeconômicas. Defende uma sociedade em que os homens e mulheres tenham oportunidades iguais garantidas pela legislação, pois atribui causa da opressão feminina à ausência de igualdade de direitos entre os sexos.

O Feminismo socialista vê a luta contra o patriarcalismo, relacionada à substituição do capitalismo, pois parte do princípio de que todos os antagonismos sociais passam pela questão da hierarquia de classes, onde se localizam todas as relações de poder. Nesse sentido, defende a tese de que a liberação feminina está atrelada a uma sociedade socialista, em que os princípios igualitários se estendam à sociedade como um todo.

A história do feminismo é antiga, e desde os primeiros movimentos tem causado profundo impacto nas instituições sociais, sobretudo na conscientização das mulheres, que não esperaram o fim do milênio para manifestar suas reivindicações. “Suas lutas estão presentes em todas as etapas da experiência humana, embora assumindo formas diferentes e quase sempre ausentes dos compêndios de história e dos registros de modo geral” (CASTELLS, 2001, p. 170). Trata-se de um processo irreversível e, talvez, uma eterna revolução, pois as transformações decorrentes da insurreição das mulheres contra a sociedade patriarcal trouxeram consequências fundamentais à experiência humana. Assim sendo, recuemos um pouco mais, resgatando a história do feminismo em seus primórdios

Segundo Bonnici & Zolin (2005), se revirmos o passado, focalizando as questões relativas à mulher, é possível localizar inúmeras formas de feminismo, abrangendo desde os matriarcados neolíticos até o feminismo radical contemporâneo. Essa revisão de valores abarca as questões relativas à mulher tanto social, legal e economicamente quanto a uma teoria feminista acadêmica, voltada para os modos de ler o texto literário.

Em 1730, *Some reflections upon marriage*, de Mary Astell, questiona o fato de o poder absoluto não ser aceito no estado político, mas existir na família; o fato de os homens nascerem livres e as mulheres nascerem escravas; questiona também a construção do sujeito feminino, quando afirma que Deus atribuiu inteligência a ambos os sexos imparcialmente, mas que o homem arrebatou o conhecimento para se manter no poder.

Em 1791, é apresentada, na Assembléia Nacional Francesa, a *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (Declaração dos direitos da mulher e da cidadã), por Marie Olympe Gouges, uma das ativistas da revolução de 1789. Gouges defende a idéia de que as mulheres devem ter os mesmos direitos e deveres que os homens, além de cobrar das mulheres energia nas reivindicações de democracia sexual.

A inglesa Mary Wollstonecraft, em resposta à Declaração Universal dos Direitos do Homem, publica em 1792 *Vindications of the Rights of Woman* (Reivindicações dos Direitos da Mulher). No mesmo ano, sua obra foi traduzida para o francês e foi reeditada diversas vezes nos anos seguintes. O texto de Wollstonecraft reivindica às mulheres a extensão dos ideais da Revolução Francesa, defendendo uma educação mais efetiva para as mulheres, de modo que elas se tornem de fato cidadãs como lhes é de direito. Sua obra teve vasta repercussão nos Estados Unidos e na Europa e immortalizou a autora por ser a primeira, na Grã-Bretanha, a escrever em defesa dos direitos da mulher.

Apesar desses primeiros brados de liberdade feminina, na Inglaterra, durante a Era Vitoriana (1832-1901), os valores apregoados pela rainha reafirmavam inferioridade e

consequente submissão das mulheres. Os guias vitorianos como *The female instructor* (A professora), de autor anônimo, e *The women of England* (As mulheres da Inglaterra), 1839, de Sara Stickney Ellis, reafirmam insistentemente às esposas sua condição de dependentes e submissas e que essa condição deveria ser tomada como vontade divina.

No entanto, as mulheres eram destituídas de poder, apenas no âmbito da lei, pois nas práticas sociais e familiares a realidade era outra. Além de não terem interesse em se submeter a esse modelo de organização social, por questão de sobrevivência, em meados do século XIX grande parte das mulheres inglesas trabalhavam como domésticas ou operárias. Essa realidade deflagrou, por volta de 1850, na instituição do feminismo como movimento político organizado, na Inglaterra. Em 1918, obtiveram o direito ao voto, entre outras conquistas.

Nos Estados Unidos e na Inglaterra, apesar de todas essas manifestações, o feminismo organizado só entrou para o cenário das políticas públicas em meados do século XIX, por meio de petições que reivindicavam a igualdade legislativa para as mulheres e o direito ao voto feminino, conquistado pelas americanas em 1920, graças a ativistas como Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Anthony e Lucy Stone.

No Brasil, Wollstonecraft inspirou Nísia Floresta (pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, 1810- 1885), pioneira do feminismo brasileiro, autora de *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*, publicado em 1832 em Recife (PE), sendo este um dos primeiros livros, aqui publicados, que trata dos direitos das mulheres à instrução e ao trabalho, e da prerrogativa de serem consideradas como seres inteligentes e merecedoras de respeito pela sociedade. Quando o publicou, a autora tinha apenas 22 anos, e a grande maioria das mulheres brasileiras vivia enclausurada em preconceitos, sem qualquer direito que não fosse o de ceder e aquiescer sempre à vontade masculina.

No ano seguinte, saiu uma segunda edição e, em 1839, ainda uma terceira, no Rio de Janeiro. Além do livro de Wollstonecraft, a feminista brasileira inspirou-se também em outros de autores europeus, como Poulain de Barre e Sophie, e ainda na *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, de Olympe de Gouges. Só que, ao invés de fazer simplesmente uma tradução, a autora escreve um novo texto, apontando os principais tipos de discriminação ou sexismo, existentes no Brasil, identificando as causas do preconceito, ao mesmo tempo em que desmistifica a idéia dominante da superioridade masculina.

No Brasil, segundo Constância Lima Duarte⁶, as primeiras reivindicações feministas tiveram início nas primeiras décadas do século XIX, e a primeira exigência foi o direito

⁶ DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. Disponível em <http://scielo.br/scielo.php>. Acesso em: 25/05/2007

básico de aprender a ler e escrever, até então privilégio apenas dos homens. Em 1827 foi editada a primeira legislação, autorizando a abertura de escolas públicas femininas. Antes a opção eram os colégios de freiras, onde as mulheres eram preparadas para serem boas esposas. A partir de 1870, muitos jornais e revistas assumiram feições feministas, dentre eles, apenas para citar alguns: *O sexo feminino*, dirigido por Francisca Senhorinha Mota Diniz; o *Echo da Damas*, editado por Amélia Carolina da Silva Couto; *A Família*, dirigido por Josefina Álvares de Azevedo, autora da peça *O Voto Feminino* e ferrenha defensora do direito ao voto feminino.

No entanto, o movimento feminista brasileiro só veio a se consolidar por volta de 1970, alterando radicalmente os costumes da sociedade. Mas a luta das feministas brasileiras não era apenas contra a discriminação do sexo e pela igualdade de direitos, como acontecia nos outros países, elas se posicionaram também contra a ditadura militar e a censura, em favor da redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida. Ao lado dessas reivindicações, também se debateu muito a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto, inserindo o planejamento familiar, como parte integrante das políticas públicas.

Na literatura, algumas escritoras desafiaram o governo ditatorial, revelando corajosamente suas posturas políticas e pelas reflexões que seus textos e personagens suscitavam nas leitoras, dentre elas: Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft e muitas outras.

No final dos anos 70 e durante os anos 80, as feministas universitárias, alunas e professoras, por meio de um movimento muito bem articulado, originaram no Brasil _ tal como acontecia nos Estados Unidos e na Europa _ a institucionalização dos estudos sobre a mulher, através da criação de núcleos de estudos, da articulação de grupos de trabalho e organização de congressos, colóquios e seminários.

A partir das duas últimas décadas do século XX, a história das mulheres, que antes chamava a atenção apenas das sociólogas, cujo olhar era fortemente influenciado pelo marxismo, passou a ter visibilidade também nos estudos dos antropólogos e historiadores. Ao se desconstruir a oposição binária homem X mulher, novos recortes teórico-metodológicos foram delineados. “Assim, de uma postura inicial em que se acreditava na possível identidade única entre as mulheres, passou-se a uma outra em que se firmou a certeza na existência de múltiplas identidades.” (SOIHET *in*: AGUIAR, 1998, p.96). Partindo desse pressuposto, os estudos do conceito mulher passaram a remeter-se à construção de significados culturais, à identidade subjetiva da mulher e à trama de seu cotidiano

1.1.2.1.1 Da emancipação político-social à literária: surge a Crítica feminista

O feminismo mostra que a natureza construída das relações de gênero e também as referências sexuais aparentemente neutras são, na verdade, produzidas em consonância com a ideologia dominante, segundo a qual o engendramento masculino possui conotações positivas e o feminino, negativas.

No que se refere à posição social da mulher e sua presença no universo literário, essa visão deve muito ao feminismo, que pôs a nu as circunstâncias sócio-históricas entendidas como determinantes na produção literária. Do mesmo modo que fez perceber que o estereótipo feminino negativo, largamente difundido na literatura e no cinema, constitui-se em um considerável obstáculo na luta pelos direitos da mulher. (ZOLIN, 2003, p.51)

Portanto, o feminismo aliado à literatura, a partir de 1970, deu origem à crítica literária feminista. Em 1980, *O segundo sexo* foi publicado no Brasil, o que certamente ajudou a fomentar as idéias feministas que se alastravam por todo país, penetrando em associações profissionais, partidos, sindicatos... Legitimando a mulher como um sujeito social participante.

Desde a década de 1970, o espaço relegado à mulher na sociedade vem sendo analisado em relação ao espaço literário. Principalmente nos Estados Unidos e na França, muitos críticos e críticas feministas têm considerado inevitável esse termo de comparação, a partir do momento em que muitas vertentes da crítica literária defendem a necessidade de se considerar o texto literário, em relação ao seu contexto _e isto tem acontecido nas últimas décadas,_ pois consideram que estas instâncias estão inexoravelmente interligadas.

É importante ressaltar, porém, que mesmo antes de se inaugurar a crítica feminista, Virgínia Woolf (1882-1941) em 1929 publicou *A room of one's own*, traduzido no Brasil como “*Um teto todo seu*”. Neste livro a autora coloca que uma mulher que nascesse com veio poético, ou qualquer outra inclinação artística no século XVI, seria infeliz e viveria em conflito consigo mesma, dada a sua posição social de total dependência. Toma como exemplo Shakespeare, que se tivesse tido uma irmã de igual genialidade, esta teria certamente enlouquecido ou se suicidado. O mesmo aconteceria com mulheres dos séculos seguintes até o XIX.

Por essa linha de pensamento, Woolf é considerada uma importante precursora da crítica feminista, pois representou uma ruptura com o formalismo tradicional dos romances da era vitoriana. Sua tese é de que a mulher precisa de um teto e renda próprios que lhe permitam trabalhar em paz e com total independência.

Um outro aspecto importante abordado por Woolf, está relacionado ao tema “mulher e ficção” e à questão da mágoa, da amargura, do ódio e do ressentimento, em relação aos homens, que marca a escrita de mulheres dos séculos XVII e XVIII, elemento que certamente interferiu na qualidade de suas literaturas, pois obscurecia seus talentos. Apesar disso foram fundamentais na consolidação da tradição literária feminina nos séculos XIX e XX, pois:

As obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada (WOOLF, 1985, 87).

Woolf defende ainda a necessidade de se ser masculinamente feminina e femininamente masculino para que a arte se realize e comunique experiências com integridade.

Ainda antes da proclamação da Crítica Feminista, em 1949, Simone de Beauvoir em *Le deuxième sexe* (O segundo sexo), problematizava a questão da mulher na sociedade, a seu ver, sempre vista como escrava (o Outro) e o homem como senhor. Ao longo da trajetória dos estudos de gênero, alguns aspectos de seu ponto de vista foram empreendidos pelas novas gerações feministas, outros foram rejeitados.

Beauvoir lança um olhar existencialista sobre a situação da mulher, como resposta ao marxismo que, segundo ela, aponta as relações de propriedade como responsáveis pela opressão feminina, mas não explica porque essas relações foram instituídas contra a comunidade e entre os homens.

O feminismo existencialista de Beauvoir salienta que não existe uma essência feminina que marginalize a mulher, e sim uma situação, pois sendo esta que dá à luz, e por isto impossibilitada de ir à caça e realizar trabalhos pesados, em razão das limitações físicas e os cuidados com a criança, não se afirmou em relação à natureza, como fizeram os homens. Como a superioridade é dada não ao sexo que dá à luz, mas ao que mata, a mulher tornou-se o Outro, contra o qual os homens se afirmam.

O privilégio do homem, portanto, está no fato de que sua vocação de ser humano não se choca com seu “destino de macho”, podendo transcender, enquanto que a mulher divide-se

entre essa vocação e o seu “destino de mulher”, sendo imanente a este destino tanto a maternidade quanto a sexualidade feminina, socialmente convencionadas de um modo que concorrem para uma perda de subjetividade.

Beauvoir, ao refletir sobre aceitação da mulher em relação à opressão que lhe é imputada, invoca a noção sartreana de “má fé”, segundo a qual os seres humanos são livres mas podem enganar-se, fingindo não sê-lo. A fraqueza da mulher é socialmente estimulada pela má fé dos outros em anular-lhe a liberdade, que é inerente a sua condição humana: “... a burguesia apegase à velha moral que vê, na solidez da família, a garantia da propriedade privada: exige a presença da mulher no lar tanto mais vigorosamente quanto sua emancipação se apresenta como uma verdadeira ameaça ...” (BEAUVOIR, 1960, p. 17) a filósofa afirma ainda que cabe à mulher inverter os papéis e recusar os desmandos que lhe são impostos pelo homem, pois ao tomar essa atitude, ela se torna sujeito e o opressor torna-se a ‘coisa’.

A igualdade e semelhança de todos os seres humanos é a pedra fundamental do feminismo existencialista de Beauvoir. As teóricas feministas pós-Beauvoir, no entanto, enfatizam a diferença. Mas apesar de divergências, *O Segundo Sexo* preparou o caminho para o feminismo radical, cujas alegações são: a universalidade do patriarcado nos sistemas políticos e econômicos; o sexismo data dos primórdios históricos; é socialmente convencional haver sujeitos masculinos e objetos femininos; etc.

Kate Millet, indo ao encontro de Sartre e Beauvoir, publica, em 1970, a *Sexual politics*, iniciando a crítica feminista. Trazendo à tona discussões acerca da posição secundária ocupada pela mulher nos romances de autoria masculina, ao lado de outras feministas Millet ataca os estudiosos sociais que tomam esses papéis femininos culturalmente ensinados como próprios da natureza feminina.

A crítica feminista teve como foco principal, em uma primeira fase, desmascarar a misoginia presente nos textos literários escritos por homens. Posteriormente passou a se ocupar mais dos textos produzidos por mulheres, enfatizando quatro enfoques principais: o biológico, o lingüístico, o psicanalítico e o político-social. Embora centralizados em aspectos diversos, esses enfoques têm um objetivo comum de desmitificar os fundamentos culturais das construções de gênero derrubando as bases de dominação de um gênero sobre o outro, ou seja, algo semelhante, ou ecos daquilo que já dizia Beauvoir no volume I de *O segundo sexo* (fatos e mitos).

No enfoque biológico, encontra-se: de um lado, a sociedade patriarcal defendendo a idéia de que o corpo da mulher é seu destino, ou seja, os papéis sociais a ela atribuídos são tomados como naturais; do outro lado, as feministas celebram os atributos biológicos como

atributos de superioridade: o corpo como textualidade e fonte de imaginação, indo ao encontro do que, outrora, concluíra a filósofa/feminista francesa

A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de uma extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *Outro*? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana” (BEAUVOIR, 1960, p. 57)

O enfoque lingüístico ou textual, questiona se há diferença entre homens e mulheres no uso da linguagem. Sendo afirmativa essa resposta, origina-se outra: os termos de teorização dessa diferença provêm de biologia, de socialização ou de cultura? Esse enfoque argumenta que a verdade é manipulada pelo discurso da ideologia dominante, nesse caso, a ideologia patriarcal. Alguns estudos ocupam-se em contestar o controle da linguagem pelos homens, defendem a reinvenção de uma linguagem feminina revolucionária capaz de romper com o domínio patriarcal, falando não apenas contra, mas também fora do discurso falocêntrico.

As teorias psicanalíticas incorporam os dois primeiros enfoques, o biológico e o lingüístico. Inicialmente, foram orientadas pelos postulados freudianos, atualmente orientam-se por Lacan. Mesmo Beauvoir já havia recusado parcialmente as contribuições psicanalíticas, “Sem rejeitar em bloco as contribuições da psicanálise, algumas das quais são fecundas, recusaremos contudo seu método” (BEAUVOIR, 1960, p. 70). Nesse seguimento ela estava se referindo aos postulados de Freud e Adler. Segundo a orientação lacaniana:

Sendo a linguagem da ordem do masculino, porque são os valores do mundo masculino que ela veicula, a criança adere a ela pela Lei do Pai: ao dizer “eu sou”, distinguindo essa frase de outras como “você é” ou “ele é”, a criança estaria assumindo sua posição na Ordem Simbólica e abandonando o direito à identidade imaginária com a mãe e com todas as outras posições possíveis. Assim, o acesso da menina à linguagem é problemática, já que ela só se torna capaz de exprimir-se por meio de frases condizentes com o pólo masculino.”(ZOLIN, apud BONNICI & ZOLIN, 2005, p. 191)

Assim sendo, as teorias psicanalíticas estudam as especificidades da escrita feminina, em relação à problemática da identidade da mulher.

O enfoque político-cultural da crítica feminista estuda a questão da mulher, relacionando-a em várias linhas de estudos: as tendências marxistas que estabelecem a relação entre gênero e classe social, como categoria de análise; aspectos existenciais do sujeito feminino análogos a sua produção literária; a literatura de autoria feminina, tendo em vista o contexto histórico-cultural no qual essa produção se insere.

A vertente da crítica feminista anglo americana tem como uma de suas principais representantes a norte-americana Elaine Showalter. Esta, por sua vez, sistematiza os estudos sobre mulher e literatura, identificando dois tipos: crítica feminista e ginocrítica.

O primeiro privilegia a mulher como leitora, fazendo uma análise dos estereótipos femininos, presentes na literatura canônica e do sexismo subjacente à crítica literária tradicional, e além disso, aborda a pouca representatividade da mulher na história literária. O segundo tipo, a ginocrítica, focaliza a mulher como escritora, ou seja, estuda a história, o estilo, os temas, os gêneros e a estrutura dos textos literários de autoria feminina; além de reservar-se ao estudo da trajetória histórica da(s) escritora(s) e outras peculiaridades da “evolução” literária dos escritos de mulheres.

A teoria feminista francesa tem como suas principais representantes Hélène Cixous e Julia Kristeva. Esta vertente tem como enfoque principal a Lingüística, a Semiótica e a Psicanálise, e através de seus estudos pretendem identificar uma possível linguagem feminina. Defendem a tese de que as diferenças sexuais são construídas psicologicamente, dentro de um dado contexto social.

Cixous, seguindo as orientações de Derrida, trabalhando basicamente com os argumentos pós-estruturalistas: *différance* (DERRIDA); *imaginário* (LACAN), defende a tese de que o corpo e a escrita da mulher, se não policiados pelo domínio heterossexual patriarcal, são capazes de conduzi-la à libertação. Ou seja, partindo do argumento psicanalítico, o corpo feminino representa impulsos instintivos e desejos inconscientes que, ao serem vivenciados, são tomados como instrumentos de uma escritura feminina, capaz de derruir as oposições duais hierarquizadas, isto é, a *Écriture feminine* constitui um texto subversivo e libertário.

Sendo assim, o corpo é visto como o portal da subjetividade, ultrapassando sua essência biológica e entidade histórica, passando a ser problematizado como “o ponto de intersecção, como interface entre o biológico e o social, entre o campo sociopolítico e a dimensão subjetiva” (BRAIDOTTI, apud QUEIROZ, 1997, p. 136).

Para Kristeva, o sujeito é constituído em linguagem na interação entre o semiótico e o Simbólico, como um “sujeito em processo”. Problematisa “questões referentes à sexualidade, identidade, escrita e linguagem femininas, mas nega uma fala ou uma escrita específica da

mulher” (ZOLIN, apud BONNICI & ZOLIN, 2005, p. 191), a menos que ela se liberte da ordem simbólica falocêntrica, pois as possíveis peculiaridades de uma escrita feminina podem ser atribuídas ao conteúdo essencial de seu inconsciente e não, exatamente, às suas especificidades femininas ou à marginalidade social.

Kristeva, assim como Cixous, acredita que essa escritura feminina subversiva não pertence exclusivamente ao “ser biológico feminino”, embora seja privilegiado ao seu acesso. Pode também ser eventualmente produzida por homens. Sendo assim, feminino não é restrito à mulher, no que diz respeito à escrita, pois o homem também pode ocupar uma posição de sujeito feminino na ordem simbólica.

Atualmente os problemas e perspectivas da Crítica Feminista estão focados na multiplicidade e heterogeneidade. A procura da definição dos conceitos de *identidade feminina* e *lugar da diferença* é a preocupação central das duas principais vertentes da crítica feminista: a anglo-americana e a francesa.

A tendência anglo-americana empenha-se na definição de uma *identidade feminina* e do *lugar da diferença*. Nesse sentido preocupa-se em denunciar a ideologia patriarcal da crítica tradicional que determina a instituição do cânone literário, resgatando e estudando obras de mulheres que foram excluídas da história da literatura, particularizando-a como um lugar privilegiado para a experiência social feminina

A noção de identidade, no entanto, esbarra com a estrutura da lógica patriarcal, ao definir a noção de mulher como o *outro*. E desse modo, o pensamento feminista anglo-americano corre o risco de apenas legitimar e garantir a supremacia do *mesmo* (masculino).

A tendência crítica francesa apresenta problemas estruturais, ao preocupar-se em registrar uma linguagem essencialmente feminina, proclamando uma *escrita do corpo* (teoria proposta principalmente por Hélène Cixous), sem, no entanto, explicitar as relações concretas que as determinam e as práticas sociais que as constituem. Sendo assim, ao invés de se suspenderem as dicotomias e os maniqueísmos que envolvem as relações de sexo, corre-se o risco de se reiterarem essas relações.

É só no entrecruzar desse duplo movimento_ daquele que parte com aquele que fica, daquele que rompe com aquele que repete, daquele que é o outro com aquele que é o mesmo _ que se pode vislumbrar essa especificidade feminina do discurso. Aí o seu traço, aí o seu rastro, aí a sua diferença (CASTELO BRANCO, 1994, p. 49)

Todavia, as noções de *linguagem feminina* e de *identidade feminina*, entendidas como construções sociais, exigem o exame dos contextos sociais e históricos nos quais se

estruturam. Há que considerar, numa perspectiva historicizante, a multiplicidade de posições cabíveis. Daí as tendências mais contemporâneas da crítica feminista estabelecerem conceito de gênero, como uma categoria analítica profunda.

A crítica feminista lê a literatura, a partir de contradições socioculturais que fazem emergir a relação entre sexo e gênero. Seu objetivo básico é analisar e contestar a estrutura patriarcal de nossa sociedade, por meio do estudo da constituição de gêneros e da opressão de um gênero sobre o outro.

Os conceitos entendidos como instrumento de análise (categorias “mulher” e “gênero”) de textos literários têm sido revistos, substituindo tendências de universalização da oposição homem/mulher. Lauretis (1994) propõe a categoria “sujeito do feminismo”.

Nos Estados Unidos e na Europa, os estudos ligados à mulher e sua representação, na literatura, datam dos anos 1970, e no Brasil, em meados dos anos 1980. Aqui, as linhas de pesquisa em que se enquadram os trabalhos voltados para as questões da mulher e literatura derivam das tendências anglo-americana e francesa. Atualmente configuram-se da seguinte forma:

Resgate: pesquisa e constituição de um *corpus* significativo da produção desconhecida da literatura de autoria feminina do passado, tornada invisível pela mediação crítica, quase exclusivamente masculina, a partir de uma postura revisionista, que dê um novo olhar sobre velhos textos.

Teorias e críticas: aprofundamento de leituras teóricas, que subsidiem o discurso crítico, com vistas a análises feministas do fenômeno literário em seu sentido restrito, de obras específicas. E, no sentido amplo, em termos de inserção de obras no contexto da história literária e crítica, do movimento geral da cultura, a partir de pontos de vista que levam em conta identidades e diferenças no contexto nacional e transnacional.

Interdisciplinaridade: Leitura da produção literária de autoria feminina e dos modos de representação da mulher marcados por inter-relações discursivas entre literatura e as disciplinas que contribuam para esclarecer a posição histórica, política, social, psíquica ou outras, das escritoras.

Representação: Análise dos modos de representação da mulher nos textos literários produzidos por mulheres ou homens a partir de uma visão crítica feminista.

É importante ressaltar a repercussão do pensamento feminista e seus deslocamentos teóricos na (re)produção historiográfica atual, assomando novos temas e pondo em uma nova perspectiva os temas e questões seculares, visando sempre a conferir maior visibilidade às mulheres enquanto sujeitos históricos, dessa forma:

A crítica feminista torna-se contextual, histórica e relativista, o que de início implica uma atitude crítica iconoclasta que consiste em não aceitar totalidades críticas universais ou baliza fixas. Trata-se de historicizar os próprios conceitos com que se tem de trabalhar, tais como reprodução, família, público, particular, cidadania e sociabilidades, a fim de transcender definições estáticas e valores culturais herdados como inerentes a uma natureza feminina. (SILVA DIAS, 1994, p.375)

A citação acima é bastante oportuna para esclarecer o enfoque da leitura das obras de Hilda Hilst e Paula Tavares, pois a representação do erotismo, na poesia destas autoras, configura-se como um importante ponto de reflexão a ser discutido, para uma redefinição dos processos de subjetivização e os conceitos de identidade, uma das tônicas do pensamento feminista atual, denominados neofeminismo ou pós-feminismo. Essa tendência tem como estratégia metodológica historicizar os elementos concretos da rotina do sujeito, homem e /ou mulher, em sociedade. Através dessa “hermenêutica do quotidiano” amplia-se e ajusta-se o foco de visão dos estudos das ciências humanas de modo geral, tornando-o “movediço” o bastante para relativizar constantemente passado e presente.

Esse movimento de revisitação do passado é bastante recorrente na poesia de Paula Tavares, em diversas formas de representações cíclicas e de imagens que “pintam” com palavras o cotidiano da mulher angolana em sociedade. É possível observar um exemplo disto no desenho, sugerido pelos poemas “Cerimônia de passagem” e “Cerimônia secreta” que, respectivamente, inicia e encerra o livro *Ritos de Passagem* (1985), dispendo-os lado a lado. Em uma fonte menor conseguimos visualizar um círculo estilizado ratificando, assim, a idéia de círculo, como inscrição no espaço, e de ciclo, como inscrição no tempo, que permeia seus poemas, tanto semântica como sintaticamente⁷:

⁷ Neste capítulo propomo-nos apenas a comentar aspectos gerais das obras; as análises das obras de Hilda Hilst e Paula Tavares são efetuadas nos capítulos II e III, respectivamente,.

“a zebra feriu-se na pedra a pedra produziu lume”	Decidiram transformar o mamoeiro macho em fêmea
a rapariga provou o sangue o sangue deu fruto	prepararam cuidadosamente a terra à volta exorcisaram o vento e
a mulher semeou campo o campo amadureceu o vinho	com água sagrada da chuva retiraram-lhe a máscara
o homem bebeu o vinho o vinho cresceu o canto	pintaram em círculos com
o velho começou o círculo o círculo fechou o princípio	tacula barro branco sangue...
“a zebra feriu-se na pedra a pedra produziu lume”	Entoaram cantos breves Enquanto um grande falo fertilizava o espaço aberto a sete palmos da raiz.
(TAVARES, 2007, p.14)	(TAVARES, 2007, p.66)

Segundo Abdala Júnior(2003), *Ritos de Passagem* permitem a reflexão sobre as formas de simbolização associadas à condição feminina em Angola. A poeta angolana inspira-se, sobretudo, nas tradições, nos sons, nas cores, nos cheiros e nos elementos concretos da realidade e da experiência social/existencial de seu povo, ou seja, o estudo da obra de Paula Tavares é fundamental se quisermos compreender o processo de transformação da sociedade angolana, principalmente se tomarmos como viés a historicidade da mulher nessa sociedade.

Já no que diz respeito à Hilda Hilst, observamos em sua poesia o constante questionamento de Deus e suas diversas faces e contradições: “É negro. Com luz de ouro / ... É branco e escuro / ... É Deus. / Um sedutor nato” (HISLT, 2005,p.17). Em sua obra “Eros e Tánatos” são duas faces da mesma moeda e, em tudo, e por tudo está Deus, ora sedutor, ora executor, dono de ossos e carnes. Ao longo do percurso de seu discurso poético ela vai estabelecendo uma relação “sádica”, por vezes delirante, com Deus, paradoxalmente violenta e apaixonada. Em momento algum há a negação, mas sim uma revisão conceitual ou, simplesmente, a humanização de Deus.

Este aspecto de sua obra é mais patente nos 21 textos do livro *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* (1984) . Nele, Deus é constantemente invocado, parecendo ser o único interlocutor, desejado pela poeta. Nesse sentido podemos dizer que a atitude lírica de Hilda Hilst vem corroborar esta “atitude crítica iconoclasta” das teorias feministas atuais.

O que podemos antever, diante das pesquisas feitas até aqui, é que quando Castells (2001, p.236) “*pergunta pode o feminismo existir sem consciência feminista?*”, a resposta mais provável é sim, pois atualmente feministas assumidas ou não, as mulheres insistem na

inclusão dos temas que falam de si, que contam sua própria história e de suas antepassadas e que permitem entender as origens de muitas crenças e valores, de muitas práticas sociais frequentemente opressivas e de inúmeras formas de desclassificação e estigmatização. Somente a partir de novos olhares sobre o passado, relativizando-o com o presente, poderemos encontrar as respostas satisfatórias que as Ciências Humanas, calcadas nos modelos falocêntricos, nos ficou devendo.

1.1.3 Do corpo ao texto: poetização do erotismo e erotização do poético, um jeito de (in)escrever mulher

No que tange à abordagem do erotismo na poesia dessas duas autoras, salvo contribuições complementares de Marcuse e Paz, serão seguidas aqui basicamente as três formas orientadas por Bataille, a saber, o “erotismo dos corpos”, o “erotismo dos corações” e o “erotismo sagrado”. Esta delimitação será feita apenas para se estabelecerem determinados parâmetros, vale ressaltar, porém, que esta demarcação não será feita de forma estanque, mas apenas tangencial, a fim de se preservar o foco da leitura.

Segundo Bataille (1987), a questão comum nessas três formas de erotismo é a constante busca pelo sentimento profundo de continuidade do ser, uma vez que somos naturalmente seres solitários e descontínuos. Quando se transfigura o erotismo em linguagem, engendra-se a imagem poética desse desejo por uma “extensão existencial do ser”, conforme se observa nos versos a seguir:

Hoje te canto e depois no pó que hei de ser
Te cantarei de novo. E tantas vidas terei
Quantas me darás para o meu outra vez amanhecer
Tentando te buscar. Porque vives de mim, Sem Nome,
Sutilíssimo amado, relincho do infinito, e vivo
Porque sei de ti a tua fome, ... (Hilst, 1999, p. 77)

É bastante tênue a linha que distingue essas três formas de erotismo, uma vez que, segundo o próprio Bataille, “todo erotismo é sagrado” (1987, p.15), no entanto, essa abordagem se faz necessária, a fim de se esclarecer do melhor modo possível “a significação geral do erotismo e a unidade de suas formas” (BATAILLE, 1987, p.16), em relação a sua questão essencial, a saber, a noção de continuidade, em oposição à descontinuidade do ser.

Ao contrário do que acontece no ato da reprodução, o ato erótico ou erotismo dos corpos conflui para um instante de domínio da violência, no qual a descontinuidade

característica do ser é rompida pela sua violação. Violação esta que o transporta para a situação oposta, a de continuidade. No entanto, esta continuidade só existe na morte, pois só através dela nos livramos das limitações próprias dos seres constituídos ínfimos e descontínuos que somos:

Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. O termo dissolução responde à expressão familiar de vida *dissoluta*, ligada à atividade erótica. No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. (BATAILLE, 1987, p.16-17)

A citação acima é emblematicamente reveladora acerca das razões que nos levam a pensar a busca da identidade feminina, a partir das representações eróticas presentes na poesia das duas autoras, aqui estudadas, pois se na “concretização do erotismo” há a dissolução da passividade feminina, estabelecendo-se um princípio de igualdade: “dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução, ao refletirmos sobre a poeticidade do erotismo e sobre a eroticidade da poesia, tangenciamos as fronteiras da militância feminista, no que se refere à liberação do desejo da mulher e a sua luta pela insubordinação, nas relações sociais de sexo e de gênero. Nesse sentido, desenvolvemos uma percepção também ecológica e sócio-existencial do erotismo, principalmente se pensado apenas como um “erotismo dos corpos”.

Segundo Bataille (1987, p.18), “o erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco, no sentido de um egoísmo cínico”, ou seja, desfaz-se assim o conceito introjetado, principalmente nas mulheres, de que o desejo está necessariamente relacionado ao amor, e o prazer jamais poderá ser um fim em si mesmo, evocado apenas para satisfazer os instintos do corpo e que no seu clímax promove um fenômeno definido na citação abaixo da seguinte maneira:

... é a [experiência] do regresso à realidade primordial, anterior ao erotismo, ao amor, e ao êxtase dos contemplativos. Este regresso não é fuga da morte nem da negação dos aspectos terríveis do erotismo: é uma tentativa de compreendê-los e integrá-los à totalidade. Compreensão não intelectual, mas sensível: saber dos sentidos. (PAZ 1994, p.28)

Esse sentido ecológico e sócio-existencial do erotismo é alcançado na proposição do retorno do ser em si mesmo, se autoconhecendo através de “um saber dos sentidos”, despojado dos saberes impostos pelos modelos de standardização global. A vivência erótica torna-se, então, um “componente de subjetivação” (GUATTARI, 2006). Nesse processo de autoconhecimento, porém, o erotismo é o desequilíbrio, no qual o ser se coloca em questão, se coloca na arena dos sentidos, se perdendo objetivamente. Tendo-se em conta as relações intrínsecas entre o erotismo e poesia, podemos observar este se perder em si mesmo, para se autoencontrar, assinalados nos versos de Paula Tavares:

Em volta da flor fez
a abelha
a primeira viagem
circum-navegando
a esfera

Achado o perímetro
suicidou-se, LÚCIDA
no rio de pólen
descoberto.

(TAVARES, 2007, p.38)

Seguindo essa tripartição estabelecida por Bataille, passemos para o “erotismo do coração”. Este procede do erotismo dos corpos, sendo uma de suas configurações, na qual há uma sedimentação decorrente da paixão mutua dos amantes, estendendo o sentimento de continuidade primorosa entre dois seres.

Os sentimentos emanados da paixão, porém, podem ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos, pois as chances de separação dos amantes sempre são maiores que a chance de gozarem um recolhimento alienado na continuidade que os une, logo, a ruptura dessa continuidade que os projetava para um estado de permanente felicidade, não só os reconduz para o vazio de persistente descontinuidade, como gera um intenso sofrimento, no qual se revela o verdadeiro significado do ser amado, cuja ausência pode implicar numa busca furiosa pelo “sentimento de continuidade possível percebida no ser amado” (BATAILLE, 1987, p.19). Cria-se, portanto, ainda que ilusoriamente, uma perspectiva, por parte dos amantes, de que estejam unidos para sempre em um só corpo e em um só coração.

Ao amante parece que só o ser amado - isto tem por causa correspondências difíceis de definir, acrescentando à possibilidade de união sensual a união dos corações – pode neste mundo realizar o que nossos limites não permitem, a plena fusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos. A paixão nos engaja assim no sofrimento, uma vez que ela é no fundo a procura de um impossível e, superficialmente, sempre a busca de um acordo dependente de condições aleatórias. Entretanto, ela promete ao sofrimento fundamental uma saída. Nós sofremos com nosso isolamento na individualidade descontínua. A paixão nos repete incessantemente: se você possuísse o ser amado, este coração que a solidão devora formaria um só coração com o ser amado. Pelo menos em parte, esta promessa é ilusória. Mas na paixão, a imagem dessa fusão toma corpo, às vezes de maneira diferente para cada um dos amantes, com uma louca intensidade...

Se a união do dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. O que caracteriza a paixão é um halo de morte. ... O ser amado é para o amante a transparência do mundo. ... É em síntese, a continuidade do ser percebida com uma libertação a partir do ser do amante. (BATAILLE, 1987, p.19-20).

Segundo a citação acima, a paixão é caracterizada por um “halo de morte”, atinente à violência do desejo insano de dois seres em se unificar num só ser, rompendo definitivamente com a individualidade descontínua de cada um. A imagem dessa fusão dos corpos, oriunda da paixão, pode assumir formas distintas para cada um dos amantes, até mesmo a forma de unicidade com Deus através do “sacrifício” oriundo da morte de um ser descontínuo (incompleto, aberrado) para o nascimento de um ser contínuo (uno, perfeito) que se perpetua no outro (amante).

É deste sentimento de sacrifício que se configura o “sagrado”. Daí, Bataille afirmar que todo erotismo é sagrado, o que muda é, talvez, a interinidade dessa inviolabilidade experimentada no vértice do ato erótico. Uma experiência similar a uma roda viva mista de gozo, prazer, dor, morte, aniquilamento... Em uma constante busca pela plenitude do ser desejado. É a luta contra a solidão existencial, em busca de uma religação com o Ser.

A partir do erotismo sagrado é possível vislumbrar a intensidade da poesia que contempla o erótico, pois através dela a vida manifesta-se em um dinâmico processo estético em que as metáforas representam verdades que, consciente ou inconscientemente, impelidas ao espírito que, em unicidade com o divino, grita: “Abre teus olhos, meu Deus / Come de mim a tua fome.” (HILST, 2005, p. 53)

1.1.4 Hilda Hilst e Paula Tavares, duas poetisas, dois locus enunciativos: um diálogo

Hilda Almeida Prado Hilst nasceu em Jaú, São Paulo, em 21 de abril de 1930, e teve uma produção literária que abrangeu poesia, dramaturgia e ficção ao longo de um período de meio século (1950 a 2000).

Aos sete anos, entra para o internato do Colégio Santa Marcelina, em São Paulo, onde permaneceria por oito anos. Fez o curso clássico na Escola Mackenzie. Em 1948, inicia o curso de Direito na Faculdade do Largo de São Francisco. Formada, a jovem bacharel exerceu durante alguns meses a advocacia.

Sua passagem pelo Colégio de Freiras Santa Marcelina, é marcada pela evocação desse ambiente na sua dramaturgia (*A Possessa*, *Rato no Muro*), na narrativa *O Unicórnio* e também na poesia. No início, dedicou-se exclusivamente à poesia e sempre fez questão de ser conhecida como poeta, pois evitava o termo poetisa por considerá-lo carregado de associações patriarcais.

Teve uma formação rígida e religiosa, o que não a impediu de ter um comportamento “avançado” para as mulheres de seu tempo, levando um estilo de vida boêmio, a ponto de escandalizar a alta sociedade paulistana. Destacava-se de forma especial por sua inteligência. A escritora lia e estudava Nietzsche, Schopenhauer, Hegel, Husserl, Wittgenstein, dentre outros, fundamentando sua obra em grandes princípios filosóficos desenvolvidos por estes pensadores.

Essa educação religiosa e humanista faz com que apareçam em sua poesia diversos questionamentos sobre a existência de Deus e a sua configuração na religião judaico-cristã, fatores que interferiram na formação da poeta.

Dentro de sua vasta obra, a escritora trabalha temas variados, como a morte, o amor, o erotismo, o medo, a efemeridade do tempo e a metalinguagem, de maneira peculiar e extraordinária, o que lhe rendeu a fama de uma escritora difícil e, por essa razão, não tão lida quanto merecia e queria ser conhecida. Hilst se destaca por tratar de questionamentos comuns a todo ser humano, como a existência de Deus, a sua atuação em relação ao homem e seu poder em nossas vidas. Essa universalidade fez com que muitos de seus livros fossem traduzidos para vários idiomas. Seu teatro é prova do alcance universal de sua obra, uma vez que foi dramatizado em italiano, francês, alemão e inglês.

Seu comportamento boêmio, no entanto, durou apenas de 1948 a 1963, quando inspirada pela leitura de Carta a El Greco, do escritor grego Nikos Kazantzakis, decidiu-se mudar para a Fazenda São José, de propriedade de sua mãe localizada nas proximidades de Campinas - SP, onde mais tarde, em 1966, constrói e vai morar na Casa do Sol para se dedicar exclusivamente ao estudo e à produção literária, sempre rodeada por muitos cães. Em

setembro de 1999, segundo matéria do Cadernos de Literatura Brasileira⁸, Hilda Hilst abrigava 90 cães em sua Casa do Sol.

Publicou seu primeiro livro de poesias, *Presságios* (1950), aos vinte anos. Desde então sua obra atingiu os próximos 50 anos: *Balada de Alzira* (1951), *Balada do festival* (1955), *Roteiro do silêncio* (1959), *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1959), *Ode fragmentária* (1961), *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962), *Poesia reunida* (1967), *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), *Poesia reunida* (1980), *Da morte. Odes mínimas* (1980) e edição bilíngüe – francês-português (1998), *Cantares de perda e predileção* (1980), *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), *Sobre a tua grande face* (1986), *Amavisse* (1989), *Alcoólicas* (1990), *Bufólicas* (1992) *Do Desejo* (1992), *Cantares do sem nome e de partidas* (1995) e *Do amor* (1999). Ficção – *Fluxo-floema* (1970), *Qadós* (1973), *Ficções* (1977), *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena Senhora D* (1982), *Com meus olhos de cão* (1986), *O caderno rosa de Lory Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), *Rútilo nada* (1993) e *Estar sendo ter sido* (1997). Teatro – *Teatro reunido-I – A empresa/A possessa, O rato no muro, O visitante e auto da barca de Camiri* (2000), *Teatro Reunido- II – As aves da noite, O novo sistema, O verdugo e A morte do patriarca*, a publicar. Crônica – *Cascos & Carícias* (1998).

Faleceu na madrugada de 04 de fevereiro de 2004, no Hospital das Clínicas da Unicamp. Foi sepultada no mesmo dia, no Cemitério das Aléias, em Campinas - SP.

Ana Paula Tavares, ou simplesmente Paula Tavares como é conhecida literariamente, nasceu em Lubango, província da Huíla, sul de Angola, em 30 de outubro de 1952. Estudou História na Faculdade de Letras de Luanda e de Lisboa. Posteriormente, em 1996, concluiu o Mestrado em Literaturas Africanas. É membro da União dos Escritores Angolanos (UEA), da Associação Angolana do Ambiente (AAA), do Comitê Angolano do Conselho Internacional de Museus (ICOM), do Comitê Angolano do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) e da Comissão Angolana para a UNESCO. Paula Tavares é uma das mais importantes vozes femininas da atualidade, no referente à poesia angolana. Como cidadã e escritora, participa ativamente do processo de construção e reconstrução de seu país, tanto no âmbito histórico quanto no cultural/literário, revelando, ainda, em sua poesia, as questões relativas à mulher, enquanto um ser social e individual.

Sua primeira publicação foi *Ritos de Passagem* (1985), poesia; em seguida, o volume de crônicas *O sangue da Buganvília* (1998); volta ao poema com *O Lago da Lua* (1999);

⁸ O Cadernos de Literatura Brasileira é uma publicação semestral do Instituto Moreira Salles. O volume de número 09 publicado em outubro de 1999 teve como matéria Hilda Hilst, vida, obra e crítica.

Dizes-me coisas amargas como os frutos (2001); *Ex-votos* (2003); novamente retoma a crônica em *A cabeça de Salomé* (2004). Com Manuel Jorge Marmelo publica *Os Olhos do homem que chorava no rio* (2005), um romance que em sua contracapa é caracterizado por Paulinho Assunção - escritor mineiro, amigo da poeta e de Manuel Jorge – da seguinte forma: “É um livro-música-de-câmara. E traz com ele a poesia abraçada com a prosa”. Em 2006 publica *Manual para amantes desesperados*. Publicou, ainda, alguns ensaios sobre História de Angola e tem participação, com poesia e prosa em várias antologias em Portugal, Brasil, França, Alemanha, Espanha e Suíça.

Hilda Hilst, conforme depoimento da própria autora, na entrevista, concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira⁹, teve aparentemente como principal motivação, uma necessidade de auto-afirmação, especialmente por ter nascido mulher e por isso não ter sido muito bem aceita pelo pai, o poeta Apolônio de Almeida Prado Hilst, figura marcante na vida e na memória da autora, explícita ou implicitamente, o pai esteve sempre presente em sua obra:

... Eu fiz minha obra por causa de meu pai. Eu queria agradar o meu pai. Queria que um dia ele dissesse que eu era alguém. É isso.

...

CADERNOS: De volta à sua despedida. O sentimento final é o do, digamos assim, “dever cumprido”?

Hilda Hilst: Dever cumprido. Eu fiz o que pude. Meu pai não pode fazer isso, ficou louco. Eu pude. Minha mãe me contou que, quando eu nasci, ao saber que era uma menina, ele disse: “Que azar!” Eles, na verdade, se separaram porque minha mãe estava grávida. Ele não queria isso. Queria uma amante. Aí, minha mãe engravidou. Quando ele soube que era uma menina, falou daquele jeito. Uma palavra que me impressionou demais: *azar*. Aí eu quis mostrar que eu era deslumbrante.

