

O EROTISMO “FEMININO” NO OLHAR LÍRICO DE TRAJANO GALVÃO

*** Lucimar Ribeiro Soares**

A presença da mulher na Literatura Brasileira não é rara e é recorrente o papel que desempenha : de mulher sensual. Este retrato se encontra do barroco ao modernismo , em poemas de Gregório de Matos e de Tomás Antonio Gonzaga, em narrativas de José de Alencar e de Machado de Assis, bem como no teatro de Artur Azevedo. É famoso o poema “Essa negra Fulô”, da autoria de Jorge de Lima e a imagem da mulher / amante / amada está presente nos poemas de Vinicius de Moraes, além de ser personagem constante nas obras em prosa e verso que integram os cânones modernistas, dentre os quais se destaca Gabriela, cravo e canela, de Jorge Amado.

A presença feminina é assinalada de formas diversificadas pois são diferentes os modos como a mulher é percebida na literatura brasileira, fato que revela o papel social que desempenhava e como era vista socialmente à época da criação do texto que a insere. Há uma mudança perceptível que o desenvolvimento dos estudos sobre o feminismo e a evolução dos estudos literários permite detectar: a passagem da mulher-flor à mulher-fruta , conforme proposto por Affonso Romano de Santana (1993) que detectou a mudança ocorrida no Brasil e a situou: localiza-se a transformação durante o declínio da estética neo-clássica e o início do movimento romântico. Proposta que se visualiza também em Mary Del Priore (2011) que estudou a sexualidade e o erotismo na história do Brasil.

Conforme desvela o escritor Romano de Sant’Anna (1993) a lírica amorosa romântica evidencia de forma substancial a metáfora do “ comer” em substituição a possuir/fazer amor. Ele acentua a insistência dos vocábulos boca, beijos e seios que permaneceriam nestes textos quando alusivos aos

amantes de cor branca. No entanto, percebe-se claramente que com relação a lher negra, o tratamento dispensado é diferente, é menos digno. Vista e tratada como objeto que precisa ser consumido e descartado, a mulher negra deve ser devorada, tal é a ânsia que consome aquele que anseia “comê-la”. Nesta perspectiva, ainda segundo Affonso Romano de Santana (1993), a mulher pode ser visualizada como desposável (quando é a mulher branca) e comível (quando é a mulher negra). “ Fixa-se o tópico da culinária amorosa, onde a mulata cozinheira é comida do patrão “, diz Sant’Anna (1993:22).

É ainda Affonso Romano de Sant’Anna (1993:24) quem atribui ao poeta renascentista Ausônio, autor dos versos “colligo verso rosas” (colher a rosa enquanto é tempo) a provável contribuição na utilização desta metáfora que iria inspirar comportamentos reproduzidos figuradamente pela literatura e hoje considerados politicamente incorretos. Sant’Anna (1993: 24) anota que : “ Segundo a ideologia renascentista a flor/corpo da mulher deveria ser colhida pelo amante antes que a velhice chegasse “. Esta visão está largamente difundida em narrativas medievais e renascentistas onde príncipes, reis e nobres, de um modo geral, amam e também desposam mulheres jovens, até muito mais novas que eles.

Na literatura brasileira é recorrente a imagem, como já foi dito antes e, pode-se visualizar um exemplo no poema “Soneto da Rosa Tardia” de Vinicius de Moraes (1988: 140) que integra sua obra Livro de Sonetos onde há um quarteto que guardou o sentido original da expressão ausoniana:

Como uma jovem rosa, a minha amada...
Morena, linda, esgalga, penumbrosa
Parece a flor colhida, ainda orvalhada
Justo no instante de tornar-se rosa.

Convém lembrar que são muitos os poetas e escritores que flertaram com o tema do erotismo, da paixão e sexo, na poesia e na prosa. No Brasil e fora do país. Há uma antologia contemporânea, por exemplo, que reúne crônicas e contos da lavra de Machado de Assis, nela incluindo seu célebre conto “Uns braços“, visto por José Midlin como um texto que complementaria “Missa do galo“, além de narrativas outras da lavra de Aldir Blanc, João do Rio, Luís Pimentel, Paula Guzmán, Fernando Rocha, Armindo

Blanco, Nani e Reynaldo Valinho Alvarez. Trata-se da obra **Contos e crônicas de sexo, amor e paixão** (2011) onde a orelha já informa ao leitor sobre as visões eróticas que perpassam os contos que agrupa onde a mulher, personagem central, pode ser visualizada de forma peculiar. Ali se lê;

O **cardápio** mostrado aqui, de **sabor** idêntico, tem **tempero** variado: do humor sonso e explícito de Aldir Blanc à **crueza** e violência de Armino Blanco, retratando o amor duro e sob tortura física e moral na belíssima história “Você se importa de tirar a roupa agora?”; da prosa poética e angustiada da Paula Guzmán – rica e profícua escritora inédita – à linguagem depurada e abrangente de Reynaldo Valinho Alvarez – ficcionista e poeta dos mais premiados na literatura brasileira – no comovente e desconcertante “Tríptico de nossa Senhora das Dores.

Finalizando, encerra prometendo ao leitor: “Nessa antologia o olhar (ou olhares) autoral sobre os **mistérios da cama**, da fechadura ou apenas da intenção é que dá o tom. E o **prazer** é garantido.”

Um outro exemplo comprovador dessa visão da mulher - alimento, substância sólida e degustável está no Poema Antropofágico nº.2 (1999: 42,43 e 44), cujo sub-título reforça (como se fosse necessário) a idéia contida no título: Receita para assassinato seguida de cardápio do corpo da pessoa amada, constante na obra *Contradigo*, listada na bibliografia consultada pela autora deste ensaio.

O poema é longo, razão por que se optou por transcrevê-lo parcialmente, um fragmento que permitisse uma análise mais clara das idéias aqui em andamento. Ei-lo:

POEMA ANTROPOFÁGICO Nº.2

Quisera comer-te num poema.
Sangrar-te seria ato primeiro.
Chegas e te enlaço.

Devasso teu corpo, escorro em tua superfície.
Sequer suspeitas do plano que arditosamente preparo.
Tua cara lavada atíça-me a fome
E te desnudo os olhos, te grelho em meu desejo.
És peixe escamoso, rútila carne, fibrosa, protéinica
Mista e olente salada mística
Que em sálvias e rúculas me vem à mesa dos olhos,
Untada em óleos e azeite de oliva.
Armar a trama
A não deixar que frinchas de luz penetrem os vitrais
Onde anjos assustados espreitam o assassinato.

Manipulo friamente o beijo, a faca e o afago
 Sou um assassino que te embosca em noz-moscada.
 Olho-te uma última vez.
 Num gesto rápido, contraio os nervos
 E te prostro num só golpe.
 Minhas mãos serenas contrastam com o teu corpo
 Que ainda se agita, mas só por um instante.
 Constatos que já não sobrevivés.
 Teu óbito assassino, a pena mergulhada em mel e nêspéra.

Repouso-te sobre o mármore branco da pia
 Recendes a orquídeas e cravos, a manjerona e alcachofra.
 Os champignons enfileirados
 Aguardam que os invoque para tempero
 E vigiam os afagos que ainda te subtraio.
 Teu corpo nu e indefeso espreito numa absurda luttonice.
 Não me induz nenhum remorso:
 Maior a fome de tua carne que meu sentimento de amor.

Logo me assalta a gula: como devo preparar-te?
 Afasto a hipótese de frigr-te:
 Sei que, em brasa, inutilizaria tuas melhores porções:
 A testa voluntariosa, o umbigo, a rampa de tuas costas.
 E te retalho em postas e misturo tuas células
 Ao louro e ao sal, às pápricas, ao coentro, azeitonas,
 cebolinhas,

Ao aipo, estragão, pistache, gengibre, curry, hortelã,
 Às tâmaras e damascos, acelgas e brócolis, orégano e
 castanhas.
 Necessário providenciar os aspargos.
 Teus dedos nadam em roquefort.
 Chicórias e bertalhas meditam verdes e tensas.
 Água fervente em panela de cobre, o gás escapa do forno.
 Tuas unhas, sujas de mostarda, arranham minha pele.
 E teus olhos gelados me espiam, submersos na gordura.
 Já não me contenho: te escarno e sangro, te escumo e
 escaldo.
 Te escarno a pele, te destrincho as veias e o sangue
 esguicha.
 Há que não desperdiçar nenhuma parte de teu corpo:
 Tempero tuas nádegas no toucinho e hortelã, gratino tuas
 orelhas.
 E te douro e tosto, e refogo teus miúdos e salgo-te os
 fumeiros.
 E lambo teu lombo que recende a erva doce e alfavaca:
 És boi, és vaca, pássaro e lontra; asas e coice patas de
 mula, carniça.