(CADERNOS DE LITERATURA, n. 8, pp.26 a 41)

Paula Tavares, também segundo depoimento da própria poeta, aborda as questões relacionadas à mulher, em seu país, por sentir-se comprometida socialmente com essa causa: “As vozes das mulheres estão inscritas em mim, em meu corpo... Desde muito cedo eu ouvia vozes, vozes das mulheres emudecidas” (Paula Tavares)¹⁰

Motivações pessoais ou sociais à parte, as duas confluem para a problemática existencial do ser no universo, e conforme aponta Castells, o maior desafio do sujeito, diante

⁹ Entrevista cedida à equipe de colaboradores da edição n.8 de outubro de 1999, do Cadernos de Literatura Brasileira, publicação semestral do Instituto Moreira Salles. Esses colaboradores foram: Adam Sum, Eliane Robert Moraes, Leo Gilson, Lygia Fagundes Telles, Maria Eugênia, Massao Ohno, Nelly Novaes Coelho, Renata Pallottini, Rômulo Fialdini, Telê Ancona Lopez (São Paulo); Carlos Vogt (Campinas); Millôr Fernandes (Rio de Janeiro); Jorge Coli (Nova York)

¹⁰ Este trecho consiste num fragmento da fala da autora em sua apreciação à mesa redonda “Poesia, artes e história: diálogos” apresentada no III Encontro de Professores de Literaturas Africanas, ocorrido nos dias 21 a 24 de novembro de 2007, no Rio de Janeiro.

da globalização, é encontrar/identificar-se. Só assim é possível preservar as identidades nacionais culturais e, acima de tudo, preservar-se como ser humano, e não como um produto reificado pelo capital financeiro e pasteurizado na Rede. Como todo estudo necessita de um recorte, a fim de que seja delimitado e verticalizado, nosso foco se voltará para o ser mulher, e através da literatura _ cabe aqui mais um recorte: a poética de Paula Tavares e Hilda Hilst _ discutir sua representação e identidade na sociedade globalizada

É relevante, portanto, que a investigação crítica deslinde de que maneira a poesia de ambas reflete/denuncia/problematiza a condição da mulher em âmbito social, nacional e global, dentro de uma perspectiva transversal, transnacional e transcultural, bem como analisar de que maneira as obras destas autoras contribuem para uma conscientização da mulher, enquanto ser humano e social, em seus respectivos espaços.

Hilda Hilst e Paula Tavares: duas mulheres, duas poetisas: se por um lado a poesia de Paula Tavares versa a realidade social de seu povo, por outro lado, a poesia de Hilda Hilst reflete, sobretudo, o despertar de uma consciência terrestre do ser, buscando, acima de tudo, a Deus. Mas ambas dialogam no sentido de repensar a situação da mulher no que tange à sua sexualidade e a sua importância fundamental na estrutura social, ou seja, embora não se limite a isto, há um evidente cunho feminista nas obras delas, que será analisado, através de um estudo comparativo, cujo fio condutor é o elemento erótico presente na obra de ambas.

2. Do espaço poético ao território existencial: a poesia de Hilda Hilst

Neste capítulo, dentro da perspectiva de leitura apresentada no primeiro, retomaremos aqui, de maneira mais abrangente a contextualização histórico-político-literária da autora bem como os dados de sua fortuna crítica. Além disso, aprofundando-nos nos conceitos teóricos sobre erotismo e suas conjunções com a literatura e a política, sobretudo com a poesia e o feminismo, procuraremos detectar na obra de Hilda Hilst – em especial nos livros *Do amor* (1999) e *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1985)¹¹ – fazeres poéticos que dialoguem com estes conceitos no sentido de representar a busca pela emancipação da mulher através da representação poética do erotismo feminino.

Para que possamos nos ater especialmente às questões relacionadas à mulher e ao erotismo nas poéticas de Hilda Hilst e de Paula Tavares, cuja obra será abordada no capítulo seguinte, consideramos primordial realizar uma leitura que contemple o erotismo como “uma poética corporal” e a “poesia uma erótica verbal” (PAZ, 1994, p.12). Deste modo, pensamos que será mais eficiente a discussão acerca da representação poética do processo de construção da identidade feminina através da liberação do desejo da mulher, como uma forma de romper com a ordem social estabelecida segundo os preceitos patriarcais. Antes, porém, vale inserir aqui, uma breve reflexão sobre erotismo e pornografia, cujos conceitos são idênticos para alguns e distintos para outros, assim como a obra hilstiana que, mesmo em sua fase declaradamente pornográfica ou obscena, como preferem alguns críticos, oscila entre o erótico e o pornográfico.

2.1 Pornoerotismo ou erotismo-pornô? A escritura obscena de Hilda Hilst

Distinguir erotismo e pornografia não é tarefa fácil, principalmente se pensarmos estes conceitos à luz das teorias pós-modernas, segundo as quais não se destrói o valor da “verdade”, mas realmente se questionam as condições dessa verdade (HUTCHEON, 1991, p.31). Em termos gerais, podemos dizer que a pornografia encontra-se, dentro do campo semântico do erotismo. O erotismo é um universo vasto, de intensidade sensorial onipresente e que pode expressar, em certos contextos, o extremismo essencialmente fetichista, forçadamente ejaculatório e impessoal da pornografia.

¹¹ Com este volume a autora foi agraciada com o prêmio Cassiano Ricardo, do Clube de Poesia de São Paulo, em 1985, porém a edição com a qual estamos trabalhando é a que foi relançada em 2005, sob a organização de Alcir Pécora, pela Editora Globo, as demais obras da autora aqui citadas, com exceção de *Do Amor*, também fazem parte dessa reedição.

Erotismo vem de Eros, deus grego do amor, enquanto pornografia vem de *pornos*, referente à prostituta. Para Barthes (1984:89), há uma distinção entre o desejo “pesado” da pornografia e o desejo leve e bom, do erotismo. Segundo essa visão, o pornográfico desvirtua o erótico. Mas o erotismo, mesmo quando francamente assumindo o terreno da pornografia, é portador de uma certa luz e equilíbrio, contrariando os preceitos deturpados, preconizados pela moral religiosa cristã, que incentiva a auto-castração voluntária. Essa mesma moral que partiu do “amai-vos uns aos outros” para terminar em torturas monstruosas seguidas do massacre cruel de um sem número de centenas de milhares de vítimas inocentes da Santa Inquisição.

Por outro lado, se julgarmos a pornografia como um desejo pesado ou sinistro, a ela estarão associados os exageros insaciáveis que fazem do parceiro(a) um mero personagem a ser utilizado na associação mental sexo = sujeira = satisfação imediata a qualquer custo. Não há espaço para qualquer espécie de respeito humano, ou qualquer preocupação para com os sentimentos e necessidades do outro, apenas sua transformação em fetiche da vez, notamos uma distinção básica com a emoção erótica, pois, nesta, se considera a hipótese de envolvimento amoroso de longo prazo, enquanto que a emoção pornográfica fatalmente separa – nos deixa na solidão, tão logo uma das partes, raramente ambas, se considerar sexualmente saciada. Nesse sentido, a pornografia nos remete ao “erotismo dos corpos”, segundo a concepção batailleana.

É justamente neste ponto que os dois conceitos voltam a se aproximar. Quando pensamos no “erotismo dos corpos”, postulado por Bataille (1987, p.18) no qual se franqueia amplo espaço à violência, que encaminha à perda da razão e leva o homem ao resgate da animalidade. Mas a distinção permanece ainda no fato de que a pornografia não ultrapassa as dimensões da fisicalidade animalesca, sendo que a dor e o prazer devem se combinar, de forma tosca e improvisada, na construção de fetiches e obsessões de consumo oportunista e, freqüentemente, predatório, a ponto de tornar-se, algumas vezes, criminoso. A libertinagem passível de maiores considerações para com os sentimentos do outro, envolvido no exercício da sexualidade, perde o caráter humano ao perverter-se, de forma inequívoca, na animalidade essencialmente irresponsável e sempre imediatista da pornografia.

O erotismo, por sua vez, ainda segundo os postulados batailleanos, ultrapassa a fisicalidade animalesca, alcançando a consciência do homem, colocando, assim, o ser em questão. E este ser pode também apresentar graus variáveis de insanidade e de patologia social. Logo o ponto nevrálgico da discussão não seria apenas o grau de obscenidade presente

em qualquer obra artística, mas o de perturbação emocional que uma obra erótica ou pornográfica possa expressar e incitar.

No centro desse universo obscuro onde esteticamente se tateia entre o asqueroso e o belo, devemos definitivamente reconhecer a luta filosófica e literária de Sade, Masoch e até mesmo de Hilda Hilst, posto que cada qual, a seu modo e em seu tempo, conseguiu singularmente vivenciar seu erotismo, resvalando calculadamente nas fronteiras da pornografia a ponto de deixarem, como legado artístico, a possibilidade vivida de instalação de sentido e harmonização entre ambos.

Sendo assim, não buscamos aqui definições conceituais estanques acerca do erotismo e da pornografia. Pois, no contexto pós-moderno, já não há mais espaço para verdades absolutas, estamos trilhando caminhos do risco, sem dados a assegurar fatos, sem modelos a oferecer, sem garantias. Nessa perspectiva, o conceito de erotismo e sua representação encontram-se interligados a tudo o que a sociedade vê como erótico, recebe-o e assim o assimila. Constatando-se essa dificuldade em reconhecer fronteiras, não podemos instituir a representação pornográfica como antítese da erótica.

Constatamos, porém, que há, em alguns aspectos, a sobreposição, porque do ponto de vista cultural não há fatos estanques, há possibilidades que se interligam. Entretanto, se, por um lado, não podemos excluir a possibilidade de interseção entre a representação erótica e a pornográfica, por outro, não podemos reduzi-la. O erotismo não pode ser restringido ao obsceno, pois nele não se esgota, dada a sua dimensão intrinsecamente humana.

Com relação a Hilda Hilst, ela utilizou o erotismo como uma inovação na linguagem poética brasileira. Além disso, consciente ou inconscientemente os traços de sua personalidade impregnam sua obra, o comportamento dela meio “rude”, direto, trouxe à arte poética um novo dinamismo, a tensão narrativa movimentou a poesia, a inserção poética influenciou o ritmo da narração, criando, deste modo, uma nova maneira de se fazer arte.

Insatisfeita e desapontada com a receptividade de sua obra, tanto com a crítica quanto com o público no Brasil _ pelo menos, era isto que a autora afirmava _ ela decidiu publicar a chamada trilogia obscena, que na verdade trata-se de uma tetralogia: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990); *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991), em prosa e um volume em poesia intitulado *Bufólicas* (1992). Mesmo assim não teve a repercussão que esperava, pois seus textos passam bem longe da pornografia banal do gosto popular, mas abriu caminho à revitalização da literatura erótica elevada à categoria de arte literária e, em certo nível, também da literatura pornográfica.

Nesse conjunto de obras, Hilda Hilst mostra que o obsceno, se o entendermos no sentido da origem etimológica do termo como “aquilo que está fora de cena”, está presente tanto na pornografia mais chula quanto no erotismo mais refinado. De certa forma, ela foi profética, ao delinear em sua obra erótica/obscena o crepúsculo literário da obscenidade erótica/pornográfica, na medida em que, comparada às obras ditas eróticas, dos últimos dez anos, evidencia-se, inequivocamente, um progressivo enfraquecimento do lado estético do obsceno, que vai sendo anulado em manifestações, explicitamente, grosseiras e apenas pornográficas.

Em suma, o erótico e também o pornográfico são considerados obscenos, na medida em que promovem a transgressão ao interdito imposto à sexualidade. Ainda que a representação erótica o faça de forma mais sublime, através de metáforas e sugestões; enquanto que a pornográfica, por sua vez, o faz de forma mais crua e reveladora com imagens diretas dos órgãos genitais ou das práticas sexuais, muitas vezes aberradas e até escatológicas, configurando-se como uma transgressão exercida de forma mais agressiva com a finalidade de derrubar os tabus sociais.

Antes de iniciarmos um contato mais atento com os textos das duas obras, sobre as quais este estudo pretende debruçar-se mais intensivamente, é relevante fazermos uma breve ilustração das obras que constituem essa tetralogia obscena pela sua relação intrínseca com o fio condutor de nossas leituras, o erotismo, e para buscarmos visualizar as imagens que possam nos indiciar as diferenças ou possíveis conexões entre o erótico e o pornográfico na obra hilstiana. Embora não seja este o objetivo principal do nosso trabalho, esta ilustração é válida por demonstrar que, apesar dessa variação de linguagem, oscilante entre o erótico e o pornográfico, permanece a busca pelo sentido sócio-existencial da temática erótica, através de sua textualização.

O caderno rosa de Lori Lamby (CRL) e *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* (CETG) foram publicados no mesmo ano, 1990, sendo este último o segundo a ser publicado e *Cartas de um sedutor* (CS) o terceiro em 1991, no ano seguinte, e formando a tetralogia obscena, foi publicado *Bufólicas*, em poesia. Na trilogia narrativa, aberrações sexuais, incesto, pedofilia, prostituição infantil, fetiches, sexo com animais e toda ordem de desordem comportamental são apresentados de forma natural e, por vezes, até romântica pelos narradores, seja pela pequena Lory e por seu pai (CRL), por Crasso e Hans Haeckel (CETG) ou por Karl e Stamatius (CS) que, de certa forma, representam um duplo *alterego* da autora.

A própria Hilda Hilst em várias entrevistas declarou que decidiu escrever literatura pornográfica a que ela mesma se referiu como “Vou fazer umas coisas porcas”¹², para vender mais e se alegrar um pouco. Talvez ela tenha realmente se divertido, mas o objetivo de vender mais e fazer “umas coisas porcas” não foram atingidos. Certamente, não atingir o primeiro objetivo foi consequência de não ter alcançado o segundo, pois o que a autora conseguiu realmente foi extrapolar todas as formas possíveis de transgressão, até mesmo a do gênero pornografia.

Misturando as aventuras sexuais de Crasso a ataques a Ezra Pound, às editoras e às letras brasileiras, a escritora constrói sua ficção criando situações e tipos que desestabilizam o pornográfico. Como a pornografia é um discurso veiculador do obsceno (exibe o que deveria estar oculto) e por isso é espaço do proibido, do interdito, daquilo eu não deveria ser exposto (a sexualidade fora do lugar), ao inserir em sua narrativa elementos supérfluos a esses atributos, Hilst “destempera” a matéria pornográfica. (AZEVEDO FILHO, 2002, p.28).

Portanto, conforme observado na citação acima, pela densidade textual e sofisticação da narrativa, composta por estratégias retóricas como a ironia, por exemplo, a trilogia modelada por um discurso bivocal, resultante da intenção de ironizar e da duplicidade de narradores, não consegue enquadrar-se ao gênero pornográfico, pois apesar de algumas cenas explícitas: “...jogo tudo fora, me atiro em cima de Eulália, a xota engole o meu pau, agora ela senta sobre a minha cintura, toda esticada Eulália, é fina quando fode...” (HILST, 2002, p. 127), a pornografia, assim como o erotismo, passam a ser alguns dos elementos constitutivos da narrativa e não sua matéria prima principal. Talvez por isso a própria autora tenha nomeado o conjunto como um “porno-chique” ou “erótico-pornô”.

Ao iniciar a leitura do **CRL**, o leitor, já na segunda página, escandaliza-se pelo tom infantil, banal e inocente com que a pequena Lory, uma menina de oito anos, apresenta-se e conta “do jeito que sabe” suas “brincadeiras” luxuriosas, decorrentes de sua suposta prostituição infantil, articulada pelos próprios pais, e escritas posteriormente em seu caderno rosa. O que escandaliza mais não é a prostituição em si, mas o fato de que a menina não apresenta nenhum sinal de trauma, maus-tratos, medo, vergonha ou qualquer outra característica que possa vitimizá-la, como espera “a moral e os bons costumes”. Já de saída a situação, criada pela autora, coloca em questão o sentido da inocência, pois tudo em Lory inspira inocência, exceto o fato de que ela vivencia com naturalidade a sua sexualidade:

¹² Em entrevista concedida a equipe de CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Instituto Moreira Salles. N.0.8. Outubro de 1999. p. 30.

Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu pra eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse para eu ficar bem quietinha que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lamber como meu gato me lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. ... Mami avisou o homem que só pode pôr o dedo senão dói. E foi uma delícia. Eu queria mais... Agora eu não vou contar mais porque a mami chamou para eu tomar leite com biscoito (HILST, 2005, p.13-17)

A descrição do ato sexual segue por três páginas e conforme o fragmento do relato acima, Lori encara as relações que mantém com o moço com a mesma naturalidade com que vai “tomar leite com biscoito”. Além de não demonstrar nenhum trauma ainda ressalta o prazer que sente “foi uma delícia”. E é este o tom de toda a narrativa registrada no caderno rosa, a crueza do léxico pornográfico é suavizada pela linguagem infantilizada da narradora mirim. Um exemplo disso, são as formas diminutivas, que ela emprega para se referir aos órgãos sexuais: “coisinha”, “piupiu”, “coninha”, “xixoquinha”, “xixiquinha”, “abelzinho”, além da simplicidade e a restrição do seu repertório linguístico que caracterizam a linguagem infantil: “aquela coisa tão dura”, “coisa-pau”, “coisona”, entre outras.

Tal caracterização porém, não atenua as imagens, tornando as relações sexuais apenas sugestivas, como é mais comum na linguagem erótica. Nesse aspecto há uma aproximação maior do discurso pornográfico, mas esta obscenidade revelada, com tanta clareza, não é suficiente para caracterizarmos a obra como meramente pornográfica, pois por trás de todos os arranjos retóricos e estilísticos, elaborados pela autora, está a sua crítica ferina ao mercado editorial. Sendo assim, Lory é a voz da ironia hilstiana que ataca também a sociedade de consumo, pois a menina se inicia sexualmente para ajudar os pais, financeiramente, e para comprar as coisas que vê na “televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas aqueles tênis e a boneca da Xoxa.” (*Ibidem*, p.18) e depois acaba gostando de seu trabalho, além de querer se tornar uma escritora e ganhar ainda mais dinheiro contando suas “bandalheiras”.

O pai de Lory, porém, apresenta a outra face autobiográfica da narrativa, pois a própria menina questiona o porquê darem dinheiro pra ela e não para o pai que é um gênio: “Por que será que não dão dinheiro pro papi que é tão gênio, e pra mim eles dão só dizendo que sou uma cachorrinha?” (*Ibidem*, p.23-25). Assim como Hilst, ele também tentará se enfrontar na literatura pornográfica para ganhar dinheiro, mas fica claro que o fará somente por pressão do editor: “O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei”. (*Ibidem*, p. 19).

Das bandalheiras sugeridas pelo editor surge “O caderno negro”, de autoria do pai de Lori. O *CRL* ganha, então, outro narrador, o jovem chamado Edenir, protagonista dessa outra narrativa que vai desenvolver-se paralela à da menina. Mas, no decorrer da leitura o leitor vai surpreender-se ao constatar que Lory apropriou-se de alguns escritos de seu pai, que foram por ele desprezados, para compor seu caderno rosa. Nesse momento a revelação mais importante que, de certa forma, traz um alívio para o leitor mais moralista, é a de que de fato não houve a prostituição da menina e que seus relatos eram tão ficcionais quanto os do pai, o que esclarece também a oscilação da linguagem ora mais elaborada, ora do mais baixo calão, revelando a incapacidade da menina de escrever de forma tão rebuscada:

Minha pomba rosa, minha avezinha sem penas, minha boneca de carne e de rosada cera, os cabelos castanhos de seda roçando a cintura, meu cuzinho de amora, a boca de pitanga mordiscando o rosa brilhante da minha pica sempre gotejando por você, princesinha persa. (*Ibidem*, 79)

O fragmento acima é um trecho da carta que o “Tio Abel” escreveu para a Lori e ela copiou em seu diário, que depois saberemos ser uma página desprezada por seu pai, assim como as demais cartas que a menina narrou como se fosse correspondência de seu querido amigo/cliente. Este dado, além de conferir verossimilhança à obra, pois trata-se de uma narradora de oito anos, cujo repertório verbal não seria assim tão vasto, demonstra também o conflito e a dificuldade do pai em atender as exigências do gênero pornográfico conforme o gosto do mercado editorial, como podemos perceber no trecho a seguir referente a uma cartinha que Lori manda para os pais que, após tomarem conhecimento do caderno rosa, foram parar numa casa de repouso:

Papai, no dia em que vocês pegaram o meu caderno rosa eu ouvi o tio Lalau dizer depois da mami desmaiar lendo alguns pedaços, eu ouvi assim ele dizer:

“Isto sim é que é uma doce e terna e perversa bandalheira” ... Eu adoro escrever também, papi. Eu adoro você. E desculpe eu inventar que você gosta de lambar a mami, eu não sabia que você não gostava. E desculpe, mami, de inventar que você lia e me ensinava as coisas do meu caderno. Parece mesmo que vocês não gostaram, mas eu não escrevi para vocês, eu escrevi pro tio Lalau. (*Ibidem*, 95-96)

Lori Lamby, com seu olhar inocente e puro sobre as relações sexuais e, principalmente, da liberação do prazer, ainda que num plano metaficcional, nos remete a refletir sobre a natureza humana, despidos dos valores morais que regem as atitudes e pensamentos do homem, e principalmente da mulher, em relação ao próprio corpo, indo,

assim ao encontro do que diz Bataille (1987, p. 11) sobre a atividade erótica como uma busca psicológica, através do questionamento do ser, levando-o ao autoconhecimento. Desse modo, através dessa narradora mirim, a autora ataca o moralismo hipócrita, que insiste em desvencilhar da condição humana sua intrínseca realidade animal, em relação ao sexo, que é, talvez, a principal via de harmonização entre o ser humano e a natureza, em toda a sua acepção.

Pelas questões aqui expostas e por tantas outras, que mostram a riqueza do **CRL**, tanto este volume quanto os outros três, dessa fase da autora, mereceriam especial atenção se não fossem desviar o foco de nosso trabalho mas, tendo em vista as relações entre erotismo e pornografia, embora Hilda Hilst tenha extrapolado o conceito desta última em sua escritura, vale fazer esse adendo em nosso trabalho expondo um pouco do “porno-erotismo” hilstiano.

Se no **CRL**, podemos associar, com maior estreiteza, o pai de Lori ao alter ego de Hilda Hilst, em *Contos d'escárnio: textos grotescos (CETG)* essa identificação é mais assimilada em Hans Haeckel (observe que as iniciais de seu nome são as mesmas de Hilda Hilst), personagem de um escritor angustiado, cuja voz narrativa se alterna com a de Crasso, outro personagem que se pretende fazer escritor, a partir do contato que teve com os contos de Hans Haeckel, quando este se suicidou. A interação com os textos não só o impeliu a se tornar escritor, como também o fez refletir sobre suas questões existenciais, embora tendesse a tornar-se corruptível e venal, ao contrário de Hans.

Segundo Azevedo Filho (2002, p.76), Crasso é um escritor “duplo ao avesso, dispar de Hans Haeckel, espelho da própria Hilda”. Ainda segundo este autor em **CETG**, Hilst não consegue construir personagens primárias o bastante, para configurar seu texto como pornográfico ou erótico. Não sendo esta observação uma crítica negativa, ao contrário, isto acontece dada a preciosidade do estilo da autora, mesmo nessa obra em que, aparentemente, visa a provocar também o riso, os personagens interrompem o motivo pornográfico para refletir sobre o mundo, a morte e até sobre a língua portuguesa.

Hilst, porém, através do discurso de Crasso lança suas ácidas críticas ao mercado editorial graças ao qual o valor artístico das obras fora preterido em favor do venal. Enquanto Lori no **CRL** escreve, inicialmente para ajudar o pai, atendendo as exigências do editor que queria bandalheiras e “putarias”, Crasso, por mero acaso, aventura-se na literatura porque, segundo ele, a qualidade da escritura não mais importa.

Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu. Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz

escritor. E os outros, os que lêem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha? (HILST, 2002,p. 14)

Ao contrário de Lori, Crasso tem consciência de estar escrevendo “lixo”, pois sabe que para entrar para o rol dos escritores contemporâneos, não é necessário ter talento literário, mas sim capacidade de se adequar às regras do mercado, ainda que para isso tenha que “vender a alma ao diabo, ” como disse o pai de Lori a certa altura. Também aqui, a pornografia é mais uma metáfora do que um gênero, pois para Crasso, em seu “Roteiro de fornicações”, título de seu livro que consiste em narrar suas memórias sexuais, diz que estas são “putarias bem menos imundas” que aquelas que comandam os jogos de poder que regem as relações sociais.

É nesse sentido que se conforma o “ escritor duplo” de Hilda Hilst, a que se refere Azevedo Filho (2002, p.76), pois, do mesmo modo que a autora, Crasso era culto: “Eu que na mocidade havia lido Spinoza, Kierkegaard, e amado Keats, Yeats, Dante, alguns tão raros, mas deixem pra lá, enfim que bela droga o que eu vinha fazendo da minha vida”. (*Ibidem*, p. 31), assim, ao questionar, criticar sua própria escrita ele assume a incumbência de ironizar esse nicho mercadológico inventariando as fórmulas que compõem o código da pornografia comercial:

Enfio minha cabeça-abóbora candente entre as venosas virilhas de Clódia. Esquecido de mim, amargado, só tu, cona de Clódia, me olha o olho. Enquanto te chupo me vêm resíduos do Partido, não aquele, o Partido de mim estilhaçado. Lúcido antes, agora derrotado mas ainda vivo, derrotado mas ejaculando, o caralho nas tuas mãos, a cabeça abóbora nas tuas coxas, o grosso leitoso entupindo os poros das tuas lamas. Arquejo. Vejo Deus e toda a trupe, potestades, arcanjos. Estou cego de santidade. De velhacaria.
(*Ibidem*, p. 46)

Os três últimos períodos do fragmento acima, são emblemáticos ao que diz Bataille: “o erotismo sagrado confunde-se com a busca, exatamente com o amor de Deus”, e é a característica dessa busca que se pretende ir além do mundo imediato que aponta para uma abordagem religiosa do erotismo.

Em **CETG**, as relações entre sexo e animalidade são também constantemente invocadas, mas com imagens diferentes das percebidas no **CRL**:

Ó conas e caralhos, cuidai-vos! Clódia anda pelas ruas, pelas avenidas, olhando sempre debaixo de nossas cinturas! Cuidai-vos, adolescentes, machos, fêmeas, lolitas-velhas! Colocai vossas mãos sobre as genitálias! A leoa faminta caminha vagarosa, dourada, a úmida língua nas beíçolas claras! Os dentes, agulhas de marfim, plantados nas gengivas luzentes! ... Quer

lamber-vos a cona, quer adestrar caralhos, quer o néctar augusto de vaginas e falos!
(*Ibidem*, pp36-37)

Hans Haeckel é o escritor personagem que representa a face genial de Hilda Hilst e que nutria um projeto literário-existencial, se recusando a aderir às regras da pornografia comercial, conforme atesta sua fala: “Não posso. Literatura para mim é paixão. Verdade. Conhecimento”. (*Ibidem*, p. 41) Semelhantemente o pai de Lori, cujo nome estrategicamente não é citado, não aceita prostituir-se para o mercado: “Eu sou um escritor, meu Deus! UM ESCRITOR! UM ES CRI TOR!!!, vou fazer um pato (o que será, hein tio?) com o demônio, vou vender a alma pro cornudo do imundo!” (HILST, 2005, p.84).

A convicção de Hans o levou ao suicídio. Também o pai de Lori, por suas convicções e por ter encontrado e lido o caderno rosa escrito pela filha de apenas oito anos, teve um fim trágico, juntamente com a mãe da menina, foi para o hospício. É importante notar aqui, o sentido de denuncia social que se confere à obra hilstiana, pois nos obriga a refletir sobre a corrupção da infância e a banalização do sexo pelo capital.

Crasso, ao se libertar definitivamente de influência de Hans, torna-se famoso e rico. Ironicamente, mais uma vez vence a força do capital. Crasso conscientemente incorpora as normas editoriais mercadológicas, assim como Lori, que por ser inocente e isenta dos pejos moralista, consegue também atender a tais normas. Ambos o fazem por dinheiro, ele para poder usufruir os prazeres e o luxo que o dinheiro pode proporcionar: “Caviars codornas faisões recheados de cerejas, cus de canários com amêndoas alcaparras e uvas, xerecas de gazelas, os tais tordos de Josete, enfim tordos.” (*Ibidem*, p.113) e Lori aprendeu a amar o dinheiro porque com ele pode comprar as coisas que vê na televisão e na escola: “Aqueles bolsinhas, blusinhas aqueles tênis e a boneca da Xoxa”. (HILST, 2005,p. 18)

Em *Cartas de um Sedutor (CS)*, volume que fecha a trilogia, há também um personagem escritor desprezado pelo mercado, assim como acontece no *CRLL* e em *CETG*, mas ao contrário do que acontece nos dois primeiros volumes, em *CS* é o personagem fracassado que inicia a narrativa, sendo assim as palavras iniciais do texto são sensivelmente discrepantes do tom infantil e lúbrico de Lori e do matiz irônico e eschachado de Crasso.

COMO PENSAR O GOZO envolto nessas tralhas? Nas minhas. Este desconforto de me saber lanoso e ulcerado, longos pêlos te crescem nas virilhas se tu ousas pensar, e depois ao redor dos pêlos estufadas feridas, ousou pensar me digo, a boca desdentada por tensões e vícios, ousou pensar me digo e isso não perdoam. (HILST, 2002, p. 15)

A citação acima compõe o início de *Cartas de um Sedutor*, trata-se das reflexões de Stamatius (Tiu) que, por ser um escritor genial, foi terrivelmente castigado perdendo a casa, mulher até os dentes para pagar sua hipoteca, fadado a viver na mendicância recolhendo lixo, ao lado de Eulália, sua limitada companheira.

Assim como nos outros dois volumes há uma metaficção, uma duplicidade narrativa na voz de dois personagens, “escritor-perdedor e escritor-vendido” conforme Pécora (in:HILST, 2002, p. 10), mas ao contrário do que acontece em *CRL* e *CETG*, nas *CS* é privilegiada a voz do autor ficcional marginalizado, Karl é o segundo personagem-autor-narrador, criado pelo primeiro, sendo um personagem-escritor oportunista, descomprometido com a arte literária e facilmente adaptável às exigências mercadológicas, para quem o sexo nada mais é que uma mercadoria e, portanto, destituído de qualquer potencial reflexivo, seja em âmbito existencial, político ou filosófico.

Stamatius e Karl, embora imbuídos de valores totalmente diferentes, são faces de uma mesma autora, no caso Hilda Hilst, pois, “nem o primeiro é desistente da estupidez do mundo, nem o segundo cede a ele apenas por amor venal de seus dotes” (PÉCORA, in: HILST, 2002, p. 10), com seus vazios, mutilações e desequilíbrios representam o humano em seu desespero.

Em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999, p.37), Hilda Hilst, como já o fizera outras vezes, ao ser questionada sobre o que busca em sua obra, respondeu: “Deus é Deus. O tempo todo você vai ver isso em meu trabalho”, é no contato com o seu trabalho que vislumbramos o quão sanguinário, violento, irado e, salvo pela onipotência, dotado de características tão marcadamente humanas, é o Deus, conforme a concepção hilstiana. Stamatius, conforme sua história, é um personagem que busca na arte o aperfeiçoamento da alma, o que não deixa de ser uma forma de estar mais perto de Deus, neste sentido há sensível identificação entre o escritor ficcional e o escritor real, Hilda Hilst, que assim como seu personagem, constata a decadência do meio literário e, por meio dele Stamatius, lança com ironia e deboche suas ácidas críticas sobre esse meio.

Interessa-nos, no entanto, em virtude da natureza de nosso estudo, ressaltar as relações entre o “pornoerotismo” dessa obra e o território existencial humano. Sendo assim, percebemos uma sensível relação entre a banalização do sexo e da arte no mundo capitalista, gerando no escritor ficcional, uma das interfaces do escritor real, a angústia diante da finitude existencial. Conflituado entre as crenças de seu mundo interior e a realidade dura que se apresenta no exterior, Stamatius busca opções para se imunizar das tentações da carne e do

capital, resultando, possivelmente dessa tensão, a criação do personagem Karl, um libertino burguês que narra, através de cartas, suas relações hetero /homossexuais, incestuosas com a mãe e a irmã. Na citação a seguir, Stamatius dá a sua definição de Karl:

Aquele idiota do Karl só pensava em meter. Sabe-se que, menininho, pôs a bimba na boca da mãe. A mãe não suportava o menino Karl. Era um enfiar o dedo no oiti o dia inteiro. E gostar. E pendurar-se entre as pernas da irmã, agarrar-se a elas como um bicho viscoso. Entrar nos meios da mãe. Queria ser escritor aquele cara! Aquele fuleraço! Vivia catando e cantando moçoilos pelas ruas... e as mulheres o amavam. Tolas. Por que pensar nele agora? Porque o que há de cinismo e mistificação entre as gentes não é fácil de esquecer não. E ele é um dos primeiros, quando se pensa em vazio e bandalheira. (HILST, 2002, p. 124)

É a partir de Karl que uma segunda voz narrativa se instaura, conseqüentemente mais uma interface, que as reflexões acerca da morte e da literatura, respectivamente do sexo e do capital tornam-se mais evidentes.

A obscenidade torna-se um recurso de questionamento sobre a decadência de valores, o sexo ora é visto sob a perspectiva batailliana da embriagues erótica na qual dois indivíduos vislumbram a continuidade: “Quando gozo espio a amplidão. A minha amplidão aqui de dentro.” (*Ibidem*, p. 17), ora se esbarra na moral cristã convencionada, segundo a qual o sexo é sujo e pecaminoso: “IMAGINAS MESMO, CORDÉLIA, que um Deus ia se ocupar de alguém que estivesse comendo uma maçã lá na Mesopotâmia? Sentes culpa de quê? A que pecados te referes? Aquelas siriricas inocentes pensando em papai?” (*Ibidem*, p. 38).

Tratamento semelhante é dispensado à literatura que em alguns momentos é concebida como um canal entre o humano e o sagrado que, assim como a experiência erótica, busca a transcendência das dimensões humanas visando ao seu redimensionamento existencial. Stamatius, ao ter um *insigh*”, ou um “momento de iluminação” (*Ibidem*, p. 129) sobre o que fazer aqui na Terra, abandona sua vida de futilidades e status para dedicar-se a escrita ou à missão de “dizer o impossível”:

...e eu tentando apenas inventar palavras, eu apenas tentando dizer o impossível ... Vou perguntando mas não espero respostas, quero continuar perguntando mas sabendo que não vou ouvir vozes, nem Daquele lá de cima que há muito viajou a caminho do Nada. ... Mas fico a escrever com este toco e quando acabar o toco troco um coco por outro toco de lápis...
(*Ibidem*, p. 129)

Stamatius vive conflitado por seus questionamentos existenciais. Entre valores éticos e estéticos, e as exigências do mercado editorial, pelas quais ele é obrigado a trair seus

princípios para garantir a (sub)existência no selvagem ringue capitalista, onde se vê preso a angustiantes reflexões:

Sempre devo pensar no pau. Ou nos ovos. Ou na manjuba. É assim que quer o editor. ‘Pode pensamentear um pouco, negão, mas sempre contornando a sacanagem’. Estou preocupado porque fora as 1.500 posições do Kama Sutra devo inventar novas. E novos enfoques. Tô até suando.” (*Ibidem*, p. 142)

A literatura torna-se, assim, algo que lhe causa profundo desconforto, colocando-o em crise e, muitas vezes, levando-o a repensar sua missão, pois imagina o quanto seu trabalho pode ser “inútil” na sociedade contemporânea: “E por que continuo a sujar os papéis tentando projetar meu hálito, meus sons, no corpo das palavras?” (*Ibidem*, p. 139).

A possibilidade do silêncio é aventada, mas para que sua alma sobreviva, ainda que num corpo “lanoso” e “ulcerado”, Stamatius resiste, mas para isto projeta-se em Karl, seu personagem escritor libertino e vendido que, no trecho a seguir, retruca seu criador: “O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. ... com tua mania de infinitude, quem é que vai te ler?” (*Ibidem*, p. 138). Assim, o relacionamento entre criador e criatura é marcado pela contradição: “Eu, Stamatius, digo: vou engolindo, Eulália, vou me demitindo desse Karl nojoso”. (*Ibidem*, p. 89).

Esses fragmentos nos fazem pensar que Stamatius, assim como a própria Hilda Hilst, se recusava a escrever tendo como único objetivo ganhar dinheiro, por isso não consegue construir uma escrita edificada na pornografia almejada pelo mercado deste gênero, alcançando, no máximo, uma escrita que bordeja o pornográfico e o erótico, ou seja, uma espécie de pornô-erotismo ou erotismo-pornô, que vai muito além da excitação sexual ou da distração, sua prosa “pseudopornô” ou ‘pornô-erótica’, conduzem o leitor a refletir sobre as fragilidades, frivolidades, precariedades, frustrações, aberrações... enfim, a olhar para dentro si mesmo sem pejo, aberto a toda sorte de sentimentos e situações que podem acometer o ser humano em sua complexa e “deslumbrante” (palavra que a própria autora utilizava freqüentemente para definir sua obra) tarefa de existir em uma linguagem cambiante que, facilmente, se movimenta do inocente ao perverso, do sublime ao grotesco. Desse modo, esta literatura põe em questão todo o edifício moral e humano convenientemente estabelecido pela sociedade tradicional.

Isto acontece porque Hilst, com ironia e até deboche, traz o obsceno á cena da trilogia, ou seja, tabus sexuais, como a pedofilia, a zoofilia, a prostituição infantil, incesto... Enfim as

libertinagens mundanas re(a)presentada através de seus personagens escritores que são ora vítimas, ora cúmplices dessa dissolução humana e social de valores.

A abordagem feita sobre a condição humana, nessas obras, enfatiza a solidão existencial a que estamos submetidos, a angústia e o desespero que marcam alguns de seus personagens, em virtude deste isolamento, podendo até culminar com o suicídio, no caso de Hans Haeckel, por exemplo. Também este aspecto, nos remete aos postulados batailleanos acerca da natureza descontínua dos seres:

Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter um interesse para os outros, mas ele é o único diretamente interessado. Ele nasce só. Ele morre só. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade.
(BATAILLE, 1987, p.12)

O desejo de vencer a angústia da descontinuidade se manifesta na escrita do grupo de personagens escritores fracassados perante o mercado, pois sua prosa que se quer pornográfica, assume configurações poéticas que denunciam uma “mania de infinitude” (HILST, 2002, p. 138), ou seja, um desejo de ir além, estendendo os conflitos de sua existência individual ao da existência humana e vice-versa, nesse sentido a escrita assume o poder de transformação engendrado nos domínios do erotismo, pois segundo Bataille (1987, p. 23): “A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade”. Enfim, assim como o erotismo batailleano, a escrita hilstiana, aqui em especial na voz deste grupo de personagens, funda-se num dilema paradoxal, vertiginoso e existencial que transita entre os caminhos do corpo, do coração e/ou do sagrado.

Em 1992, é publicado *Bufólicas*¹³, livro de poemas que também faz parte do projeto irônico-obsceno de Hilda Hilst, tornando a trilogia uma tetralogia obscena. Este volume, assim como os outros três apresentados, traz em sua estrutura uma hibridação de gêneros, mas em movimentos em inverso, pois se na trilogia a poesia invadia a prosa, aqui, nos deparamos com sete pequenas composições narrativas narradas em verso, parodiando e avacalhando barbaramente os contos de fadas.

O próprio título do livro já indicia a iconoclastia constante em seu conteúdo, pois, se por um lado, por analogia fonética, nos remetemos ao gênero poético relativo a écloga, bucólicas, ou seja, poesia pastoril, geralmente dialogada, por outro, a presença do radical

¹³ Neste estudo, porém, estamos utilizando a edição publicada em 2002 e reimpressa pela 1ª vez em 2007.

“buf”, de onde derivam “bufo”, “bufão”, originando então, *Bufólicas*, rompe com qualquer expectativa de seriedade, para dar espaço ao cômico, ao grotesco, à sátira e ao riso enfim.

A escrita hilstiana, porém, não é apenas aquilo que aparenta ser, então, se atentarmos para o significado de “bufo”, para além do anedótico, percebemos que, em seu sentido simbólico, ele não é “simplesmente um personagem cômico, é a expressão da multiplicidade íntima da pessoa e de suas discordâncias ocultas.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 148), assim, de forma cômica e até grotesca, o bufo obriga o outro a assumir em si mesmo aspectos de sua subjetividade que ele, outro, gostaria de manter oculto, ou seja, traz à cena aquilo que é obsceno.

Em *Bufólicas*, poderíamos relacionar, então, a imagem do bufão a da própria autora, pois ela subverte o tom de inocência do caráter moralizante dos contos de fadas, sem contudo se abster desse objetivo, mas sim, dando uma nova e original roupagem em sua função de moralizar, pois os textos se aproximam dos contos de fada pelos personagens típicos deste gênero: reizinho, rainha, fadinha, anão, e uma seqüência lógica, com moral da história que confluem para as fábulas, mas com uma estrutura poemática, enfatizando sempre as características dos personagens em relação às suas anomalias nos órgãos genitais, a homossexualidade, violência sexual, e demais assuntos considerados tabu na sociedade judaico-cristã.

De modo geral, em *Bufólicas* os personagens, que compõem também o título de cada um dos textos, são apresentados da seguinte maneira: 1º. “O REIZINHO GAY” era mudo e assombrava os súditos pelo tamanho de seu falo colossal; 2º. “A RAINHA CARECA” exibia uma “passarinha” careca, e chorava porque não tinha pêlos “nos meios”; 3º. “DRIDA, A MAGA PERVERSA E FRIA” era vingativa e castigava a todos, cujas ações ela condenasse; 4º. “A CHAPÉU” que “De vermelho só tinha a gruta” castrava o lobo que mantém relações sexuais com a avó; 5º. “O ANÃO TRISTE” era triste porque tinha “o porongo longo”; 6º. “A CANTORA GRITANTE”, com seu canto afrodisíaco, excitava e incitava os maridos a copular com suas gordas consortes; 7º. “FILÓ, A FADINHA LÉSBICA” de dia metia o dedo em “todas as xerecas” e à noite, quando dormia “Nascia-lhe um bastão grosso”.

Embora este volume não seja o alvo principal deste trabalho, podemos relativizá-lo ao nosso estudo pela maneira que a sexualidade feminina é abordada, principalmente a partir da leitura de dois dos “poemas-contos”, que permitem, mais claramente, estas aproximações com nossa abordagem da obra de Hilda Hilst e Paula Tavares, perseguindo o elemento erótico como processo de subjetivização e emancipação feminina. São os textos “A RAINHA CARECA” e “A CHAPÉU”.

A RAINHA CARECA

De cabeleira farta
De rígidas ombreiras
de elegante beca
Ula era casta
Porque de passarinha
Era careca.
À noite alisava
O monte lisinho
Co'a lupa procurava
Um ténue fiozinho
Que há tempos avistara.
Ó céus! Exclamava.
Por que me fizeram
Tão farta de cabelos
Tão careca nos meios?
E chorava
Um dia...
Passou pelo reino
Um biscate peludo
Vendendo venenos.
(Uma gota aguda
Pode ser remédio
Pra uma passarinha
De rainha.)
Convocado ao palácio
Ula fez com que entrasse
No seu quarto.
Não tema, cavalheiro.
Disse-lhe a rainha
Quero apenas pentelhos
Pra minha passarinha.
Ó senhora! O biscate exclamou.
É pra agora!
E arrancou do próprio peito
Os pêlos
E com saliva de ósculos
Colou-os
Concomitante penetrando-lhe os meios.
UI!UI!UI! gemeu Ula
De felicidade.
Cabeluda ou não
Rainha ou prostituta
Hei de ficar contigo
A vida toda!
Evidente que aos poucos
Despregou-se o tufo todo
Mas isso o que importa?

Feliz, mui contentinha
A Rainha Ula já não chora.

Moral da estória:
Se o problema é relevante,
apela pro primeiro passante.
(HILST, 2002, p.15-18).

Observa-se no texto que a tristeza da rainha é causada pela ausência da atividade sexual e não pela ausência dos pêlos em suas partes íntimas, como é sugerido inicialmente. A repressão do desejo erótico está intimamente relacionada a sua “nudez genital”, nesse sentido, a imagem do sexo adulto desprovido dos pêlos, uma das características da maturidade física feminina, torna-se o motor para a repressão sexual: “Ula era casta /Porque de passarinha /Era careca”, ao inventar um motivo tão banal para a castidade da rainha, a autora, por extensão banaliza todos os outros vetores sociais, religiosos e morais que defendem a virgindade da mulher, como sendo uma grande virtude.

A ironia da autora em relação a repressão sexual feminina ditadas por valores patriarcais é reforçada ainda pela moral da estória: “Se o problema é relevante, apela pro primeiro passante”, que deixa por conta do leitor refletir sobre qual problema esta moral se refere, a ausência de pêlos ou a ausência de sexo? Seja qual for, a solução é simples e não demanda grandes cerimônias qualquer um pode resolver.

A CHAPÉU

Leocádia era sábia.
Sua neta “Chapéu”
De vermelho só tinha a gruta
E um certo mel na língua suja.
Sai bruaca
Da tua boca imunda! (dizia-lhe a neta)
Aí vem Lobão!
Prepara-lhe confeitos
Carnes, esqueletos
Pois bem sabes
Que a bichona peluda
É o nosso ganha pão
A velha Leocádia estremunhada
Respondia à neta:
Ando cansada de ser explorada
Pois da última vez
Lobão deu pra três
E eu não recebi o meu quinhão!
...

Lobão: Que discussões estéreis
 Que azáfama de línguas!
 A manhã está clara e tão bonita!
 Voejam andorinhas
 Não vedes?

...
 AAAAIII! Grita Chapéu.
 Num átimo percebo tudo!
 Enganaram-me! Vó Leocádia
 E Lobão
 Fornicam desde sempre
 Atrás do meu fogão!

Moral da estória:
 um id oculto mascara o seu produto”
 (HILST, 2002, p.23-4).

“Chapéu” é um nome gramaticalmente do gênero masculino, mas empregado aqui para nomear a menina ganha conotações que apresentam-na totalmente avessa com “Chapeuzinho Vermelho” do(s) conto(s) de fada(s), frágil, delicada e amorosa com a avó doente. A Chapéu hilstiana é movida pelo capital, aliás, conforme os versos acima, o dinheiro e o sexo são os únicos vetores que movem as relações humanas e sociais. Assim, com uma outra vestimenta, a escritura hilstiana dá continuidade não só ao projeto obsceno, mas principalmente ao seu projeto crítico ao mercado editorial e trazendo a cena também a questão da sexualidade da mulher, que assim como na trilogia é colocada no mesmo patamar que a sexualidade do homem, rompendo drasticamente com a imagem da mulher castrada ou mesmo assexuada.

Se no *Caderno Rosa de Lori Lamby*, a abordagem erótica choca ao por em cena a sexualidade de uma menina de oito anos, no texto acima é a sexualidade do idoso que é abordada na figura da avó da Chapéu, idéia que é reforçada na moral da estória ao se referir ao “id oculto”, ou seja a repressão do desejo, da libido que pode, de fato, mascarar o que sentimos e mesmo o que somos.

Bufólicas, ao satirizar os contos de fadas, configura-se como uma crítica social bem humorada, por vezes grotesca, mas nem por isso menos, contundente, pois ao escrachar com esse gênero literário, que tem a função pedagógica como uma forte característica e que histórica e culturalmente contribui para o amadurecimento da personalidade da criança, é uma forma de zombar dessa moral alienante, construída em aportes arquetípicos e maniqueístas, distantes da complexidade da natureza humana. Um outro aspecto dessa produção iconoclasta, da autora, é a reiteração à crítica ao mercado editorial que perpassa toda a trilogia obscena, na

qual aponta o apelo sexual, forjado na pornografia, como único valor relevante. Assim *Bufôlicas* pode ser lida como uma síntese do projeto “pseudo-pornográfico” de Hilda Hilst.

2.2 Entre o sagrado e o profano: o erotismo religioso e a mulher escrita por Hilda Hilst

Em 1967, com o poema “Exercícios para uma idéia”,¹⁴ uma composição de sete estrofes/conceitos, a poeta busca “uma idéia de Deus” (HILST, 2002, p.29), ou melhor, uma racionalização ou uma teorização sobre Deus, fundamentada num conhecimento metafísico que se desenvolve a partir de um processo de distanciamento da concepção mística ou sagrada para a lógica:

¹⁴ Este poema foi publicado em 2002, no volume *Exercícios*, juntamente com outros escritos da autora que compreende sua produção poética de quase dez anos, pela Editora Globo, sob a organização de Alcir Pécora.

EXERCÍCIO Nº 1

Se permitires
 Traço nesta lousa
 O que em mim se faz
 E não repousa:
 Uma Idéia de Deus

EXERCÍCIO Nº 2

...
 Épura, que a um só tempo
 Se renova. E sem limite
 Ou aresta

Toma corpo no Todo
 E recomeça.

EXERCÍCIO Nº 3

...
 Dentro do prisma
 A base, o vértice
 De suas três
 Pirâmides contínuas.

...
 Dentro de mim,
 De natureza ígnea:
 Uma idéia do Amado
 ...

EXERCÍCIO Nº 4

De espaço-tempo
 De corpo campo
 Teu fundamento.

...

Em ti
 Começaria minha idéia.

EXERCÍCIO Nº 5

E se a mão se fizer
 De ouro e aço,
 Desenharei o círculo.
 E dentro dele.

...

Retículo de prata
 Esfera e asa

Tríplice
 Una
 E infinita.

EXERCÍCIO Nº 6

E de todos os rumos
 Pensei
 (Como que vê a prumo)
 Um só núcleo pulsando
 Claro-Escuro.

...

E poderás dizer
 Que um e outro
 São infinitos-extensos
 De um só ser.

EXERCÍCIO Nº 7

Verei em cada círculo
 Três dimensões de um todo
 Aparentemente bipartido.

...

Mas sempre é o mesmo Ser
 Num movimento líquido
 De inspiração-expiração.

Sem finitude ou arbítrio.

A reflexão sobre Deus perpassa a maior parte da poesia hilstiana, como se através de seu fazer poético ela não só pudesse apreendê-lo como também garantir sua própria fé, fazendo de sua poesia a religião pela qual ela professa Deus, pois conforme a autora declara em entrevista *Cadernos de Literatura Brasileira* “Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus.” (HILST, 1999, p.30).

Nesses seus “Exercícios para uma idéia” o pensamento se processa em imagens geométricas prismas, vértices, bases, círculos, enfim... Percebemos o tempo toda a busca pela concretude da Idéia, ou seja, tornar concreto algo que se mantém abstrato, desenvolvendo assim:

... diagramas mentais. O aspecto mandálico do desenho poético (aritmético: número dos exercícios, ortográfico: as letras no poema e matemático: linhas, ângulo, figuras de quadrado, círculo e triângulo) oferece à leitura, um diagrama geométrico que une o abstrato e o concreto, presentificando os ritos sagrados.

O ser/pensar não tem fim, assim como o processo simbólico de representação. Mais do que uma especulação filosófica sobre a temática divina, a poeta interroga-se sobre a possibilidade de apreensão do inominável por meio do sentimento-pensamento...

A imanência da metafísica nesta poesia se dá na impossibilidade de fechar o ciclo do conhecimento, pois embora os poemas da composição se rebatem uns nos outros e pretendam unificar-se, isso não acontece. Essa “estrutura facetada”, na qual não há hierarquia, desenha uma rede de relações na qual é possível observar infinitas conclusões, porém, nenhuma cabal. (ALMEIDA, 2005, p.39)

A citação acima, embora extensa, é bastante elucidativa quanto a abordagem da temática divina exercida por Hilst em 1967, principalmente para pensarmos as diferenças que constituem essa Idéia, passados dezessete anos, neste volume intitulado *Poemas malditos, gozosos e devotos (PMGD)*, publicado originalmente em 1984 pela editora Massao Ohno¹⁵, sobre o qual incidirá nossa leitura, neste segmento do trabalho.

Este livro reúne 21 (vinte e um) poemas sem títulos, apenas numerados de I a XXI, nos quais prevalece o tom metafísico, pois o eu-lírico volta-se constantemente ao Outro, um interlocutor que, por vezes, revela-se claramente como Deus, que é constantemente evocado e interpelado em sua poesia, num constante exercício poético-simbólico de representação da temática divina, mas sua abordagem jamais é pacífica ou contemplativa:

¹⁵ No entanto, utilizaremos aqui a segunda edição, publicada em 2005 pela editora Globo, sob a organização do Prof. Alcir Pécora.

Se é verdade que grande parte da poesia de Hilda Hilst é largamente construída em torno de uma idéia de Deus, também o é que ela jamais toma a forma da fé, e especialmente jamais a forma do discurso do crente satisfeito com o que conhece ou intui de seu Deus.

(PÉCORA, in:HILST, 2005, p. 10)

A abordagem hilstiana de Deus, além de não se (con)formar com a do crente satisfeito, segundo assinala Pécora, edifica-se, por vezes, sobre um constructo poético/erótico/ecológico que propõe e/ou reinventa uma vivência religiosa, conectando corpo e espírito através do erotismo, afinal “nada existes na natureza de Eros que justifique a noção de a ‘extensão’ do impulso esteja confinada à esfera corporal” (MARCUSE, 1978, p.183), sendo esta noção de dissidência disseminada nas religiões que seguem a moral cristã, um artifício de repressão da sexualidade, principalmente do corpo feminino.

Assim, a sua busca do sagrado projeta-se sempre no embate do desejo erótico, deste modo, o eu-lírico ora manifesta-se como criatura ora como criador, mas jamais na posição de serva passiva ou contrita, nos primeiros poemas, se faz, ou melhor, se refaz a imagem de Deus, constituída de um mistério profundo cercado por dor, dúvidas e medo do vazio, um ser impiedoso que se manifesta já no poema de abertura:

I

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Pés burilados
Fino formão
Dedo alongado agarrando homens.
Galáxias. Corpo de homem?
Não sei. Cuidado.

Vive do grito
De seus animais feridos
Vive do sangue
De poetisas, de crianças

E do martírio de homens
Mulheres santas.

Temo que se aperceba
De umas misérias de mim
Ou de veladas grandezas.

Soberbas
De alguns neurônios que tenho
Tão ricos, tão carmesins.
Tem esfaimada fome
Do teu todo que lateja.

Se tenho a pedir, não peço.
Contente, eu mais lhe agradeço
Quanto maior a distância.
E dó porisso uma dança, vezenquando
Se faz nos meus ossos velhos.

Cantando e dançando, digo:
Meu Deus, por tamanho esquecimento
Desta que sou, fiapo, da terra um cisco
Beijo-te pés e artelhos.

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Cuidado.

(HILST, 2005, p.14-5)

Nos versos “Mandou seu filho/ Ser trespassado // Nos pés de carne/ Nas mão de carne / No peito vivo. De carne ”, fica claro que o deus hilstiano é mesmo o deus judaico-cristão, pois estes versos nos remetem claramente a crucificação de Cristo. É, portanto, sobre Deus que recai toda a “ira poética” da autora iconoclasta ou blasfema, como ela mesma já assumiu, conforme o trecho de sua entrevista à Cadernos de Literatura que nos referimos anteriormente. Aparentemente, nesse volume, Deus é o personagem central

Essa inversão da imagem do deus misericordioso, justo e livre das vaidades humanas é constantemente figurada nos outros vinte poemas que compõem a obra. Em versos curtos, mas ricos em imagens e sonoridade, a poeta assume uma postura extremamente agressiva em relação a Deus através de “poemas-apóstrofes”, nos quais um eu-lírico em trânsito entre amor e o ódio, o temor e a indignação, a humildade e a ira, enfim, um eu-lírico transbordante de sentimentos conflitantes, interpela um interlocutor ora configurado Deus, ora homem/mulher, procedimento estético que aproxima e/ou distância estes três elementos, dependendo do prisma pelo qual olhamos o texto.

Aliás, em relação à abordagem sobre Deus observada em 1967, em *Exercícios*, o que mais prevalece neste poema é a prismatização, ou seja, as várias vias de acesso pelas quais, contraditoriamente, entramos nestes poemas hilstianos ou deles nos distanciamos. Ao mesmo tempo em que ela expõe a crueldade de Deus, através da figuração da crucificação, ela também o louva, visto o tom elegíaco que ela empresta às estrofes 01, 02, 10, 11: Pés burilados/ Luz-alabastro/ Mandou seu filho/ Ser trespassado // Nos pés de carne/ Nas mãos de carne/ No peito vivo. De carne.

Nas estrofes 03, 04 e 05 ela enfatiza a crueldade sádica de Deus, que apesar de toda essa perversão sanguinária “Vive do sangue”, é um deus esculpido de luz: “Pés burilados / Luz-alabastro”. Mas apesar do poder desse deus é ela, poeta, que o espreita e adverte suas potenciais vítimas/criaturas, ocasião em que percebemos também o emprego da função conativa, como recurso da poeta para remeter-se ao leitor a fim de adverti-lo: “Cuidado”.

Além de espreitá-lo, ela também o ludibria, conforme as estrofes 06, 08, 09: “Temo que se aperceba/ De umas misérias de mim/ Ou de veladas grandezas.// Soberbas/ De alguns neurônios que tenho/ Tão ricos, tão carmesins.”, em sua esperteza e vivacidade, figurativizadas nos “neurônios carmesins”, o eu-lírico cobiça o poder divino “Tem esfaimada fome/ Do teu todo que lateja.”, e astuta como a serpente edênica ela dissimula: “Cantando e dançando, digo:/ Meu Deus, por tamanho esquecimento/ Desta que sou, fiapo, da terra um cisco/ Beijo-te pés e artelhos”, fingindo uma humildade que não tem, pois em determinados momentos ela enaltece a própria “velada grandeza”, o eu-lírico vai convivendo, combatendo, questionando, competindo, louvando “Pés burilados...”, colocando-se equidistante a Deus e ao homem.

A transitoriedade, porém, não é pertinente apenas aos sentimentos do eu-lírico, pois a sua condição existencial também é transitória, assim como a de seu interlocutor:

II

Rasteja e espreita
Levita e deleita
É negro. Com luz de ouro.

É branco e escuro.
Tem muito de foice
E furo.

Se tu és vidro
É punho. Estilhaça.
É murro.

Se tu és água
É tocha. É máquina

Poderosa se tu és rocha.

Um olfato que aspira
Teu rastro. Um construtor
De finitudes gastas.

É Deus.
Um sedutor nato.

(*Idem*, p.17)

Retomando a efeito de prismatização, recorrente na poética hilstiana, percebemos no texto acima a transitividade da interlocução que agora repousa sobre o leitor que mais uma vez é advertido acerca do poder e periculosidade desse deus/amante: “Se tu és vidro/ É punho. Estilhaça./ É murro./ Se tu és água/ é tocha. É máquina/ Poderosa se tu és rocha. Também a atitude de “espreitar”, que no texto anterior era do eu-lírico, aqui é atribuída a Deus, assim como a de seduzir: ./... É Deus./ Um sedutor nato”.

Estes dois poemas deixam clara a ruptura que a autora pretende provocar na imagem do Deus judaico-cristão, que sempre foi adorado como o deus da misericórdia e das infinitas bênçãos. No ápice de sua iconoclastia, a poeta reapresenta a Paixão de Cristo, não como um ato de amor ao homem, mas sim um ato de crueldade de um Deus-pai, todo poderoso, mas extremamente cruel para com o próprio filho. A partir dessa cisão da imagem divina, desconstrói-se também todo o discurso da sociedade judaico-cristã, estabelece-se o processo de humanização de Deus, que em momento algum é negado.

Neste sentido, a obra hilstiana, pelo seu conteúdo questionador acerca das relações humanas na sociedade, conforme vimos na abordagem feita à trilogia obscena; pela sua abordagem revolucionária de Deus; do erotismo, e da experiência poética que se transfigura numa mística erótica, entre outros aspectos que serão abordados ao longo deste trabalho, vai totalmente ao encontro do pensamento pós-moderno, pois ao por em cena, verdades secular e até milenarmente construídas, ela “revela, em vez de ocultar, as trajetórias dos sistemas significantes que constituem nosso mundo” (HUTCHEON, 1991, p. 31).

Sendo este revisionismo um dos procedimentos mais recorrentes nas teorias e práticas pós-modernas, bem como, nos estudos pós-feministas, a poesia hilstiana certamente configura-se como um rico material de reflexão para estas vertentes teóricas, pois sobre ela é possível se processar a leitura crítica do conceito de sujeito universal em contrapartida ao surgimento de “uma pluralidade de centros vistos como processo de vir a ser de novas subjetividades femininas, até a pouco insíveis e insondadas” (SILVA DIAS, 1994, p.382).

Este enquadramento ao pensamento pós-moderno é também estendido à maneira que a autora (in)forma seus conteúdos, pois:

Embora a poesia hilstiana se faça, em grande parte, espelhada nos moldes da tradição, seja na referência direta às formas literárias (sonetos, baladas, cantares), o grau de subversão que essa poesia apresenta merece ser colocado em primeiro plano da cena crítica. Isto se dá porque Hilst usa a forma, os topoi da tradição, mas o cuidado que devemos ter é o de não aceitá-lo como mera repetição. A coyta, o sofrimento amoroso presente nas cantigas medievais, por exemplo, é aliado à ironia etc. Hilst escreve, por exemplo, um ciclo de poemas intitulado “Sonetos que não são” etc. (DUARTE, 2006,p.146)

Feito este aparte, voltemos aos textos de *PMGD*, que lidos “Dentro do prisma” no qual se estrutura toda a obra hilstiana, nos coloca frente à imagem de um espelho invertido, no qual não é Deus que fez o homem a sua imagem e semelhança, mas sim o ser/poeta que faz Deus a sua imagem, pois ao humanizar Deus, através de um novo olhar sobre a mitologia cristã, o revela demasiadamente cruel e violento, por extensão, revela também o quão violento e cruel é o próprio ser humano.

Essa leitura se confirma já no terceiro poema deste volume:

III

Caio sobre teu colo.
Me retalhas.
Quem sou?
Tralhas, do teu divino humor.

Coronhadas exatas
De tuas mãos sagradas.
Me queres esbatida, gasta

E antegozas o gosto
De um trêmulo Nada.

Me devoras
Com teus dentes ocos.
A ti me incorporo
A contragosto.

Sou agora fúria
E descontrolo.
Agito-me desordenada
Nos teus moles.

Sou façanha
 Escuro pulsante
 Fera doente.

À tua semelhança:
 Homem.

(HILST, 2005,p.19)

A imagem do homem reduzida à “tralhas” reaparece, anos depois, em *Cartas de um Sedutor*, “COMO PENSAR O GOZO envolto nestas tralhas? Nas minhas (HILST, 2002, p. 15), revelando que esse embate travado entre a poeta e o divino irá perdurar ainda em outras obras. Mas é importante notar que, apesar da crueldade desse deus aqui ressaltada, há também a sugestão de um embate erótico, já insinuado nos últimos versos do poema II, “É Deus./ Um sedutor nato”.

Toda progressão do ato erótico pode ser vislumbrada se observarmos mais atentamente a gradação impressa nos versos, nas duas primeiras estrofes percebemos uma entrega submissa e, ao mesmo tempo, incerta do eu-lírico, ao ato amoroso: “Caio sobre teu colo / ... // Me queres esbatida, gasta”. A partir da quarta estrofe inicia-se a rendição erótica: “Me devoras/... / A ti me incorporo / A contragosto”.

Na quinta e sexta estrofes, o que era uma rendição “a contra gosto” torna-se uma “experiência paradoxal e conjunta do excesso e da falta, o jogo do ser ultrapassando na morte a descontinuidade individual – para sempre provisória” (BATAILLE, 1987, p. 97): “Sou agora fúria / E descontrolo. / Agito-me desordenada / Nos teus moles. // Sou façanha / Escuro pulsante / Fera doente”. Na última estrofe, finalmente, divino e humano, homem e mulher, bem e mal, não necessariamente nesta ordem, se conciliam e se equiparam: “À tua semelhança: / Homem.”. Rompem-se todas as diferenças.

Sendo o erotismo poético e a emancipação feminina foco principal do nosso trabalho, a partir do poema acima, apresentaremos as passagens, deste volume, através das quais, Hilst, nessa sua perscrutação do divino, entre o sagrado e o profano, desenvolve uma poética que “constitui-se uma ‘erótica’ vicária, substitutiva, ostensivamente precária, na qual o desejo do conhecimento de Deus imbrica-se com o conhecimento do corpo do homem” (PÉCORA, in:Hilst, 2005, p. 10), neste sentido, o erotismo presente neste conjunto de poemas nos remetem a Bataille (1987, p.15), segundo o qual no erotismo sagrado a busca da continuidade do ser confunde-se com a busca do amor de Deus, ou seja, a face do divino se revela na medida em que se alcança o autoconhecimento humano.

VIII

É neste mundo que te quero sentir
 É o único que sei. O que me resta.
 Dizer que vou te conhecer a fundo
 Sem as bênçãos da carne, no depois,
 Me parece a mim magra promessa.
 Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.
 Mas tu sabes da delícia da carne
 Dos encaixes que inventaste. De toques.
 Do formoso das hastes. Das corolas.
 Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?
 Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

Se feitas de carne.

Dirás que o humano desejo
 Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor
 Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto
 Com os enlevos
 De uma mulher que só sabe o homem.

(HILST, 2005, p.31)

Os versos acima confirmam essas últimas colocações de Pécora em relação à **PMGD**, e de Bataille acerca do erotismo sagrado, citadas no parágrafo anterior. Paz (1994, p. 20) também se manifesta nessa direção quando afirma que “o erotismo é antes de tudo e sobretudo *sede de outridade*. E o sobrenatural é a radical e suprema outridade”.

Dialogando mais estreitamente com poema III, que apresentamos anteriormente, nos versos acima essa “sede de outridade” alcança as dimensões do sagrado, em busca, sobretudo, pelo “sentimento de continuidade”, ou mesmo de uma unidade triádica viabilizada aqui pela completude erótica consumada no ato poético. Aqui, a voz feminina do eu-lírico que anseia pela comunhão mística através das “delícias da carne”, propõe também o descredenciamento dos preceitos judaico-cristãos que difundem a repressão sexual como forma de elevação espiritual e aproximação com Deus: “Dizer que vou te conhecer a fundo / Sem as bênçãos da carne, no depois,/ Me parece a mim magra promessa”.

Sendo a mulher, a maior vítima da repressão sexual, as primeiras organizações feministas brasileiras, em meados dos anos setenta, atribuía às questões relativas a sexualidade feminina um importante destaque dentre os elementos fundamentais na luta pela emancipação. Assim, embora Hilda Hilst nunca tenha se declarado feminista, ou até bem pelo

contrário¹⁶, seu investimento poético no erotismo acena também como uma ruptura dos padrões repressores, sinalizando para a necessidade feminina de vivenciar os desejos do corpo como via de autoconhecimento, construção identitária e redimensionamento das relações entre homem e mulher, entre o humano e o divino.

E nessa inquietude de vivenciar o desejo, o eu-lírico suplica:

IX

Poderia ao menos tocar
As ataduras da tua boca?
Panos de linho luminescentes
Com magoas
Os que te pedem palavras?

Poderia através
Sentir teus dentes?

...

O molhado que mata e ressuscita?

Me permitirias te sentir a língua
Essa peça que alisa nossas nucas
E fere rubra
Nossa humanas delicadas espessuras?

Poderia ao menos tocar

...

Apenas um espaço, um grão de milho
Para ter aspirar?
Poderia, meu Deus, me aproximar?
Tu, na montanha.
Eu no meu sonho de estar
No resíduo dos teus sonhos?

(HILST, 2005, p.33-35)

Nestes versos, o eu-lírico reafirma a tentativa de aproximação do sagrado pela carne representada na palavra, e não pelo espírito, reafirmando a o descredenciamento do princípio da sexualidade como pecado. Mais uma vez, é através da linguagem que o ato erótico se

¹⁶ Hilda Hilst foi considerada machista por muitas feministas, por declarações, por exemplo, como esta, feita em entrevista à Revista CULT edição 132 “**CULT - A maioria dos seus personagens é homem. São eles que têm a necessidade da expressão e da transcendência. As mulheres, por outro lado, são quase sempre um estorvo. Por quê?**

H.H. - Porque meus personagens pensam muito. É difícil você imaginar uma mulher assim, com tudo isso na cabeça. São raras as mulheres com fantasias muito enriquecedoras. A fantasia que elas mais gostam parece que é o 69. É o mais imaginoso que elas conseguem (risos). As mulheres querem ter filhos, gostam de penduricalhos, de dançar, de ir a bailecos, eu não sei o que é. Mas meus personagens são muito engraçados também. São meio cínicos, às vezes meio debochados, mas têm muita coisa lá dentro. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/novo/news.asp?edtCode=0D3CE3B5-1377-489F-94CA-> Acesso em 25/03/2007.

Além disso, a autora também exigia ser qualificada como poeta e não como poetiza, de medo que confundissem seus escritos com “prendas domésticas”, por não aceitar o feminino de poeta, também travou diversas discussões com algumas feministas.

consoma e é no corpo do poema que as carícias se processam: “Me permitirias te sentir a língua / Essa peça que alisa nossas nuca / E fere rubra / Nossa humanas delicadas espessuras?”.

É também pela vivência erótica que o humano e o divino se reconciliam e se assemelham, a inquirição agressiva assume agora um discurso poético que se converte em um convite amoroso que põe em equilíbrio Eros e Thanatos: “O molhado que mata e ressuscita”, subvertendo a idéia de pecado e sujidade apregoada pela moral sexual cristã, o signo “molhado”, metaforizando os fluídos corporais intrínsecos ao gozo erótico, assume conotações positivas, pois, é neste instante que “nos perdemos como pessoas e nos recobramos como sensações” (Paz, 1994, p.182-183) e é neste trânsito de perder-se/encontrar-se que se processa a constituição da identidade humana, independente do gênero.

Além disso, verifica-se também um princípio ecológico de igualitarismo proposto pela ecosofia guattariana, segundo a qual:

A eco-lógica não mais impõe “resolver” os contrários, como o queriam as dialéticas hegelianas e marxistas. Em particular no domínio da ecologia social haverá momentos de luta onde todos e todas serão conduzidos a fixar objetivos comuns ... mas haverá, ao mesmo tempo, momentos de ressingularização onde as subjetividades individuais e coletivas “voltarão a ficar na delas” e onde prevalecerá a expressão criadora enquanto tal ... Essa nova lógica ecosófica, volto a sublinhar, se aparenta à do artista que pode ser levado a remanejar sua obra a partir da intrusão de um detalhe acidental, de um acontecimento-incidente que repentinamente faz bifurcar seu projeto inicial, para fazê-lo derivar de longe das perspectivas anteriores mais seguras. Um provérbio pretende que a “exceção confirme a regra”, mas ela pode muito bem dobrá-la ou recriá-la”. (GUATTARI, 2006, p. 35-6)

Assim, a poética hilstiana, ao nos propor o elemento erótico como via de acesso ao sagrado e como processo de constituição da identidade, rompendo com paradigmas repressores moralizantes maniqueístas e/ou judaico-cristãos, desfaz a territorialização repressiva dos papéis sexuais e promove uma incursão a novos “Territórios Existenciais” (GUATTARI, 2006, p. 29), Hilst ao ressingularizar a concepção de Deus, um exercício constante na sua poesia, também ressingulariza as subjetividades diante do sagrado, não de forma definitiva, mas em constante processo de transformação, tal qual as identidades no processo globalizante.

A essa idéia, podemos acrescentar o que diz Marcuse, em *Eros e a Civilização* (1978) quando ele propõe que:

Se a separação antagonica da parte física da espiritual do organismo é, em si mesma, o resultado histórico da repressão, a superação desse antagonismo franquearia a esfera espiritual ao impulso. A idéia estética de uma razão sensual sugere tal tendência. Essencialmente diferente da sublimação, na medida em que a esfera espiritual se torna o objeto “direto” de Eros e continua a ser um objeto libidinal: não se verifica qualquer mudança na energia ou na finalidade.

A noção de que Eros e Ágape podem, no fim de contas, ser uma e a mesma coisa _ não que Eros é Ágape, mas Ágape é Eros _ talvez pareça estranha depois de quase dois mil anos de teologia.

(MARCUSE, 1978, p.183-4)

“Não que Eros é Ágape, mas Ágape é Eros”, Marcuse ao afirmar esta possibilidade de identificação entre Eros e Ágape, além de argumentar em favor da origem erótica da civilização, propões também a transformação da sexualidade em Eros, como sublimação desrepressiva, pois quando a sexualidade desvia, de seus objetos mais imediatos, implica sua maior amplitude e intensidade. Essa linha de pensamento do filósofo, nos dá a noção de que ele emprega Ágape no sentido de “banquete”¹⁷, como metáfora desse processo de conciliação entre Eros e Ágape e para revelar raiz erótica da civilização.

Ágape, posteriormente, teve seu sentido ampliado sendo concebido também como o amor entre marido e mulher, entre deuses e homens, entre irmãos. Mas o que mais interessa ao filósofo é inverter “a história da transformação de Eros em Ágape” (MARCUSE, 1978, p. 119), história que, a seu ver, soterra o resíduo arcaico contido na noção mitopoética do primeiro.

O Eros mítico e o sagrado Ágape cristão, diferenciam-se essencialmente no movimento pelo qual se efetivam. O primeiro estabelece um sentido de deslocamento ascendente, pois origina-se no humano, pela carne; o segundo, ao contrário, movimenta-se em direção descendente, pois é fruto do amor divino pelo humano, portanto, estabelece-se na esfera espiritual. Afirmando que Ágape é Eros, e não o contrário, Marcuse escolhe o movimento ascendente, despertado no mundo sensível.

Sob o título “Gozoso”, este poema de número XIV, em *PMGD*, foi publicado no Suplemento Cultura d’O Estado de São Paulo em 15/07/1985, juntamente com os poemas de número VI e VII, sob os títulos de “Devoto” e “Maldito”, respectivamente. Assim, podemos inferir que o poema “Gozoso”, é bastante emblemático quanto a percepção de Marcuse, afinal Hilst, de certa forma, escreve filosofia em forma de poema:

¹⁷ Conforme Dicionário Aurélio (versão eletrônica), **Ágape** significa: “1.Refeição que os primitivos cristãos tomavam em comum. 2.P. ext. Banquete, almoço ou outra refeição de confraternização por motivos políticos, sociais, comerciais, etc.. 3.Ét. V. caridade (1). [Var.: ágapa.]

identidade estabelecida: “E partirias. Em vazia de ti porque tão cheia./ Tu, em abastanças do sentir humano, de novo / [dormirias]”

Essa identificação entre o humano e o divino, é (re)apresentada no poema seguinte, de número XV, no qual subvertendo a lenda do touro de Europa, segundo a qual, Zeus, transformado em um reluzente touro branco, seduz a ninfa Europa, que ao montar em seu dorso, é violentamente transportada para ilha de Creta, onde o deus finalmente a possui. (KURY, 2003, p.142), conforme o fragmento a seguir, mais uma vez notamos a força de Eros a impulsionar o humano, equiparando-o ao divino:

XV

Desenho um touro na seda.
Olhos de ocre espelhado
O pêlo negro, faustoso
Seduzo meu Deus montado
Sobre este touro.

...

O touro e a mulher sou eu.
Tu és, meu Deus,
A vida não desenhada
Da minha sede de céus.
(*Ibidem*, 47)

Ao redimensionar determinados elementos do mito grego: “pêlo negro”, os pêlos do touro de Europa eram brancos; “Seduzo meu Deus”, no mito Zeus, portanto deus, era o sedutor; “O touro e a mulher sou eu”, na lenda o touro e a mulher eram elementos distintos, sendo o primeiro divino e segunda humana, aqui ambos se unificam no eu-lírico. Temos, então, um ser feminino que se revela o sujeito do ato da sedução e mais, o criador de Deus: “Tu és, meu Deus, / A vida não desenhada / Da minha sede de céus.” O fato de “Deus”, neste poema, estar sempre grafado com inicial maiúscula, é um indicativo de que se trata do Deus da tradição, e que é Este mesmo, segundo a concepção da autora, que depende da poeta para existir.

Esta interdependência existencial entre Deus e a poeta, aqui está transfigurada em um eu-lírico suplicante que reproduz “devotas” como um ofício religioso:

XVII

Penso que tu mesmo cresces

Quando te penso. E digo sem cerimônias
 Que vives porque te penso.
 Se acaso não te pensasse
 Que fogo se avivaria não havendo lenha?
 E se não houvesse boca
 Por que o trigo cresceria?

Penso que o coração
 Tem alimento na Idéia.
 Teu alimento é uma serva
 Que bem te serve à mão cheia.
 Se tu dormes ela escreve
 Acordes que te nomeiam.
 Abre teus olhos, meu Deus,
 Come de mim a tua fome.

Abre a tua boca. E grita este nome meu.
(Ibidem, p.53)

Segundo Bataille (1987, p. 15), “todo erotismo é sagrado, mas ... A busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato aponta uma abordagem essencialmente religiosa”. Esta premissa batailliana expressa bem a forma em que o elemento erótico é aproveitado na poesia hilstiana, ou seja, o erotismo converte-se em matéria para o seu ofício religioso de buscar Deus, e por extensão, buscar a si mesma, pois sendo “uma mulher que só sabe o homem” (HILST, 2005, p.31) ela tem sede de saber Deus, porque só assim saber-se-á a si mesma:

XVI

Se já soubesse quem sou
 Te saberia. Como não sei
 Planto couves e cravos
 E espero ver uma cara
 Em tudo que semeiei.
 ...

Que os que passam perguntam:
 São os canteiros de Deus?
 Digo que sim por vaidade
 Sabendo dos infinitos
 De uma infinita procura
 De *tu e eu*.

(Ibidem, p.49-51)

Mais uma vez invocamos a metáfora do espelho para compreender esta idéia de Deus no traçado poético de Hilst, pois conhecendo Deus ela se auto conheceria e vice-versa. Mas

quem é este deus criador que se alimenta de sua serva, a mesma serva de quem depende sua existência? Esta questão nos remete a Cronos, o deus que, a pedido da mãe, Gaia (Terra), vingou-se do pai, Urano, aprisionando-o e tomando-lhe o reino, na condição de rei dos deuses e senhor do mundo, ele devorou os próprios filhos, mas foi aprisionado e destronado por Zeus, único filho sobrevivente graças à artimanha de sua mãe, Rea, irmã e esposa de Cronos, que mais tarde passou a personalizar o tempo (KURY, 2003, p.96-7).

Essa breve crônica nos mostra que a idéia de Deus traçada por Hilst está intimamente entrelaçada com esta idéia do mito cosmogônico, o que nos revela também que, por trás da origem do Universo, paralela à atitude dos deuses houve uma ação fundamental e decisiva de um ser feminino. Isto posto, paira uma nova questão, por que, então, ainda hoje predomina uma idéia patriarcal de Deus? Esta certamente foi a pergunta que mais inquietou a poeta.

Vale ressaltar ainda, que a poeta/deusa, de quem depende a existência de Deus, embora o desafie, em momento algum o subestima, pelo contrário, oferece-se humildemente em sacrifício: “Abre teus olhos, meu Deus, / Come de mim a tua fome. / Abre a tua boca. E grita este nome meu.”, pois sabe que dela depende a existência de ambos, pois ela também se alimenta Dele: “Penso que o coração/ Tem alimento na **Idéia**.” E é no seu universo poético que a poeta e Deus serão eternizados: “Teu alimento é uma serva / Que bem te serve à mão cheia. / Se tu dormes ela escreve / Acordes que te nomeiam.”¹⁸

Nesse sentido, a poesia hilstiana, indo ao encontro de Paz (1984, p. 143) não só provoca novos estados psíquicos, como também inventa um novo erotismo e muda as relações passionais entre os homens e as mulheres e, a o rever estas referências, encaminha-se também para o revisionismo das relações sociais entre os gêneros, pondo em tensão os valores cristalizados pela ideologia masculina. Conseqüentemente, essa poesia interage também com os pressupostos guattarianos acerca de uma possível solução para a crise ecológica global, segundo este pensador:

Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Essa revolução deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo. (GUATTARI, 2006, p. 9).

¹⁸ Conforme Dicionário Aurélio (versão eletrônica) **Acorde 1**: Cântico, verso ou poesia, especialmente lírica.

Assim, ao explorar o elemento erótico como motivo poético que induz a desopressão do ser feminino, não só pela liberação do desejo, mas também por desestabilizar a *Imago Dei* masculina que milenarmente legitima o patriarcalismo e a opressão da mulher, a poesia hilstiana faz-se, então, revolucionária e atuante nas esferas da sensibilidade, da inteligência e do desejo humanos, inserindo-se como uma proposta de conscientização da urgência de se romper com os paradigmas repressores masculinos. Perseguindo tais intentos, o poema a seguir é bastante revelador quanto à harmonização erótica/sagrada/ecológica, bem ao estilo hilstiano:

XIX

Teus passos somem
Onde começam as armadilhas.
Curvo-me sobre a treva que me espia.

Ninguém ali. Nem humano, nem feras.
De escuro e terra tua moradia?

Pegadas finas
Feitas a fogo e a espinho.
Teu passo queima se me aproximo.

Então me deito sobre as roseiras.
Hei de saber o amor a sua maneira.

Me queimo em sonhos, tocando estrelas.
(HILST, 2005, p. 59)

Observa-se nos versos acima, a imagem de um eu-lírico que na impossibilidade de explorar a visão, pois que o divino esconde-se no escuro, apela para outros sentidos para sentir a presença de Deus, assim, entregando e integrando-se à Natureza, encontra a solução ecológica para harmonizar o humano, o sagrado e o telúrico, ou a carne, o espírito e a natureza.

Ao refletirmos sobre o investimento erótico nos poemas acima, vale ressaltar o que diz Bataille acerca da crise dos amantes pertinente ao ato erótico e que coaduna perfeitamente ao que acabamos de apontar na leitura acima:

Através das vicissitudes da vida animal, *os outros*, os semelhantes, aparecem furtivamente: é um fundo de figuras neutras, elementares sem dúvida, mas onde uma mudança *crítica* se produz no tempo da atividade sexual. Nesse momento o *outro* não aparece ainda positivamente, mas negativamente

ligado a enorme violência da plethora. Cada ser contribui para a negação que o outro faz de si mesmo, mas essa negação não chega de forma alguma ao reconhecimento do parceiro. É, parece, menos a similitude que age na aproximação que a *pletora do outro*. A violência de um se propõe à violência do *outro*: trata-se, de cada lado, de um movimento interno que obriga o estar *fora de si* (fora da descontinuidade individual). Acontece o encontro de dois seres, que lentamente na mulher, mas às vezes de maneira fulminante no macho, a plethora sexual projeta *fora de si*. O casal animal no momento da conjunção não é formado de dois seres descontínuos que se aproximam, unindo-se por uma corrente de continuidade momentânea: não se pode falar de união, mas de dois seres sob o domínio da violência, associados pelos reflexos ordenados na união sexual. ... Mas nada subsiste disso nas consciências vagas: depois da crise, a descontinuidade de cada um dos dois seres está intacta. Trata-se, ao mesmo tempo, da mais intensa e insignificante crise. (BATAILLE, 1987, p. 96).

A citação do filósofo francês, ainda que extensa, justifica-se por expressar a tonalidade que o eu-lírico hilstiano estabelece na sua relação com Deus, neste volume _ digo este porque, por hora, é sobre o qual incide o nosso foco, mas esta atitude lírica também está presente em outros volumes da vasta obra da autora _ e também das relações que se estabelece com ela, mulher, ora “piedosa, erudita, vadia”, ora “tão indiferente”, com a vida e com a morte. Relações marcadas pela paixão e pela violência, mas acima de tudo, por uma busca fremente e de constante devoção:

VI

Se mil anos vivesse
Mil anos te tomaria.
Tu.
E tua cara fria.

Teu recesso.
Teu encostar-se
Às duras paredes
De tua sede.

Teu vício de palavras.
Teu silêncio de facas.
As nuas molduras
De tua alma.

Teu magro corpo
De pensadas asas.
Meu verso cobrindo
Inocência passadas.
Tuas.

Imagina-te a mim
A teu lado inocente

A mim, e a essa mistura
De piedosa, erudita, vadia
E tão indiferente.

Tu sabes.
Poeta buscando altura
Nas tuas coxas frias.

Se eu vivesse mil anos
Suportaria
Teu a ti procurar-se.
Te tomaria, Meu Deus,
Tuas luzes, teu contraste.
(HILST, 2005,p.19)

Este poema de número VI em **PMGD**, que outrora fora publicado sob o título “Devoto”, no Suplemento Cultura d’O Estado de São Paulo em 15/07/1985, juntamente com os poemas de número VII e XIV, sob os títulos de “Maldito” e “Gozoso”, respectivamente. Os três poemas foram publicados integralmente, porém, o ensaio que os precedeu: “Hilda Hilst, entre o eterno e o efêmero”¹⁹, por Nelly Novaes Coelho, tinha como foco o volume *Cantares de Perda e Predileção*, (1983).

Embora não tenha se referido diretamente ao volume **PMGD**, as palavras de Coelho, por ocasião da publicação acima citada, adequam-se francamente ao teor deste volume, pois segundo esta crítica as interrogações hilstianas nos remetem a, pelo menos, dois problemas que permanecem em aberto em “nossos tempos-de-mutação”, embora tenha dito isto em 1985, sabemos que essa mutação temporal perdura ainda hoje. Acerca destes dois problemas ela cita:

— um, de caráter psíquico-social, que corresponde à busca empreendida pela Mulher, no enalço de sua própria imagem (a autêntica...) e de seu novo lugar no mundo;
— outro, de essência religiosa/metafísica, que se processa no âmbito das relações Homem/Divindade, sob o signo do Efêmero/Eterno, e tenta redescobrir a condição humana, as forças terrestres e a própria Morte, como elementos essenciais e justificativos da Divindade(=Deus, Princípio Primeiro, Absoluto, Mistério Cósmico, Vida...)

Em **PMGD**, a busca “De uma mulher que só sabe o homem.”(HILST,2005, p.31), (con)funde-se com a busca de Deus e de si mesma. Assim, uma nova trindade divina constitui-se através da concepção de Deus hilstiana humana/divina/ecológica, não necessariamente nesta ordem, e é a Deus, segundo a sua concepção, e não àquela revelada

¹⁹ COELHO, Nelly Novaes. Hilda Hilst, entre o eterno e o efêmero. Suplemento Cultura d’O Estado de São Paulo. P.04/ano IV/Nº214. 15/07/1985.

pela tradição que a poeta se faz devota, e busca encontrar, para a si mesma encontrar-se: “Se eu vivesse mil anos / Suportaria / Teu a ti procurar-se. / Te tomaria, Meu Deus, / Tuas luzes, teu contraste.”

E nesse movimento de busca, o erotismo ganha força como um meio de se atingir o sagrado e, por extensão, o autoconhecimento, como vimos no poema III e, de forma mais sutil no poema VI: “Imagina-te a mim / A teu lado inocente / A mim, e a essa mistura / De piedosa, erudita, vadia / E tão indiferente. Nestes versos, percebemos que o eu-lírico transgride as possibilidades de rótulos pré-concebidos que possam caracterizar o ser feminino dentro de uma tradição patriarcal, mas para este deus a quem ele se faz devoto, não há necessidade de rótulos.

E é no primeiro verso da sexta estrofe que este “pacto de cumplicidade” se afirma “Tu sabes”, pois para este deus humanizado/erotizado a devoção se faz através do gozo “Poeta buscando altura / Nas tuas coxas frias”. Nesta fusão entre o humano e o divino, também as atitudes se fundem “Teu a ti procurar-se”, e se reconciliam: “Te tomaria, Meu Deus, Tuas luzes. Teus contrastes”, o sentido de harmonização é instaurado não só pelo abrandamento do discurso poético em relação a Deus, como também pelo emprego das iniciais maiúsculas em “Meu Deus”, após a vírgula, aliás, ao longo de toda a obra hilstiana percebemos essa oscilação quanto ao emprego das iniciais maiúsculas em referência ao divino, o que, certamente, traz fortes conotações em relação ao “humor” entre a poeta e Deus.

No poema VII que, conforme vimos acima, fora intitulado “Maldito”, já no primeiro verso, percebemos um exercício de reflexão-descrição temerosa do eu-lírico em relação ao Deus de sua devoção, o maldito, porque apesar de ser o Deus da tradição, é concebido de forma diferente, é um Deus feito de linguagem e que necessita da poesia para existir porque vive do sangue dos animais, dos poetas, do homem e de mulheres santas²⁰.

Pécora afirma que os poemas de *PMGD*, podem ser nomeados “ ‘devotas’, como anuncia o título, em função da sincera e empenhada interrogação de um sentido para a idéia de Deus” (in: HILST, 2005, p.9). Mas, para compor essas “devotas” a um Deus tão particular e paradoxal_ bendito/ maldito, divino/humano que goza, que “Ama mas crucifica.” e é “Quase sempre assassino” _ mais uma vez se faz necessário conjugar Eros e Thanatos, construindo um discurso poético que, carregado de imagens eróticas e sensuais, nos conduz através da ascese, a uma experiência de unidade da alma com Deus:

VII

²⁰ Referência ao poema I

É rígido e mata
Com seu corpo-estaca.
Ama mas crucifica.

O texto é sangue
E hidromel.
É sedoso e tem garra
E lambe teu esforço

Mastiga teu gozo
Se tens sede, é fel.

Tem tríplex caninos.
Te trespassa o rosto
E chora menino
Enquanto agonizas.

É pai filho e passarinho.

Ama. Pode ser fino
Como um inglês.
É genuíno. Piedoso.

Quase sempre assassino.
É Deus.

(HILST, 2005, p. 29)

Para figurar essa idéia de Deus maldito, mascarada pela idéia de Deus bendito da tradição, ou vice-versa, em sua devota, a poeta lança mão de uma complementaridade entre o erótico e o poético, principalmente no processo de subversão estabelecido pelas imagens representativas do sagrado no campo do profano, nesta concepção, Deus não é movido pelo espírito, mas sim pela carne: “Com seu corpo-estaca.”, “É rígido e mata/... /Ama mas crucifica.”

Sendo “Um sedutor nato” (*Ibidem*, p. 17) que vive porque é pensado pela poeta, esse Deus, cujo “alimento é uma serva” (*Ibidem*, p.53), converte-se em “uma erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 12) que marca os paradoxismos próprios do amor, como a violência e o êxtase, conotados em: “O texto é sangue / E hidromel.”²¹. Na economia verbal do poema temos, então, a suavidade e a tirania figurativizadas em “É sedoso e tem garra”; o ato erótico, em si, que equipara o humano ao divino, é metaforizado nos versos: “E lambe teu esforço / Mastiga teu gozo”; as representações imagéticas caminham progressivamente para o território da violência “Se tens sede, é fel. / Tem tríplex caninos. / Te trespassa o rosto”; estreitando cada

²¹ Lembrando que o hidromel era uma das bebidas servidas nos banquetes romanos enquanto assistiam aos gladiadores lutarem até a morte nas arenas onde o sangue derramado levava a platéia ao delírio.

vez mais os laços entre Eros e Thanatos, ao figurar a violência maior que é a morte nos versos: “E chora menino/ Enquanto agonizas.”