De repente, teu coração o descubro latejando entre meus
 dedos.
 Como prepará-lo em vinagrete, ao molho escabeche,

Ao estragão e tomilho ?
 Talvez assá-lo ao borralho, recobri-lo em raiz forte ou
 escarola,

O eu-lírico que se expressa no poema é a voz do poeta, voz masculina que desvela seu erotismo glutão, condimentado e peculiar visão do

amor, seu pensamento, os sentimentos pessoais que experimenta. E estes sentimentos diferem em muito daqueles que são expressos e percebidos nos poemas de lavratura feminina, sobretudo, quando de Adélia Prado, Olga Savary e Gilka Machado.

Esse modo peculiar e característico, que as distinguem pelo modo como falam da mulher nos seus poemas aponta para uma identificação: um gênero. O gênero a que pertence a voz lírica, conforme ensina a ensaísta e escritora Angélica Soares (1999), através de obras em que desvela com extrema sensibilidade essa alma feminina. Da sua análise de poemas elaborados por mulheres - poetisas, como Gilka Machado, Alice Ruiz, Marly de Oliveira, Olga Savary e Adélia Prado , dentre outras, ensina que é perceptível a diferença na voz que se externa, a voz que fala.

A voz feminina que se expressa pelo eu-lírico masculino diverge completamente da mulher que se manifesta por um eu-lírico feminino. O eu-lírico masculino quer, quase sempre, saciar um desejo carnal. Com quem o faz é o que menos importa e não está em questão. Enquanto que o eu-lírico feminino expressa sua alma, seu espírito, seu desejo de amar e se fundir ao homem que ama . Há uma busca, um anseio legítimo de completude expresso delicadamente.

Em Eros e Tanatos, obra da lavra do grande educador/escritor Darcy Ribeiro (1998:113) ele escreveu:

Mulheres
Mulher. Tantas, tantíssimas mulheres,
- Pela graça de Deus!

Mares do amor, portas da dor,
- Salve-me, Nossa Senhora

Côncavas conchas do meu converso,
- O diabo seja louvado!

Búzios, esplêndidos caramujos,
Ressoando vozes de lemanjá.

A respeito desse erotismo, explícito e manifestamente masculino, o poeta Otávio Paz (SOARES, 1999: 32) expressou certa vez sua opinião que se visualiza no poema anterior, no qual o poeta fala de mulher e do erotismo que ela desperta nos homens mas onde o eu-lírico externa uma visão claramente masculina. Ele só vê a mulher fisicamente, um

pedaço de carne que satisfaz desejos. Consciente dessa vivência, Otávio Paz disse: “Antes de tudo, o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens”.

Sua opinião converge para validar o trabalho desvelador a que a escritora Angélica Soares (1999) vem se consagrando. Ela recolheu e demonstrou estar implícito em inúmeros poemas de autoria feminina sob a forma de metáforas ou de maneira clara, vigorosos anseios eróticos, externados sutilmente, ainda que falando do arrebatamento do amor, doce sentimento ou explosão “docemente agônica”. Este trabalho permite ao leitor perceber uma diferença que é fundamental e que se visualiza quando o poema de lavratura feminina fala do erotismo da mulher: ambos externam anseios e emoções de forma completamente diferente. Ele “alcança sempre dimensões essenciais do ser humano”, diz Angélica (1999: 143).

A vontade manifesta e o desejo do homem, ao contrário, marcam de tal forma a poética erótica de lavratura masculina que se superpõem nos poemas, transfigurados pela imaginação e estabelecem os limites. Então, o resultado é a imagem única da necessidade sexual do homem que se contrapõe à delicadeza da sensibilidade feminina, inúmeras vezes relegada pelo poeta.

Um outro poema constituído de seis versos, da autoria da poetisa Alice Ruiz (SOARES. 1999: 26), denominado “Pelos pelos”, pode servir de exemplo dessa linguagem singular e simbólica, que não abre mão de expressar os desejos mais íntimos:

Depois que um corpo
Comporta
Outro corpo

Nenhum coração
Suporta
O pouco

Não há como deixar de reconhecer a temática que Alice Ruiz contempla, o erotismo, a ardente sofreguidão que impulsiona os amantes, pondo em relevo de forma sutil e sensual um dos mais secretos aspectos da vida interior do homem, o desejo sexual, onde a voragem e o desejo de

ultrapassar os limites , determinantes da continuidade, são poética e delicadamente elaborados para expor , sem constrangimentos, a lembrança de momentos felizes do gozo feminino , a imagem de corpos que se completaram em uma simbiose tão perfeita que só anseiam doravante a sofreguidão. A imagem evocada (nenhum **coração** suporta o pouco) lembra o amor que une os corpos e espíritos.