A quinta estrofe do poema, constituída de um só verso, é enfática quanto a essa “devoção herética” e até derrisória da poeta, pois no afã de humanizar ou mesmo provocar Deus, ela refaz a figuração da Santa Trindade, que conforme a tradição cristã é formada pelo Pai, o Filho e o Espírito Santo: “Portanto ide, fazei discípulos de todas as nações, batizando-os em nome do **Pai**, e do **Filho**, e do **Espírito Santo**” (Mt 28:19, *in*: BÍBLIA), sabemos que o Espírito Santo é simbolizado por uma pomba, como podemos conferir em: “E, sendo Jesus batizado, saiu logo da água, e eis que se lhe abriram os céus, e viu o Espírito Deus descendo como pomba e vindo sobre ele” (Mt 3:16, *in*: BÍBLIA); logo ao destacar em uma única estrofe “É pai, filho e passarinho”, fica claro o sarcasmo da poeta perante a concepção que a civilização judaico-cristã, predominantemente patriarcal, institui sobre Deus. Sua ironia persiste ainda nas duas últimas estrofes, concluindo que este deus que dizem bendito, na verdade, se revela maldito e “Quase sempre assassino./ É Deus”.

Em constante exercício ético-estético, a poeta, clama por um novo olhar de e para Deus, não um olhar marcado pelos resquícios teocentristas medievais, mas um olhar onde o divino, o humano, e a natureza sejam parte de um só Deus:

XX

Move-te. Desperta.
Há homens à tua procura.
Há uma mulher, que sou eu.
A Terra mora na Via-Láctea
Eu moro à beira de estradas
Não sou pequena nem alta.

Sou muito pálida
Porque muito caminhei
Nas escurezas, no vício
De perseguir uns falares
Teus indícios.

Move-te. Tua aliança com os homens
Teu atar-se comigo
Tem muito de quebra e dessemelhança.
Muitos de nós agonizam.
A Terra toda. Há de ser quase
Brinquedo adivinhares
Onde reside o pó, onde reside o medo.

Não te demores.
Eu tenho nome: Poeira.

Move-te se te queres vivo.
(*Ibidem*, p. 61)

Atentos aos preceitos guattarrianos, entendemos que no poema acima, ao invocar Deus para que este reveja sua “práxis divina”, sob pena de não mais existir “Move-te se te queres vivo”, a poeta _ ou a própria Hilda Hilst, pois percebemos também, em especial na segunda estrofe, matizes autobiográficos da autora nestes versos _ conclama, mesmo, a humanidade para que se reveja a práxis humana no sentido de se estabelecer uma nova “articulação ético-política”, entre as relações sociais, ambientais e de subjetividade humana , uma “ecosofia” capaz de construir um novo “Território Existencial” (GUATTARI, 2006). A urgência dessa nova atitude está metaforizada sobretudo nos versos: “Não te demores. / Eu tenho nome: Poeira.”, chamando a atenção para o quão efêmera é a presença humana neste planeta.

Tão efêmera que no último poema, ou melhor, em sua última devota deste volume, a poeta despede-se Deus:

XXI

Não te machuque a minha ausência, meu Deus,
Quando eu não mais estiver na Terra
Onde agora canto amor e heresia.
Outros hão de ferir e amar
Teu coração e corpo. Tuas bifrontes
Valias, mandarim e ovelha, soberba e timidez

Não temas.
Meus pares e outros homens
Te farão viver destas duas voragens:
Matança e amanhecer, sangue e poesia.

Chora por mim. Pela poeira que fui
Serei, e sou agora. Pelo esquecimento
Que virá de ti e dos amigos.
Pelas palavras que te deram vida
E hoje me dão morte. Punhal, cegueira

Sorri, meu Deus, por mim. De cedro
De mil abelhas tu és. Cavalo d'água
Rondando o ego. Sorri. Te amei sonâmbula
Esdrúxula, mas te amei inteira.

(*Ibidem*, p. 63)

Sendo sua última devota dedicada a Deus, nela desfilam todas as imagens visitadas nos poemas anteriores, como se neste seu último diálogo com Deus, a poeta sintetizasse toda a sua Idéia de um Deus, que de tão humano, tem “coração e corpo” e valores contraditórios “mandarim e ovelha, soberba e timidez”, é frágil e vulnerável porque se machuca pelas paixões contraditórias do humano “amor e heresia” e de sua ausência.

Na segunda estrofe percebemos o tom consolador da poeta para Deus: “Não temas”, pois que esta sabe que Ele vive das voragens que trazem seus poemas, onde Eros e Thanatos são as duas faces de um mesmo Deus, que à iminência da morte provoca o desejo e leva à afirmação da vida: “Matança e amanhecer”; e nele espelha o próprio medo que converte em “sangue e poesia”.

O medo de Deus, na terceira estrofe, converte-se no medo da poeta que, compadecida de si mesma, clama: “Chora por mim”, pois sendo criador e criatura ela vive no avesso de Deus “Pelas palavras que te deram vida / E hoje me dão morte...”, assim enquanto “bifronte”, Deus, assim como a poeta, é efêmero e finito, “poeira” mas, conforme vimos em alguns dos poemas anteriores, ao converter-se na trindade Humano/Deus/Natureza, o divino e o humano também Deus/Poeta, perpetuam-se. É o que nos mostra a quarta e última estrofe.

Na última estrofe, nota-se a nítida revitalização do ânimo do eu-lírico: “Sorri, meu Deus, por mim.” No movimento de conexão entre Deus e Natureza, figurativizada na imagem de “De cedro / De mil abelhas”, sugerindo o erotismo entre o animal e o vegetal que se complementam simbioticamente no meio ambiente; e “Cavalo d'água”, completando a tríade erótico/ecológico/divino que se estabelece numa relação esférica, prisma/especular de constante movência entre estas instâncias, tal qual a Idéia de Deus que Hilst buscou (re)apresentar ao longo de todo este volume. Por fim, nos dois últimos versos, o erotismo feminino é invocado como um ato de total entrega e realização: “...Sorri. Te amei sonâmbula / Esdrúxula, mas te amei inteira.”

Portanto, no volume *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, a poeta cumpre a proposta que o título sugere, ou seja, a experiência erótico/poética convertida em experiência religiosa de devoção a Deus, ou vice-versa, pois tanto na prosa como na poesia hilstiana sempre há o espaço para uma dupla resignificação, mesmo porque a devoção da poeta contempla e é contemplada no gozo “das delícias da carne”, revolucionando os valores religiosos deformados e deformantes, respaudados na moral sexual cristã, que impõe a castidade.

A partir da proposição de uma vivência místico-erótica, que contempla corpo e espírito, profano e sagrado, humano e divino, em total integração com a natureza e as sensações do corpo feminino, pois o tempo todo é um eu-lírico feminino que invoca a

presença de Deus, Hilst, consciente ou inconscientemente,²² faz paridade entre questionamentos metafísicos e a condição da mulher, convertendo-se em “uma verdadeira resposta ecológica, integradora dos diferentes registros: o ambiental, o social e o da subjetividade humana ou mental” (SOARES, 1999, p.89) conforme propõe a ecosofia guattariana.

2.3 Do Amor: fotografias paradoxais

No volume *Do Amor* (1999)²³, estão reunidos parcialmente poemas que abarcam a produção poética da autora de 1959 a 1995, a obra é composta por 77 (setenta e sete) poemas que foram publicados anteriormente em outros 11 (onze) volumes distribuídos da seguinte maneira: 06 (seis) em *Roteiros do Silêncio* (1959); 06 (seis) em *Trovas de muito amor para um Amado Senhor* (1960); 01 (um) em *Ode Fragmentária* (1961); 07(sete) em *Trajatória Poética do Ser* (1963-1966); 17 (dezessete) em *Júbilo Memória e Noviciado da Paixão* (1974); 12 (doze) em *Cantares de Perda e Predileção* (1983); 04 (quatro) *Sobre Tua Grande Face* (1986); 08 (oito) em *Amavisse* (1989); 01 (um) em *Alcólicas* (1989); 12(doze) em *Do Desejo* (1992); 03(três) *Cantares do Sem-nome e de Partidas* (1995). Os poemas foram selecionados pela própria Hilda Hilst e Edison Costa Duarte, que escreveu o posfácio do livro em 1999, no qual declara:

Aqui na multiplicidade de significações desse sentir vasto, e às vezes agônico, a que denominamos “Amor”, temos algumas fotografias do que a poeta sentiu e alcançou dizer de si mesma enquanto Amante.

Nossa intenção foi ordenar, sobre o alicerce de uma palavra fonte, a experiência vivencial e estética da Artista e da Mulher humana. O livro persegue, portanto, os paradoxos do pensamento recorrentes na obra poética de Hilst. (DUARTE, *in* HILST, 1999, p. 89).

Talvez por esta razão, por se tratar do fazer poético da autora dentro de um período mais de três de década, a presença do interlocutor, nesse volume, assumia diferentes faces, podendo ser um amante humano ou divino, duplo de sua própria consciência poética, ou uma idéia de Deus, da morte ou da vida. Graças a esse recurso, a poeta certamente alcança os objetivos acima citados.

²² Mais uma vez lembramos que Hilda Hilst, em determinadas ocasiões, como na entrevista que citamos anteriormente, fez declarações que chocaram algumas feministas de sua época.

²³ Em notas de rodapé, indicaremos o livro em que cada poema citado, nesta fase do trabalho, foram publicados anteriormente, o que certamente trará maiores contribuições para futuros trabalhos sobre a obra de Hilda Hilst.

A seleção dos poemas que será apresentada nesta parte do trabalho, visto que seria impossível abordar integralmente os 77 textos, será feita a partir do critério de aproximações mais flagrantes dentro da proposta de focalizar o elemento erótico, nas poéticas de Hilda Hilst e Paula Tavares, configurando-se como um procedimento de reivindicação da mulher através da abordagem do desejo feminino (re)apresentado poeticamente em imagens que nos permitem inter-relacionar erotismo, ecologia e identidade feminina.

A partir dessas considerações, também pretendemos despertar outras reflexões acerca das obras das autoras como “vetores potenciais de subjetivação e de singularização” (GUATTARI, 2006, p.28) articulando os três registros ecológicos: individual, social e do meio ambiente; na primeira, pela abordagem do erotismo feminino; na segunda, pela possibilidade de representar poeticamente a desconstrução do condicionamento redutor do papel da mulher ao longo da história; na terceira, por metaforizar a liberação das amarras morais convencionais, promovendo um exercício de identificação com a natureza através da desrepressão sexual. Conseqüentemente, poderemos apreender como se processa a ecosofia guattariana na poesia de Hilda Hilst e, no capítulo seguinte, na poesia de Paula Tavares.

Seguindo, pois, a proposta de nosso estudo, vamos buscar nos textos as “fotografias” que tenham como foco o elemento erótico enquanto mecanismo principal no processo de emancipação da mulher. E é por intermédio de Eros, que no poema seguinte, esse eu-lírico feminino, que jamais se subordina perante Deus ou o homem, busca entender os paradoxismos do amor:

V²⁴

Amado e senhor meu: Perguntei a mim mesma
O que te faz aos meus olhos desejado.
E aquele anjo que é o meu, desassombrado,
Andrógino e ausente emudeceu.
Será a luz da tua casa o encantado
Ou tens encanto maior aos olhos meus?
E aquele anjo que é o meu, mudo e alado
Prudente como um anjo adormeceu.
Será a mulher, a que te tem guardado
Em vigia constante como a um deus,
Que faz com que eu te sinta o mais amado?
E sonâmbulo meu anjo respondeu:

— Ai de ti, a de sonhos exalados.
(HILST, 1999, p. 13)

²⁴ *Roteiro do silêncio* (1959)

Já no primeiro verso do poema percebe-se uma alusão à lírica trovadoresca através do vocativo: “Amado e senhor meu”. O trovadorismo surgiu entre os séculos XI e XII, neste período os textos poéticos eram acompanhados de música e geralmente eram cantados, por isso eram chamados cantigas. O poema acima faz referência em especial às cantigas de amigo, que apesar de escritas por homem, fenômeno que reflete a sociedade do período medieval, marcado pelo patriarcalismo, tinham como característica a expressão dos sentimentos femininos, ou melhor, o sofrimento da mulher camponesa separada do seu namorado ou amante, denominado amigo, além da coita feminina era também característica a presença de um confidente, no caso a mãe, ou amiga, ou mesmo um elemento da natureza.

Como é peculiar ao estilo hilstiano, ela estabelece este diálogo, mas de forma inovadora, aqui temos a presença de dois interlocutores: o amado e o próprio Eros “aquele anjo que é o meu, mudo e alado”. No poema em questão, ao que parece, a causa da separação é o fato de que o amado é casado ou comprometido: “Será a mulher, a que te tem guardado / Em vigia constante como a um deus,”. O adultério configura-se como um pecado capital na moral cristã, que prega a monogamia, além disso, ao aventar essa possibilidade, a poeta põe em questão o modelo de comportamento feminino estabelecido pela cultura patriarcal.

Vale ressaltar também que apesar do vocativo “meu senhor”, em momento algum o eu-poético assume uma postura submissa, pois que é aquela “de sonhos exalados”, essa atitude de insubordinação está presente também em outros versos, como no poema:

LVI²⁵

Existe a noite, e existe o breu.
 Noite é o velado coração de Deus
 Esse que por pudor não mais procuro.
 Breu é quando tu te afastas ou dizes
 Que viajas, e um sol de gelo
 Petrifica-me a cara e desobriga-me
 De fidelidade e de conjura. O desejo
 Este da carne, a mim não me faz medo.
 Assim como me veio, também não me avassala.
 Sabes por quê? Lutei com Aquele.
 E Dele também não fui lacaia.
 (HILST, 1999, p. 65)

A insubordinação frente a Deus estende-se também aos homens, observa-se também neste poema a insinuação de um amor proibido, pois que o eu-lírico, sente-se afastado de Deus: “Noite é o velado coração de Deus / Esse que por pudor não mais procuro.”, também a

²⁵ *Do Desejo* (1992);

maneira como se apresenta o estado de separação no qual a amante se sente desobrigada “De fidelidade e de conjura”o que nos faz pensar em um amor adúltero e carnal, que dentro dos paradigmas morais tradicionais colocaria o ser feminino em uma situação de inferioridade marginal, mas aqui este papel é subvertido pois trata-se de um ser feminino que não teme os desejos da carne e não se submete a Deus ou aos homens “E Dele também não fui lacaia”, chama a atenção neste verso o pronome Dele, grafado em inicial maiúscula como uma referência ao divino, precedido pela conjunção coordenativa “E” e seguido pelo advérbio “também” (do mesmo modo), deixando subentendido que o eu-poético, “assim como”, ou “do mesmo modo” que não é/foi lacaia do homem, “Dele” (Deus) também não o foi.

Esse eu-lírico feminino, que não se rende a Deus ou ao homem, mostra-se no poema a seguir, temerosa ao amor, pois sabe que perante este há de se render:

LXVI²⁶

Que este amor não me cegue nem me siga.
E de mim mesma nunca se aperceba.
Que me exclua do estar sendo perseguida
E do tormento
De só por ele me saber estar sendo.
Que o olhar não se perca nas tulipas
Pois formas tão perfeitas de beleza
Vêm do fulgor das trevas.
E o meu Senhor habita o rutilante escuro
De um suposto de heras em alto muro.

Que este amor só me faça descontente
E farta de fadigas. E de fragilidades tantas
Eu me faça pequena. E diminuta e tenra
Como só sóem ser aranhas e formigas.

Que este amor só me veja de partida
(HILST, 1999, p. 75)

Segundo Bataille(1987, p.18):“O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos”. Os versos acima apontam um ser feminino, inicialmente, oscilante em se permitir arrebatado pelos enleios da paixão: “Que este amor não me cegue nem me siga. /E de mim mesma nunca se aperceba.” Mas, gradativamente, no desenvolver do processo poético, libera-se e entrega-se, configurando a realização poética como uma forma de realização erótica, no sentido de

²⁶ *Cantares do Sem-nome e de partidas* (1995)

desconstruir as subjetividades forjadas nos e pelos valores socialmente estabelecidos e promover as metamorfoses do ser, conforme aponta o símile da segunda estrofe, que pode ser lida como uma metáfora do gozo: “Que este amor só me faça descontente / E farta de fadigas. E de fragilidades tantas Eu me faça pequena. E diminuta e tenra / Como só sóem ser aranhas e formigas.

Também no texto seguinte, notamos essa “dissolução das formas constituídas”, que no discurso hilstiano, é motivada pela paixão que faz emergir uma mulher, livre das convenções sociais e morais, que não é lacaia, nem submissa, mas sim, uma mulher “Descompassada no de dentro da outra:”

XLV²⁷

Há um incêndio de angústias e de sons
Sobre os intentos. E no corpo da tarde
Se fez uma ferida. A mulher emergiu
Descompassada no de dentro da outra:
Uma mulher de mim nos incêndios do Nada.
Tinha o dorso de uns rios: quebradiço
E terroso. O peito carregado de ametistas.
Uma mulher me viu no roxo das ciladas:
Esculpindo de novo teu rosto no vazio.
(HILST, 1999, p.54)

Nos versos acima, o erotismo surge implicitamente numa sucessão de imagens/acontecimentos surreiais. Do primeiro ao último verso é possível visualizar um processo de transformação, ou melhor, de subjetivação. Dentro da economia verbal do poema as imagens nos remetem ao significado essencial da poesia para os surrealistas: “uma experiência, não algo que fazemos, mas algo que alternativamente nos faz e e nos desfaz, algo que nos atravessa: uma paixão” (PAZ, 1984, p.161). Observa-se que esse processo é motivado por um sentimento amoroso confirmado no último verso “Esculpindo de novo *teu* rosto no vazio”.

²⁷ Amavisse (1989)

Nessa linha de pensamento, o texto/imagem sugere o registro ou uma suspensão temporal do momento exato do gozo, da fruição do prazer: “incêncio de angústias e de sons” que promove uma comunhão cósmica que elimina os limites entre o ser humano e a Natureza, pois eis que surge uma mulher que tem “o dorso de uns rios: quebradiço/ E terroso”, ou seja, uma mulher que se funde/confunde com a natureza, em um momento de profundo encontro do Eu consigo mesmo, no qual Eros é concebido como um percurso para o autoconhecimento, conforme nos orienta Bataille (1987, p. 29): “O erotismo, eu disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde.”

Essa mulher que emergiu “*Descompassada* no de dentro da outra” é emblematicamente a afirmação da subjetividade feminina, pois está além “Sobre os intentos”, enquanto “a outra” representa uma “identidade” forjada na/pela sociedade patriarcal.

A imagem dessa fusão dos corpos, oriunda da paixão, pode assumir formas distintas para cada um dos amantes, nos versos a seguir a representação poética do erotismo nos remete a essa profusão de paradoxismos própria da ideiação dos amantes:

LXVII²⁸

E batalhamos.
Dois tigres
Colados de um só deleite
Estilhaçando suas armaduras
Amor e fúria
Carícia, garra

Tua luz

E a centelha rara
De um corpo e duas batalhas.

(HISLT, 1999, p. 76)

A violência do erotismo dos corações está poeticamente representada desde o primeiro verso: “E batalhamos”, invocando o sentido de continuidade conotado pela coordenativa “E”; e de peleja, na forma verbal “batalhamos”. Deste momento em diante, o poema estrutura-se de modo a recriar toda a profusão do ato erótico-amoroso em todo o seu percurso.

²⁸ *Cantares de Perda e Predileção* (1983)

No segundo verso, o signo tigres metaforizando os amantes, tem sua intensidade potencializada pela plasticidade simples do verso “Dois tigres”, esta simplicidade invoca uma imagem de imponente, beleza e, ao mesmo tempo de poder e ferocidade animalesca, tal como a paixão, o tigre fascina e apavora. Além disso, dentro a sua simbologia, o tigre é:

... um princípio ativo, a energia, em oposição ao princípio úmido e passivo, o chumbo oposto ao mercúrio, o sopro do sêmen ... Ele simboliza o obscurecimento da consciência submersa na onda de seus desejo elementares desencadeados. Mas embora lute contra animais inferiores, como répteis, conforme vemos em certas representações, é uma figura superior da consciência; mas, ao lutar contra um leão ou uma águia, passa a figurar apenas o instinto de cólera que procura saciar-se, opondo-se a qualquer proibição superior. (CHEVALIER & GHEERBRANT 2003, p. 884).

Nesse sentido, observa-se uma significação ainda mais potencializada do verso, pois além de nos remeter ao sentido de autoconhecimento, libertação e transgressão engendrados no erotismo, nos remete também para o princípio ecológico das relações de igualdade, preconizados por Guattari, que está também associado à atividade erótica, sugerido nessa representação dos amantes como “Dois tigres”, dois seres que ao chegarem juntos no mesmo ponto de dissolução atingem um estatuto de força, poder e unidade.

Os próximos quatro versos, que encerram a estrofe, alegorizam o “embate” erótico-amoroso dos amantes “Colados de um só deleite”; em seus movimentos explosivos da paixão “Estilhaçando suas armaduras / Amor e fúria / Carícia, garra” poetizando todo os dinamismos e paradoxos da experiência erótica, inclusive os aspectos de violência dessa união. Uma violência que só não é maior que a gerada pela separação, pela ausência do ser amado que pode culminar com a maior de todas as violências: a morte.

A segunda estrofe, “Tua luz” sintetiza metaforicamente:

uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio, reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, subida e queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo. (PAZ, 1994, p.100)

Ou seja, um instante único da experiência erótica, em que dois seres alcançam a plenitude da continuidade, estruturada em um único verso, recuperando poeticamente a fugacidade e a intensidade desse momento de clarificação do erotismo.

Na última estrofe, o regresso ao estado de existência descontínua é também marcado poeticamente pela brevidade do verso “E a centelha rara” e mesmo da estrofe que se estrutura

em apenas dois versos, sendo o último: “De um corpo e duas batalhas”. O aproveitamento poético da metáfora “centelha rara” é ressemantizado pelo espaço entre as duas estrofes que ao mesmo tempo conota a falta e a separação que caracterizam a passagem da “continuidade para descontinuidade”, com a separação dos corpos, sinaliza também para aquilo que Bataille (1987, p. 18) aponta como “aspecto estabilizado pela afeição recíproca dos amantes”, atinente ao “erotismo dos corações” no qual o sentimento de continuidade atingido no ápice da vivência erótica se prolonga no ser, ainda que ilusoriamente, sendo assim, apenas uma “centelha rara”.

Ao iniciar e encerrar essa última estrofe com os dois elementos lingüístico-semânticos do primeiro verso, “E” “batalhas”, a poeta ressemantiza todo o poema, pois empresta-lhe um tom de circularidade e a leitura amplia-se, principalmente ao conferirmos ao signo “batalha” (que no primeiro verso surge como forma verbal e no último como nome) um sentido polissêmico pois em um primeiro momento surge metaforizando a atividade erótica, ou peleja erótica, conforme mencionado acima. No entanto, ao ser empregado morfossintaticamente como substantivo precedido de numeral, nos permite interpretá-lo como uma metáfora da vida, ou seja, “duas batalhas” = duas vidas.

Assim, a idéia de prolongamento do sentimento de continuidade, de que nos fala Bataille acerca do erotismo do coração, fica ainda mais patente, pois a batalha travada pelos amantes na vivência erótica, estende-se também para a vivência cotidiana, reproduzindo os paradoxos próprios da paixão: “Amor e fúria” / “Carícia, garra”. Afinal, “o ser amado equivale para o amante, para o amante só, sem dúvida, pouco importa, a verdade do ser” (BATAILLE, 1987, p. 20).

Esse sentimento de continuidade, porém, acaba quando se apaga “a centelha rara”, trazendo de volta a descontinuidade angustiante, que se estabelece quando a paixão se realiza mediante o “erotismo dos corpos” sobre o qual recai algo pesado e sinistro, pois, diferentemente do “erotismo dos corações”, guarda em si um aspecto mais materialista, deixando no ser amado a falta de uma continuidade que, após a separação dos corpos, se faz sensível “na angustia, na medida em que ela é inacessível, na medida em que ela é busca na impotência e na agitação”(BATAILLE, 1987,p.19). Essa ausência, de que nos fala o filósofo, é sensivelmente representada por Hilst, em:

LIV²⁹

²⁹ *Do Desejo* (1992)

Se te ausentas há paredes em mim.
Friez de ruas duras

...
DESEJO é um Todo lustroso de carícias
Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.
Desejo é uma palavra com a vivez do sangue
E outra com a ferocidade de Um só Amante.
DESEJO é Outro. Voragem que me habita.
(HILST, 1999, p. 63)

Os versos acima, apontam emblematicamente a separação, esse outro aspecto de Eros, abordado por Bataille, “Se te ausentas há paredes em mim/ Friez de ruas duras”. Mas, o eu-lírico hilstiano, também redefine o “erotismo dos corpos” como “DESEJO”, vontade de ter prazer, prazer que se compraz numa “erótica verbal” que ritmicamente se intensifica em “carícia”, “fogo”, “ferocidade”, “Voragem”.

É investindo nessas fotografias do DESEJO, que a poeta resignifica os papéis femininos, conseqüentemente, também os papéis masculinos, equiparando-os na busca do prazer, busca que no poema a seguir é simbolizada na imagem de um pássaro:

LVII³⁰

Se eu disser que vi um pássaro
Sobre o teu sexo, deverias crer?
E se não for verdade, em nada mudará o Universo.
Se eu disser que o desejo é Eternidade
Porque o instante arde interminável
Deverias crer? E se não for verdade
Tantos o disseram que talvez possa ser.
No desejo nos vêm sofomanias, adornos
Impudência, pejo. E agora digo que há um pássaro
Voando sobre o Tejo. Por que não posso
Pontilhar de inocência e poesia
Ossos, sangue, carne, o agora
E tudo isso em nós que se fará disforme?
(HILST, 1999, p. 66)

O questionamento das verdades absolutas, para as quais já não há mais espaço na pós-modernidade, é inserido já no primeiro verso através da partícula condicional “Se” seguida de um verbo no futuro do subjuntivo, “disser”, representando uma hipótese formada em uma imagem surreal de “um pássaro / Sobre o teu sexo,” que torna-se uma metáfora da

³⁰ *Do Desejo* (1992)

desrepressão sexual se pensarmos o pássaro como símbolo das “relações entre o céu e a terra” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 687), ou seja entre o divino e o humano.

O eu-lírico, além de questionar as verdades estabelecidas, também demonstra o desejo de construir novos territórios existências a partir da transformação da realidade : “Por que não posso/ Pontilhar de inocência e poesia”. Nessa nova perspectiva territorial, a alteridade se faz presente porque no final tudo é efêmero e se assemelha, pois: “Ossos, sangue, carne, o agora/ E tudo isso que em nós se fará disforme?”

A “verdade” que estabelece a contraposição entre carne e espírito, divino e humano, ou do Eros mítico e o sagrado Ágape cristão, é colocada em cheque também no poema seguinte:

LV³¹

Lembra-te que há um querer doloroso
E de fastio a que chamam de amor.
E outro de tulipas e de espelhos
Licencioso, indigno, a que chamam desejo.
Há o caminhar um descaminho, um arrastar-se
Em direção aos ventos, aos açoites
E um único extraordinário turbilhão.
Por que me queres sempre nos espelhos
Naquele descaminhar, no pó dos impossíveis
Se só me quero viva nas tuas veias?
(HILST, 1999, p.64).

Já nos dois primeiros versos essa concepção bipolar do amor é posta em questão em “Lembra-te”, a forma verbal remete-nos á memória que guarda um saber constituído de um conjunto ideológico de bases judaico-cristã que associa o amor ao sacrifício: “..querer doloroso/ ... que **chamam** de amor”, e o desejo/prazer ao pecado: “E outro de tulipas ... / Licencioso ... **chamam** desejo.”, o emprego da terceira pessoa no plural, índice de indeterminação do sujeito gramatical, torna-se um recurso poético para indeterminar o sujeito agente dessas “verdades”, jogando-as no terreno do insólito. Esse movimento de descredenciamento desse edifício de valores ideológicos se acentua nos versos seguintes onde, metaforicamente, tem suas contradições reveladas em: “Há o caminhar um descaminho, um arrastar-se / Em direção aos ventos, aos açoites”, neste mundo figurativizado por “um único extraordinário turbilhão.”

³¹ *Do Desejo* (1992)

O eu-lírico encerra o poema questionando o querer do outro enquanto aponta a incoerência deste “querer” que o lança “no pó dos impossíveis”, e verbaliza o próprio desejo: “Se só me quero viva nas tuas veias?”, ou seja, viver para além dos “espelhos”, mas sim na plenitude da paixão.

Esse desejo de viver a plenitude é “o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado.” (BATAILLE, 1987, p. 19) que agencia, poeticamente, não apenas a desestruturação da repressão sexual feminina, mas também uma forma particular de vivenciar o erotismo, não se detendo essencialmente nas regiões genitais, como é convencionalmente explorado na literatura erótica masculina e/ou pornográfica, no texto hilstiano, o erotismo é vivenciado pelo corpo e no corpo, tendo o rosto do amado como um dos espaços onde se concentram as imagens desse erotismo diverso:

LIX³²

Colada à tua boca a minha desordem.
O meu vasto querer.
O impossível se fazendo ordem.
Colada à tua boca, mas descomedida
Árdua
Construtor de ilusões examino-te sôfrega
Como se fosses morrer colado à minha boca.
Como se fosse nascer
E tu fosses o dia magnânimo
Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer.
(HILST, 1999, p.68)

No poema acima, observamos a poetização do gozo erótico vivenciado pela boca, como se a intensa entrega do eu-lírico lhe permitisse atingir a experiência orgástica por um beijo que ultrapassa os limites do corpo, que põe em tensão Eros e Tânatos, presente nos versos iniciados pelos símiles: “Como se fosses morrer colado à minha boca./Como se fosse nascer”. Na metaforização do orgasmo, que nos dois últimos versos sugerem a completa fusão entre os amantes e a natureza: “E tu fosses o dia magnânimo / Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer.” Estas últimas imagens nos remetem a uma percepção ecológica do erotismo, pois ao reunirem as dimensões subjetivas e ambientais despertam a “conscientização poética da Natureza em nós” (SOARES, 1999, p. 16), partindo, portanto, do desequilíbrio gerado pelo ato erótico rumo à proposta guattariana, segundo a qual somente o inter-relacionamento das dimensões subjetivas, sociais e ambientais poderá gerar o equilíbrio global. No que tange ao social, é importante ressaltar que ao permitir-se experimentar o processo de autoconhecimento

³² *Do Desejo* (1992)

a partir, não só da desrepressão, mas também pela vivência plena de sua sexualidade, o sujeito feminino torna-se capaz de transformar por extensão sua experiência social.

Valorizando no eu feminino a capacidade de se auto desrepremir, o poema seguinte nos traz um eu-lírico suplicante:

XXXVII³³

Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca
Austera. Toma-me AGORA, ANTES
Antes que a carnadura se desfaça em sangue, antes
Da morte, amor, da minha morte, toma-me
Crava a tua mão, respira meu sopro, deglute
Em cadência minha escura agonia.

Tempo do corpo este tempo, da fome
Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento,
Um sol de diamante alimentando o ventre,
O leite da tua carne, a minha
Fugidia.
E sobre nós este tempo futuro urdindo
Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida
A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.

...

(HILST, 1999, p.46).

A partir dessa liberação do desejo, o eu-lírico goza de uma nova visão de mundo que, segundo Marcuse, advém de:

... uma liberdade que desencadeará os poderes de Eros agora sujeitos nas formas reprimidas e petrificadas do homem e da natureza. Esse poderes são concebidos não como destruição mas como paz, não como terror, mas como beleza. (MARCUSE, 1978, p.150).

Neste sentido, a abordagem erótica na poesia assume também uma função política e ecológica, pois acena para um novo território existencial, desoprimido e que valoriza o prazer em detrimento do capital.

Também vale ressaltar que o poema acima, mais uma vez, resignifica o espaço erótico, situando-o na boca “Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca”. Assim como acontece nos versos seguintes:

VI³⁴

³³ *Júbilo, memória e noviciado da paixão*, 1974

Extrema, toco-te o rosto. De ti me vem
 À ponta dos meus dedos o ouro da volúpia
 E o encantado glabro das avencas. De ti me vem
 A noite tingida de matizes, flutuante
 De mitos e águas. Inaudita.
 Extrema, toco-te a boca como quem precisa
 Sustentar o fogo para a própria vida.
 E úmido de cio, de inocência,
 É a saudade de mim que me condenas.

Extrema, inomeada, toco-me a mim.
 Antes tão memória. E tão jovem agora.
 (HILST, 1999, p.14).

A equiparação entre os papéis sexuais também torna-se uma marca desse novo território desreprimido, pois aqui um eu-lírico feminino é o sujeito ativo nas relações sexuais: “Extrema, toco-te ...”, e, conforme nota-se nos versos seguintes, conduz-se e ao amado na relação amorosa, agenciando o próprio prazer: “Extrema, inomeada, toco-me a mim.” Estendendo o estado de continuidade atingido no ato erótico que contempla um erotismo sagrado, livre das nódoas do pecado: “Extrema, toco-te a boca como quem precisa / Sustentar o fogo para a própria vida. / E úmido de cio, de inocência,”, diferente, portanto, daquele estabelecido pela cultura patriarcal, que estabelece hierarquias entre os sexos, projetando socialmente uma hierarquia de gênero.

No que tange a questão de gênero, não se pode confundi-la com a de sexo, pois que este é uma condição natural, enquanto que o gênero é “a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição ‘conceitual’ e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos” (LAURETIS, 1994; 211), que, dentro do modelo hierárquico vigente, o homem, branco, cristão e heterossexual encontra-se no topo. Assim, podemos inferir que, metaforicamente, esse discurso erótico, nos remete a uma nova possibilidade, mais ecológica de estar no mundo, pois valoriza a vida através dos sentidos do corpo: “Sustentar o fogo para a própria vida”.

Este raciocínio vale também para o texto seguinte, em que se promove a desestruturação de uma feminilidade ordenada a partir da cultura androcêntrica, a partir do tom imperativo do eu-lírico:

XIV³⁵

³⁴ Amavisse, 1989

³⁵ *Júbilo, memória e noviciado da paixão*, 1974

Ama-me. É tempo ainda. Interroga-me.
 E eu te direi que o nosso tempo é agora.
 Esplêndida avidez, vasta ventura
 Porque é mais vasto o sonho que elabora

Há tanto tempo sua própria tessitura.

...

(HILST, 1999, p.23)

A partir desses colóquios amorosos, a problematização das relações sociais de sexo-gênero, insinua-se já no primeiro verso: "ama-me" e "interroga-me". Ao dirigir-se ao amado de forma tão apelativa e ao mesmo tempo imperativa, o eu poético aponta uma possibilidade de transformar condição da mulher na sociedade e rever sua historicidade, pois a expressão pública do desejo feminino, é uma forma de reescrever a história da mulher inscrevendo-a na História. Assim, o espaço poético, mais uma vez, configura-se também como uma arena de luta pela conquista da cidadania e a emancipação da mulher como sujeito político.

Essa inscrição no espaço político se faz através da autonomia do próprio corpo conclamada no espaço poético:

LXXIII³⁶

Toma-me ao menos
 Na tua vigília.
 Nos entressonhos.

...

Toma-me
 Porque me agrada
 Meu ser cativo do teu sono.
 Corporifica
 Boca e malícia.
 Tatos.
 Mas importa mais
 O que a ausência traz
 E a boca não explica.

Toma-me anônima
 Se quiseses. Eu outra
 Ou fictícia. Até rapaz.
 É sempre a mim que tomas.
 Tanto faz.
 (*Ibidem*, p.82)

³⁶ *Cantares de perda e predileção*, 1983.

O emprego da forma verbal no modo imperativo é bastante recorrente no discurso poético hilstiano, ao inscrevê-la já no primeiro verso e reiterá-la no início de cada estrofe, assume o sentido de súplica, no entanto essa súplica não deprecia o ser suplicante, ao contrário, denota a sua autonomia sobre o próprio corpo, a sua liberdade plena de entregar-se por prazer: “Toma-me / Porque me agrada.”, o que revela uma relação de equidade no âmbito privado.

E é esta equidade que se estenderá para o público, ou seja, ao enunciar seu desejo, este eu-lírico feminino insere-se pública e politicamente, pois sendo sujeito do próprio corpo, torna-se também sujeito do discurso, independente da visão do outro. Assim, nos deparamos com um ser feminino cujo mundo é movido pelo próprio olhar e não pelo olhar do outro, como nos evidencia a última estrofe: Toma-me anônima / Se quiseres. Eu outra / Ou fictícia. Até rapaz./ É sempre a mim que tomas. / Tanto faz.

O fragmento poético a seguir apresenta-se quase que como um contraponto dessa concepção amorosa arrebatadora e transformadora que observamos nos textos anteriores. Apenas fazendo um a parte, pois pretendemos também notar as diversas “fotografias do amor”, mesmo aquelas menos erotizadas, vejamos então:

XXII³⁷

Amor tão puro
Amor impuro

...

Nada parece
Ser mais escuro:
Às vezes graça
Tão luminosa
Às vezes pena
Tão perigosa...

...

O descobrir-vos.
Antes à tarde
Cansar a pena
No definir-vos

_ Ai , quem padece
De tanto amor
E alta chama
Sua vida aquece?

_ Ai, quem seria?
Sendo por vós

³⁷ *Trovas de muito Amor para um Amado Senhor*, 1960

Só poderia
Ser eu, senhor.
(*Ibidem*, p.31)

O texto acima se configura “quase” como um contraponto, porque nele já vemos impresso o desejo do eu-lirico em libertar-se pelas asas de Eros, além disso, sua tentativa de definição do amor, na impossibilidade de realizar-se pelo corpo físico, faz-se no corpo do poema: “O descobrir-vos./ Antes à tarde / Cansar a pena / No definir-vos”, mas apontando para uma possível realização amorosa concreta, conforme assinala o último fragmento. Mais uma vez, observamos o processo poético complementando ou precedendo o erótico, atuando como um mecanismo de desrepressão do ser feminino.

Acerca desse texto, publicado inicialmente em 1960, em relação aos demais apresentados no volume *Do Amor*, e suas respectivas cronologias, observamos também o próprio amadurecimento da poeta refletido na construção do seu discurso poético que traz reflexões cada vez mais profundas sobre o amor, que juntamente com Deus e a morte, é um dos temas mais recorrentes em sua poesia, o que testifica nossas proposições de leitura de vislumbrar a abordagem poética do erotismo como um processo possível de contemplar as identidades femininas e, conseqüentemente gerador de subjetividades.

Nesse sentido apresenta-se também o poema seguinte publicado inicialmente em 1961, que nos traz um discurso poético tateante acerca do fenômeno amoroso:

XVII³⁸

Ainda em desamor, tempo de amor será.
Seu tempo e contratempo.
Nascendo espesso como um arvoredor
e como tudo que nasce, morrendo
à medida que o tempo nos desgasta.
Amor, o que renasce.

Amor, o que renasce.
Voltando sempre. Docilmente sábio
Porque na suavidade nos convence
A perdoar e esperar. Em vida. In pace.

...

(HILST, 1999, 26)

É importante ressaltar que neste poema, não há a marca textual de um eu-lirico feminino o que, de certa forma, nos remete a visão hegeliana que diz: “O amor exclui todas as

³⁸ *Ode Fragmentaria*, 1961.

oposições e por isso escapa ao domínio da razão... Anula a objetividade e assim vai além da reflexão... No amor a vida descobre a si própria isenta de qualquer incopletude” (PAZ, 1994, p.129). Dessa forma, a poeta, ao filosofar poeticamente sobre o amor, nos comunica a possibilidade de equidade entre os sexos através do “Amor, que renasce.” Um sentimento abissal capaz de transformar e renovar as relações humanas: “Nascendo espesso como um arvoredor / e como tudo que nasce, morrendo / À medida que o tempo nos desgasta.”.

Estudar a obra de Hilda Hilst não é tarefa fácil, principalmente pelo seu estilo flutuante que ora situa-se dentro dos cânones da literatura bem comportada, ora totalmente iconoclasta; devota e herege, tateia entre o sagrado e o profano; detentora de um discurso híbrido que se serve sobejamente da linguagem culta e da coloquial, conseguindo extrair o máximo de sentido dos dois estilos. Mas de que outra forma esta mulher, amante e poeta, não necessariamente nesta ordem, poderia dar conta de expressar toda complexidade de seu mundo interior.

Portanto, não foi nossa pretensão explorar toda riqueza e profundidade da obra da autora, nem isto seria possível, buscamos apenas, através dos textos citados, demonstrar o quanto o agenciamento poético do erotismo feminino pode, de fato, contribuir para um revisionismo crítico da historicidade e da(s) identidade(s) da mulher, lançando um novo olhar sobre as relações de sexo e de gênero. Nesse sentido, o gozo erótico deixa de ser vislumbrado apenas como os pontos de chegada entre dois seres e assume a função política e ecológica de integrar os três registros propostos pela ecosofia guattariana: o ambiental, o social e o da subjetividade humana ou mental.

Assim, concluímos que na obra hilstiana, embora não tenha sido abordada em sua totalidade, erotismo, feminismo, ecologia e poesia, configuram-se, sim, como um espaço de reflexão sobre a condição da mulher, seus valores, seus desejos e frustrações, ainda que a autora muitas vezes tenha manifestado-se avessa às militâncias feministas, a sua obra é absolutamente passível de uma leitura e crítica feminista. Além disto, Hilda Hilst traduz e transforma pensamentos e sentimentos em uma poesia provocativa, incomoda e, por isto, geradora de subjetividades.

3. As marcas da História nas marcas da poesia³⁹

Trazer para o espaço literário os elementos culturais que compõem os costumes e tradições africanas, bem como aspectos do cotidiano reveladores do jeito de ser e de viver do(s) povo(s) que forma(m) a(s) África(s) não é apenas uma opção temática dos autores contemporâneos, e sim uma forma de processar a construção da identidade nacional, revelando ao mundo a ótica do dominado e, de certa forma, permear universos distintos, senão antinômicos, que se cruzaram nos trilhos da História e por Ela foram definitivamente alterados, fraturados, esquartejados, e se encontram em contínuo processo de reconstituição.

Em Angola, desde meados do século XIX, o sentimento nacionalista já marcava as produções literárias, tanto líricas quanto narrativas, e até mesmo no jornalismo se imprimia esse sentimento, ainda que de forma imprecisa e impregnada das perspectivas eurocênticas. Embora imagens ufânicas e referentes à cor, além de algumas motivações de raiz africana, fossem timidamente emprestadas à poesia desse período é importante citá-lo, até mesmo como uma tentativa inconsciente ou mesmo um embrião de todo um projeto literário que viria consolidar-se posteriormente.

A colonização portuguesa na África foi barbaramente marcada tanto pela violência física quanto psicológica através da “desfiguração da a personalidade moral do negro e suas aptidões intelectuais” (MUNANGA, 1985, p. 09.). A ignorância em relação à história antiga dos povos que ali habitavam, as diferenças culturais, os preconceitos étnicos aliados ao sentimentos de superioridade e tendências megalomaniacas do espírito português acabaram transformando-se em motivações para a prática de tal violência.

A justificativa para a violência foi a missão civilizatória e cristã, pois para os portugueses os africanos eram seres primitivos e para os membros da Companhia de Jesus só seria possível civilizá-los pela coerção e pela guerra. Nessa missão, o sistema educacional imposto pelo colonizador foi o maior aliado, pois através dele os indígenas eram totalmente submetidos aos padrões culturais europeus, enquanto suas tradições e História eram constantemente rechaçadas. Este método gerava, nos que tinham acesso à educação e conseqüentemente à escrita, insegurança e descrenças em relação ao que lhes fora ensinados por seus ancestrais, fraturando essas referências identitárias, os portugueses conseguiam

³⁹ Não pretendemos aqui traçar todo o percurso histórico literário de Angola, mas apenas contextualizar aspectos relevantes para este estudo. Nesse sentido, as incursões acerca da formação da Literatura Angolana estão pautadas mais especificamente em: FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa II*. Lisboa: Biblioteca Breve; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977. EVERDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana. 4 ed*; HAMILTON, Russel. Introdução. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALDAGO, Maria Tereza.(Org.). *África & Brasil: Letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

submetê-los, fazendo com que alguns realmente acreditassem nos postulados do colonizador, segundo os quais, o africano seria um ser inferior que só poderia evoluir, ou seja, deixar de ser selvagem, através da assimilação cultural do europeu.

Pela crença ou pela força, muitos africanos acataram a educação e a “missão civilizatória” do colonizador, cedendo à desculturação ou à obliteração de suas raízes culturais herdada dos antepassados. Outros, porém, negaram esse “processo de embranquecimento”, mas utilizaram a língua portuguesa como recurso para reafirmar suas tradições levando-as ao conhecimento do mundo além das fronteiras africanas e buscando uma realidade nacional, na qual se desenvolve um processo de identidade que se apropria de certos elementos do legado deixado pelo colonizador, como a língua e a escrita, por exemplo, sem, no entanto, furtar-se ou depreciar o passado, sempre com o cuidado de participar da realidade global sem perder-se ou pasteurizar-se na globalização em rede.

Atentos para delicadeza e complexidade do momento atual, os autores de literaturas africanas de língua portuguesa trazem, para suas obras, a utopia em par com os problemas e questões pertinentes à África, que apesar da independência conquistada, ainda é afligida por conflitos de natureza diversa ainda não resolvidos, conforme observamos nas obras de Pepetela, Mia Couto, Manuel Rui de Carvalho, por exemplo.

Sendo Angola, através de Paula Tavares, o foco de nosso estudo, vale citar o que diz Costa Andrade acerca da literatura angolana após a colonização:

Os poetas angolanos e também alguns raros prosadores, deseuropeizaram a palavra européia que usam. Empunharam-na como arma política e cultural. Deram nova dimensão à palavra, mesmo mantida intacta. Descobriram assim, por outros meio, os caminhos da nova linguagem. (COSTA ANDRADE, 1980, p. 34)

Entre esses autores, estavam Agostinho Neto, Antonio Jacinto, Viriato da Cruz e outros que surgiram paralelamente, durante a dura perseguição aos artistas nacionalista. Ainda que pela violência, o objetivo de criar e consumir no colonizado uma identidade com parâmetros eurocêntricos, em Angola, o regime colonial proibiu até mesmo o canto popular nas vilas do interior e outras expressões artísticas tradicionais que pudessem representar a reafirmação cultural/identitária do povo angolano. A esta fase Agostinho Neto chamou de “coisificação” da cultura local.

De acordo com esse autor, embora haja registros anteriores, a literatura angolana escrita começa com Joaquim Dias Cordeiro da Mata, em 1895, no auge da ocupação estrangeira, ocasião em que escreve criações da literatura oral de Angola, romances, poesias e

ainda a primeira gramática de língua Kimbundo, criando, assim, bases estruturais para a utilização da língua para fins culturais.

Nesse período surge, também, a literatura colonial reacionária determinada a criar estereótipos do povo africano, enfatizando a paisagem, a sensualidade da mulher negra e, ao mesmo tempo, inculcar na pequena população letrada valores como submissão e fidelidade do negro em relação ao branco, bem como “denunciar” a ingratidão, a preguiça e principalmente a inferioridade destes e a grandiosidade missionária do povo português.

Assim, ainda segundo Costa Andrade (1980), a literatura angolana emerge de uma realidade dramática constituídas de conflitos violentos e diários entre colonizados e colonizadores, sendo que estes por cinco séculos buscou justapor-se, inclusive literariamente, sobre àqueles, conseguindo tão somente, de certo modo, “ajudar” a compor uma literatura que tem em si o pronunciamento da marginalidade e os vincos da “clandestinidade através dum simbolismo procurado, ou de uma linguagem directa ao leitor imediato, mensagem e apelo, palavra de ordem e “consciencialização”(COSTA ANDRADE, 1980, p.45), ou seja uma literatura que contrapõe-se ao reacionarismo literário do colonizador.

O patriotismo angolano foi a reação e ao mesmo a defesa contra os intentos salazaristas de “espalhar pedaços de Portugal pelo mundo” e “proteger as raças inferiores”, ou seja, neutralizar as raízes angolanas e coisificar ou portugalizar as coisas e pessoas daquela nação. Desse conflito surgiu uma nova consciência angolana ligada à terra, lançando, por volta de 1948, em Luanda, o movimento político-cultural “Vamos Descobrir Angola” que incitava os jovens a descobrir Angola em todos os seus ângulos.

Manter a língua materna e aprender a língua do colonizador, porém, fazia do colonizado um estrangeiro em seu próprio país, mas cultivar o bilingüismo era um mal necessário naquele momento, como o é até hoje, pois de outro modo não havia como comunicar ao mundo os abusos ali cometidos, no entanto é importante destacar que:

...o bilingüismo colonial não pode ser confundido com qualquer dualismo lingüístico. A posse de duas línguas não é apenas a de dois instrumentos, é a participação em dois reinos psíquicos e culturais ... O escritor colonizado, que chegou penosamente à utilização das línguas européias — a dos colonizadores, não o esqueçamos — não pode deixar de servir-se delas para reclamar em favor da sua. Não se trata nem de incoerência nem de reivindicação pura ou cego ressentimento, mas de necessidade. (MEMMI, 1977, p. 97 - 100).

Ou seja, o colonizado não preteriu sua língua ancestral, ele apenas serviu-se do idioma do colonizador naquilo que era conveniente, mas, ao longo da história, muitos angolanos

assimilados adotaram a Língua Portuguesa e seus filhos já aprenderam a se comunicar desde o início por essa língua, o que não se configura como um abandono às suas origens, pois isto aconteceu e acontece em circunstâncias contingenciais, portanto não há como desarticular a relação colonizado X colonizador, pois os tempo não volta e os portugueses marcaram para sempre a África, assim como marcou o Brasil, e é através da língua que nos foi imposta que esses universos culturais tão diversos serão propagados globalmente, mesmo porque a Língua Portuguesa de cada país tem suas particularidades, o que a torna um patrimônio pertencente à Portugal, Brasil e África. Portanto, definitivamente já não se usa mais a língua do colonizador.

Assim, o instrumento do adversário, a Língua Portuguesa, tornou-se a arma possível dos intelectuais daquele momento, mas não de forma alienada, pois a ela emprestou-se “um jeito angolano de escrever”, criando uma língua nova e polivalente que foi a chave para adquirir-se a independência semântica que precedeu a luta pela independência política, pois da geração “Mensagem”⁴⁰, grupo de intelectuais representantes da massa angolana, resultou o movimento revolucionário popular MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), conforme afirma Costa Andrade(1980, p.60), “Diríamos que a poesia da angolanidade é precursora da Revolução e da luta armada”.

Em Luanda, ao longo dos treze anos de luta armada pela independência (1961 – 1974), a geração Mensagem, também chamada Novos Intelectuais de Angola, manteve sua produção, entre eles destacam-se Luandino Vieira(1935), Agostinho Neto (1922-80), Antonio Jacinto(1924-91), Mário Pinto de Andrade (1928-90), Viriato Cruz (1928-71), Ernesto Lara Filho (1932-75), Antonio Cardoso (1933), Mário Antonio (1934-89), Manuel dos Santos Lima (1935), Fernando Costa Andrade (1936), Arnaldo Santos (1936), Henrique Abranches (1937), Mário Guerra (1939) e Alda Lara (1930-62), a esta última, dada a natureza deste estudo, interessa-nos um destaque especial. Enfim, essa geração, segundo Paula Tavares, como crítica angolana, que também o é, encontrou como saída “Conciliar um imaginário

⁴⁰ Revista literária lançada em Luanda em 1951, onde durou um ano, é publicada sob a responsabilidade do departamento cultural da ANANGOLA. Em Portugal, sob responsabilidade da CEI, circulou anualmente de 1948 a 1964. *Fazem parte dessa geração, poetas e escritores como* Agostinho Neto, Alda Lara, Corsino Fortes, Ernesto Lara Filho, Manuela Margarido, Pepetela, Gabriel Mariano, Noémia de Sousa, Alda Espírito Santo e outros, obras clássicas de Mário António, Luandino Vieira, José Craveirinha, Alexandre Dáskalos e Ovídio Martins entre outros.

poético com uma práxis é caminho que começa a apresentar-se profícuo para uma geração que, se ainda não tem respostas, assumiu por inteiro, o direito de se interrogar.”⁴¹

A partir da década de 80, inicia-se a época de problematização da utopia libertária, ou seja, embora tenha conquistado a independência política, o projeto social que fora arquitetado distorceu-se e se esfacelou com uma turbulenta guerra civil, chegou-se, então, à triste conclusão de que a opressão continuava, assim como os oprimidos, mudava-se apenas o opressor. Apesar disso, a esperança não podia esfacelar-se. Surgiu, então, uma nova ótica lírica que se espelhava nas águas do passado, resgatando os elementos essenciais para exorcizar a dor e a morte e projetar o futuro.

Em Angola, a partir dos anos 80, formam-se nos principais centros urbanos, nomeadamente, Luanda, Lubango e Huambo uma nova geração de autores que afasta-se do discurso de exaltação pela luta de libertação, e intensifica-se a revolução no âmago da linguagem que avulta ainda mais a meta-consciência poética já praticada, desde os anos 70, por alguns poetas de Angolanos.

Cultivam-se novos experimentalismos poéticos, liberdades linguísticas, renovações temáticas com um certo veio existencialista, representando a desilusão e a angústia diante uma nação muito aquém daquela sonhada pelos ideólogos da independência: a fome, a miséria e as constantes guerras internas lançam dúvidas em relação ao futuro e sombras sobre as utopias revolucionárias dos anos 60 e início dos 70.

Através do discurso crítico, os intelectuais buscam na memória os tempos anteriores àquele da opressão e das desilusões. Os poetas esculpem pela palavra imagens metafóricas que os remetem para as suas origens linguísticas, e concomitantemente às características nacionais e regionais angolanas, para compor um cenário poético capaz de exprimir simultaneamente uma “visão de mundo” e uma “forma de estar nele”.

Destacam-se pelo rigor e riqueza imagética os poetas José Luís Mendonça, João Maimona, João Melo, Lopito Feijó, Jorge Macedo, Adriano Botelho de Vasconcelos, António Pompílio, António Gonçalves, João Tala, Fernando Kafukeno, Amélia da Lomba, Abreu Paxé, Ruy Duarte de Carvalho, Carlos Ferreira, Paula Tavares, Ana Santana, Conceição Cristóvão, Sapiruka.

3.1 Essas mulheres de Angola: o fluxo e o refluxo poético

⁴¹ TAVARES, Ana Paula. *Cinqüenta anos de literatura angolana*. Via Atlântica / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas / Universidade de São Paulo. N.o. 3 :124-130, dez.1999.

Alda Lara (Alda Ferreira Pires Barreto de Lara Albuquerque), nasceu em Benguela, em 09 de junho de 1930 e faleceu em Cambambe 30 de janeiro de 1962, ocasião em que vivia em Angola a menina Paula Tavares (Ana Paula Ribeiro Tavares), nascida no dia 30 de outubro de 1952, no Lubango, Huíla, província localizada ao sudoeste de Angola, esta, talvez, predestinada a dar continuidade ao projeto da outra, pois assim se sucedeu, uma vez que ambas compartilham uma poesia que dá voz ao povo angolano, mais precisamente às mulheres silenciadas de Angola.

Em Agosto de 1961, voltou para Angola, trabalhando com o marido no hospital Cambambe. Mas teve apenas mais cinco meses de vida após o regresso. Faleceu em 30 de Janeiro de 1962 e foi sepultada no velho cemitério do Dondo.⁴² No cenário literário angolano, é autora de *Poemas* (1966), *Poesia* (1979) e de um livro de contos intitulado *Tempo de Chuva* (1973). Colaborou em alguns jornais ou revistas, incluindo a Mensagem (CEI). Figura em: Antologia de poesias angolanas, Nova Lisboa, 1958; amostra de poesia in Estudos Ultramarinos, nº 3, Lisboa 1959; Antologia da terra portuguesa - Angola, Lisboa, s/d (196?)¹; Poetas angolanos, Lisboa, 1962; Poetas e contistas africanos, S.Paulo, 1963; Mákuá 2 - antologia poética, Sá da Bandeira, 1963; Mákuá 3; Antologia poética angolana, Sá da Bandeira, 1963; Contos portugueses do ultramar - Angola, 2º vol, Porto, 1969. Livros póstumos: Poemas, Sá da Bandeira, 1966; Tempo de chuva (c), Lobito, 1973. Em 2004 seus poemas são publicados como obra completa na coleção Biblioteca de Literatura Angolana⁴³.

Alda Lara tinha como horizontes políticos a geografia humana, emocional e social de Angola, os seus dramas e alegrias, com Benguela por epicentro. O poema *Regresso*, escrito em 1948, é emblemático acerca da questão social de Angola presente no que, podemos chamar, de “projeto político-literário ou literário-político” de Alda Lara, em que o “eu-lírico” canta a utopia angolana, revelando ainda a força de sua ligação telúrica com seu espaço de origem representando poeticamente uma nação liberta e uma terra majestosa, tingida apenas pelo rubro das acácias.

Há nesses versos da poeta angolana um tom deificador, tal qual ocorre em nossa “Canção do Exílio”, revelando ainda a constante presença da África em seu coração. Vejamos, a título de ilustração, a primeira e a última estrofe deste poema que tem todo um

⁴² Disponível em: <http://judoepoesia.blogspot.com/2008/04/agostinho-neto-versus-alda-lara.html>. Acesso em: 30/03/2009

⁴³ LARA, Alda. *Poemas*. Luanda: Edições Maianga, 2004. (Biblioteca de Literatura Angolana).

percurso apoteótico que culmina com uma espécie de arrebatamento antecipado pela incontestável decisão de regressar.

Quando eu voltar,
que se alongue sobre o mar
o meu canto ao Criador!
Porque me deu vida e amor
para voltar...

....

Ah! quando eu voltar...
Hão-de as acácias rubras,
a sangrar
numa verbena sem fim,
florir só para mim!...
E o sol esplendoroso e quente,
o sol ardente,
há-de gritar na apoteose do poente,
o meu prazer sem lei...
A minha alegria enorme de poder
enfim dizer:
Voltei!...

(LARA, 2004, p. 74)

Paula Tavares, por razões muito diversas das razões de Alda Lara, de certa forma, vive também na diápora, pois desde muito menina se mudou para Portugal, onde ainda vive atualmente, mas sem esquecer sua terra natal e sem deixar morrer a memória ancestral de seu povo, mas sendo a sua literatura pertencente a um outro momento, ainda que dando sequência ao projeto de sua antecessora, em seus versos a natureza não têm uma representação edênica, como se observa no poema acima, mas sim metaforiza a dor e o lamento que restaram da utopia libertária e das sangrentas guerras pós-coloniais:

...Pássaros e borboletas misturam os polens, e árvores entrelaçadas
renascem das cinzas na bifurcação dos caminhos, alargando as copas a
novas chefias e outras ambições. Num lugar especial, um imbodeiro sangra
de milhares de pregos que lhe espetam os vivos enquanto formulam votos e
engorda enquanto os anos passam sobre os amantes infelizes que lhe
habitam o interior de veludo e água. (TAVARES, 2003, p.10)

A obra de Alda Lara abordava também questões universais como a fraternidade, a solidariedade e a paz, como o texto abaixo intitulado *Poema*, escrito em **1949**, ainda em sua diáspora estudantil:

Os gritos perderam-se sem encontrar eco.

Os punhos cerrados e os ódios calados
Dividiram os Homens,
que se não reconheceram mais...

Mas as lágrimas cavaram sulcos fundos
nos olhos vazios de esperança,
e os sulcos não se apagaram...

(LARA, 2004, p. 101)

Meio século depois, mudaram-se, de certa forma, os propósitos e os olhos que antes estavam “vazios de esperança”, agora estão vazios do “brilho de contar”, lembrando-se a importância do contar para a sobrevivência de suas tradições, mais uma vez, nas marcas do poema, a dor e o lamento articulam o presente e o passado:

Tristezas os olhos
que não têm o brilho de contar,
estão riscados de sombras
como se o rasto dos caminhos
o longe da viagem
fosse, neles, deixando pistas.

Tristezas os olhos
de onde me olhas
detrás de um tempo passado,
o tempo das promessas antigas

(TAVARES, 2001, p. 22)

Ainda 1949, ela escreve o *Rumo*, que “é um dos poemas fundamentais da trajetória lírica de Alda Laura, pois nele aparece as bases do projeto de reencontro necessário com a própria alteridade africana, maior que o recorte como personalidade do sujeito como mulher.” (PADILHA 2002, p.237) Sendo mulher e angolana, a poeta representa neste poema duas formas de estar no feminino, neste poema de 05 estrofes, vejamos a 1ª, a 4ª e a 5ª:

É tempo companheiro!
Caminhemos...
Longe, a Terra chama por nós,
e ninguém resiste à voz
da Terra!...

....

Vamos!
que outro aceno nos inflama
Ouves?
É a Terra que nos chama...

E é tempo companheiro!

Caminhemos

(LARA, 2004, p. 80-81)

Se no poema de Alda Lara, as questões nacionalistas eram sobrepujadas às questões de gênero, na escrita de Paula Tavares essas discussões são paralelas, ou, em alguns momentos destaca-se ainda mais a condição da mulher em seu país, talvez seja essa a maior contribuição da escritora da geração de oitenta ao projeto inicial, esse aspecto é notadamente relevante nos dois primeiros livros *Ritos de passagem* (1985) e *O lago da lua* (1999), em que a poeta representa a mulher de tradição muíla, seus costumes, seu cotidiano, seus rituais.... Ao mesmo tempo, revela a necessidade de subverter sua posição na sociedade, rebelando-se contra algumas práticas ancestrais de seu povo, conforme se observa no verso “não bato a manteiga / não ponho o cinto” (TAVARES, 2007, p.54) mas valorizando àquelas que são imprescindíveis a manutenção de sua identidade nacional, como nos versos abaixo, em que um sujeito feminino dialoga com a mãe mostrando, de certa forma, uma “reinvenção” das tradições, representada pelas adversativas que sempre introduzem um elemento/argumento novo para costumes antigos:

Trouxe as flores
 Não são todas brancas, mãe
 Mas são as flores frescas da manhã
 Abriram ontem
 E toda noite as guardei
 Enquanto coava o mel
 E tecia vestido
 Não é branco, mãe
 Mas serve à mesa do sacrifício
 Trouxe a tacula
 Antiga do tempo da avó
 Não é espessa, mãe
 Mas cobre o corpo

...
 Trouxe o canto
 Não é claro, mãe
 Mas tem os pássaros certos
 Para seguir a queda dos dias
 Entre o meu tempo e o teu

(TAVARES, 2003, p.26-7)

Em 1950, a denúncia social figura em par com o lirismo amoroso no poema *Testamento*, escrito em Lisboa, num percurso onde o eu-lírico inicia um caminhar de passos cravados no

chão e finda “com passos feitos de lua”. Embora extenso, citamos na íntegra o texto para melhor apreendermos a beleza deste caminhar:

À prostituta mais nova,
do bairro mais velho e escuro,
deixo os meus brincos, lavrados
em cristal, límpido e puro...

E àquela virgem esquecida,
rapariga sem ternura,
sonhando algures uma lenda,
deixo o meu vestido branco,
o meu vestido de noiva,
todo tecido de renda...

Este meu rosário antigo,
ofereço-o àquele amigo,
que não acredita em Deus...
E os livros, rosários meus
das contas de outro sofrer,
são para os homens humildes,
que nunca souberam ler.

Quanto aos meus poemas loucos,
esses que são de dor
sincera e desordenada...
esses, que são de esperança,
desesperada mas firme,
deixo-os a ti, meu Amor...

Para que, na paz da hora,
em que a minha alma venha
beijar de longe os teus olhos,

Vás por essa noite fora...
com passos feitos de lua,
oferecê-los às crianças
que encontras em cada rua...

(LARA, 2004, p.: 26-27)

Acerca deste poema, vale ressaltar ainda o que diz Abdala Júnior, através de um olhar antropológico, sobre a relação de representatividade imagética sol-lua na literatura de Alda Lara, Paula Tavares e Ana de Santana. Segundo este pesquisador, na poesia destas três autoras, essas imagens representam muito mais do que marcações temporais cíclicas, constituem índices de renovação e transformação, sendo a imagem solar atribuídas aos papéis masculinos e a imagem lunar aos papéis femininos:

O consórcio sol/lua é indispensável à passagem, um processo do imaginário, como já foi indicado, ligado à condição feminina, que na literatura angolana se inicia com Alda Lara e que chega à Ana de Santana e Paula Tavares. Afirma-se assim um repertório poético que possui uma linha de continuidade e uma dinâmica específica.

(ABDALA JÚNIOR. 2003, p.226)

Visto dessa maneira: como “um repertório poético que possui uma linha de continuidade”, o *Testamento* de Alda Lara, escrito 12 anos antes de sua morte, assume um tom profético, pois nele percebemos um eu-lírico (ou a própria poeta) invocando uma imagem masculina: “meu amor”, para, após sua morte: “Para que, na paz da hora, /em que a minha alma venha / beijar de longe os teus olhos,” levar adiante seus “poemas loucos”. Poemas estes, que mais que uma mensagem poética, é também uma mensagem de luta, para entregá-la às gerações futuras: “oferecê-los às crianças/que encontrares em cada rua...”, vale lembrar que o responsável pela divulgação de sua obra, publicada postumamente, foi seu marido, Orlando de Albuquerque.

Conforme nos mostra esta pesquisa, Ana Paula Tavares é uma das “crianças” que dá continuidade ao seu legado poético tanto no que tange a preciosidade dos versos quanto na denúncia social, que agora expande seu foco, mas é igualmente imprescindível para renovar a “esperança” da Angola utópica da geração de Alda Lara.

É importante, neste aspecto, atentar para o detalhe de que se invoca uma imagem masculina, conforme observado anteriormente, mas se invoca também, um modo de estar, ou caminhar, no feminino: “Vás por essa noite fora... / com passos feitos de lua,” ou seja, há meio século este texto já vaticinava o que as vanguardas feministas atuais enfatizam, isto é, a superação e compatibilização das diferenças como força geratriz da transformação da sociedade⁴⁴, representados metaforicamente neste sistema literário no “consórcio sol/lua” e, poeticamente neste texto da poeta angolana, em que o sujeito masculino “meu amor” caminha com “passos feitos de lua” para levar a mensagem da amada.

Em 1953, aos 23 anos, no poema *Presença africana*, escrito em Benguela, o discurso poético de Alda Lara já ganha contornos mais nacionalista, cultural e reivindicativo, podemos atribuir a este poema de 08 estrofes uma espécie de épica da rebeldia da mulher angolana, ilustremos a seguir com as estrofes 01, 04,06 e 08:

E apesar de tudo
ainda sou a mesma!
Livre e esguia,
filha eterna de quanta rebeldia

⁴⁴ Acerca deste tema, consultar: DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças”. Estudos feministas. UFRJ/CIEC, 20 semestre, 1994. Pp. 373-382.

me sagrou.
 Mãe-África!
 Mãe forte da floresta e do deserto,
 ainda sou
 a Irmã-Mulher
 de tudo o que em ti vibra,
 Puro e incerto!
 ...
 Sim!, ainda sou a mesma...
 A do amor transbordando
 pelos carregadores do cais
 suados e confusos,
 pelos bairros imundos e dormentes
 (Rua 11!... Rua 11!...)
 pelos meninos
 de barriga inchada
 e olhos fundos...
 ...
 E eu, revendo ainda e sempre, nela,
 aquela
 longa história inconsequente...
 ...
 Terra das acácias, dos dongos
 dos cólios, baloiçando mansamente...
 Terra!
 Ainda sou a mesma.
 Ainda sou a que num canto novo,
 pura e livre,
 me levanto,
 ao aceno do teu Povo!
 (LARA, 2004, p. 59-60)

Essa rebeldia a qual nos referimos acima, é atualizada por Paula Tavares, três décadas depois, em *Ritos de Passagem* em que a luta pela desalienação feminina traz para o poema a imagem de uma mulher determinada a “saltar o cercado”, ou seja, romper com modelo gerado pelo colonizador que consistia em cultivar o campo para o outro.

VOU

para o sul saltar o cercado

(TAVARES, 2007, p.54)

Assim, se por um lado Alda Lara, a partir de sua angolanidade, atualiza a imagem mais geral da África, em cuja tradição cultural identifica-se a imagem da mãe com a mátria, enquanto a figura do pai é associada à pátria colonial (ABDALA JUNIOR, 2003, pp.225-237); Paula Tavares, por outro lado, atualiza esta imagem utilizando-se de metáforas, sinestesias e diversos recursos de linguagem para “simbolizar” a mulher como força geratriz capaz de transformar a realidade, sendo constantemente invocada como a semente de uma nova organização político-social, símbolo de força e resistência, cujo brado de liberdade é metaforizado no verso “VOU”, constituído por um único vocábulo grafado em letras maiúsculas, enfatizando a imagem do grito que se impõe contra o silêncio de outrora.

Nesse aspecto, de atualização do projeto literário iniciado pela geração de Alda Lara, sobre o qual se refere Costa Andrade se reporta da seguinte maneira:

A arma hoje usada pelos nossos escritores é exatamente aquilo que o colonialista depreciativamente chamava há anos “o linguajar dos criados”, da Caponte, do Cavaco, da Bomba, do Musseque ou da Mapunda. É a língua nova de raiz polivalente que abre a primeira porta da nossa independência semântica.

A revolução começou já a redimensionar a função e a o significado das palavras presentes no vocabulário angolano, angolonizando aquelas que são hoje patrimônio das massas populares angolanas por direito de aculturação. ...

Os nossos escritores passaram a ser os escritores das massas populares, depositárias, elas mesmas, da literatura não escrita, do folclore, música, filosofia, que são espelho da nossa cultura, e duma literatura que existe sem escrita, se bem que não definitivamente acertada a ausência ou não de uma escrita entre os angolanos. (COSTA ANDRADE. 1980, pp. 52-3)

Paula Tavares, inova e até mesmo revoluciona, trazendo em sua poesia a forte presença do erotismo, embora em Alda Lara essas incursões eróticas já despontassem, ainda que timidamente. Além de desempenhar essa função dos escritores angolanos, a qual se refere Costa Andrade na citação acima, ela, atualmente, representa, sobretudo, as mulheres que fazem parte das “massas populares”, pois conforme a fala da própria autora: “as vozes das mulheres estão inscritas em mim, em meu corpo”⁴⁵, mas não só das mulheres, pois o seu repertório poéticos é também um espelho das tradições, sentimentos e de seu povo, um exemplo disso é a imagem, da “tacula” de “bater a mateiga”⁴⁶, do “cercado”, “missangas”, os

⁴⁵ Fragmento da fala de Paula Tavares em sua apreciação à mesa redonda “Poesia, artes e história: diálogos” apresentada no III Encontro de Professores de Literaturas Africanas, ocorrido nos dias 21 a 24 de novembro de 2007, no Rio de Janeiro.

⁴⁶ Tarefa predominantemente feminina na tradição angolana

provérbios e outros elementos próprios da ancestralidade, da cultura e do cotidiano dos angolanos, sempre recorrentes em seus textos:

As gentes de Mpinda e Mbanza Kongo
Colocaram nos braços as pulseiras
Beberam o vinho de palma
Andaram em círculo
Deixaram para as mulheres o trabalho
De apanhar os frutos maduros da palmeira
(TAVARES, 2003, p.20)

No poema *Circulo*, escrito em 1954, Alda Lara, sendo uma das “herdeiras do legado poético de Florbela Espanca” (PADILHA, 2002.p.234) revela em seus versos um traço melancólico e, tal qual a poeta portuguesa, grande carga afetiva, conforme atestam o fragmento seguinte:

Todo o caminho é belo se cumprido.
Ficar no meio é que é perder o sonho.
É deixá-lo apodrecer, no resumido
círculo, da angústia e do abandono.

É ir de mãos abertas, mas vazias,
de coração completo, mas chagado.
É ter o sol a arder dentro de nós,
cercado,
por grades infinitas...

Culpa de quem, se fiz o que podia,
na hora dos descantes
e das lidas?

Ah! Ninguém diga que foi minha!
Ah! Ninguém diga...

Minha, a culpa,
de ter dentro do peito,
tantas vidas!...
(LARA, 2004, p. 38)

Vale observar, porém, que além do traço melancólico, já na primeira estrofe do poema, notamos o engajamento⁴⁷ social da poeta ao incitar a luta pelo sonho, um sonho que

⁴⁷ O termo engajamentos aqui é usado conforme verbete nº 4 do Dicionário Aurélio (versão eletrônica), ou seja “Situação de quem sabe que é solidário com as circunstâncias sociais, históricas e nacionais em que vive, e procura, pois, ter consciência das consequências morais e sociais de seus princípios e atitudes.”

podemos entender como a utopia africana, conquistada através de uma luta travada “de mãos abertas, mas vazias, / coração completo, mas chagado”, ou seja, a partir de sua condição existencial, tal qual acontecerá depois com Paula Tavares e outras, por meio da escrita ela busca a transformação político-social de sua nação, não deixando-se abater pela aparente impotência de quem faz o que pode, porque tem “dentro do peito tantas vidas” ou porque caminha no deserto, mas traz na poesia o brilho das estrelas que ilumina os caminhos da vida:

No deserto vi as estrelas
Com os poemas inscritos
Pelo deserto fui ao fundo da noite
Ao fundo da vida
(TAVARES, 2007, p. 37)

3.2. Poeticidade e emancipação feminina: o erotismo telúrico e a denuncia social na poesia de Paula Tavares

Em *Ritos de passagem*, livro de poesia, publicado em 1985, Paula Tavares já deixa claro a que veio, ao trazer para o cenário poético um sujeito lírico que fala do gozo do mirangolo, “Testículo adolescente/ purpurino/ que corta os lábios/ com sabor ácido/ da vida”/ ... / ILUMINA A GENTE”, e docilidade da “Nêspêra” “Doce rapariguinha-de-brincos”, a “Frágil vagina semeada” do mamão e outras analogias pelas quais a poeta metaforiza o povo, os costumes e, em especial a mulher angolana, como se os frutos da terra mimetizassem sua gente e vice-versa.

Daí em diante, o universo angolano, mais especificamente a região de Huíla, província localizada no sudoeste de Angola, é constantemente (re)apresentado e atualizado em sua escrita que, por muitas vezes, volta a si mesma, numa espécie de refluxo na apresentação de imagens recorrentes que se renovam em de seus versos, num movimento “ousado”, muitas vezes erotizado na busca da harmonização perfeita entre natureza/mulher/África, não necessariamente nesta ordem, capturando belezas e transformando em poesia a paisagem realista _ nem sempre pitoresca, por vezes sangrenta _ pintadas com palavras e esculpida com imagens que remetem ao universo vegetal, animal, humano, cultural e social de seu país.

Nessa ousadia poética, elementos como a massambala, a tacula, as machambas, os imbondeiros, o barro, a lua, o lago, os frutos, os bois, a catana, a cerveja, o milho, e tantos outros que copõem a diversidade e riqueza cultural da(s) África(s), são constantemente solicitados por seu fazer poético. Além disso, a mulher é constantemente representada, seja

nas suas funções sociais, como mãe, e/ou principalmente, como um ser oscilante em busca da subjetividade e do seu espaço sócio/existencial.⁴⁸

Em 1998, em “O sangue da buganvília”, um livro que reúne as crônicas que anteriormente foram escritas para serem lidas em um programa de Rádio da Difusão Portuguesa, nesse volume, a Paula Tavares historiadora articula-se com a poeta e, numa linguagem carregada de lirismo a autora tece considerações acerca de literatura e história, refletindo também sobre o papel do historiador. Nesta obra, conforme anuncia o próprio título a buganvília, vegetação natural de sua região, torna-se símbolo da resistência e mais que isto, uma metáfora do povo angolano, pois:

A buganvília é o único ser quase vegetal que eu conheço que não respeita nada: nem a terra, nem a sua falta, a demasia da chuva ou a seca muito longa. Apresenta-se forte na sua estrutura retorcida, de metal, e resiste, podendo mesmo transformar-se em tecido fino aéreo se a isso o tempo a obrigar.

...

De uma coisa estou certa, venha quem vier, mudem as estações, parem as chuvas esterelizem o solo, nós somos cada vez mais como as buganvílias: a florir em sangue no meio da tempestade. (TAVARES, 1998, pp.34-5)

Engana-se porém, quem imagina que o conteúdo dessas crônicas limita-se ao universo angolano, pois nelas aborda-se também, questões humanas, existenciais, universais. Além disso, ao narrar a(s) história(s) de Angola, a poeta/narradora, recria, ao mesmo tempo, a história da mulher angolana, suas experiências, alegrias e dores. E não poderia ser diferente, pois como seria possível re(a)presentar uma sociedade, em cujo modelo, a mulher tem a função social indispensável, de transmitir e ensinar a guardar as tradições? Como historiadora/narradora Paula Tavares, mais uma vez, mostra a grande poeta que é, ao desempenhar este papel em uma linguagem farta de realismo e lirismo:

A história tem passado ao lado de quem nove meses por ano se agarra a terra e dela cuida, rasgando, semeando, colhendo, protegendo, enquanto ainda arranja forças para sustentar o corpo inchado e pôr cá fora uma nova criança, para alimentar a linhagem, para crescer a vida e enganar a própria morte.

As mãos que tecem o tempo, moldam o barro, já imprimiram na face da história a sua impressão digital. Como o próprio corpo agitam a cidade e prolongam o campo. (*Ibidem*, p.103)

⁴⁸ Os fragmentos poéticos constantes nesses dois primeiros livros que exemplificam estas colocações serão retomados nos itens seguintes dedicados, respectivamente, às obras *Ritos de Passagem* e *O Lago da Lua*.

Em *O Lago da Lua* (1999), a poeta continua a “tecer o tempo” , muitas vezes reinventando as tradições africanas das etnias do sudoeste angolano onde nasceu, inscrevendo inquiritivamente a condição da mulher neste espaço, “moldando” imagens do feminino na sociedade angolana. Enquanto no primeiro livro, se espelhava o sonho de uma Pátria livre e plena de si mesma, neste, escrito quatorze anos depois, já se apresenta os sinais de agonia desse sonho que se renova como os ciclos da lua:

No lago branco da lua
 Misturei meu sangue e barro branco
 E fiz a caneca
 Onde bebo
 A água amarga da minha sede sem fim
 O mel dos dias claros.
 Neste lago deposito
 Minha reserva de sonhos
 Para tomar.

(TAVARES, 1999, p. 11)

No livro seguinte *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), a dor e o sofrimento já revelados no livro anterior se intensificam, bem como o seu cuidado em trazer para a cena literária signos e imagens que remetem, mais especificamente, à condição existencial da mulher em relação às guerras, os costumes, a própria subjetividade feminina e suas relações com o corpo e as tradições, com uma acuidade poética que nos leva a visualizar representações surreais:

Meu corpo
 é um tear vertical
 onde deixaste cruzadas
 as cores da tua vida: duas faixa um losango
 marcas da peste.

Meu corpo
 é uma floresta fechada
 onde escolheste o caminho

(TAVARES, 2001, p. 14)

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

Uma mulher quieta
 enche as mãos de sangue
 cortando o azul
 da superfície de vidro

(*Ibidem*, p. 20)

É interessante ressaltar, ainda nesse livro, a forma em que os poemas estão estruturados, eles se subdividem em dois blocos: “Boi, boi” e “Vaca fêmea” que se complementam e resgatam o sentido do segundo e terceiro blocos, respectivamente “Navegação circular” e “Cerimônias de passagem”, *Ritos de Passagem*, dialogando principalmente com “Boi à vela”, “Olho de vaca fotografa a morte” e “Rapariga” de 1985:

Boi, boi,
Boi verdadeiro,
guia minha voz
dentre o som e o silêncio
(*Ibidem*, p. 7)

Vaca fêmea, guia bem amada dos rebanhos
a que não salta, não corre
avança lenta e firme,
lambe as minhas feridas
e o coração
(*Ibidem*, p. 29)

Em *Ex-votos*, publicado em 2003, as imagens dos antepassados, do ancião, da tecedeira, das máscaras ritualísticas retomam o palco de sua poesia, mas continuemos aqui a dar destaque à presença do boi, animal sagrado e ritualístico em sua cultura, e da mulher em suas diversas figurações, principalmente às imagens que primam em retratar a constante busca da subjetividade:

Estou selada na ilha do meu corpo
Deito-me no chão
A terra fala por mim
O tempo de acontecer a vida.
(TAVARES, 2003, p. 25)

O sal da terra
Abandona a manada
Perto de Ondjiva
Os bois do carro
Tiram a canga
E andam à roda das cacimbas
A beber e a sujar
A água mansa
(*Ibidem*, p.33)

Os fragmentos acima nos permitem estabelecer uma analogia entre o boi e a mulher, no sentido em que ambos primam pela vida em liberdade, uma vida de ser e não de estar, pois enquanto o sujeito feminino deixa que a terra fale por si o tempo de viver, os bois livram-se da canga e permitem-se “beber” e “sujar”, duas ações que remetem aos prazeres do corpo.

Em 2004, mais uma vez Paula Tavares retoma suas “narrativas poéticas”, com *A cabeça de Salomé*, mais uma coletânea de crônicas edificadas num discurso farto de lirismo e metalinguagem que apresentam reflexões poéticas acerca da palavra e da língua. Pelo título o leitor já tem pistas sobre o enfoque lançado sobre a mulher, o do sacrifício e da sedução, e assim ela o faz utilizando como uma das estratégias a “reinvenção” do mito bíblico de Salomé, esta, segundo a Bíblia, foi uma mulher belíssima e sedutora, que ao dançar para Herodes, o fez jurar que lhe atenderia todos os desejos, assim o obrigou a lhe ofertar a cabeça de João Batista.

No mito bíblico, através do erotismo, Salomé consegue alcançar seus intentos, na crônica homônima ao livro “A cabeça de Salomé” o erotismo está relacionado a morte/sacrifício da mulher e não ao seu poder de sedução, o que nos remete ao pensamento batailliano, segundo o qual “O sacrifício, se é uma transgressão consciente, é a ação deliberada cujo fim é súbita transformação do ser que é a sua vítima. Esse ser é imolado.” (BATAILLE, 1987, p.84), neste texto, conforme nos mostra o fragmento abaixo, a mulher não é o sujeito mas sim a vítima da transgressão:

Os homens e as mulheres, muito assustados, lembraram o tempo da grande fome antiga, quando a desgraça foi tanta que o ar se tornou sólido, à força de abrirem as bocas para o beber. Dizia-se, muito baixo, que o sangue de uma mulher virgem era esperado pelos deuses e que só assim a cólera regressaria de novo às bainhas e haveria descanso para os ferreiros.

Todos olharam a-mais-nova, a filha de muata, tão linda que a máscara Mwana Pwo se recusara a sair diante dela e a acabar de vestir o corpo do bailarino.

Por isso, ele dançou só, sem protecção, com o despeito da máscara, a do espelho. E tão bonita foi a sua dança, tantas vezes o seu corpo se torceu em música, que a terra se abriu de desejo, e a cólera dos deuses pôs a vibrar todos os tambores. Era precisa uma cabeça.

O bailarino não descansou com seu corpo de arco-íris e distraiu homens e deuses e desposou a mais nova filha do muata. No intervalo, e com a festa, homens e deuses esqueceram a promessa.

...

Ao longe, ouvem-se os sons dos tambores duplos. O ruído da faca no altar dos sacrifícios. Alguém deseja a terra. Diz a tradição que chegou a hora de cumprir a promessa: entregar a deus, no cesto de adivinhação, a cabeça de Salomé. (TAVARES, 2004, pp.15-16).

Segundo a tradição angolana, os dançarinos usam a máscara Mwana Pwo⁴⁹, termo que significa "mulher jovem", e representa um ancestral feminino que morreu cedo. Pwo também representa valores femininos, durante sua apresentação, o bailarino mascarado dança com muita graça e ensina boas maneiras aos espectadores, o poder e a elegância da dança são para trazer fertilidade às mulheres da aldeia, no fragmento acima, a máscara recusa-se a paramentar o dançarino, o que sugere a escolha da jovem para o sacrifício, mas ao não se concretizar este ritual de sacrifício, a autora não só subverte o mito bíblico como também reiventa suas tradições, dialogando e, ao mesmo tempo corroborando aquilo que ela cita em uma de suas crônicas do livro anterior:

a tradição, longe de constituir um legado imóvel e fixo, pronto para ser transmitido de geração em geração, a tradição é também mudança e sinônimo de um quadro dinâmico longamente entretecido entre o indivíduo e o grupo, que alimentam o antigo e estabelecem a necessária ponte entre o velho e o novo (TAVARES, 1998, p. 52).

Em 2005, com Manuel Jorge Marmelo publica *Os Olhos do homem que chorava no rio*, um romance que em sua contracapa é caracterizado por Paulinho Assunção - escritor mineiro, amigo da poeta e de Manuel Jorge – da seguinte forma: “É um livro-música-de-câmara. E traz com ele a poesia abraçada com a prosa”.

Em 2007, Paula Tavares mais uma vez reintera sua mensagem poética em *Manual para Amantes Desesperados*. Neste último livro, ela retoma o mesmo universo semântico, trazendo à cena a mulher em seu cotidiano:

lentas mulheres preparam a farinha
e cada gesto funda
o mundo todos os dias
há velhas mulheres pousadas sobre a tarde
enquanto a palavra
salta o muro e volta com um sorriso tímido de dentes e sol.
(TAVARES, 2007, p. 19).

Até aqui, percebemos no conjunto de sua obra, a duplicidade da representação do feminino, ou seja, por um lado ela traz essa mulher responsável por não deixar morrer a tradição e que busca, ao mesmo tempo, uma (re)visão de seu papel social; enquanto que, por outro lado, talvez até como uma forma de se alcançar essa nova visibilidade, “ela apresenta

⁴⁹ Disponível em: <http://www.ritosdeangola.com.br/page.php?> Acesso em: 10 de março de 2009.

um corpo feminino amoroso, individual e não coletivizado, um corpo-sujeito e não um corpo-nação” (PEREIRA, 2007, p.78).

Nas gerações de poetisas anteriores à Paula Tavares, a mulher africana era sempre apresentada como símbolo da terra, a “Mãe África”, a poeta reinventa também essa práxis literária (re)inscrevendo teluricamente a mulher através de uma linguagem transbordante de lirismo e erotismo:

Deixa as mãos cegas
Aprender a ler o meu corpo
Que eu ofereço vales
curvas de rio
óleos

Deixa as mãos cegas
Descer o rio
Por montes e vales.

(TAVARES, 2007, p.15)

3.3 Ritos de passagem: travessias

Ritos de Passagem, conforme fora dito anteriormente, é a obra inaugural de Paula Tavares, o volume reúne vinte e quatro poemas escritos no período de 1983 a 1985, período em que o país encontrava-se em intensa turbulência política. Já não era mais a luta pela independência, mas sim pelas transformações imaginadas pelos que lutaram por ela. Ainda se acreditava na utopia. Nesse contexto, era preciso também uma outra reinserção da mulher na sociedade e na literatura, rompendo com aquele modelo da era colonial em que a imagem da mulher na literatura era sempre associada à imagem da terra e da Mãe África, ou seja, ela era sempre vista como um corpo coletivo, cuja função social era de “parir” novos soldados.

Nesse momento em que Angola se reinventava politicamente, a poesia de Paula Tavares reinventa um novo jeito de representar a identidade nacional de seu povo e, em especial das mulheres de Huíla, sudoeste de Angola, região dos povos Muílas⁵⁰, onde nascera. Era a hora de dar voz a essas mulheres silenciadas por tantos séculos, e a poeta o faz inaugurando uma poética que guarda intimas relações com o corpo feminino, antevendo aquilo que Félix Guattari iria preconizar em 1989, em *Les trois ecologies*. Segundo esse

⁵⁰ Segundo Virgílio Coelho, diz-se na língua vernácula Ovamwuila (singular Mwuila ou Mumwila), populações integrantes da comunidade étnica Nyaneka-Nkumbi, na província de Huíla, Tanto os Ovakwanyama como os Ovamwuila são povos pastores que habitam uma vasta região que se convencionou chamar de “sudoeste de Angola” (TINDÓ SECCO, 2006, p.151)

filósofo francês, o equilíbrio global só será alcançado se houver um redimensionamento das articulações do ser humano com o meio ambiente, a sociedade e com sua própria subjetividade:

É a relação de subjetividade com sua exterioridade _ seja ela social, animal, vegetal, cósmica _ que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva. A alteridade tende a perder toda a aspereza. [...] (GUATTARI, 2006, p. 8)

É exatamente essa a integração revelada nos Ritos de Passagem, através de uma poesia que alinhava ecologia/eroticidade/subjetividade. O livro estrutura-se em vinte quatro composições curtas agrupadas em quatro partes. A primeira, intitulada “Cerimônia de Passagem” apresenta-se como uma pequena composição isolada; a segunda, sob o título “De cheiro macio ao tacto”, já sugerindo a travessia sensorial olfato – tato, compõe-se de nove poemas cujos títulos recorrem a elementos do reino vegetal. Ainda no sentido de travessia _ passagem do vegetal para o animal/humano_ a terceira parte, intitulada “Navegação circular”, é composta por outros quatro poemas que suscitam os ciclos existências em metáforas: a abelha, a flamingo, o cine-olho da vaca, os bois de Huíla; na quarta parte “Cerimônias de Passagem”. _ síntese das outras três_ sete poemas, alguns mais curtos outros mais extensos, nos quais cumpre-se a grande interrogação existencial.

Em entrevista concedida em 1988, Ana Paula Tavares fala de sua perspectiva e ambição ao escrever *Ritos de passagem*. Segundo a autora “o livro é uma reflexão sobre as sociedades atuais, em função de suas experiências de infância na Huíla, que viveu e observou sem compreendê-las inteiramente, mas que ficaram guardadas em algum lugar da memória”.⁵¹ .

Por essa razão, talvez, a memória, a temática erótica e a exaltação advinda da independência angolana perpassa toda a obra, seja de modo mais direto ou mais alegorizado, sob a forma de um erotismo poético que relaciona um conjunto de signos e figuras que representam a vida pulsante da natureza e do corpo, recriando a realidade da mulher e, ao mesmo tempo, mudando as feições da poesia angolana de autoria feminina, trazendo para o primeiro plano a construção da subjetividade feminina, denunciando os seus desejos, frustrações, alegrias, dores e seu erotismo, até então preterido em virtude de sua função de procriar.

⁵¹ ESTEVES, Eunice e RORIZ, Ana Maria. UEA-Digital, Seomara Santos

Portanto, embora haja uma outra priorização no seu enfoque, ao trazer para sua poesia as tradições, os ritos e os valores africanos, Paula Tavares não permite que se perca de vista a função social da literatura, característica das gerações anteriores, mas ao mesmo tempo, denuncia o sexismo presente em muitas dessas tradições que silencia as particularidades, angústias e sonhos das diferentes mulheres, podemos pensar que, a partir dessa poesia, a voz do feminino vai do silêncio ao grito: “VOU / para o sul saltar o cercado.”