Ria Lemaire (1999: 13) que prefaciou *A paixão emancipatória* diz:

Elas dizem o gozo e, ao dizê-lo, destroem os mecanismos repressores da subjetividade feminina, dos padrões convencionais de comportamento social, tão limitativos para a mulher. Instauram a poesia/erotismo como fonte de autoconhecimento , e conhecimento do Outro e do mundo, como princípio de novas formas de solidariedade social e humana.

George Bataille (1980), meticulosamente lido, orienta o olhar de Angélica Soares (1999: 110), bem como do leitor, sobre a delicada tessitura na construção do poema “ que não pode ser confundida com a busca animal da reprodução pois é uma experiência do espírito ...”. Em *A paixão emancipatória* (SOARES, 1999) Angélica se detém na importância desses estudos que desenvolve e na contribuição que representam para o respeito e a valorização da mulher. Ela (SOARES: 1999: 110) escreve:

A escrita literária, centrada na vivência da liberação do corpo feminino, aponta, então, para um dos caminhos de construção da identidade e de afirmação social da mulher: o caminho da fruição do prazer, como forma de descobrir-se e de descobrir o mundo, fortalecida pelo respeito à sua individualidade e à igualdade de direitos.

Retomando-se as reflexões do escritor Romano de Sant’ Anna, constata-se que suas análises permitem entrever dois enfoques tão diferentes quanto contrastantes, inclusive extraídos da literatura brasileira:

a) na poesia neo-clássica o poeta pinta, retrata, desenha e pincela com letras a imagem que deseja construir sobre a mulher.

b) durante o romantismo o poeta retrata ou representa a mulher a partir da realidade que deseja projetar.

É justamente a partir destes simbolismos que a mulher brasileira, a escrava, a mestiça, a crioula, a mulher de cor, a mulher negra, alimento do patrão, passa a ser visualizada, identificando-se o perfil social com que foi idealizada e o eu-lírico masculino ou feminino que a apresentou .

As clássicas pinceladas de Tomás Antonio Gonzaga tornaram sua Marília uma figura peculiar, idealizada com os traços vivos com que a construiu mas sem voz e sem desejos . Inseriu-a no ambiente geográfico e na paisagem que idealizou, descreveu-a onde, como Affonso Ávila (1978: 29 e 30) com argúcia observou, apenas antecipa para sua amada as sensações que ele próprio guardava de memória de anteriores experiências e somente para estas a incita. Assim, Dirceu impele sua amada Marília a viver experiências que ele, Dirceu , já vivera , rememorava e avalizava. O erotismo de ambos, os anseios de amor de Marília de Dirceu não se evidenciam, não se inserem no cotidiano de ambos. Não há registros dos desejos de ambos, não aparece a afirmação da identidade de Marília. Talvez por isso ela seja Marília de Dirceu e não Marília.

Em um outro texto, denominado “A Crioula “ , poema da autoria do poeta e escritor maranhense Trajano Galvão , da estética pós-romântica , também se percebe esse eu-lírico masculino , machista e dominador .

Construído em cinco estrofes com dez versos em cada uma destas, o poema foi escrito na primeira pessoa como se a personagem central – a crioula escrava – estivesse externando seus sentimentos. Um engano, engano grave. Porém, não põe em dúvida a condição de poeta anti-escravista com que Trajano Galvão foi aclamado em vida , antes a reforça, posto que há inúmeras denúncias sobre a desumana condição vivenciada pelos escravos que entremeiam os versos .

No entanto, um olhar mais acurado sobre os momentos em que o poeta Trajano Galvão, dá voz à crioula escrava , a persistência no exame de seu discurso , leva o leitor , surpreso , a ouvir... a voz masculina e machista do poeta. É este quem anuncia o erotismo machista reinante na senzala durante a escravidão ,uma atitude que pode ser atribuída às palavras do poeta, pretensamente enunciadas pela crioula... que não fala ! Vale conferir !

A CRIOULA

Sou cativa... que importa? Folgando
 Hei de o vil cativo levar!...
 Hei de sim, que o feitor tem mui brando
 Coração, que se pode amansar!...
 Como é terno o feitor, quando chama,
 À noitinha, escondido com a rama
 No caminho – ó crioula, vem cá! –
 Há nada que pague o gostinho
 De poder-se ao feitor no caminho,
 Faceirando, dizer – não vou lá –?