Já no poema de abertura “Cerimônia de Passagem”, até pelo título, já se percebe o tom ritualístico da obra e, pela estrutura do poema, uma nova proposição de leitura desses ritos:

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”

a rapariga provou o sangue
o sangue deu fruto

a mulher semeou o campo
o campo amadureceu o vinho

o homem bebeu o vinho
o vinho cresceu o canto

o velho começou o círculo
o círculo fechou o princípio

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”

(TAVARES, 2007, p. 14).

Nos dois primeiros versos os signos “ferir” e “lume” já nos remetem para o campo semântico do erotismo, pois o ato de ferir-se sugere o “sangue”, apresentado no verso seguinte, e o ‘lume’ semelhante ao “que acontece com a convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos nun jogo cego que suplanta a vontade ponderada dos amantes” (BATAILLE, 1987, p.86), observa-se que este movimento erótico não descarta, porém, o ato de procriar, embora Bataille diga que o sexo com a finalidade de procriação nada tem a ver com o erotismo, a poeta concilia estas possibilidades na alusão à fertilidade, através da imagem da zebra que estabelece um jogo de “oposições complementares” sugeridos pela “imagem dialética da fertilização, em preto e branco” (ABDALA JUNIOR, 2003. p.225), como também pela sua disposição na estrutura do poema: os dois dísticos idênticos, “abrem” e “fecham” o poema que introduz estes “ritos de passagem”. Valendo-se de tais recursos estéticos e temáticos, a poeta instaura e renova o diálogo com as literaturas anteriores.

Além disso, os versos seguintes são sínteses apresentadas de par em par colocando em cena vários processos existenciais iniciados pela rapariga/mulher, homem/velho, mais uma vez ressaltando que, dentro das novas perspectivas feministas, a mulher é situada em posição de igualdade com o homem, para isso criou-se a categoria de gênero que “ênfatiza o sistema de relações que pode incluir o sexo, mas que não é exclusivamente determinado por ele” (CASTELL, 2008, p. 36), daí o enfoque ao erotismo da mulher, pois somente assumindo-se como um ser sexual, ela poderá assumir como um sujeito social que contribui ativamente para girar as engrenagens do mundo.

A imagem da zebra é também uma forma de metaforizar essa harmonização masculino/feminino, dois pólos contrários que se complementam, como a “dialética” sugerida nas listras em preto e branco disposta com beleza e perfeição no animal. É importante notar que o “lume” é produzido pelo toque involuntário, ou mesmo acidental, entre dois universos mineral/animal que resulta na fertilidade, principalmente, numa fertilidade poética capaz de concentrar toda a dinâmica existencial em apenas doze versos.

Essa imagem de dinamismo do tempo mítico circular está presente em toda a obra, figurativizando as diversas travessias existenciais da humanidade a partir do modelo angolano, pois ao beber o vinho, metáfora do sexo, o homem “cresceu o canto”, ou seja novos círculos existenciais são iniciados, sugestão que fica patente quando os mesmos versos fecham o poema reiterando a idéia do eterno retorno.

Esse retorno circular é reiniciado na primeira parte do livro intitulada “De cheiro macio ao tacto”, composta por nove poemas intitulados pelos nomes dos elementos vegetais, através dos quais a poeta faz alusão à sexualidade feminina. O primeiro dessa série, é o poema “A abóbora menina”:

Tão gentil de distante, tão macia aos olhos
vacuda, gordinha,
de segredos bem escondidos
estende-se à distância
procurando ser terra
quem sabe possa
acontecer o milagre:
folhinhas verdes
flor amarela
ventre redondo
depois é só esperar
nela desaguam todos os rapazes.
(*Ibidem*, p. 18).

Na visão de mundo da cultura banto, base da cultura angolana, todos os seres vivos e elementos da natureza têm em comum uma energia vital que os torna semelhantes, devendo serem igualmente respeitados. No poema acima, percebemos que há uma comunhão da poeta com esta visão de mundo ao personificar essa ‘abóbora’ que é uma menina que pretende ser mulher “procurando ser terra”.

Paula Tavares, mais uma vez dialoga com as gerações anteriores ao trazer para cena poética a temática da fertilidade, mediante a simbologia desse fruto_ Segundo Chevalier e Gheerbrant (2003:06), a abóbora é “fonte de vida ... símbolo da regeneração ... abundância e fecundidade” _ e a dicotomia estabelecida em sua descrição: “macia”, “vacuda”, “gordinha” que conota, inicialmente, as formas femininas, vai atingindo, num crescendo, conotações do amadurecimento erótico feminino, até o seu ápice: “nela desaguam todos os rapazes”.

Em toda essa parte do livro prevalece esse diálogo com a tradição, através da temática da fertilidade metaforizada por elementos regionais, em especial os frutos, num total de nove poemas/elementos, sendo que seis metaforizam a mulher: “A abóbora”, “A anona”, “A nocha”, “A nêspira”, “A manga”, “O mamão”; e três trazem sugestões ambíguas, relativas ao homem ou à mulher: “O maboque”, “O mirangolo”, e “O matrindindi”. Mas também se estabelece o diálogo com a crítica feminista pós-moderna, segundo a qual o corpo é visto como um portal da subjetividade, assim, ele deixa de ser apenas uma essência biológica fixa ou uma entidade histórica, passando a ser problematizado como uma interface entre o biológico e o social, “entre o campo sociopolítico e a dimensão subjetiva (BRAIDOTTI, 1992, p.63, *apud* QUEIROZ, 1997, p.136)

A própria estrutura e disposição desses poemas, intercalando os gêneros, apontam para essa tendência dos estudos sobre mulheres, na qual se permite vislumbrar as formas de convergência entre erotismo e feminismo, além disso, as imagens eróticas suscitadas, nesse poema e, com grande recorrência na obra dessa poeta angolana, nos remetem também para os pressupostos ecosófico guattarianos “Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar ‘transversalmente’ as interações entre ecossistemas, mecanosferas e Universos de referência sociais e individuais” (GUATTARI, 1990, p.25).

No poema “A manga” por exemplo, o patamar erótico é ainda mais elevado, principalmente se observarmos que essa fruta, pela sua forma meio ovalar e os seus fios pode facilmente ser comparada ao órgão genital feminino, que também tem formato semelhantete e é coberto por pêlos pubianos assim como a manga é por seus fios:

companheira dos deuses
 as mãos
 tiram-lhe a pele
 dúctil
 como, se, de mantos
 se tratasse
 surge a carne chegadinha
 fio a fio
 ao coração:
 leve
 morno
 mastigável
 o cheiro permanece
 para que a encontrem
 os meninos
 pelo faro.
 (*Ibidem*, p. 32).

Mais uma vez, a poeta estabelece uma descrição minuciosa e de caráter polissêmico da fruta em questão, a própria enunciação do ato de saborear a manga “tiram-lhe a pele / dúctil”, nos remete ao ato erótico pois, “toda concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado ...” (BATAILLE 1987, p.17). Assim, a temática erótica, nessa poesia, tem por finalidade, transformar a realidade social através do resgate da subjetividade, ou seja, partindo de uma experiência existencial do corpo, livre das peias do preconceito, pois ao final do poema nota-se esse favorecimento do carnal, ao sugerir a prevalência do cio: “o cheiro permanece/ para que a encontrem/ os meninos/ pelo faro”.

Essa representação metafórica do corpo feminino também está presente no poema “O mamão”:

Frágil vagina semeada
 pronta, útil, semanal
 Nela se alargam as sedes

 no meio
 cresce
 insondável
 o vazio...
 (*Ibidem*, p. 32).

Aqui, essa representação é feita de forma mais explícita já nos primeiros versos: “Frágil vagina semeada/ .../ Nela se alargam as sedes”, seguindo para o vazio lacunar do gozo para o que esse espaço está sempre pronto “pronta, útil, semanal”. Por outro lado, se pensarmos no

mamão enquanto um fruto da terra, a imagem das sementes ganha conotações de fertilidade e, por extensão, de perenidade, mais uma vez, temos aqui, um entrelace sógnico que coloca o ser feminino em novo modo de estar dentro das tradições. O erotismo, ao desestabilizar o sujeito em sua individualidade, pela fusão com o outro, encontra meios para eternizar a própria vida.

Assim, a poeta, nessa parte do livro, representa o corpo feminino e/ou masculino através de iconizações construídas através dos frutos, como “A anona”:

Tem mil e quarenta e cinco
caroços

...
agrupam-se todos
(arrumadinha)
no pequeno **útero** verde
(*Ibidem*, p. 22)

A “nocha”, cuja forma lembra o nosso pêssgo, e cujo caroço, entretanto, é degustável⁵²:

Modesta filha do planalto
...
mima as flores
e esconde muito tímida, o
cerne encantado”
(*Ibidem*, p. 26)

Nos últimos versos, mais uma vez, a alusão à sexualidade é feita através da personificação de elementos vegetais. O signo cerne, ao receber o predicativo encantado, ganha conotações fálicas e sugere o gozo erótico, causando no leitor, de certa forma, o gozo poético pelo encantador e lúdico arranjo que a poeta faz de sua “matéria prima” de poesia.

O “maboque”, cuja forma lembra a laranja e, por conseguinte, metaforiza os seios femininos, é apresentado como uma fruta essencial para os prazeres da carne:

Há uma filosofia
do
quem nunca comeu
tem
por resolver
problemas difíceis
da
libido
(*Ibidem*, p. 26)

⁵² DAL FARRA, Mária Lúcia. *Os Frutos Tropicais Do Feminino: Adélia Prado E Paula Tavares*. Disponível em: http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2008/07_artigo_maria_lucia_dal_farra.pdf. Acesso em 28/02/2009

No poema “O mirangolo”, mais uma vez o ritual de saborear a fruta, traz conotações de um ato amoroso:

Testículo adolescente
 purpurino
 corta os lábios ávidos
 com sabor ácido
 da vida
 encandesce de maduro
 e cai
 submetido às trezentas e oitenta e duas
 feitiçarias do fogo
 transforma-se em geléia real:
 ILUMINA A GENTE.
 (*Ibidem*, p. 26)

Nos versos acima, percebemos um cruzamento de sentidos entre vegetal X corporal / visual X sexual, mais uma vez, sugerindo o encontro entre corpos, sendo emblemático do que diz Paz (1994, p. 49) acerca das relações entre erotismo e poesia, pois, sendo o primeiro uma metáfora da sexualidade, a segunda, configura-se como erotização da linguagem. Erotização esta que Paula Tavares realiza magnificamente.

Ainda utilizando-se do artifício de transfigurar mulher em fruta e vice-versa, a poeta nos apresenta “A nêspira”:

Doce rapariguinha-de-brincos
 amarelece os sonho
 deixa que o orvalho
 de manso
 lhe arrepie a pele
 SABE A POUCO
 (*Ibidem*, p. 32).

3.3.1 Circunavegações erótico-poéticas

A segunda parte do livro, intitulada “Navegação circular”, é composta por quatro poemas, se na primeira parte, a poeta privilegiou as relações entre o humano e o vegetal, nesta, a busca pelo isomorfismo, incide sobre o animal, mas o elemento erótico continua sendo a fio sobre o qual se incide tais relações, esse procedimento estético reafirma a impressão de circularidade na obra de Paula Tavares, mas os seus círculos não são simples,

melhor dizendo, embora pareça redundante, são “círculos esféricos”. Sim, para ler esses poemas tão fartos de poesia e erotismo, corre-se o risco de ser redundante.

No primeiro poema dessa série, intitulado “Circum-navegação”, a metáfora do masculino e do feminino já se estabelece no próprio título, “o *m* e o *n* que une o sintagma composto são pólos diferentes, embora envolvidos pela sonoridade comum” (ABDALA JÚNIOR, 2003, p.233), mas essa resignificação metafórica se atualiza ao longo dessa e também das demais obras da autora, como um complexo, às vezes lúdico, mas acima de tudo, incrivelmente poético “jogo de esferas”. Por hora fiquemos com essa obra, que é o objeto principal de nosso estudo:

Em volta da flor fez
a abelha
a primeira viagem
circum-navegando
a esfera

Achado o perímetro
suicidou-se, LÚCIDA
no rio de pólen
descoberto.
(TAVARES, 2007, p.38)

Seguindo o elemento erótico como fio condutor de nossa leitura, percebemos nos versos acima, uma perfeita representação poética do que Bataille chama de “erotismo dos corpos”. Metaforicamente, os pontos de contato entre os pólos masculino e feminino, são restabelecidos, os signos “flor” e “rio de pólen” na representação do elemento masculinos; e no signo “abelha”, principalmente em virtude de sua complexidade simbólica, o elemento feminino. Isto posto, observemos na estruturação das duas estrofes, nas quais somente os primeiros versos são iniciadas com maiúsculas sugerindo um movimento seqüencial de (auto)(re)conhecimento realizado em duas etapas: em um primeiro movimento a observação espacio-existencial (externo) “circum-navegando/ a esfera”; em um segundo, encaminha-se para uma introjeção psico-existencial “suicidou-se LÚCIDA / no rio de pólen”.

Dentre a complexidade simbólica do signo “abelha”, segundo Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 3), ela é “símbolo das massas submetidas à inexorabilidade do destino (homem ou deus) que as acorrenta”, tal definição é bem compatível com a historicidade da mulher angolana e, até certo ponto, em maior o menor grau, com a trajetória histórica da mulher em âmbito global no tempo e no espaço. Além disso, a abelha também é símbolo de ressurreição,

dado que nos remete a um outro aspecto relevante na organização sociocultural africana, sobre o qual nos esclarece Laura Padilha:

O africano, mesmo hoje, percebe-se como uma parte integrante do universo, tendo consciência de ser um com o cosmo. De certa forma, tal fato faz com que, mesmo considerando a morte um desequilíbrio, perceba o imaginário que ela não é um fim, mas um princípio, dentro das leis da ancestralidade. (PADILHA, 2002, p.212)

O poema de Paula Tavares, portanto, nos permite fazer essa configuração lírica do erotismo principalmente se atentarmos para o sentido de morte, em busca da continuidade, que o exercício erótico traz simultaneamente à possibilidade de renovação da vida:

A morte de um é correlativa ao nascimento do outro, que ela anuncia e de que é condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte que desocupa o lugar; em segundo, da corrupção, que acompanha a morte, e repõe em circulação as substâncias necessárias ao incessante aparecimento de novos seres. (BATAILLE, 1987, p.52).

Considerando o contexto sócio-político angolano, no qual a mulher luta por uma nova condição social, o contexto literário atua paralelamente representando a urgência de se romper com os vínculos do colonialismo e estabelecer a abertura para os caminhos da pós-colonialidade. Esta urgência é representada no texto poético pelo “suicídio lúcido” da abelha, pois se, conforme a citação acima, “a morte de um é correlativa ao nascimento do outro”, eis que surge uma outra mulher através do autoconhecimento, conquistando um novo espaço no seu contexto socio-político-existencial, afinal:

A mulher que pensa e diz o erotismo livremente é a mesma que pensa e diz seu papel, enquanto construtora da sociedade. São faces do mesmo processo. O autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo, e à consciência do poder de transformá-lo com vontade própria. (SOARES 1999, p.58).

Na poesia de Paula Tavares, essa mulher é representada/metamorfoseada nos elementos naturais angolanos vegetais, como nos poemas anteriores, e animais, como no poema “O amor impossível:

A flamingo cor-de-rosa
saiu do mangal
alisou as penas uma por uma

pintou de azul o bico
e
de brincos
pousou no sol à seis da tarde
...
ABRIU O OLHO, TORNOU-SE BÍPEDE
CORREU
MUITO APRESSADA
ATRÁS DO PEIXE PRATA
(TAVARES, 2007, p. 42).

Dentro vasto universo cultural angolano, de que dá conta a poética de Paula Tavares, e dentro da perspectiva analítica que temos estabelecido até aqui, é possível atribuir a representação e conciliação dos polos femininos e masculinos, respectivamente na imagem da “flamingo” e do “peixe prata”.

Na terceira parte do livro intitulada “Cerimônias de passagem”, ainda perscrutando o aproveitamento poético do elemento erótico, vale ressaltar o poema a seguir no qual percebemos a representação de uma condição existencial da mulher análoga à política social:

Desossaste-me
cuidadosamente
inscrevendo-me

no teu universo
como uma ferida
...
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 cercado

(*Ibidem*, p.54)

Se formos pela vertente existencial, observamos que nestes versos, tanto irrompe a voz de um eu-lírico feminino mulher “por inteira”, arrebatada de si mesma para desaguar-se no outro “sem remédio”, assumindo aí conotações eróticas, recorrente na poesia de PaulaTavares, problematizando também uma situação existencial em que o eu-lírico, anulada em si mesma: “meio pulmão respira em ti / o outro, que me lembre / mal existe”, busca no outro reconhecer um “sentimento de continuidade possível percebida no ser amado” (BATAILLE, 1987, p.19) pois que está ausente em si “O corpo do outro é, portanto, a facticidade de transcendência-transcendida, na medida em que se refere à minha facticidade” (SARTRE, 2003, p. 432).

No entanto, se tomarmos como diretriz o aspecto político-social, poderemos ouvir a voz de Angola, ou mesmo da África, pois este fragmento é emblemático no que tange às questões identitárias, não apenas da mulher, mas de todo o povo angolano e das demais ex-colônias cujo povo teve suas identidades quebradas, desconstruídas, e que luta para resgatar sua dignidade individual, cultural e nacional.

É importante notar que o momento ou ato/ritual de ruptura da alienação feminina, expressa inclusive no grafismo do texto, é igualmente válido para ambas leituras: “Pintei de tacula e água fria / o corpo aceso / não bato a manteiga / não ponho o cinto”

Além da exploração do elemento erótico, *Ritos de Passagem* é, sobretudo, a arena de um intenso e complexo diálogo entre a tradição e a modernidade, onde se realiza diversas formas de simbolização associadas à condição feminina em Angola, a matéria prima da poeta são as tradições, os sons, as cores, os cheiros e os elementos concretos da realidade do povo angolano em sua experiência social/existencial, configura-se como uma poesia de resgate deste povo, engajada especialmente em refletir sobre a posição da mulher dentro de uma sociedade que se reinventa, tendo o passado e o futuro pesados numa mesma balança para se construir o presente.

Daí esse movimento de fluxo e refluxo poético, em que, como uma espécie de catalisador, a poeta transforma a realidade concreta em matéria poética:

De dez em dez anos
cada círculo
completa sobre si mesmo
uma viagem
nasce-se, brota-se do chão
e dez anos depois o primeiro
forma-se espera e cai
ao vigésimo oitavo dia
(*Ibidem*, p.54)

No poema “colheitas”, acima citado, a imagem de fertilidade da terra reaparece associada aos signos femininos, pois é no “vigésimo oitavo dia” que se inicia um novo ciclo menstrual da mulher. Esse entrecruzamento entre o tempo cíclico que rege a natureza vegetal e a natureza da mulher, é uma constante na obra de Paula Tavares.

Finalmente no último poema desse livro a imagem de um grande falo é invocada, erotizando não apenas a mulher e a poesia, mas também o sagrado solo angolano. Nessa “Cerimônia Secreta”, dentro de uma perspectiva historiográfica de gênero, em que contempla-se a “construção social das categorias do masculino e feminino, através de discursos e práticas” (SOIHET, *in* AGUIAR, 1997, p.111), podemos ler nesse poema uma desconstrução das desigualdades de gênero, através de um arranjo estético-semântico paradoxal, já insinuada no próprio título do texto, pois relativiza signos que invocam formalidade e intimidade, respectivamente, e dialoga com os demais textos ao construir uma cena ritualística erótico-sagrada em que o elemento feminino é o alvo da transformação do masculino:

Decidiram transformar
o mamoeiro macho em fêmea

prepararam cuidadosamente
a terra à volta
exorcisaram o vento
e

com água sagrada da chuva
retiraram-lhe a máscara

pintaram-no em círculos
com
tacula
barro branco
sangue...

Entoaram cantos leves
enquanto um grande falo
fertilizava o espaço aberto
a sete palmos da raiz.

(*Ibidem*, p.66)

Ao sujeitar o “mamoeiro macho”, a uma cerimônia ritualística, até então designada à mulher, há um aspecto crítico em relação à fragilidade das diferenças, pois para que o macho fosse metamorfoseado bastou-se que, em um rito de passagem, lhe retirassem a “máscara” e o pintassem “com tacula / barro branco/ sangue...” Mais uma vez a poeta surpreende inovando

a tradição e, ao mesmo tempo, reinstaura o percurso cíclico dessa obra que, mais tarde será novamente reinstaurado e reelaborado nas demais obras.

Conforme essa breve apresentação da obra, percebemos que seu título, *Ritos de Passagem*, é sumariamente revelador quanto ao seu conteúdo, a grande surpresa está na forma em que estes ritos são apresentados, pois a poeta, em muitas passagens, os reinventa, abordando temas tabus da sociedade angolana relativos à sexualidade feminina, assumindo a voz do outro, que nesse caso é configurado como a mulher angolana que fora duplamente colonizada e, conforme anuncia sua obra seguinte, *O Lago da Lua*, e as seguintes, esse grito de mulher continuou a ecoar ao longo de sua escrita até os dias atuais.

3.4 O lago da Lua: reflexos transversais

a poesia não só provoca novos estados psíquicos (como as religiões e as drogas) e liberta os povos (como as revoluções), como também tem por missão inventar um novo erotismo e mudar as relações passionais entre os homens e as mulheres.
(PAZ, 1984, p.143)

Em *O Lago da Lua*, escrito quatorze anos depois de *Ritos de Passagem*, a temática erótica reaparece relacionada a outras como o ciclo menstrual, a procriação, o sagrado, os rituais, as tradições, as relações sexuais, o nivelamento das relações homem/mulher, aspectos do cotidiano, a denúncia contra as praxes autoritárias em relação às mulheres, como a prática do alambamento, por exemplo... E, ainda, a dor e a decepção pela utopia esfacelada. Enfim, a poeta dá continuidade ao percurso iniciado no seu primeiro livro, através de uma escrita povoada de dados concretos da realidade angolana, mas com seus sentidos potencializados, rompendo os limites da existência local e expandindo-se para uma existência universal.

Além disso, nota-se nessa obra uma exploração mais profícua e complexa dos recursos estéticos, a plasticidade cênica atingida no poema, como por exemplo, em a “História de amor da princesa Ozoro e do húngaro Ladislau Magyer” que fecha esse volume, ou ainda, nas interrelações estabelecidas no poema “O Japão”, ou seja, a poeta estabelece uma movimentação textual que retoma, desloca e amplia o ponto de partida inicial que foi *Ritos de Passagem*.

A metáfora do barro atravessa a obra de Paula Tavares. Em *O lago da lua*, também está associada aos ritos da iniciação feminina, quando as meninas-moças vão ao lago lavar seu primeiro sangue (TAVARES, 1999,

P.11). Encontra-se ainda relacionada aos sentidos profundos das origens. A imagem do lago remete aos sonhos que resistiram à dor e à guerra, funciona como espelho onde o sujeito poético procura a identidade esboroadada. A terra e o barro, embora sua textura não apresente reflexos como os das águas lacustres, guardam, de outra maneira, uma função especular que se evidencia no trabalho criativo das oleiras, cujas mãos moldam peças singulares em terracota, gravando, na memória da argila, fragmento de suas histórias.(SECCO, *In*:PADILHA & MATA, 2007, p.393)

Conforme Secco, na citação acima, já no poema de abertura, com título homônimo ao livro “O Lago da Lua”, tal qual acontece no poema “colheita”, em *Ritos de Passagem*, os ciclos femininos são regulados com os ciclos da natureza:

No lago branco da lua
lavei meu primeiro sangue
Ao lago branco da lua
voltaria cada mês
para lavar
meu sangue eterno
a cada lua

No lago branco da lua
misturei meu sangue e barro branco
e fiz a caneca
onde bebo
a água amarga da minha sede sem fim
o mel dos dias claros.
Neste lago deposito
minha reserva de sonhos
para tomar.
(TAVARES, 1999, p.11)

Nos versos acima, é possível observar o entrecruzamento terra/mulher nas imagens suscitadas em “misturar meu sangue e barro branco”. Essa associação entre a natureza externa (ciclo da lua) e a natureza subjetiva (ciclo menstrual) vem ao encontro da ecosofia guattariana ao sugerir que na harmonização/integração entre o humano e a natureza. Neste interlace poético, os sonhos se renovam ciclicamente no processo de “..lavar/meu sangue eterno/ a cada lua”, ou seja, o sangue de mulher é aqui ressemantizado e alcança o estatuto de sangue da nação/terra constantemente derramado maculando a esperança de saciar-se a sede “no mel de dias claros”, dias de paz, de restauração e de uma nova história sendo construída.

Essa esperança, no entanto, se por um lado é maculada, por outro, é fortalecida pelos sonhos/forças guardados no lago para serem tomados no mesmo “instrumento” onde se bebe a “água amarga” e o “mel” - dois aspectos de uma mesma realidade -, ou seja, um instrumento gendrado a partir do corpo feminino e da natureza, o que intensifica os laços que unem a

mulher à terra, metonicamente representadas na “caneca” cuja matéria prima é a natureza humana (sangue) e não-humana (barro branco) nesse ponto fica patente a ressemantização do corpo da mulher como corpo da nação: mulher/mãe África.

No segundo poema, “Ex-voto”, que mais tarde, em 2003, seria homônimo de um quarto volume de poemas, o erotismo manifesta-se como um ritual sagrado, em que os elementos contemplados não são os da cultura judaico-cristã, e sim os elementos pertinentes à(s) religião(ões) africana(s) :

No meu altar de pedra
arde um fogo antigo
estão dispostas por ordem
as oferendas

neste altar sagrado
o que disponho
não é vinho nem pão
nem flores raras do deserto
neste altar o que está exposto
é meu corpo de rapariga tatuado

neste altar de paus e de pedras
que aqui vês
vale como oferenda
meu corpo de tacula
meu melhor penteado de missangas.

(*Ibidem*, p. 12)

Ao oferecer o próprio corpo, ornamentado para o sacrifício como se fora para o amor, o eu-lirico reinventa um ritual sagrado, assim como a poeta reinventa o erotismo, conforme a citação de Paz (1984) em epígrafe. Nesta perspectiva, em que se coloca o corpo feminino como oferenda, a mulher é elevada ao nível do sagrado pois:

No sacrifício, não há somente desnudamento, há imolação da vítima (ou se o objeto de sacrifício não for um ser vivo, há, de alguma maneira, destruição desse objeto). A vítima morre, enquanto os assistentes participam de um elemento que revela sua morte. Este elemento é o que se pode chamar, com os historiadores das religiões, de *sagrado*. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontinuo.(BATAILLE, 1987, p.21)

Em diversas entrevistas, a autora sempre registra o seu cuidado com as mulheres e as crianças de Angola, pois certamente foram elas as maiores vítimas e as mais sacrificadas pelas guerras, assim, entendemos que no poema *Ex-voto*, a poeta alegoriza este sacrifício e, denunciando-o em forma de poesia, ressalta, ao nível do sagrado, a importância dessa mulher, que não é sujeitada, pois se doa espontaneamente com o seu “melhor penteado de missangas” para a construção de uma nova história.

Para além do erotismo poético em “NOVEMBER WITHOUT WATER”, a poeta metaforiza os sofrimentos das crianças angolanas despossuídas da guerra:

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

Olha-me estas crianças
transporte
animais de carga sobre os dias
percorrendo a cidade até aos bordos
carregam a morte sobre os ombros
despejam-se sobre o espaço
enchendo a cidade de estilhaços.
(*Ibidem*, p. 36)

Ao fazer essa abordagem tão “aguda” da dor de um “seguimento social” gerado pelas guerras, que são as crianças abandonadas, em relação ao livro anterior, nesse volume observamos uma ampliação do olhar em relação ao feminino, na transversalidade desse espelho, pois dentro das tradições o cuidado com os pequenos também é uma tarefa feminina.

Voltando, porém, às associações entre a mulher e a natureza, já não se enfatiza tanto os cheiros, o tato e os sabores do amor, mas sim o desencanto e a dor pelo fim da utopia, fragmentada, mas ainda presente no volume anterior, os frutos já não são tão doces:

Meu pau de mundjiri
tem o leite venenoso
e todas as plantas da savana
escorre-me por dentro
um ar de fogo
mesmo assim não é disso que morro
todas as feridas de sangue
não esgotaram o meu rio
tropeço nas sandálias de couro de boi
morro porque estou ferida de amor

(*Ibidem*, p. 13)

Mesmo as referências eróticas, ganham conotações mais pungentes na voz de um eu-lírico que não se abate pelos males físicos, não se obstrui pelo sangue derramado mas pelos entraves da tradição, metaforizados pelas “sandálias de couro de boi”, não são as feridas da carne que matam: “morro porque estou ferida de amor”.

Este último verso é recorrente ainda em outro poema, cuja epígrafe é retirada de o Cânticos dos Cânticos, poema de amor milenar que compõe a Bíblia cristã, através dessas recorrências intertextuais, a poeta, em *O Lago da Lua*, trazendo referências do sagrado do universo religioso mais atinente ao Ocidente europeu, intensifica um diálogo que fora, de certa forma, insinuado na obra de quatorze anos atrás, através da perseguição do elemento erótico, associando os frutos ao corpo feminino, pois nos “Cantares de Salomão” o amado canta as belezas de sua amada associando-a à natureza, a plantas, a animais, à geografia:

7 tua estatura é semelhante à palmeira; e os teus seios são semelhantes aos cachos de uvas.

8 Dizia eu: subirei à palmeira, pegarei em seus ramos; e então os seus seios serão como os cachos na vide, e o cheiro da tua respiração como o das maçãs. (CT 7:7-8, *in*: A BÍBLIA)

Paula Tavares utiliza semelhante recurso poético erotizando a linguagem e o universo angolano através de metáforas “abóbora menina”, “pequeno útero verde”, a anona; “frágil vagina semeada”, o mamão, conforme vimos em *Ritos de Passagem*.

Então, voltemos aos Cânticos:

5 Sustentai-me com passas, confortai-me com maçãs, porque desfaleço de amor. (CT 7:5, *in*: A BÍBLIA)

O discurso amoroso criado nos Cânticos não envolve somente os amantes e os fundamento de uma comunidade baseada no amor, que de início se desenvolve a partir das relações familiares, principalmente, da relação mãe-criança, e depois da sociedade dos amantes, envolve também coisas, plantas, animais, geografia.

Deste modo, explorar o corpo equivale a explorar o mundo, uma idéia afirmada versículo após versículo. Além disso o Cântico ocupa-se tanto a relação entre homem e natureza _ seu afastamento dessa por meio da linguagem e consciência, e sua participação nela _ quanto da existente entre seres humanos.

(LANDY, *In*: ALTER & KERMODE, 1997,p 325)

Assim, semelhantemente aos Cânticos, temos:

*“Amparai-me com perfumes, confortai-me com maçãs que
estou ferida de amor...”*

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, oh mães

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, 1999, 12-13)

Se em um primeiro momento a leitura de *Ritos de Passagem* nos dá a impressão de que a poeta reinventa as tradições, os mitos, os ritos africanos... Quando nos depararmos como *O Lago da Lua*, percebemos que esta “reinvenção de mundos” é ainda mais ampla, pois fazendo referência à Bíblia, ainda que mais implícita ou sutilmente e/ou inconscientemente, e aos rituais religiosos africanos ela coloca em suspensão valores destes dois universos, estabelecendo, ou induzindo o leitor a estabelecer, uma reflexão sobre ambos, tendo como elemento comum a representação da mulher nestes espaços, essa estratégia ou recurso poético de representação dialógica é retomada, conforme o poema “AMARGOS COMO OS FRUTO”:

Amado, por que voltas

com a morte nos olhos
e sem sandálias
como se um outro te habitasse
num tempo
para além
do tempo todo

Amado, onde perdeste tua língua de metal
a dos sinais e do provérbio
com o meu nome inscrito

Onde deixaste a tua voz
macia de capim e veludo
semeada de estrelas

Amado, meu amado,
o que regressou de ti
é a tua sombra
dividida ao meio
é um antes de ti
as falas amargas
como os frutos.

(TAVARES, 2001, p.09)

Assim como os Cânticos, os poemas de Paula Tavares encantam, ainda que não se apreenda o significado preciso das palavras, pois se o leitor não se conecta pelo intelecto, conecta-se pelos sentidos, despertados pela musicalidade, pelo arranjo imagético das metáforas, pelo jogo imaginativo com as belezas do universo angolano e do mundo, ali cantadas.

Essa idéia de conhecer o mundo a partir do corpo, estabelecendo uma relação dialógica entre o uno e o todo, possivelmente inspirada nos Cântico, é bastante freqüente na obra da poeta angolana, ainda no próximo livro, *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, em 2001:

Desses a curva do meu corpo, amado
com o sabor de outros rios
contas as veias e deixas as mãos pousarem
como asas
como vento
sobre o sopro cansado
sobre o seio desperto

(TAVARES, 2001, p.26)

Além da possível inspiração nos Cânticos, a fusão da mulher com a natureza, é constantemente atualizada na poesia de Paula Tavares, essa estratégia discursiva, presente já em *Ritos de Passagem* e quatorze anos depois em o *Lago da lua*, teve um aproveitamento

poético atuante também nas questões nacionalistas, tão presentes na poesia angolana, principalmente depois da Geração Mensagem.

Após passados os primeiros anos de libertação, a construção de uma identidade nacional mais sólida, através do discurso poético, era mais urgente que lançar um novo olhar à situação da mulher dentro dessa nova Nação que se erigia. A poética de Paula Tavares, no entanto, rompeu de, certa forma, com esse ideal, embora não tenha se afastado totalmente dele, dando maior foco para a questão da subjetividade feminina, mas ainda bem ligada às questões nacionalista, neste último fragmento, porém, há uma referência um pouco mais explícita à mulher em torno de sua identidade erótica, uma espécie de libertação para o amor.

De modo geral, a estas relações que a poeta estabelece acerca da construção subjetiva paralela à construção de um novo papel social da mulher, podemos atribuir um sentido de diversidade do feminismo, presente em sua obra como se o foco oscilasse da mulher como ser social para o ser individual, sendo o individual mais privilegiado progressivamente em sua obra, conforme foi se transformando o contexto político-social. Estas observações justificam-se apoiadas no que diz Castells:

...não obstante estar o feminismo presente em muitos países e as lutas e organizações feministas irromperem por todo o mundo, o movimento feminista apresenta formas e orientações muito diferentes, dependendo dos contextos culturais, institucionais e políticos do local em que surgem.

(CASTELLS, 2001, p.224.)

Paula Tavares constrói um discurso poético no qual a temática erótica é contemplada, não só como recurso estético mas, atinge sim, um alcance sócio-existencial que sinaliza para a situação histórico-social da mulher angolana, podemos inferir, então, que sua obra, embora a autora não se rotule como feminista, traz grande contribuição para a formação de uma consciência feminista em Angola.

Em *O Lago da Lua* é relevante citar ainda os poema da série Mukai⁵³, pois:

a poesia de Paula Tavares se faz também guardiã da palavra e da memória ancestrais, embora estas sejam estética e criticamente sempre recriadas. O lirismo de Paula se engendra, pois, como uma rede múltipla que conjuga signos da modernidade e da tradição. Um dos eixos que permeia sua trajetória poética é a consciente opção por romper o silêncio que, em grande parte, envolve as mulheres angolanas, em particular as originárias das etnias do sul de Angola, onde a pastorícia e a agricultura definem o modo de vida,

⁵³ Possível variação de “Mucai, s.f. Mulher (VF) Do quimbundo mukaji, mulher” (Lopes, 2003,157)

os ritos, os contratos, enfim, os costumes e a história desses povos (RIBEIRO SECCO)⁵⁴

Nessa série de poemas formada por quatros textos intitulados MUKAI (1), MUKAI (2), MUKAI (3) E MUKAI (4), todos grafados em caixa alta, sugerindo, já no título, o grito que rompe o silêncio das mulheres angolanas, conforme a citação acima, cada um deles revelam aspectos que nos permitem vislumbrar a diversidade desse universo feminino, o que torna sua obra um valioso objeto de estudo dentro das perspectivas neo-feministas ou pós-feministas pois, conforme ressalta Silva Dias (1994), outras interpretações acerca de identidades femininas virão à luz à medida em que se documentar as experiências vividas em diferentes conjunturas do passado, fazendo emergir não apenas a história da dominação masculina, mas sobretudo os papéis informais, as improvisações, a resistência das mulheres. Assim podemos dizer que a obra de Paula Tavares poderá ser lida também como um documento histórico-poético de alta elaboração estética.

Além de contemplar o elemento erótico, faremos aqui uma leitura que ancorarada nos pressupostos da hermenêutica do cotidiano, a fim de se buscar um conhecimento mais profícuo “dessas mulheres de Angola”.

MUKAI (1)

Corpo já lavrado
equidistante da semente
 é trigo
 é joio
 milho híbrido
 massambala
resiste ao tempo
 dobrado
 exausto

sob o sol
que lhe espiga
 a cabeleira.
(TAVARES, 1999, p. 30.)

O poema metaforiza, já na forma como é estruturado, a vulnerabilidade do ser no tempo: composto por doze versos livres dispostos graficamente em duas estrofes que sugerem a imagem de semi-círculos estilizados, recurso bastante recorrente na poética da autora, conotando os ciclos da vida.

⁵⁴ Disponível em: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=120>. Acesso em 15/02/2007

São os ciclos da maturidade feminina que, no campo semântico-lexical, estão alegorizados nos elementos “semente”, “trigo”, “joio”, “milho híbrido”, “massambala”, representados respectivamente do 2º ao 6º versos da primeira estrofe. O 1º verso “corpo já lavrado” nos dá a pista de que se trata de uma mulher já madura sexualmente, o que é confirmado já no segundo no versos. O terceiro e quarto versos sugerem que, sendo uma mulher em idade fértil, ela pode gerar tanto bons (trigo) quanto maus (joio) frutos, ou, conforme os valores tribais tradicionais, ela mesma, sendo estéril poderá ser considerada o joio. No quinto verso, a metáfora “milho híbrido” nos aponta para uma fase mais madura na qual o eu-lírico questiona-se e divide-se entre valores da tradição e da modernidade. No sexto e último verso desta estrofe, encerrando-se, portanto, um ciclo, temos a representação do ápice da degradação feminina, cujo percurso é traçado desde o primeiro verso, sendo a velhice metaforizada pela “massambala”, milho miúdo de serventia menor, tal qual acontece com a mulher na medida em que perde sua juventude. Desse modo, nesta primeira estrofe, notamos a alegorização do processo de abjeção feminina dentro das sociedades tradicionais. Encerra-se um ciclo.

Na segunda estrofe, instaura-se um novo ciclo, já no primeiro verso está a pista de uma situação de resistência do eu-lírico: “resiste ao tempo”, sendo sua condição “dobrado”, “exausto”... enfatizando a força e a resignação dessa mulher que resiste às agruras do tempo, “sob o sol” até o momento da colheita/morte, desse milho/ser feminino, imagem aventada pelo léxico espiga que permite uma leitura ambivalente, podendo ser nome ou verbo.

MUKAI (2)

O ventre semeado
desagua cada ano
os frutos tenros
das mãos
 (é feitiço)
nasce
a manteiga
a casa
o penteado
o gesto
acorda a alma
a voz
olha p’ra dentro do silêncio milenar.

(*Ibidem*, p. 31)

Em MUKAI(2), a poeta representa verso a verso o roteiro da mulher dentro das sociedades tradicionais, sempre estabelecendo analogias entre ela e a natureza, aqui temos a representação do ciclo reprodutivo da mulher/natureza: “deságua a cada ano / os frutos tenros”, no quarto verso instaura-se a polissemia, pois tanto pode ser os frutos dela mulher, quanto os frutos gerados pela terra através das mãos da mulher que semeiam a semente, pois lavrar a terra nas sociedades rurais é uma tarefa predominantemente feminina, assim como a demais tarefas que são metonimicamente citadas nos próximos versos: bater a “mateiga”; cuidar da “casa”, entenda-se cuidar dos filhos; paramentar-se com o “penteado” que lhe fora tradicionalmente ensinado. Vale ressaltar ainda, os parênteses que circundam o quinto verso “(é feitiço)” que detém vários sentidos, conotando não só o milagre da reprodução da natureza e da mulher, como também uma sugestão da ignorância científica do eu-lírico em relação ao próprio corpo e ao mundo, que é sublimada com a crença nas “verdades” míticas.

Dentro dessa rotina, de repente, a ruptura “o gesto / acorda a alma” e, então o eu-lírico, representando esse ser que milenarmente seguiu os costumes, se dá conta de seu silêncio, também milenar.

MUKAI (3)

(Mulher à noite)

Um soluço quieto
desce
a lentíssima garganta
(rói-lhe as entranhas
um novo pedaço de vida)
os cordões do tempo
atravessam-lhe as pernas
e fazem a ligação terra.

Estranha árvore de filhos
uns mortos e tantos por morrer
que de corpo ao alto
navega de tristeza
as horas.

(*Ibidem*, p. 32.)

Aqui, a temática da maternidade é abordada juntamente com a da subserviência sexual, ou seja, a sexualidade é mencionada, mas não como uma relação erotizada de comunhão dos amantes, não como um ato prazeroso, mas sim como uma relação animalizada, traçando, assim, nessa primeira estrofe, um ciclo de degradação do eu-lírico, rebaixando-o ao nível animal reprodutor, pois “no ato erótico intervêm sempre dois ou mais, nunca um” (PAZ, 1994, p.16), em momento algum o texto sugere um compartilhamento prazeroso entre amantes, mas sim um ato apenas sexual com fins reprodutivos ou que visa a satisfazer apenas a parte masculina, sem que se cumpra os fenômenos atinentes ao ato sexual erotizado.

O estranhamento que denuncia essa relação animalizada é sugerida pelo emprego dos parênteses, no primeiro verso, nos remetendo conotativamente à idéia de opressão, que é confirmada no segundo e ainda reforçado, mais uma vez, pelos parentes que circundam o quarto e quinto versos mais uma vez insinuando algo involuntário e doloroso, principalmente pela seleção lexical “rói-lhe”, “entranhas”, ao mesmo tempo marcando um novo ciclo, o da gestação. Os três últimos versos reforçam esta noção de uma “maternidade osmótica” sem afetividade, tal qual o ato sexual em si.

A segunda estrofe potencializa este estranhamento de uma maternidade aberrada “estranha árvores de frutos” e a dor das mães que parem os filhos e os entrega as contingências dramáticas do país, mãe cuja vida “navega de tristeza/ as horas”.

MUKAI (4)

O risco na pele
Acende a noite
enquanto a lua
[por ironia]
ilumina o esgoto
anuncia o canto dos gatos
De quantos partos se vive
para quantos partos se morre.

Um grito espeta-se faca
na garganta da noite

recortada sobre o tempo
pintada de cicatrizes
olhos secos de lágrimas

Dominga, organiza a cerveja
de sobreviver os dias.

(*Ibidem*, p. 33)

As conotações engendradas em MUKAI (3) são reatualizadas, ou mesmo potencializadas, em MUKAI (4), composição estruturada em três estrofes que constituem uma semântica da dor, construída sobre uma seleção lexical de uma “cruza pungente” que domina o eu-lírico.

Na primeira estrofe, já no primeiro verso, a idéia de conjunção sexual, mas não erotizada, no sentido batailliano do prazer compartilhado como um fim em si mesmo, pois em momento algum o prazer é aventado, ou bem pelo contrário, “O risco na pele” que indicia esta pratica sexual que abre o poema, é nivelada, sob a mesma lua, “ao esgoto”, ao cio dos “gatos”, anunciado pelo seu canto; e finalmente a referência à mulher como um animal reprodutor é anunciada no sétimo e oitavo versos “De quantos partos se vive / para quantos partos se morre”. A amargura desse discurso é ainda ressaltada pelo deslocamento e as chaves que marcam o quarto verso “[por ironia]”.

A segunda estrofe nos remete a uma imagem surreal, que na ausência das palavras, traduzem o indizível, mas atinge, senão a cognição, a alma e os sentidos do leitor, que percebe no “grito” a dor, na “faca”, imagem fálica, da opressão cortante do “macho” sobre a “fêmea”.

Finalmente na última estrofe, retomando o que já fora dito anteriormente em relação aos desdobramentos ou diálogos que são constantemente (re)instaurados na obra de Paula Tavares; surge, mais uma vez, a tensão contrária em concernência ao primeiro livro, aqui a dor é mais lancinante, pois em *Ritos de Passagem* o eu-lírico pinta o corpo e vai saltar o cercado, ou seja, vai transgredir, tomar posse de si mesma, em *O lago da lua*, predominam as imagens de desgosto e desilusão, em especial nesta série MUKAI, em especial neste ultimo poema em que um ciclo semanal, marcado pela noite do última dia da semana e manhã do primeiro dia “Dominga...”, indicia uma rotina apenas de sobrevivência, na qual o corpo já não é mais pintado de tacula, mas sim de “cicatrizes” e “os olhos secos de lágrimas” revelam a resignação “de sobreviver os dias”.

Desse modo, a forma como a mulher é retratada, na poesia de Paula Tavares, evidencia o que é ser mulher na sociedade angolana. Este modo de representação torna muito mais complexa a construção identitária feminina, forçando, conseqüentemente, uma reconceptualização da metáfora da nação. Sua obra é composta de versos que reproduzem

toda a complexidade existente no processo de adaptação a valores e imagens que tentam manter as mulheres enclausuradas.

A poeta demonstra, assim, repudiar as “algemas” até mesmo pela maneira que dispõe seus versos na página em branco, pela sua mobilidade versífica, sugere um nível de liberdade que infringe qualquer tipo de convenção ou padrão literário e é assim que ela capta a musicalidade própria do povo africano, mas também indicia a fuga a qualquer tipo de encarceramento, mesmo o literário e ressignifica a sensualidade feminina que, por tanto tempo, foi caracterizada e alienada. Assim a restituição do erotismo feminino se faz notar com todo o seu cortejo de vibrações, de inúmeras colorações, através de uma poética de diversos sentidos.

4. A mulher no Brasil e em Angola: marcas da opressão feminina na poesia de duas mulheres.

Este capítulo tem como principal objetivo estabelecer os pontos de contatos e distanciamentos presentes na poesia de Hilda Hilst e Paula Tavares, no que tange à representação da condição da mulher no Brasil, em Angola e supranacionalmente, ou seja, buscaremos detectar as cores locais pertinentes aos respectivos países e o que se destaca, nessas poéticas, em termos locais e universais.

Sabendo que ambas pertencem a espaços bastante distintos, buscaremos flagrar, em suas obras, imagens, gestos, sensações, ritmos e modulações peculiares de seus respectivos espaços sócio-culturais e existenciais que nos permitam distinguir traços da(s) subjetividade(s) da mulher.

Pela necessidade de restringir o foco de nossa leitura, como ponto de contatos, privilegiaremos os momentos e/ou imagens que nos encaminhem para o entrelaçamento entre erotismo, ecologia e feminismo na poesia de ambas.

Desde 1985, a poesia de Paula Tavares destaca-se no panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. Nascida em Angola, mais especificamente em Huíla, a poeta traz para a cena poética, mesmo quando se trata de textos em prosa, os gestos, os mitos, os ritos ancestrais, os provérbios tradicionais dessa região de seu país. Há, ainda, um cuidado especial em registrar marcas do cotidiano da mulher africana, suas artes e ofícios, tais como amassar o barro para confeccionar utensílios domésticos, bater a manteiga, tecer os tecidos, enfim, tarefas que a tornaram guardiã das tradições do cuidar, do zelar pela vida, enquanto os homens se ocupavam das guerras e outras tarefas públicas.

Além desses registros, a escrita dessa poeta é caracterizada também por trazer a sensualidade das mulheres de sua etnia de forma delicada e respeitosa sem o delineamento exótico e objetual com o qual a mulher africana era comumente descrita “bem ao gosto da cartografia do olhar colonial”, (PADILHA, 2002, p. 222) mesmo em poemas escritos por mulheres, conforme os versos seguintes, de Maria Joana, publicados em um folheto angolano datado de 1958:

Rosto de bronze, olhos de quimbanda...
Panos rodados... lenço posto à banda...
Perna bem feita... corpo delicado...
Se ela aparece, curvam-se as florinhas...
Ficam caladas, sempre, as avezinhas...

E há quem, parado, a siga extasiado
(JÁ, n.49, fevereiro/1958. Apud:
(PADILHA, 2002, p.222)

De modo geral, eram escritos completamente desprovidos de consciência política, o entrelace sógnico mulher/ terra, que se torna um dos vetores de formação das literaturas africanas modernas, talvez fosse até esboçado, mas de forma alienada e ingênua como patenteiam os versos acima e nos confirma a seguinte citação:

Os poemas de autoria feminina que se sucedem nas páginas do *Jornal de Angola* explicitam, portanto, seu alicerce simbólico e sua filiação ao corpo cultural do ocidente branco-europeu. Tal corpo é o principal demarcador territorial da fala das mulheres cujo imaginário ora se volta para certa tradição da terra, ora, e com maior vigor, para o legado da poesia metropolitana de sabor mais passadista, por assim dizer. (PADILHA, 2002, 223-4).

A poesia de Paula Tavares, além de romper com esse modelo europeu, lança um olhar de mulher, poeta e historiadora sobre a condição social e existencial das mulheres de seu país, inscrevendo em sua poesia seus cânticos, sofrimentos, rituais, angústias e desejos.

Assim, mesmo em relação aos poetas africanos da geração da chamada poesia de combate, durante o processo de libertação de Angola, há uma certa ruptura, pois já no seu primeiro livro, delineia-se um processo de construção identitária nacionalista diferenciado, no qual há uma nova inserção histórica e social da mulher, por meio do viés erótico que recorta sua obra. Este procedimento é percebido principalmente na segunda parte do livro *Ritos de Passagem* (1985) na qual é feita uma descrição dos frutos típicos de sua região, conforme apresentamos no capítulo III, comparando-os às partes do corpo que transcendem sensualmente em cheiros, sabores e tatos, conforme anuncia o subtítulo “De cheiro macio ao tacto”.

Embora recupere poeticamente os costumes e rituais angolanos ancestrais, seu olhar lança sobre eles novos saberes, ou seja, a poeta faz uma releitura da tradição e nessa releitura, muitas vezes, ela denuncia a opressão feminina que neste país, como nos demais países africanos, de modo geral, é duplamente exercida pelo patriarcalismo europeu e também pelas tradições africanas, conforme verificamos no poema “Rapariga”:

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarraram-me às costas a tábua 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...

...

(TAVARES, 2007, p. 48).

No fragmento acima, por exemplo, percebemos uma referência aos costumes ancestrais, como a prática do alambamento⁵⁵, que envolve diretamente a mulher e seu papel social, pois esse costume prevê a troca da noiva por cereais, bois ou qualquer outro bem de valor material: “Cresce comigo o boi com que me vão trocar”. Verifica-se também a crítica à prática que obriga as meninas e moças, dessa etnia, a utilizarem uma tábua corretora da postura: “Amarraram-me às costas a tábua Eylekessa”.

Nos versos seguintes, persiste a presença de marcas da opressão feminina como em: “Trago nas pernas as pulseiras pesadas / Dos dias que passaram...”, observamos nestes versos o valor polissêmico das “pulseiras pesadas” que tanto podem se referir aos adereços comumente utilizados pelas mulheres, como também podem metaforizar o peso da tradição que, tal qual algemas, prendem e subjugam o eu-lírico.

Na poesia hilstiana, guardadas suas devidas particularidades, também são freqüentes imagens que nos remetem as marcas da opressão feminina. Nem sempre estas imagens são nítidas em virtude, principalmente, do tom metafísico assumido pela poeta, mas ainda assim podemos perceber nas entrelinhas do poema a crítica ao legado patriarcal:

IV

Doem-te as veias?
Pulsaram porque fizeste
Do barro os homens.

⁵⁵ **Alambamento** - a maior parte das sociedades tradicionais angolanas tem como figura principal a mulher. É ela que trabalha a terra para sustento da família e gera os filhos que dão continuidade e poder ao clã. Por este motivo a saída da mulher da casa dos pais para a casa do marido, constitui para aqueles a perda de um precioso elemento de trabalho e, como tal eles merecem ser compensados por tal perda. O alambamento é o acto de se dar uma recompensa aos pais da noiva em forma de dinheiro, panos e géneros (gado, cereais e/ou alimentos). Geralmente as festas de alambamento são celebradas com a matança de um boi e a exibição de danças tribais. Disponível em: http://www.mstelcom.co.ao/.../04_SB8K8xLLM9MSSzPy8xBz9CP0os3gDC2NnH0... — Acesso em: 15/05/2009

E agora dói-te a Razão?
Se me visses fazer
Panelas, cuias

E depois de prontas
Me visses
Aquecê-las a um ponto
A um grande fogo
Até fazê-las desaparecer

Dirias que sou demente
Louca?
Assim fizeste aos homens.

Me deste vida e morte.
Não te dói o peito?
Eu preferia
A grande noite negra
A esta luz irracional da Vida.

(HILST, 2005, p. 21)

O poema acima, pertence ao volume *Poemas malditos, gozosos e devotos* que, conforme vimos no segundo capítulo, traz Deus como principal interlocutor do eu-lírico. Neste volume, a transgressão se constitui na erotização das relações entre o humano e o divino e pelo insistente questionamento sobre a concepção do Deus patriarcal.

No texto acima, a poeta questiona racionalidade divina ao fazer o homem, compara o fazer divino com o seu fazer de mulher: “Se me visses fazer /Panelas, cuias”, observa-se, nestes versos, a alusão a utensílios que, pela lógica patriarcal de gênero, são vinculados à mulher, o que, além de sugerir uma visão objetual de Deus, em relação ao homem, também se constitui uma crítica ao pensamento machista que considera “demente” a mulher que se desvia do papel privado que a sociedade determinou a ela: “E depois de prontas / Me visses / Aquecê-las a um ponto / A um grande fogo / Até fazê-las desaparecer”.

Vale observar, ainda, o emprego do verbo fazer na terceira estrofe, que viabiliza, pelo menos, duas leituras: o que (Tu) “fizeste aos homens” ? Os fizeste do barro, e depois de prontos, os aqueceu “...a um ponto / A um grande fogo” até fazê-los desaparecer? Ou disse a eles “que sou demente / Louca?” Em ambas as leituras, ou questões, fica latente a crítica ao patriarcalismo.

Na primeira, por seu sentido metafísico existencial, em relação “A grande noite negra”, metaforizando a morte, ou a “luz irracional da Vida.” pela própria falta de lógica de existir para morrer, a única certeza que temos em vida, assim, por que então teria Deus feito o homem? Apenas para que Ele (Deus) vivesse: “Doem-te as veias? / Pulsaram porque fizeste /

Do barro os homens.”. Se assim fosse, o homem seria, então, apenas um objeto da vaidade de Deus.

Na segunda, por seu sentido sócio-cultural, é considerada anormal, louca ou demente, aquela mulher que se desfaz das “panelas e cuias”, ou seja, do modelo de feminilidade avalizado socialmente, no qual, ainda hoje, se constitui “o posicionamento do homem como sujeito e da mulher como objeto” (SOARES, 2009, p.105).

Também no último livro de Paula Tavares, *Manual para amantes desesperados* (2007), se notam as imagens desse ser feminino fraturado entre o desejo de se assumir enquanto sujeito de si mesma e a opressão dos valores androcêntricos:

Das duas de mim só percebeste
A louca
A voz de íntima nudez
O grito surdo da fêmea.
...

Agora que um mapa estranho
Traçou na face os caminhos da santa
O sonho apareceu despido
Ainda voltas
De vez em quando
Com as palavras da louca

(TAVARES, 2007, p. 24-5)

Portanto, percebemos, conforme os poemas acima citados, que tanto a poeta angolana quanto a brasileira, por vias diversas, encontram-se no limite da crítica a um sistema que através de “tecnologias do gênero” (DE LAURETIS, 1994, pp.206-242) naturaliza a condição de subordinação do feminino ao masculino, como se a passividade e a mansidão, muito bem metaforizado nos versos de Paula Tavares, fossem características próprias da natureza da mulher. Do mesmo modo, veicula-se o equilíbrio do sujeito feminino à obediência, às normas ditadas pela sociedade androcêntrica, podendo ser considerada “louca”, dentro dos conceitos de normalidade pré - estabelecidos, aquela que se recusar, ou mesmo questionar este conjunto de valores.

Dentre as tecnologias de gêneros, atuantes como mecanismos de opressão, as questões atinentes à sexualidade, na concepção patriarcal, configuram-se também como uma forma de sujeição, pois a sexualidade feminina é concebida como “uma projeção da masculina, seu oposto complementar, sua extrapolação _ assim como a costela de Adão. De modo que, mesmo quando localizada no corpo da mulher ... a sexualidade é percebida como um atributo ou propriedade do masculino” (DE LAURETIS, 1994, p 222). Acerca dessa alienação da

subjetividade através do corpo, ou alienação do corpo pela supressão da subjetividade, nos falam os seguintes versos:

Meu corpo é um grande mapa muito antigo
percorrido de desertos, tatuado de acidentes
habitado por uma floresta inteira
um coração plantado dentro de um jardim japonês
regado por veias finas
com um lugar vazio para a alma
(TAVARES, 1999, p. 45)

A alienação do corpo da mulher, mimetiza-se, nos versos acima, com a alienação do corpo da terra Nação. Na poesia da autora a construção da identidade feminina caminha paralelamente à construção de uma identidade nacional. No desenho deste poema, onde se imprime o mapa-corpo-nação, inscrito pelas cicatrizes das mulheres, uma nova cartografia é redesenhada, assim como um novo espaço para se estar no feminino.

Neste novo espaço, renovam-se as relações entre a mulher e a natureza, atualizando a imagem africana que culturalmente, identifica a imagem da mulher com a mãe África, pois era dessas mulheres que nasciam novos soldados, como se fossem frutos de uma árvore:

Meu pai chamou e disse:
mulher, chegou a hora, eis o senhor da tua vida
aquele que te fará árvore
...
Este homem pagou mais bois, tecidos e enxadas do que
[aqueles que eu pedi
(*Ibidem*, p. 47)

Além de representar a opressão pela alienação do corpo feminino, nas práticas tradicionais, a poesia de Paula Tavares atualiza esta imagem utilizando-se de metáforas, sinestésias e diversos recursos de linguagem para “simbolizar” a mulher como força geratriz capaz de transformar a realidade, sendo constantemente invocada como a semente de uma nova organização político-social, símbolo de força e resistência.

Essa força, porém, está intimamente relacionada à subjetividade. Segundo DE LAURETIS (1994, p. 228), “a subjetividade e a experiência femininas residem necessariamente numa relação específica com a sexualidade”. Portanto, ao analisarmos o erotismo presente nas obras dessas poetisas, estamos também, buscando mapear esta passagem da socialidade à subjetividade.

Passagem esta, que visualizamos no constante entrecruzar-se de erotismo/feminismo/ecologia recorrentes na poesia de ambas as autoras. No caso de Paula

Tavares, as relações entre a mulher e a natureza são representadas, em alegorias poético-narrativas:

A rapariga chama-se Ingrid de pai sueco é pequena com pés
[de prata
uma breve floração
no peito pronta para arder de noite
também a sua voz e o tecido
que esconde o mapa secreto da sua alma
enquanto leves mantos não chegam para esconder
[um coração que bate
como o ruído da chuva

(TAVARES, 1999, p. 41-2)

Ou, ainda, de forma telúrica. Vale observar que o telurismo, na poesia de Paula Tavares, em alguns momentos contempla o espaço geográfico e em outros, o espaço físico.

No primeiro, exaltam-se as características culturais e naturais, tanto no aspecto humano quanto da natureza do seu país, assumindo, assim, dimensões sociais, como no poema “TERRACOTA”, transcrito abaixo:

Abre a terra
deixa que me veja no espelho
e encontre o meu lugar
no vazio
no meio das trezentas mil virgens de terracota

Abre a ter, meu amigo
essa terra tecida de mil cores d’areia
vinda do norte
semente do tempo
onde as mais velhas descansam

deixando aos pés
a dança de apressar a vida.

(TAVARES, 1999, p.18):

No segundo, em que o eu-lírico em sensualíssima metamorfose se faz um com a natureza, agrega-se o elemento erótico às experiências pessoais da autora com sua terra natal. Neste sentido, percebemos também o dialogismo, ou mesmo, a passagem da socialidade à subjetividade e vice-versa :

Deixa as mãos cegas
Aprender a ler o meu corpo
Que eu ofereço vales
curvas de rio
óleos

Deixa as mãos cegas
 Descer o rio
 Por montes e vales.
 (TAVARES, 2007, p.15)

Seja da maneira com que forem representadas, as relações entre mulher e natureza/África são atualizadas e ressignificadas, pois contemplam o erotismo feminino como um elemento de desopressão e redescoberta do próprio corpo, que deixa de ser apenas fonte de procriação e passa a ser, também, fonte de prazer como via para a subjetividade e, consequentemente, para uma nova socialidade.

Também na poesia hilstiana, as fraturas da subjetividade feminina são ecologicamente sanadas, quando o eu-poético, em plena harmonia com a natureza, metaforicamente fluidifica-se na água:

LII⁵⁶

Águas. Onde só os tigres mitigam a sua sede.
 Também eu em ti, feroz, encantoada
 Atravessei as cercaduras raras
 E me fiz máscara, mulher e conjetura.
 Águas que não bebi. Crespúsculares. Cavas.
 Códigos que decifrei e onde me vi mil vezes
 Inconexa, parca. Ah, toma-me de novo
 Antiquíssima, nova. Como se fosses o tigre
 A beber daquelas águas.

(HILST, 1999, p. 61)

Nos versos de Paula Tavares, assim como, nos versos de Hilda Hilst, acima citados, notamos um investimento poético do telúrico em favor do erótico, no qual o elemento água assume presença constante seja como rio, mar, chuva, lago, ou fonte de energia, renovação e transformação, conforme observamos em: “... toma-me de novo / Antiquíssima, nova. Como se fosses o tigre / A beber daquelas águas”; em que o eu-poético compara-se às águas. Ou, ainda, em: “Deixa as mãos cegas / Descer o rio / Por montes e vales.”, em que as curvas do corpo feminino são metaforizadas por elementos da natureza.

⁵⁶ ⁵⁶ *Do Desejo* (1992)

Intercorrências como estas são frequentes nas obras das duas autoras. As imagens, por elas suscitadas, nos remetem a uma interação entre a mulher e a natureza, que por sua vez, nos faz pensar na ecosofia guattariana, segundo a qual o equilíbrio global só poderá ser alcançado com a conjugação das três ecologias: a social, a mental e a ambiental.

4.1 Da erotização da Natureza à natureza erótica do ser mulher: Hilda Hilst e Paula Tavares, vozes das mulheres emudecidas

Ao promover poeticamente a interação entre a mulher e a natureza, através de imagens que sugerem um entrecruzamento entre a natureza exterior (terra) e a natureza subjetiva (mulher), a poesia destas autoras promove, também, a naturalização do prazer feminino, desconstruindo o moralismo que delega o prazer somente ao homem, cabendo à mulher a função única de procriar. Na tradição angolana, essa visão utilitária da sexualidade feminina é ainda mais contundente, ao ponto da mulher ser comparada a uma “Estranha árvore de filhos” (TAVARES, 1999, p. 32.), como bem denunciam estes versos da poeta angolana e o seguinte trecho de uma das entrevistas concedidas em que Paula Tavares deixa clara a sua indignação, em relação à condição da mulher em seu país:

A mulher não fala do seu próprio corpo mesmo quando o exhibe debaixo de uma exígua roupa que o calor e a moda impõem. Não houve revolução sexual nunca. Cada uma das sociedades que convivem em Angola tem seus próprios tabus, suas próprias regras. Impossível generalizar. Havia uma literatura — sobretudo a colonial — toda centrada em torno da sexualidade da mulher africana. E quantas vezes isso não passou de estereótipo, de mais uma forma de abuso e ignorância do outro, neste caso, outra. As mulheres africanas tiveram muito contato com as igrejas católicas e evangélicas. As sociedades africanas têm um aspecto de grande conservadorismo. (VIANA, s/d, p. 10.)

Já em seu livro de estréia, *Ritos de Passagem*, na primeira seção do livro, intitulada “De Cheiro Macio ao Tacto”, ao trazer para o cenário poético elementos vegetais provenientes de seu país, imprimindo-lhes conotações que mesclam as formas do corpo feminino, a poeta já diz a que veio, pois ao enfatizar de forma tão autêntica a expressão da sexualidade e do desejo feminino, ela mostra o quão importante é para a mulher angolana tomar posse do próprio corpo para que se possa afirmar a sua voz e identidade de sujeito feminino que não tolera mais ser apenas um ser sexuado e silenciado. Para isto a autora busca representar a mulher angolana, como um todo, e não enfatizando apenas sua beleza e

exotismo, como o fazia a literatura colonial como um todo e não enfatizando apenas sua beleza e exotismo, como e fazia a literatura colonial.

O poema “A manga” e os demais que compõem a primeira parte de *Ritos de Passagem*, já referidos no terceiro capítulo, são exemplos dessa erotização da natureza como um duplo mecanismo do processo de construção identitária, pois ao mesmo tempo em que intercede pela edificação da identidade nacional, através da figuração desses frutos, e, em outros poemas, do resgate dos valores e das tradições de seu país; ela ressalta a importância da sexualidade no processo de construção da subjetividade do indivíduo. Mas a ênfase à sexualidade é feita de forma extremamente sutil e delicada e artisticamente eficiente, assim, mais uma vez retomemos este poema:

Fruta do paraíso
companheira dos deuses
as mãos
tiram-lhe a pele
dúctil
como, se, de mantos
se tratasse
surge a carne chegadinha
fio a fio
ao coração:
leve
morno
mastigável
o cheiro permanece
para que a encontrem
os meninos
pelo faro.

(TAVARES, 2007, p. 32).

Notamos, no poema acima, conotações eróticas que nos remetem ao corpo feminino, mais precisamente à vagina, pelo formato da fruta e do órgão sexual feminino, os pêlos pubianos metaforizados em “fio a fio”. Assim como o gesto de saborear a fruta: “as mãos/ tiram-lhe a pele / dúctil / como, se, de mantos / se tratasse / surge a carne chegadinha”, nos remetem ao processo de desnudamento dos amantes para o ato sexual. O sexo feminino é ainda “louvado” como “Fruta do paraíso / companheira dos deuses”. A naturalização da sexualidade feminina é ainda reforçada em “o cheiro permanece/ para que a encontrem/ os meninos/ pelo faro”, sugerindo a animalidade do cio, instintivamente vivenciado na natureza, sem os moralismos socialmente impostos.

Na poesia de Hilda Hilst, porém, a crítica à negação do prazer, principalmente da mulher, é edificada, sobretudo, pela desestabilização da *Imago Dei* masculina que milenarmente legitima o patriarcalismo e a opressão feminina, como vimos nos textos de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, no segundo capítulo. Além disso, a poeta também refaz as relações entre a mulher e a natureza, tal qual o faz Paula Tavares, pois é no entrosamento com a natureza que o eu-lírico hilstiano busca encontrar a própria subjetividade:

XLVII⁵⁷

Amor chagado, de púrpura, de desejo
 Pontilhado. Volto à seiva de cordas.
 Da guitarra, e recheio de sons o teu jazigo.
 Volto empoeirada de vestígios, arvoredos de ouro
 Do que fomos, gotas de sal na planície do olvido
 Para reacender a tua fome.
 Amor de sombras de ocasos e de ovelhas.
 Volto como quem soma a vida inteira
 A todos os outonos. Volto novíssima incoerente
 Cónita
 Como quem vê e escuta o cerne da semente
 E da altura de dentro já lhe sabe o nome
 E reverdeço
 No rosa de umas tangerinas
 E nos azuis de todos os começos
 (*Ibidem*, p. 56)

Ao deixar-se conduzir por Eros, o eu-lírico se renova “Volto novíssima incoerente /... / E reverdeço / No rosa de umas tangerinas / E nos azuis de todos os começos” as relações entre a mulher e a natureza, desconstruindo a passividade natural a ela atribuída pelo sistema essencialista e universalizante de sexo-gênero. Ao se reconhecer na natureza, o eu-poético também se liberta dos tabus sociais que o impedem de se relacionar equitativamente com o sexo oposto e, a partir dessa liberação, promove uma vivência mais ecológica e socialmente equilibrada que, conseqüentemente, se reflete no equilíbrio global, como muito bem coloca Angélica Soares:

Ao nos reconhecer na Natureza, a reconhecemos indubitavelmente humana. E tornamos possível viver “os nos azuis de todos os começos”; assim, então guattarianamente despoluídos.

⁵⁷ Amavisse, 1989.

No estilo hilstiano, essa é, também, uma mensagem ética e estética motivada pela liberação do desejo. (SOARES, 1999, p.81)

Este exercício erótico, vivenciado como uma busca psicológica de autoconhecimento, na poesia de Paula Tavares, vem aliado também pela busca de uma identidade nacional que delegue à mulher uma nova condição social, ou seja, as relações de sexo-gênero são ainda mais relativizadas nesta poesia angolana. Uma pequena amostra da identificação mulher/natureza/nação está na descrição erotizada que a poeta faz, em *Ritos de Passagem* (1985), dos frutos provenientes de sua região, conforme exposto no terceiro capítulo, e nesta outra passagem, extraída de *O lago da lua* (1999):

O meu amado chega e enquanto despe as sandálias de couro
marca com o seu perfume as fronteiras do meu quarto.
Solta a mão e cria barcos sem rumo no meu corpo.
Planta árvores de seiva e folhas.

Dorme sobre o cansaço
embalado pelo momento breve da esperança.
Traz-me laranjas. Divide comigo os intervalos da vida.
Depois parte.

.....
Deixa perdidas como um sonho as belas sandálias de couro.
(TAVARES, 1999, p. 19)

Os versos acima revelam muito bem um dos recursos utilizados pela poeta angolana, que é este dialogismo entre o espaço geográfico e o espaço físico, conforme já notado anteriormente, e aqui expressos em “marca com o seu perfume as fronteiras do meu quarto”. / Solta a mão e cria barcos sem rumo no meu corpo.”, (con)fundindo os espaço geográfico, metaforizados pelo “quarto”, e o espaço físico “corpo”.

Na aproximação feita entre o erótico e a natureza (humana, não-humana e ambiental), a poeta utiliza-se de signos que nos remetem a elementos naturais e animais, como o gesto de demarcar o território com o cheiro, também expressos nestes dois primeiros versos.

A associação entre subjetividade e exterioridade, que vai ao encontro da ecosofia guattariana, é estabelecida aqui na vivência do erotismo, que no poema é progressivamente sugerido do 1º ao 4º verso: “Planta árvores de seiva e folhas.” Neste verso, podemos estabelecer as relações entre a seiva _um fluído próprio de organismos vegetais_ com o esperma do homem, um fluído humano, presente no ápice do ato amoroso. Sendo que no 5º e 6º versos ocorre o que Bataille (1987,p.17) chama de “desapossamento no jogo de órgãos que se derramam no renovar da fusão”, este breve estado de continuidade do ser é conotado na

imagem do amado que “Dorme sobre o cansaço / embalado pelo momento breve da esperança”. E, é também, neste breve momento de continuidade que os seres amantes se equiparam “Traz-me laranjas. Divide comigo os intervalos da vida./ Depois parte.”

Estabelecendo o elo entre a natureza erotizada e a nação, a autora traz, novamente, para a cena poética a presença do boi, animal sagrado e ritualístico em sua cultura, claramente referenciado em muitos de seus poemas e, aqui, metonimicamente resgatado pelas sandálias de couro do amado: “Deixa perdidas como um sonho as belas sandálias de couro”, idéia que é reforçada pelo símile entre os sonhos e a sandálias que após sua partida, permanecem como uma forma de materialização dos sonhos de amor dos amantes e também o sonho de estabelecer um novo jeito de estar no feminino, em que as relações sexo-gênero sejam remodeladas pelas relações humanas a fim de se promover uma condição mais justa e igualitária para a mulher na sociedade angolana.

Notamos, ainda, nessa passagem poética uma espécie de passividade feminina voluntária, característica da concretização do erotismo em que é a mulher a parte passiva, mas não subjugada, que fique bem claro, pois:

É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. (BATAILLE, 1987, p.17)

Também nos versos hiltianos notamos esta passividade voluntária e necessária para se renovarem as relações homem/mulher:

LXXII⁵⁸

Toma-me ao menos
Na tua vigília

...

Toma-me
Porque me agrada
Meu ser cativo do teu sono.
Corporifica
Boca e malícia.
Tatos.
Mas importa mais
O que a ausência traz

⁵⁸ *Cantares de perda e predileção*, 1983

E a boca não explica.

Toma-me anônima
Se quiseres. Eu outra
....

(HILST, 1999, 82)

Hilda Hilst, nos versos acima, enfatiza essa entrega voluntária pela recorrência do imperativo “Toma-me”, desvelando também a participação ativa da mulher, desfazendo-se a passividade “natural” a ela atribuída pelo sistema essencialista e universalizante de sexo-gênero, que impõe, ainda hoje, um posicionamento do homem como sujeito e da mulher como sujeitada.

Essa entrega voluntária, decorrente da naturalização do prazer, na poesia de ambas as poetisas, ocorre através de uma simbiose erótico/ecológica que coloca o ser feminino em constante mimetismo com a natureza:

Desses a curva do meu corpo, amado
com o sabor de outros rios
contas as veias e deixas as mãos pousarem
como asas
como vento
sobre o sopro cansado
sobre o seio desperto

Parte a canoa e rasga a rede
tens sede de outros rios
olhos de peixes que não conheço
e dedos que sentem em mim a pele arrepiada

Sou a esperança cansada da vida
que bebes de devagar
no corpo que era meu
e já perdeste
andas em círculos de fogo
à volta do meu cercado
Não entres, por favor não entres
sem os óleos puros do começo
e as laranjas.

(TAVARES, , 2001, p.26)

Também na poética hilstiana, este procedimento estético é recorrente, o que nos faz pensar neste movimento de erotização da natureza a fim de se alcançar a natureza erótica do ser mulher e dar voz ao desejo:

LXXII⁵⁹

Corpo de carne
 Sobre um corpo de água.
 Sonha-me a mim
 Contigo debruçada
 Sobre este corpo de rio.
 Guarda-me
 Solidão e nome

E vive o percurso
 Do que corre
 Jamais chegando ao fim.

Guarda esta tarde
 E repõe sobre as águas
 Teus navios. Pensa-me.
 Imensa, iluminada
 Grande corpo de água
 Grande rio
 Esquecido de chagas e afogada.
 Pensa-me rio.
 Lavado e aquecido da tua carne.
 (HISLT, 1999,p. 81)

É nesta comunhão erotizada com a natureza, que essa mulher, que se faz “rio”, para docemente deixar-se navegar pelo amado: “Desses a curva do meu corpo, amado / com o sabor de outros rios” ou “Sonha-me a mim / Contigo debruçada / Sobre este corpo de rio.”, busca sua identidade erótica e liberta-se para o amor.

O simples gesto de liberar-se para o prazer já é um ato de transgressão, em espaços sociais em que a atividade sexual da mulher ainda se volta predominantemente para a procriação, como é o caso de Brasil e Angola, onde dentre as muitas marcas da colonização portuguesa, é predominante a moral judaico-cristã.

Segundo Soares (1999, pp.102-103), ao transgredir a proibição a mulher investe na construção de sua identidade, pois o autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo e à consciência de seu poder de transformá-lo, ou seja, ao romper com o modelo dominante da superioridade masculina, permitindo-se vivenciar sua sexualidade como uma experiência erótica, que busca o prazer e não meramente a reprodução, atuando na construção de seu próprio “eu” feminino, ela é capaz de atuar também como construtora da sociedade.

⁵⁹ *Cantares de perda e predileção*, 1983

“As ações culturais e políticas estão intimamente ligadas através do movimento feminista, porque a política do corpo é uma descoberta de sua própria sociabilidade através da consciência das forças que o controlam e subordinam”(BONNICI, 2000, p.176). Esta citação reforça a idéia de que a temática erótica deve ser concebida em seu sentido estético e sócio existencial, estabelecendo a poesia/erotismo como um princípio de autoconhecimento, de conhecimento do Outro e do mundo, como fonte de reconhecimento da Natureza no próprio Ser.

Portanto, ainda que não sejam identificadas como feministas, é inegável a contribuição que a poesia de Hilda Hilst e Paula Távres concede em favor do feminismo. Esta pequena amostragem nos revela que a criação e a divulgação, por e para mulheres, de uma poesia radicalizadora de modos libertários de vivência, conjunta com o prazer, integram a consciência ecológica, no seu sentido mais globalizante, visto que as imagens do corpo livre para o gozo e em harmonia com a Natureza contrapõem-se aos mecanismos repressores da subjetividade e, conseqüentemente, aos da socialidade.

No caso de Paula Tavares, como já o dissemos anteriormente, este resgate da subjetividade feminina caminha paralelo ao da identidade nacional de seu povo. Assim, o eu-lírico não só converte-se na natureza, como também no corpo de seu país, pois são constantes as imagens em que se figura esta duplicidade de sentido sobre o corpo/natureza da mulher/África: “Sou a esperança cansada da vida / que bebes de devagar /no corpo que era meu”. Podemos sugerir que ocorre, neste sentido, uma outra diversidade de feminismo, na qual o foco que se desloca da mulher como ser social para o individual, e vice-versa, corrobora com o que nos diz Castells acerca das transformações e diversidades do feminismo:

...não obstante estar o feminismo presente em muitos países e as lutas e organizações feministas irromperem por todo o mundo, o movimento feminista apresenta formas e orientações muito diferentes, dependendo dos contextos culturais, institucionais e políticos do local em que surgem. (CASTELLS, 2001, p.224.)

Entendemos, portanto, que ao inscrever a mulher em sua poesia, inserindo-a na natureza, buscando instaurar um novo olhar para suas tradições e uma nova condição social, sua escrita, consciente ou inconscientemente, vai ao encontro das tendências feministas atuais, ou pós-feministas, pois:

A inserção nesta nova fase [pós-feminista] exigiu a criação de uma nova categoria de análise que tornasse possível o estudo das mulheres sem

tratá-las como uma categoria autônoma, independente e isolada do social. Partindo do pressuposto de que a mulher, assim como o homem, é uma construção cultural, o feminismo propôs um estudo relacional trabalhando com o masculino e o feminino. Passou-se então a trabalhar num outro patamar que é o gênero, cujo conceito remete à construção de significados culturais.

(CASTELL, 2008, p.35)

Assim, a constante recorrência aos elementos culturais e naturais de seu povo nos poemas de Paula Tavares é como um convite para a “travessia” de/para um novo mundo, um mundo ainda utópico, mas que a poeta empenha-se em alcançar. Desta forma, ela nos fala dos problemas nacionais que, contudo, seguirão transcendendo para o universal, ou seja, sua poesia transita simbioticamente do local para o global, criando situações discursivas que correspondem à realidade estendida numa espécie de espelho transversal que reflete/sugere a materialização da fragmentação do ser, conforme insinua a plasticidade de muitos de seus poemas nos quais observamos uma espécie de “fluência” de versos e estrofes uns adentrando-se nos outros, tal qual um movimento de fluxo e refluxo entre o eu e o outro.

Movimento semelhante é percebido também na poesia de Hilda Hilst, mas sem os intentos nacionalistas notados na poesia de Paula Tavares. Na obra hilstiana, o erótico apresenta-se como um dos diversos caminhos percorridos para o autoconhecimento e para se buscar as respostas de questões existenciais decorrentes do imenso mistério que é a vida, a morte, o ser humano, enfim, é o caminho para se chegar mais próximo de Deus que, para autora, é quem detém todas as respostas, conforme sua própria fala: “É Deus mesmo, meu negócio é com Deus.” (Hilst, 1999, p.30).

4.2 O corpo da mulher no corpo do poema: um espaço de encontro com o sagrado

Para abordarmos o sagrado na poesia dessas autoras, convém primeiramente recorrermos a alguns dos significados do termo em seu sentido puramente denotativo, que adotaremos. Assim, segundo o dicionário Aurélio, temos:

Sagrado:[Do lat. *sacratu*.]

Adjetivo.

...

2. Concernente às coisas divinas, à religião, aos ritos ou ao culto; sacro, santo.

3. Inviolável, puríssimo, santo, sacrossanto
(FERREIRA, CDROM.)

Vale também fazer um aparte a respeito das configurações do sagrado representadas na poética dessas duas autoras, em especial na poesia de Paula Tavares, pois, quando nos referimos à "tradição africana", não pretendemos generalizar, afinal:

Quando se fala da "tradição africana", nunca se deve generalizar. Não há *uma* África, não há *um* homem africano, não há *uma* tradição africana válida para todas as regiões e todas as etnias. Claro, existem grandes constantes (a presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre os mundos visível e invisível e entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário, o respeito religioso pela mãe, etc), mas também há numerosas diferenças: deuses, símbolos sagrados, proibições religiosas e costumes sociais delas resultantes variam de uma região a outra, de uma etnia a outra; às vezes, de aldeia para aldeia. (HAMPATÉ-BA, 2003, p.8)

Conforme a citação acima, embora haja muitas diferenças entre os povos africanos, há também determinadas afinidades que poderão ser referidas ao longo desta leitura sem, contudo, perdemos de vista que o foco histórico-socio-cultural representados na obra de Paula Tavares concentra-se mais detidamente sobre sua região natal, a saber, a região do Lubango, Huíla, província localizada ao sudoeste de Angola. Portanto, mesmo que ao longo deste trabalho tenhamos utilizado ou utilizemos ainda alguns termos generalizantes no que diz respeito à África, é importante lembrar que _ salvo aquilo que Hampaté-Ba aponta como “grandes constantes” _ conquanto as colocações pareçam extensivas ao universo africano como um todo, estamos nos referindo especificamente à região onde nasceu a autora.

No que diz respeito ao erotismo, segundo o pensamento batailleano, o sagrado está na busca pela continuidade perseguida para além do mundo imediato. Nesse sentido, a poesia hilstiana, conforme abordamos no segundo capítulo, é bastante recorrente, pois sua poesia nos mostra uma concepção divina que contempla uma profunda humanidade ou humanização de Deus, ou, ainda, uma divinização do humano. Vimos também, no segundo capítulo, que segundo Coelho (1985), prevalecem, na poética de Hilda Hilst, duas interrogações radicais: uma de natureza física, centrada na figura da mulher e sua fusão amorosa com o outro, e outra de natureza metafísica, situada entre o profano e o sagrado, tentando desvendar Deus.

Lembrando que, muitas vezes, o outro com o qual se busca essa fusão amorosa também é Deus, como acontece em muitos dos poemas do volume *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1985) e mesmo em outros volumes em que esta temática é menos recorrente, senão vejamos:

... todo erotismo é sagrado, mas nós encontramos os corpos e os corações sem entrar na esfera sagrada propriamente dita. A busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato aponta uma abordagem essencialmente religiosa; sob sua forma familiar no Ocidente, o erotismo sagrado confunde-se com a busca, exatamente com o *amor* de Deus, mas o Oriente dá continuidade a uma busca semelhante, sem necessariamente colocar em jogo a representação de Deus. (BATAILLE, 1987, p. 15)

Para Bataille, então, todo erotismo carrega uma dimensão do sagrado, o que fica mais claro quando a busca por continuidade é perseguida para além do mundo imediato.

Se no poema de Paula Tavares o ato erótico é metaforizado no ato de saborear a manga, como vimos no poema “A manga”, anteriormente referido, na poesia hilstiana é no gesto de comer a maçã (gesto que simbolicamente remete a idéia de pecado e transgressão) que o eu-lírico guarda na memória do corpo o ato amoroso:

LXXV⁶⁰

As maçãs ao relento. Duas. O viscoso
Do tempo sobre a boca e a hora. As maçãs
Deixei-as para quem devora esta agonia crua:
Meu instante de penumbra salivosa.

As maçãs comi-as como quem namora. Tocando
Longamente a pele nua. Depois mordi a carne
De maçãs e sonhos: sua alvura porosa.

E deitei-me como quem sabe o Tempo e o vermelho:
Brevidade de um passo no passeio.

(HILST, 1999, p. 84)

Nos versos acima, notamos a metaforização do ato erótico estabelecida em três momentos, figurados pelas três estrofes. Observa-se que o eu-lírico, ao se deparar com as duas “maçãs ao relento”, depara-se com a própria solidão e busca, na memória, o breve momento da “passagem da descontinuidade para continuidade do ser”. Ao comer a maçã o eu-poético revive eroticamente o ato amoroso: “As maçãs comi-as como quem namora. Tocando / Longamente a pele nua. Depois mordi a carne De maçãs e sonhos: sua alvura porosa.” Se “o erotismo sagrado confunde-se com a busca, exatamente com o *amor* de Deus”, essa busca se evidencia no encontro de “quem sabe o Tempo e o vermelho: / Brevidade de um passo no passeio.” Mas, se é terreno do simbólico e pela palavra poética que esse encontro se realiza, então a poesia também se torna um elemento sagrado.

⁶⁰ Amavisse, 1989.

E é no território das palavras que o erotismo encontrado na poética de Paula Tavares assume uma dupla função: por um lado, a transgressão que o conceito em si carrega, por outro lado, a transgressão da mulher, que até então foi representada como um ser passivo e silenciado. É (re)inscrita como um ser em processo de redescoberta, no qual o as relações com o corpo, pela exaltação do desejo feminino, e com o sagrado, através do resgate das tradições e da denúncia do sexismo, atinentes às sociedades tradicionais, conforme o poema “Ex-votos”, citado no terceiro capítulo e parcialmente retomado aqui, é emblemático a este respeito:

neste altar sagrado
o que disponho
não é vinho nem pão
nem flores raras do deserto
neste altar o que está exposto
é o meu corpo de rapariga tatuado

neste altar de paus e pedras
que aqui vês
vale como oferenda
meu corpo de tacula
meu melhor penteado de missangas.
(TAVARES, 1999, p. 12)

Nos poemas de Paula Tavares não são os ritos religiosos da tradição judaico-cristã que encontramos, mas os da cultura africana que, aqui é transgredido e ganha uma nova significação, pois ao oferecer em sacrifício o corpo da mulher paramentado como manda a tradição: “é o meu corpo de rapariga tatuado / meu corpo de tacula / meu melhor penteado de missangas.”, a poeta não só sacraliza o ser feminino, como também revela sua contestação à alienação do corpo da mulher nessas tradições, forjando assim, uma poesia que franqueia a denúncia política e social, a partir do elemento erótico explorado de modo a viabilizar as relações entre o corpo e o sagrado.

Esta atitude lírica da poeta angolana _ de articulação entre o profano e o sagrado, pela exploração do erótico _ é também muito recorrente na autora brasileira, cuja obra temos abordado neste trabalho:

XIII

Vou pelos atalhos te sentindo à frente.
Volto porque penso que voltaste.
Alguns me dizem que passaste

Rente à alguém que gritava:

Tateia-me, Senhor,
Estás tão perto
E só percebo ocos
Moitas estufadas de serpentes

Alguém me diz que esse alguém
Que gritava, a mim se parecia.
Mas era mais menina, percebes?
De certo modo mais velha

Como alguém voltando de guerrilhas
Mulher das matas, filha das idéias.

Não eras tu, vadia. Porque o Senhor
Lhe disse: Poeira: estou dentro de ti.
Sou tudo isso, oco moita
E a serpente de versos da tua boca.

(HILST, 2005, 43)

Também nos versos de Hilst, vimos as relações eróticas desenvolverem-se no território das palavras, ou melhor, cumpre-se o que Paz (1994) preconiza acerca das “afinidades entre erotismo e poesia: o primeiro é uma metáfora da sexualidade, a segunda uma erotização da linguagem” (PAZ, 1994, p. 49).

No poema acima, extraído do volume *Poemas malditos, gozosos e devotos*, temos um eu-lírico que busca nos sentidos do corpo, encontrar-se e, por extensão, encontrar-se com Deus, conforme sugere o verso “Tateia-me, Senhor,”. Assim temos as seguintes relações: o corpo em forma do poema, o poema que contempla a poesia, a poesia como via para o sagrado, o sagrado que na poesia hilstiana, conforme vimos no segundo capítulo, se totaliza em Deus.

Essas correlações que nos apontam a/para poética de Hilst, em especial no texto acima, nos fazem pensar nas afinidades entre mística e erotismo. Mística porque “o outro”, a quem (e como) o eu-lírico busca, extrapola os limites do humano, trata-se do sentimento de continuidade, que seres descontínuos que somos buscamos, conforme nos fala Bataille ou, se nos apoiarmos em Paz, da piedade ou amor a Deus, que nasce do sentimento de orfandade que a criatura, filha de Deus, sente ao se ver “jogada” no mundo e por isto sai à procura de “seu criador. É uma experiência literalmente fundamental, pois se confunde com o próprio nascimento” (PAZ, 1994, p.99).

É essa ânsia do encontro entre criador e criatura, que as imagens deste poema sugerem, apenas lembrando que na concepção hilstiana de Deus, criador e criatura são

entidades fluídicas que se atravessam, se complementam e se opõem. Ou seja, não se sustenta a idéia do Deus patriarcal criador e, no caso deste eu-lirico feminino, a da mulher criatura. Esta assertiva, que se constrói ao longo da obra poética hilstiana, consagra-se na última estrofe, em o outro, a quem se procura, manifesta-se: “Não eras tu, vadia. Porque o Senhor/ Lhe disse: Poeira: estou dentro de ti. / Sou tudo isso, oco moita / E a serpente de versos da tua boca.”

A este respeito, o desejo de conhecer Deus, em prefácio a *Poemas malditos, gozosos e devotos*, Pécora manifesta-se da seguinte maneira:

Nos poema deste livro, em particular, Deus não é senão dúvida, dor e ameaça do vazio. ... Nessa perspectiva, é evidente que a forma “gozosa” dos mistérios percorridos pelos poemas tampouco se faz de maneira plena. Neles, constitui-se uma “erótica” vicária, substitutiva, ostensivamente precária, na qual o desejo do conhecimento de Deus imbrica-se com o desejo do conhecimento do corpo do homem. Não se trata, entretanto, de uma escolha na qual se funda um ato de humanismo cristão. Sequer escolha há: a via do corpo é tão somente a do único conhecimento que lhe resta: “o da mulher que só sabe o homem” E se a sexualidade do homem é a via que está condenada a trilhar em sua busca de Deus, na aí se traduz como lascívia autonomizada de sua busca pela transcendência. (PÉCORA, in: Hilst, 2005, p. 10-11)

A citação acima, ainda que extensa, é bastante elucidativa acerca das relações entre o corpo como via para o sagrado, na poesia hilstiana. Assim como Paula Tavares resignifica os ritos de ascensão ao sagrado, entenda-se aqui os deuses africanos, presentes em sua tradição, Hilda Hilst o faz em relação aos rituais de feições católicas, ainda que raramente os cite, os presentifica pela negação, ou seja, enquanto as religiões ocidentais predominantes pregam a castidade, a poeta prega o “êxtase erótico” como uma forma de comunhão ou, ao menos, comunicação com Deus que, conforme vimos no segundo capítulo, é mesmo o Deus judaico-cristão. Esta atitude lírica nos remete a PAZ, quando ele se refere às comunidades religiosas libertinas:

Não preciso me deter nas ordens religiosas, comunidades e seitas que pregam uma castidade mais ou menos absoluta ... É mais difícil documentar a existência de comunidades libertinas. ... As práticas eróticas coletivas de caráter público assumem constantemente formas religiosas. Não é necessário, para provar isso, lembrar os cultos do Neolítico ou as bacanais e saturnais da Antiguidade greco-romana; em duas religiões marcadamente ascéticas, o budismo e o cristianismo, figura também _ e de maneira proeminente_ a união entre a sexualidade e o sagrado. Cada uma das grandes religiões históricas engendrou, externa ou internamente, seitas,

movimentos, ritos e liturgias nas quais a carne e o sexo são caminhos em direção à divindade. (PAZ, 1994, p.20).

Hilda Hilst, portanto, dialoga com a ancestralidade ao instituir poeticamente uma nova forma de devoção, duplamente erótica, pois a faz pelas sendas da poesia que, “em seu modo de operação, já é erotismo” (PAZ, 1994, p.12) e pela abordagem da temática erótica contemplando o corpo como via de acesso ao sagrado, ainda que representado metaforicamente nas linhas e entrelinhas do poema.

Dessa forma, percebemos que ambas as poetisas refazem os percursos que conectam o humano ao divino, pois que este existe dentro daquele. Portanto, a polaridade entre o profano e o sagrado, que parece permear a obra de ambas, constitui-se, ao final, em síntese constitutiva do erotismo sagrado ou mesmo do aspecto sagrado do erotismo, pois “todo erotismo é sagrado” (BATAILLE, 1987, p.15).

Portanto, o sagrado que na poesia hilstiana constitui-se na incessante busca de Deus, sem os reducionismos religiosos, mas em seus mistérios mais profundos, na poesia de Paula Tavares, assume matizes místicos atinentes às “culturas agrárias primitivas, marcadas pelas cerimônias e ritos pagãos, pela obediência aos provérbios, aos preceitos e às leis ancestrais.”⁶¹. Além disto, a figuração desses ritos e costumes vem atrelada ao desejo de se instaurar um novo lugar para o feminino na sociedade angolana atual. Conforme observamos no poema “CERIMÔNIA SECRETA”, já citado no terceiro capítulo e que retomamos aqui:

Decidiram transformar
o mamoeiro macho em fêmea

prepararam cuidadosamente
a terra à volta
exorcisaram o vento
e

com água sagrada da chuva
retiraram-lhe a máscara

pintaram-no em círculos
com
tacula
barro branco
sangue...

⁶¹ DAL FARRA, Mária Lúcia. *Os Frutos Tropicais Do Feminino: Adélia Prado E Paula Tavares*. Disponível em http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2008/07_artigo_maria_lucia_dal_farra.pdf. Acesso em 28/02/2009

Entoaram cantos leves
 enquanto um grande falo
 fertilizava o espaço aberto
 a sete palmos da raiz.

(TAVARES, 2007, p.66)

Nessa figuração ritualística, observa-se a crítica à condição social da mulher, no sentido de que, metaforicamente, a superioridade masculina é “desmascarada”, na figura do “mamoeiro”: “com água sagrada da chuva / retiraram-lhe a máscara”, essa idéia reforça-se também pela elaboração versifica, que no espaço em branco entre a estrofe seguinte, indicia uma relação de equidade com o feminino: “pintaram-no em círculos / com / tacula / barro branco / sangue... “. Mais uma vez a poeta surpreende inovando a tradição mas, ao mesmo tempo, valorizando aquelas que são imprescindíveis à manutenção de sua identidade nacional, como nos versos abaixo, em que um sujeito feminino dialoga com a mãe mostrando, de certa forma, uma “reinvenção” das tradições, representada pelas adversativas que sempre introduzem um elemento/argumento novo para costumes antigos:

Trouxe as flores
 Não são todas brancas, mãe
 Mas são as flores frescas da manhã
 Abriram ontem
 E toda noite as guardei
 Enquanto coava o mel
 E tecia vestido
 Não é branco, mãe
 Mas serve à mesa do sacrifício
 Trouxe a tacula
 Antiga do tempo da avó
 Não é espessa, mãe
 Mas cobre o corpo

...
 Trouxe o canto
 Não é claro, mãe
 Mas tem os pássaros certos
 Para seguir a queda dos dias
 Entre o meu tempo e o teu

(TAVARES, 2003, p.26-7)

Na poesia de Hilda Hilst, o trato ao feminino é feito de forma bem mais sutil ou até implícita, visto que é constante enunciação de um eu-lírico feminino, ainda que a autora preferisse ser tratada por poeta e não por poetisa, é o maior indício de uma crítica à sociedade e seus valores patriarcais, assim como o constante posicionamento de equidade entre este eu-

lírico feminino e Deus, o mesmo Deus sagrado que ela busca estar “frente a frente” quando a si mesma encontrar-se. É o que nos indicia o seguinte fragmento:

Tentando semeadura

Dessa de mim que envelhece
Buscando a sua própria cara
E muito através, a tua
Que a mim me apeteceria
Ver frente a frente

Que os que passam perguntam:
São os canteiros de Deus?
Digo que sim por vaidade
Sabendo dos infinitos
De uma infinita procura
De *tu e eu*.

(HILST, 1999, p.49-51)

Assim, essa pequena amostragem dos textos destas autoras nos faz entender a poesia também como um espaço sagrado da linguagem que corporifica o pensamento metafórico, linguagem que, no caso de Hilda Hilst e Paula Tavares, traduz-se tanto por uma redescoberta estética do poder da palavra quanto por uma revisão crítica dos sentidos do sagrado em seus respectivos espaços sócio-culturais.

4.3 Da hermenêutica do cotidiano para uma hermenêutica existencial: relações (eco)lógicas na poética de duas mulheres

O conceito de pós-feminismo, segundo o “Dicionário da Crítica Feminista” (2005), apresenta algumas variações e até divergências, portanto, é importante salientar que, neste trabalho, não pretendemos nos ater rigidamente a nenhuma delas por não ser este o foco do nosso estudo, em vez disto, nos apoiaremos no seguinte verbete:

O conceito de pós-feminismo poderá assim traduzir a existência hoje de uma multiplicidade de feminismos, ou de um feminismo "plural", que reconhece o factor da diferença como uma recusa da hegemonia de um tipo de feminismo sobre outro, sem contudo pretender fazer tabula rasa das batalhas ganhas, nem reificar ou "fetichizar" o próprio conceito de diferença. (MACEDO & AMARAL, 2005. p. 154).

A definição acima, vai ao encontro do que nos fala Manuel Castells, teórico da Sociedade em Rede, conforme vimos no primeiro capítulo, “Suas lutas estão presentes em todas as etapas da experiência humana, embora assumindo formas diferentes e quase sempre ausentes dos compêndios de história e dos registros de modo geral” (CASTELLS, 2001, p. 170). Trata-se, portanto, de um processo irreversível e talvez, uma eterna revolução, pois as transformações decorrentes da insurreição das mulheres contra a sociedade patriarcal e o processo de identificação das mulheres _ pois não se trata de uma identidade feminina, mas de identidades em processo _ que trouxeram consequências fundamentais à experiência humana. Processo este, que o conjunto das obras poéticas de Hilda Hilst e Paula Tavares, entre outras, representa muito bem.

Em relação à historicidade da mulher, segundo Aguiar (1997, p.98), baseada nos pressupostos de Maria Odila Silva Dias, sobre a hermenêutica do cotidiano, a real integração da mulher na história, foi a partir da perspectiva do seu cotidiano, pois é basicamente aí que se tece toda a trama histórica e existencial, não a partir de pressupostos rígidos e de grandes marcos. E é desta perspectiva que nos falam muitos poemas de Paula Tavares, entre eles:

EXACTO LIMITE

A cerca do Eumbo estava aberta
 Okatwandolo,
 “a que solta gritos de alegria”
 colocou o exacto limite:
 árvore
 cabana
 a menina da frente
 saíram todos para procurar o mel
 enquanto, o leite
 (de crescido)
 se semeava, azedo
 pelo chão
 comi o boi
 provei o sangue
 fizeram-me a cabeleira
 fecharam o cinto:
 Madrugada
 Porta
 EXACTO LIMITE
 (TAVARES, 2007, p.50)

Ainda que de forma sucinta, o cotidiano, bem como as marcas da opressão da mulher, são figurados neste poema, cujo título e verso final idênticos, e escritos em caixa alta,

alegorizam o “exato limite”, sugerindo o “cercado”, imagem também bastante recorrente na poesia da poeta angolana, metaforizando o cerceamento da liberdade feminina, sempre restrita ao espaço privado da “árvore” (quintal) e a cabana e em atitude passiva, como bem sugerem os versos: “fizeram-me a cabeleira / fecharam o cinto”.

A restrição do espaço da mulher, em relação ao do homem, surge no poema seguinte, de Hilda Hilst, de forma mais sutil, como aliás, se desenvolve o trato com o feminino na poesia hilstiana. Então, vejamos:

VII⁶²

Áspero é o teu dia. E o meu também.
Inauguro ares e ilhas
Para que o teu corpo se conheça
Sobre mim, mas é áspera
Minha boca móvel de poesia,
Porque nem sei se o canto há de chegar
No escuro labirinto em que te fazes,
Nessa rede de aço que te envolve,
Nesse fechar-se enorme onde te moves.

Trabalho tua terra cada dia
E não me vês. O teu passo de ferro
Esmaga o que na noite foi minha vida
E recomeço. E recomeço.

(HILST, 1999, P.15)

A referência implícita às diferenças espaciais entre o feminino e o masculino torna-se mais sugestiva no primeiro verso: “Áspero é o teu dia. E o meu também.”, aqui o ponto final que interrompe o verso, estilisticamente, aponta para uma determinada cisão no cotidiano do eu-lírico e de seu colocutor, assim como, os quatro últimos versos desta estrofe encaminham para uma idéia de maior amplitude do espaço desse interlocutor a que se dirige o eu-poético.

Do mesmo modo, percebemos uma restrição espacial do eu, nos quatro últimos versos que compõem a segunda e última estrofe: “Trabalho tua terra cada dia / E não me vês. / O teu passo de ferro/ Esmaga o que na noite foi minha vida / E recomeço. E recomeço.” Neste último verso, fica ainda mais patente a idéia de rotina que compõe o cotidiano doméstico feminino, em uma sociedade de ideologia sexista que atribui à mulher o lugar da vida privada e reprodutiva e, nesta perspectiva, a ela é reservado o cuidado com o lar, no sentido de promover o bem estar do provedor/produtor dos bens materiais: “Trabalho tua terra cada dia”.

⁶² *Trajectoria poética do ser, 1963-1966*

Bem estar este que inclui, a disponibilidade para o amor: “Inauguro ares e ilhas / Para que o teu corpo se conheça / Sobre mim,...”, no entanto, a realidade desse encontro procede de forma diferente àquela idealizada pelo eu-lírico: “... mas é áspera / Minha boca móvel de poesia, / Porque nem sei se o canto há de chegar / No escuro labirinto em que te fazes, / Nessa rede de aço que te envolve, / Nesse fechar-se enorme onde te moves.”.

A crítica ao objetual da mulher assume configurações de denúncia social no poema citado abaixo, em que, numa espécie de olhar panorâmico sobre a “cidade”, descreve suas mazelas:

Assim o corpo
sitiado pela sede
ausente de si próprio
quase de pedra
perdido quieto
à beira da cidade.

Nada acontece antes da noite
por sobre a orla cinzenta
de outro dia
acesas as fogueiras
desencadeada a ira
é maior a fome da fome d’outros corpos
é tão grande a sede d’outros corpos
que se alarga o círculo à volta da cidade
que se alarga o grito à volta da cidade.

Um gemido antigo inicia
uma noite larga
fêmea de tão sofrida
há corpos que tilitam
outros envelhecem
este permanece nu
não mão da cidade
a ninguém é permitido o sono

Na esteira da cidade
sentados frente a frente
dois homens dão as mãos
esperam
um futuro parto das mulheres
a tribo renascerá de si própria
e as crianças soltas
nas ruas da cidade

pouco importa
se são crianças de vidro
não importa se são crianças
estilhaço

tudo está bem

quando se pode pôr por ordem
as insígnias a cabaça a marca do clã
na esteira da cidade

(TAVARES, 1999, p. 34-35)

No poema supracitado, transparece uma face angolana especial no arranjo poético dos signos: corpo, pedra, cidade, noite, fogueiras, fome, corpos, gemido, fêmea, parto, crianças, ruas, estilhaço, insígnias, cabaça, clã. Observa-se que, apesar do foco incidir sobre imagens cotidianas dos excluídos da cidade, que evocam dor e desolamento, na última estrofe há uma espécie de chamamento para a insurgência transformadora desta condição sócio/existencial, pois: “tudo está bem/ quando se pode pôr por ordem /as insígnias a cabaça a marca do clã / na esteira da cidade”. Ou seja, a força motriz para esta transformação consiste na manutenção da memória e da subjetividade enquanto elementos fundamentais para o processo gerativo de uma nova identidade nacional. Assim, sob o signo da letra, a obra de Ana Paula Tavares configura-se, pelo acúmulo de experiências da vida diária nela reapresentado, um arranjo artístico que transforma sua terra e sua gente em matriz de sentidos.

Apesar da falta de perspectivas em relação ao social nos anos 90, em Angola, observamos, neste poema, um contundente diálogo com a poesia dessa fase que nunca deixou de se oferecer como força geradora de utopia, pois os poetas continuaram a crer no poder transformador da linguagem poética.

Vale, ainda, atentar para o fato de que este “olhar”, embora panorâmico, conforme já o dissemos, precipita-se especialmente sobre o feminino, sugerindo, mesmo que sutilmente, problemas atinentes à relação de dominação masculina vigente na sociedade patriarcal, e a consequente opressão da mulher, presente nos versos: “Um gemido antigo inicia/ uma noite larga / fêmea de tão sofrida”. Se por um lado, ser fêmea é a expressão máxima do sofrimento, por outro é também expressão de esperança: “dois homens dão as mãos / esperam / um futuro parto das mulheres / a tribo renascerá de si própria / e as crianças soltas / nas ruas da cidade”. Esta poesia torna-se, portanto, elemento de denúncia das opressões e discriminações, explicitadas ou não, praticadas dentro das sociedades da nação de que é porta-voz.

A mulher, como expressão da esperança, é sagrada enquanto a Mulher-Mãe, nos seus desdobramentos simbólicos como resistência, persistência, proteção, união e fortaleza. Na poesia de Paula Tavares, e na poesia nacionalista de modo geral, a essa mesma mulher é atribuída a imagem da fragilidade, perante a força destruidora de acontecimentos como a guerra, a fome, o aniquilamento das relações afetivas e seus corolários, conforme nos mostra o poema:

A MÃE

A mãe chegou
 não estava sozinha
 o cesto que trazia
 não estava bem acabado
 a mãe chegou
 não tinha as tranças direitas
 a mãe chegou e o pano que trazia
 não estava bem alinhado
 a mãe chegou com olhos maduros
 os olhos da mãe
 não olhavam
 na mesma direcção
 a mãe chegou
 e não era ainda o tempo
 do pão do leite azedo
 e das crianças.
 A mãe chegou e a fala que trazia
 não estava bem preparada
 a mãe chegou
 sozinha
 com as falas da desgraça da miséria do leite fermentado
 [e do barulho.
 (TAVARES, 2001, p.39)

Desta forma, mais uma vez, Paula Tavares nos fala dos problemas nacionais, mas transcende para questões universais, ou seja, sua poesia transita simbioticamente do local para o global, criando situações discursivas que correspondem à realidade estendida numa espécie de espelho transversal que reflete/sugere a materialização da fragmentação do ser, conforme insinua a plasticidade de muitos de seus poemas, nos quais observamos uma espécie de “fluência” de versos e estrofes, uns adentrando-se nos outros, tal qual um movimento de fluxo e refluxo entre o eu e o outro.

Essa fluência e transversalidade é também notória na poesia de Hilda Hilst, conforme observamos no capítulo II, e também neste poema que segue:

II

Vida da minha alma:
 Recaminhei casas e paisagens
 Buscando-me a mim, minha tua cara.
 Recaminhei os escombros da tarde
 Folhas enegrecidas, gomos, cascas

Papéis de terra e tinta sob as árvores
Nichos onde nos confessamos, praças

Revi os cães. Não os mesmos. Outros
De igual destino, loucos, tristes,
Nós dois, meu ódio-amor, atravessando
Cinzas e paredões, o percurso da vida.
Busquei a luz e o amor. Humana, atenta
Como quem busca a boca nos confins da sede.
Recaminhei as nossas construções, tijolos
Pás, a areia dos dias

E tudo que encontrei te digo agora:
Um outro alguém sem cara. Tosco. Cego.
O arquiteto dessas armadilhas

(HILST, 1999, p. 10)

O sujeito lírico hilstiano não lança seu olhar panorâmico sobre a “esteira da cidade”, e sim sobre a esteira de sua própria existência em busca de si mesma. Essa busca se realiza, romanticamente, refazendo-se “o percurso da vida.”. Pelas vias da memória o sujeito feminino autoanalisa-se na tentativa de encontrar-se “Como quem busca a boca nos confins da sede.” Observa-se neste símile angústia da indefinição de um eu feminino fragmentado: “Vida da minha alma: / Recaminhei casas e paisagens / Buscando-me a mim, minha tua cara.”.

Essa fragmentação é também percebida no poema “O CERCADO” da poeta angolana, embora por motivações diferentes:

De que cor era o meu cinto de missangas, mãe
feito pelas tuas mãos
e fios do teu cabelo
cortado na lua cheia
guardado do cacimbo
no cesto trançado das coisas da avó

Onde está a panela do provérbio, mãe
a das três pernas
e asa partida
que me deste antes das chuvas grandes
no dia do noivado

De que cor era a minha voz, mãe
quando anunciava a manhã junto à cascata
e descia devagarinho pelos dias

Onde está o tempo prometido p’ra viver, mãe
se tudo se guarda e recolhe no tempo da espera
p’ra lá do cercado

(TAVARES, 2001, p.23)

No poema supra citado, o sujeito lírico feminino, também pela vias da memória, busca um reencontrar-se, mas os espaços vasculhados não são cenários de uma vivência amorosa, como acontece no poema de Hilda Hilst. O eu-lírico, expresso por Paula Tavares, busca nas tradições culturais e nos vestígios da utopia angolana, a outra face de sua identidade fragmentada. O seu interlocutor não é um amante, mas a mãe, presença marcante na poética da autora angolana, a quem direciona seus questionamentos sobre os signos de sua tradição: “cinto de missangas”, “panela do provérbio” e o “cerdaco”, metaforizando os limites impostos pela opressão de outrora, mas que este sujeito poético pretende ultrapassar sem, contudo, esquecer suas raízes, pois que estas também são fundamentais para o processo de reconstrução de sua identidade de mulher e de mulher angolana.

Na poética de Hilda Hilst vislumbramos um projeto emancipatório para o gênero feminino, que discute não apenas o desejo, mas os sonhos, as realizações, as perspectivas existenciais e equidade de direitos no que tange ao sexo, à literatura e ao sagrado, conforme nos aponta constantemente a sua poesia acerca da *Imago Dei* masculina, conforme nos apontam muitos de seus poemas citados ao longo deste trabalho.

Na poética de Paula Tavares, esse projeto contempla uma construção da subjetividade feminina que inclua o resgate da identidade nacional, barbaramente fraturada pela colonização. Portanto, sua poesia ao mesmo tempo representa e fala para e por estas que buscam seus cintos de miçangas e seus filhos em meio ao caos, a essas mulheres que são mães e fêmeas.

Portanto, a poética dessas duas autoras pode ser lida, sim, como um projeto de emancipação feminina. No qual o erotismo pode também ser tomado como uma inserção, ainda que involuntária, nos movimentos feministas. É irrelevante aqui, avaliar se as autoras colocaram-se ou pensaram-se feministas em algum momento, importa, sim, que suas obras, como produtos de suas respectivas realidades sócio-culturais, compartilham do modo de pensar originado desses movimentos, com suas reflexões sobre a mulher, seus desejos, seus papéis e suas contribuições para a sociedade.

Podemos concluir, também, que tanto a obra de Hilda Hilst quanto de Paula Tavares, reflete o momento histórico em que estão inscritas, com uma concepção de mulher que se encaixa nas tendências contemporâneas da liberação feminina, nas quais a mulher é sujeito do seu desejo. Em seus discursos poéticos há, ainda, um espaço para pensar/discutir o amor e o desejo erótico como sentimentos intrínsecos à experiência existencial humana, mas diferem-se

no *modus operandi* de construção do erotismo, como tivemos oportunidade de perceber ao longo deste capítulo e, também, nos anteriores.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste estudo sobre as obras de Hilda Hilst e Paula Tavares, procuramos evidenciar, nas duas margens do Atlântico, confluências entre poetas que se pautam por imaginários e estratégias artísticas bastante singulares. Afinal, mesmo se tratando de universos tão distintos, foi possível, em muitos momentos, estabelecer correspondências entre ambas as poetisas e suas poéticas. Há, pois, repertórios comuns, problemáticas análogas, que percorrem os campos comunicacionais e intelectuais das literaturas de língua portuguesa, aqui abordados através de um viés feminista. Nesse sentido, chamou-nos particularmente a atenção e serviu-nos de foco para este estudo a forma como “o verbo se fez carne e habitou entre nós...” (João 1:14, *In BÍBLIA*).

Citamos o versículo acima, porque na verdade, ainda que no âmbito da linguagem, os textos dessas duas mulheres “se faz carne e corpo erótico, na medida de sua materialidade e significante” (BRANDÃO & BRANCO, 1995, p. 27) e atuam politicamente pela a liberação feminina, mesmo que não seja este o objetivo final das autoras. Esse dado corrobora o fato de que não é preciso nos ater ao movimento feminista para defendermos a causa feminina, pois a mulher se tornou, de fato, objeto de estudo em diversas áreas de conhecimento, tais como a Sociologia, a Filosofia, a Psicanálise, a História e a Antropologia e também na Literatura e na Crítica Literária. E esses estudos, assim como este que realizamos aqui, nos revelam uma identidade feminina plural desfazendo-se, de vez, as oposições binárias.

Acerca da obra de Paula Tavares, notamos, primeiramente, um comprometimento em dar voz às mulheres silenciadas da a região dos mumuítas, no sudoeste angolano e, ao mesmo tempo, em registrar os traços culturais característicos das etnias dessa região e os momentos históricos de Angola, ainda que este último registro seja mais prevalente nas crônicas. Mas ao ter este cuidado a poeta nos faz refletir, extensivamente, sobre as diversas posições assumidas pela mulher, como ser humano, mãe, esposa, amante, utilizando, para tal análise, o entendimento do erotismo. Assim, o corpo social inscreve-se como corpo poético, e temos uma abordagem que ultrapassa os limites do texto, analisando a experiência histórica e social do seu país, nos remetemos ao processo histórico da condição feminina em âmbito universal.

Nas obras hilstianas analisadas, bem como nas de Paula Tavares, o eu-poético, ao explorar suas vivências através do erotismo, revela, ao mesmo tempo, a busca pela subjetividade e as aspirações de um sujeito político que busca a cidadania, pois ao falar de si, fala em nome das mulheres que não têm espaço ou oportunidade de falar de seus desejos. Este conjunto de obras pode, então, ser lido como uma espécie de “aporte” no qual o ser feminino

se reivindica como sujeito dos seus desejos. Nesta acepção, a poesia destas autoras realiza uma valiosa intervenção sobre a situação da mulher na sociedade.

Além disso, ao explorar o elemento erótico, essas poetisas, através de um eu-lírico feminino, subvertem a partir do instante em que representa a mulher como um sujeito que se assume como realizador do seu desejo e desconstrói o paradigma que se cristalizou sobre o perfil feminino idealizado. Trata-se do indivíduo que fala da sua experiência erótico-poética, cujos versos operam sobre/sob os espaços designados à mulher, ultrapassando esses limites. Esse eu-poético sente e pensa as relações corpo/prazer e poesia/erotismo, e, ao realizar essa última, abrange o conjunto da sociedade, pois o seu lugar de enunciação como mulher é destacado pela subversão realizada no seu discurso.

As diferenças centram-se na relação sujeito/erotismo e de como cada indivíduo vivencia seu desejo e o representa. A produção erótica de Hilst coincide com a década de emancipação sexual feminina, quando se estampa no seu texto o que também acontecia fora das páginas dos livros: a (re)apropriação do corpo, a reivindicação dos direitos de sentir e desejar. As mulheres reconhecem-se como sujeitos políticos e, por essa razão, não podem estar atreladas a sistemas de catalogação e repressão do corpo. A produção de Paula Tavares, por sua vez, acompanha a reconstrução nacional de seu país, após a independência política, numa época em que a mulher reivindica uma nova configuração social.

Assim, as relações entre ecologia/eroticidade/subjetividade, presentes nas obras dessas poetisas, nos remetem à teoria preconizada na ecosofia guattariana, segundo a qual, o equilíbrio global só será alcançado se houver um redimensionamento das articulações do ser humano com o meio ambiente, a sociedade e com sua própria subjetividade, portanto, ao fazermos o recorte pela temática erótica, ressaltamos, sobretudo, o sentido sócio-existencial do erotismo que, representado literariamente problematizou a condição da mulher em contexto predominantemente androcêntrico, no qual frequentemente ela tem sua voz suprimida.

Esta problematização foi iniciada no primeiro capítulo de trabalho, onde fizemos uma introdução sobre teorias nas quais e apoiaram nossas reflexões, bem como a apresentação das autoras. Já neste momento inicial percebemos que as poéticas de Hilda Hilst e de Ana Paula Tavares constituíam um terreno fértil a ser explorado como espaço dialogavam no sentido de repensar a situação da mulher no que tange a sua sexualidade e a sua importância fundamental na estrutura social, ou seja, embora não se limite a isto, há um evidente cunho feminista na obra delas, que analisado através de um estudo comparativo, conduzido pelo elemento erótico presente na obra de ambas, nos fez analisar mais detidamente, em um primeiro momento, o

repertório poético de cada uma delas em dois capítulos e, em segundo momento, estudá-las em conjunto em um quarto capítulo.

Estabelecida esta metodologia, no segundo capítulo, dedicado a obra de Hilda Hilst, consideramos relevante tecer algumas considerações acerca de erotismo e pornografia, para que ficasse claro se processa, na obra da autora, estes dois conceitos tão próximos. Concluímos, nesse capítulo, que, embora a autora muitas vezes tenha manifestado-se avessa às militâncias feministas, a sua obra é absolutamente passível de uma leitura e crítica feminista. Além disto, Hilda Hilst traduz e transforma pensamentos e sentimentos em uma poesia provocativa, incômoda e, por isto, geradora de subjetividades.

No terceiro capítulo, optamos por analisar mais detidamente a obra poética de Ana Paula Tavares. Deste exercício analítico nos ficou claro que forma como a mulher é retratada, na poesia de Paula Tavares, é bastante elucidativa quanto o significado de ser mulher na sociedade angolana. Pois, o seu modo de representar impele-nos a uma reconceptualização da metáfora da nação. A poeta demonstra, assim, repudiar as “algemas” até mesmo pela maneira que dispõe seus versos página em branco, pela sua mobilidade versífica, sugere um nível de liberdade que infringe qualquer tipo de convenção ou padrão literário e é assim que ela capta a musicalidade própria do povo africano, mas também indicia a fuga a qualquer tipo dearceramento, mesmo o literário e ressignifica a sensualidade feminina que, por tanto tempo, foi caracterizada e alienada. Assim a restituição do erotismo feminino se faz notar com todo o seu cortejo de vibrações, de inúmeras colorações, através de uma poética de diversos cinco sentidos

No quarto capítulo, selecionamos os textos, das duas autoras, onde era mais evidente uma correspondência dialógica acerca de problemáticas análogas em relação à mulher. Constatamos que ao imprimir poeticamente, o desejo, o gozo, o prazer erótico em suas escritas, fundindo erotismo e criação literária, essas poetisas, emblematicamente, romperam com os mecanismos repressores da cultura ocidental judaico-cristã em relação à sexualidade feminina, transgredindo as relações sociais de sexo-gênero. Essa transgressão, por sua vez, libera a voz dessa mulher reprimida e contribui para a construção de sua subjetividade.

Nesse sentido, chegamos a um ponto de convergência entre erotismo e feminismo e, conseqüentemente, fomos induzidos a refletir, então, por meio da literatura, sobre o feminismo em âmbito nacional - no Brasil e em Angola - e global, e, a partir desse exercício crítico, compreender melhor a historicidade e a condição da mulher na sociedade.

Além disto, o destaque ao erotismo poético, como elemento temático comum ao *copus* selecionado, nos fez perceber a convergência entre erotismo e feminismo, pois, as imagens

eróticas suscitadas nos poemas analisados nos remetiam também aos pressupostos ecosófico de Guattari (1990, p.25) “Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar ‘transversalmente’ as interações entre ecossistemas, mecanosferas e Universos de referência sociais e individuais”.

Esse “pensar transversalmente”, com certeza, põe em cheque os pressupostos religiosos/culturais orientados pela visão judaico-cristã castradora e maniqueísta, na qual, principalmente a mulher é proibida de vivenciar sua sexualidade, pois a castração, seja ela da forma que for, emocional, mental, do corpo ou da linguagem e mesmo do corpo como linguagem, relega a sua vítima ao conformismo passivo, a uma espécie de aleijamento com sua própria natureza.

Portanto, nessa fase obscura da pós-modernidade, como localizar sexo, prazer, gozo, amor, perversão, erotismo e pornografia? Nessa atualidade repleta de estranhezas, onde as subjetividades têm sido tão marcadas por ausência de prazer, instalação de medo e violência como ordem cotidiana, o erotismo, enquanto experiência sagrada do ser humano, também entra em decomposição. Análogo a essa decomposição, insere-se um padrão estético ditatorial que aprisiona nossas idealizações, nos afirmando o tempo todo como somos faltosos, castrados, híbridos e que nossa possibilidade de satisfação está inserida na lógica do consumo. Portanto, o resgate do erotismo através do exercício poético por Hilda Hilst e Paula Tavares, passa a configurar também como um exercício de atuação política e social, principalmente no que tange às questões de gênero.

Por fim, essa pesquisa, ao articular as teorias feminista e pós-colonialista no âmbito da literatura, visa a prestar contribuições que preencham alguns possíveis vazios e enriqueçam ainda mais o diálogo entre essas duas vertentes críticas.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. Das autoras:

1.1. Ana Paula Tavares:

TAVARES, Ana Paula. *Ritos de Passagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

_____. *O lago da lua*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

_____. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

_____. *A Ex-votos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

_____. *A cabeça de Salomé*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

_____. *Manual para amantes desesperados*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

TAVARES, Ana Paula e MARMELO, Manuel Jorge. *Os olhos do homem que chorava no rio*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

TAVARES, Ana Paula. *Cinqüenta anos de literatura angolana*. Via Atlântica / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas / Universidade de São Paulo. N.o. 3 :124-130, dez.1999.

1.2. Hilda Hilst:

HILST. Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

HILST. Hilda. *Do Desejo*. Campinas, Pontes, 1992.

_____. *Do Amor*. São Paulo, Massao Ohno , 1999

_____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. [organização Alcir Pécora]. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Cantares*. [organização Alcir Pécora]. São Paulo:Globo, 2002.

_____. *Bufólicas*. [organização Alcir Pécora]. São Paulo:Globo, 2002.

_____. *Contos d'escárnio: textos grotescos*. [organização Alcir Pécora]. São Paulo:Globo, 2002.

_____. *Exercícios*. [organização Alcir Pécora]. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Cartas de um sedutor*. [organização Alcir Pécora]. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Baladas*. [organização Alcir Pécora]. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *O Caderno rosa de Lori Lamby*. [organização Alcir Pécora]. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. [organização Alcir Pécora]. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Estar sendo. Ter sido*. [organização Alcir Pécora]. São Paulo: Globo, 2006.

2. Crítica sobre as autoras

2.1. Sobre Paula Tavares

ABDALA JUNIOR, Benjamin *De Vôos e Ilhas: literatura e comunitarismo*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

BEZERRA, Kátia da Costa. *Paula Tavares: uma voz em tensão na poesia angolana dos anos oitenta*. Estudos Portugueses e Africanos, Campinas: UNICAMP, n. 33 e 34, p. 49-58, 1999.

_____. *Construindo uma identidade: estudo comparativo*. Disponível em: <http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Construindoumaidentidade.html> Acesso em: 10 de março de 2006.

CHAVES, Rita. *O Lago da Lua: águas límpidas na poesia angolana*. Disponível em: http://www.catjorgedesena.hpg.ig.br/html/textos/rita_chaves.pdf. Acesso em: 16 jul. 2003.

CHAVES, Rita. *A palavra enraizada de Ana Paula Tavares*. Via Atlântica / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas / Universidade de São Paulo. N.o. 4 :158-167, out.2000.

_____. “O Lago da Lua”. (resenha) *Metamorfoses*, Revista da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros/UFRJ, Edições Cosmos, n. 1:271-274.

DAL FARRA, Mária Lúcia. Os Frutos Tropicais Do Feminino: Adélia Prado E Paula Tavares. Disponível em http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2008/07_artigo_maria_lucia_dal_farra.pdf. Acesso em 28/02/2009

GOMES, Aldónio e CAVACAS, Fernanda. *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa*. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

GOMES, Fernanda Antunes. *A arte de cronicar em ana paula tavares*. Dissertação de Mestrado. UFRJ/Rio de Janeiro, 2007

GONDA, Cinda. O cântico dos cânticos de Paula Tavares. Disponível em http://www.pucminas.br/raca_cor_etnia/ppt/texto_terezinha.pdf Acesso em: 18 jul. 2008.

LANCASTER, Lóis. *Dois poemas de Paula Tavares*. Disponível em: <http://members.tripod.com/LangKaster/paula.htm>. Acesso em 10/11/2006.

LEITE, Ana Mafalda. "A poesia angolana da geração de 80", *Luso-Brazilian Review* 33,2 (Madison, 1996).

MAFRA, Betânia Siqueira. *A Voz de um corpo de mulher: O erotismo em Paula Tavares*. Disponível em: <http://www.gatilho.ufjf.br/artigo4.htm> Acesso em: 18 jul. 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares e MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. Disponível em http://www.pucminas.br/raca_cor_etnia/ppt/texto_terezinha.pdf Acesso em: 18 jul. 2008.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDPUCRS, 2002.

PARMAGNANI, Claudia Pastore. *O erotismo na produção poética de Paula Tavares e Olga Savary*. Tese de Doutorado, USP/ São Paulo, 2004.

_____. "Entrevista com Ana Paula Tavares." *Jornal Blocos on Line*. Rio de Janeiro, 12 de Julho de 2001:1-4 <<http://www.blocosonline.com.br/entrev02.htm>>

PASSOS, Vinícius Lopes. *Outra pele: a vestimenta da palavra na poesia de Ana Paula Tavares*. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/pensandoafrica/index>> Acesso em: 25/ abril /2008.

PEREIRA, Érica Anatunes. *A expressão do erotismo nas poéticas de Adélia Prado e de Paula Tavares*. Dissertação de Mestrado, UEL/Londrina, 2005.

VIANA, Luiza. Entrevista com Paula Tavares. Rio de Janeiro: *Jornal Panorama*. s/d.

2.2. Sobre Hilda Hilst

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos. *Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. Tese de Doutorado, USP/ São Paulo, 2002.

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. *A (meta) física poética em Hilda Hilst*. Dissertação de Mestrado, PUC/São Paulo, 2005.

AMARAL, André Luiz do e RAMOS, Diógenes Braga. "É Deus, um sedutor nato" – o erotismo de Hilda Hilst e a força do Eros em Paul Tillich. Disponível em: <http://www.metodista.br/ppc/correlatio/correlatio13/e-deus-um-sedutor-nato-2013-o-erotismo-de-hilda-hilst-e-a-forca-do-eros-em-paul-tillich/?searchterm=dem%C3%83%C2%B4nico> . Acesso: 22/11/2008

AMORIM, Fabiana. *O canto vigoroso de duas mulheres*. Tese de Doutorado. Disponível em: www.hildahilst.com.br/arquivos/PDF/FabianaAmorim.PDF. Acesso em: 13/03/2009.

AZEVEDO FILHO, Deneval S. de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelô bufólico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume: EDUFES, 2002.

BARROS, Luisa da Rocha & BORGES, Julia. *Temas e figuras em Bufólicas*. Revista Estudos Semióticos - número dois, 2006. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe2/2006-eSSe2-J.BORGES-L.R.BARROS.pdf> Acesso em: 20/fevereiro/2009. CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Instituto Moreira Salles. N.0.8. Outubro de 1999, p. 33.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

_____. Hilda Hilst, entre o eterno e o efêmero. Suplemento Cultura d'O Estado de São Paulo. P.04/ano IV/Nº214. 15/07/1985.

COELHO, Kamilla Kristina Sousa França. *Deus segundo o olhar de Kazantzakis e Hilda Hilst*. Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br/arquivos/PDF/Deus-segundo-o-olhar-de-Kazantzakis-e-Hilda-Hilst-Kamilla-Kristina-Sousa-Franca-Coelho.pdf>. Acesso em: 20/fevereiro/2009.

CUNHA, Helena Parente (org.) *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

DUARTE, Edson Costa. *Hilda Hilst: economias estéticas*. Tese de doutorado UFSC/Florianópolis- SC, 2006.

GRANDO, Cristiane. *Amavisse de Hilda Hilst*. Edição genética e crítica (Mestrado em Língua e Literatura Francesa). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 1993.

MACHADO, Clara Silveira Netto de Almeida. *A escritura delirante em Hilda Hilst*. Tese de Doutorado. PUC/São Paulo, 1993.

PÉCORA, Alcir. *Nota do organizador*. In: HILST, Hilda. *Contos de Escárnio: textos grotescos*. São Paulo, Globo, 2002.

PEREIRA, Ana Paula De Oliveira . *A escritura desejanse de Hilda Hilst*. Dissertação de Mestrado. PUC/ SÃO PAULO, 2006.

SANTOS, Mailza R. *A realidade da poética de mulheres no Suplemento literário de O Estado de S. Paulo. – 1964/1974: catalogação e antologia*. Dissertação de Mestrado, UNESP/ASSIS, 2003.

SILVA, Joelma Rodrigues da . OS RISOS NA ESPIRAL: Percursos literários hilstianos. Tese de Doutorado. UFPE/RECIFE. 2009

SOARES, Angélica. *A Paixão Emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

_____. *Transparências da memória / estórias da opressão: diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina*. Florianópolis.: Ed. Mulheres, 2009.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. *A (des) construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst*. Dissertação de Mestrado, UFRJ/Rio de Janeiro, 2008.

3. Teórico-Metodológica

ABDALA JUNIOR, Benjamin(org). *As margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo, Boitempo, 2004.

_____. (Org.) *Incertas Relações: Brasil-Portugal no século XX*. São Paulo, Ed. Senac são Paulo, 2003.

_____. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no Século XX*. 2.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

AGUIAR, Neuma. *Gênero e Ciências Humanas desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Record: Rosa do Tempos. 1997. (Coleção Gênero; v.5)

BARTHES, Roland. *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

_____. *O Prazer do Texto*. 4. ed. São Paulo: Elos, 1996.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo - fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. Paris: Difusão Européia do Livro, s/d.

_____. *O segundo sexo- a experiência vivida*. 2.ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENTO XVI. Carta Encíclica Deus Caritas Est. São Paulo: Paulinas, 2006.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo, 1995

BIRMAN, Joel. (org). *Feminilidades*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2.ed. Maringá: Eduem, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.

BORBA, Ângela (org.). *Mulher e política: gênero e feminismo no partido dos trabalhadores*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.
Cadernos AEL. *Mulher, história e feminismo*. N.3/4 1995/1996.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.

CASTELL, Graça. A IDENTIDADE SUBJETIVA DA MULHER. *Revista Filosofia Capital*. Vol. 3, Edição 6, Ano 2008. pp.32-41

CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede. A Era da Informação: economia, sociedade e cultura*, v.1. Trad. Roneide Venâncio Majer. 8 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

CASTELLS, Manuel. *O poder da Identidade. A Era da Informação: economia, sociedade e cultura*, v.2. Trad. Klaus Brandini Gerhardt. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CASTELLS, Manuel. *Fim de Milênio. A Era da Informação: economia, sociedade e cultura*, v.3. Trad. Klaus Brandini Gerhardt e Roneide Venâncio Majer. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. *A sociedade em rede*. In: MORAES, Denis. *Por uma Outra Comunicação. Mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CASTELO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

CATRO, E.M. De Melo. *Essa Crítica Louca*. Lisboa: Moraes 1980.

CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (org.). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo, Arte & Ciência, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI*. Coord. Margarida dos Anjos e Marina Baird Ferreira. Software. Versão 3.0. Lexicon Informática, 1999. CDROM.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa II*. Lisboa: Biblioteca Breve; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. port. de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, Papirus, 1990.

GOMES, Simone Caputo. *Vabo Verde: Literatura em chão de cultura*. Cotia: Ateliê Editorial; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 8ed. Rio de Janeiro, DP & A, 2003. pp 10-12.

HAMPATÉ-BA, Amadou. Prólogo In HAMPATÉ-BA, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Casa das Áfricas; Palas Atenas. 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

GUEDES Dilcio & ASSUNÇÃO, Larissa . *Relações amorosas na contemporaneidade e indícios do colapso do amor Romântico*. Revista Mal-Estar e Subjetividade / Fortaleza / V. Vi / N. 2 / P. 396 - 425 / SET. 2006. Disponível em: http://scielo.bvs-i.org.br/scielo.php?pid=S1518-61482006000200007&script=sci_arttext&tlng=pt

KANGUSSU, Leca. *Logos, Eros e Ágape*. Revista de psicanálise. ano XVI, n. 176, dezembro/2003. Disponível em: http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/176_04.pdf Acesso em 20/12/2008.

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KURY, Mario da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 7.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003,

LAGO, Mara Coelho de Souza et alii.(org). *Interdisciplinaridade em diálogos de gênero: teorias, sexualidade, religiões*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.

LANDY, Francis. "O Cântico dos Cânticos". In: ALTER, Robert & KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. pp 325 -341.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia de gênero*. HOLLANDA, H.B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária, 2003.

LOPES, Nei. *Novo dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MACEDO, Ana Gabriela. *Pós-feminismo*. In: Estudos Feministas, Florianópolis, 14(3): 813-817, setembro-dezembro/2006. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a13v14n3.pdf. Acesso em: 10/03/2009.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Afrontamento, 2005.

MACEDO, Tânia. *Angola e Brasil- estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 7 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

MATA, Inocência. *Sob o signo de uma nostalgia projetiva: a poesia angolana nacionalista e a poesia pós-colonial*. Revista SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 25-42, 2º sem. 2006, pp. 25-42

_____. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Luanda: kilombelombe, 2001.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.

MONTERO, Santiago. *Deusas e adivinhas: mulher e adivinhação na Roma antiga*. Trad. Nelson Canabarro. São Paulo: Musa, 1998.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. SP: Ática, 1985.

PAIVA, Andréa Carla Mousinho. *Eros e Thanatos: Nelson Rodrigues e Pedro Almodóvar*. Dissertação de Mestrado, PUC/São Paulo, 2000.

PAZ, Otavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.

_____. *Revolução/ Eros/ Metaironia do romantismo à vanguarda*. In: *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. *A dupla chama: amor e erotismo*. 2.ed. trad. Wladir Dupont. São Paulo, Siciliano, 1995.

MATA, Inocência. *O universal e o local nas literaturas africanas: uma dicotomia sem suporte*. <http://www.uea-angola.org/criticas.cfm>

PEREIRA, Juliana Roberti . *Escrita e virtualidade: subjetividade no/pelo discurso do amor*. Dissertação de Mestrado. UNITAU-Taubaté – SP. 2008.

PLATÃO. *Diálogos – Mênon, Banquete, Fedro*. Tradução Jorge Paleikat. 20 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

ROUGEMONT, D. de. *História do amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

SCHMIDT, Rita T. *Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: percursos e percalços*. P 180. In: V Seminário Nacional Mulher & Literatura, 1993.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa. (Org.). *África e Brasil: letras em laços*. 1 ed. São Paulo: Yendis Editora Ltda, 2006

SILVA, Cleonice Nascimento. *A releitura do conceito/imagem feminino na poética de Ida Laura e Lenilde de Freitas*. UNESP/ASSIS (Dissertação de Mestrado), 1999.

SILVA DIAS, Maria Odila Leite da (1992), "Teoria e Método dos Estudos Feministas: Perspectiva Histórica e Hermenêutica do Cotidiano", in A. de Oliveira Costa e C. Bruschini (org.), *Uma Questão de Gênero*, Rio de Janeiro/ S. Paulo, Ed. Rosa dos Tempos/ Fundação Carlos Chagas.

_____. (1984), *Cotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX*. São Paulo, Brasiliense.

SOIHET, Rachel (1989), *Condição Feminina e Formas de Violência. Mulheres Pobres e Ordem Urbana (1890-1920)*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

QUEIROZ, Vera. *Crítica Literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997.

VIANA, Maria José Mota. *Do sótão à vitrine: memória de mulheres*. Belo Horizonte: Editora FMG, 1995.