II

Tenho um pente coberto de lhamas
 De ouro fino, que tal brilho tem,
 Que raladas de invejas as mucamas
 Me sobre-olham com ar de desdém,
 Sou da roça; mas sou tarefeira,
 Roca nova ou feroz capoeira
 Corte arroz ou apanhe algodão,
 Cá comigo o feitor não se cansa;
 Que o meu cofo não mente à balança
 Cinco arrobas e a concha no chão!

III

Ao tambor, quando saio da pinha
 Das cativas, e danço gentil,
 Sou senhora, sou alta rainha,
 Não cativa, de escravos a mil!
 Com requebros a todos assombro
 Voam lenços, ocultam-me o ombro
 Entre palmas, aplausos, furor!...
 Mas, se alguém ousa dar-me uma punga,
 O feitor de ciúme resmungo,
 Pega a taca, desmancha o tambor !

IV

Na quaresma meu seio é só rendas
 Quando vou-me a fazer confissão;
 E o vigário vê cousas nas fendas
 Que quisera antes vê-las nas mãos.
 Senhor padre o feitor me inquieta;
 É pecado...? não, filha, antes peta.
 Goza a vida... esses mimos dos céus
 És formosa... e nos olhos do padre
 Eu vi cousa que temo não quadre
 Com' o sagrado ministro de Deus...

V

Sou formosa... e meus olhos estrelas
 Que transpassam negrumes do céu
 Atrativos e formas tão belas
 Pra que foi que a natura mais lhe deu?
 E este fogo, que me arde nas veias
 Como o sol nas ardentes areias,
 Por que arde? Quem foi que o ateou ?
 Apagá-lo vou já – não sou tola...
 E o feitor lá me chama – ó crioula
 E eu respondo-lhe branda ‘já vou ‘

No poema percebe-se que a personagem central, a crioula, seduziu o feitor, que em troca de seus favores sexuais lhe oferece condições de vida com que não são distinguidas as demais escravas, razão por que a crioula é invejada em demasia (“raladas de inveja”) e vista com desprezo (“me sobre-olham com ar de desdém”).

Sua condição social está bem delineada nas duas primeiras palavras que iniciam o soneto: Sou cativa. A partir desta convicção, soam estranhas as outras duas que se seguem (“que importa?”). É no mínimo estranho que uma mulher, detendo a condição de escrava, não se importasse com esta condição, sobretudo reconhecendo logo a seguir o seu cativo como “vil”.

Também se supõe ser um paradoxo, qualificar o feitor de terno e seu coração de “brando” para em seguida afiançar que é possível amansá-lo. Quem é brando e terno, provavelmente já é manso de natureza. No final da terceira estrofe, há evidência bem clara sobre a utilização de um instrumento de tortura física (a taca) e a constatação da tortura psicológica (desmancha o tambor!) com a destruição de um dos únicos momentos de lazer (quando saíam da pinha), por causa do simples ciúme do feitor em relação ao seu instrumento de prazer.

Ao tambor, quando saio da pinha
Das cativas, e danço gentil,
.....
Mas, se alguém ousa dar-me uma punha,
O feitor de ciúme resmunga,
Pega a taca, desmancha o tambor!

O feitor, elemento detentor de poder na sociedade colonial escravagista, não tem intenções sérias para com a crioula, razão por que busca sua companhia à noite, após sua faina, que foi aliviada por causa do relacionamento espúrio que mantém com o feitor mas, ainda assim é bastante árdua, vez que fia, corta arroz ou colhe algodão por uma longa e estafante jornada que lhe assegure comprovar, ao pesar os seus cofos na balança, atingir cinco arrobas, o que representa um trabalho bruto. O feitor busca a crioula, à noite, para dar vazão às necessidades sexuais que seus instintos naturais o impelem. Pela dupla e aviltante condição

detida - escrava e amante - não tem como se negar a seu chamado ou melhor, a uma ordem, expressa claramente: “Ó crioula, vem cá!”.

A faceirice da crioula, já entrevistada, não se restringe apenas a simples faceirice. Os seis últimos versos da última estrofe mostram que a escrava já está impulsionada pelo vigor de Eros, consumida pelo fogo que lhe incendeia o corpo, fogo que o sexo desperta nos que o descobrem. E aquilo que mais busca é a continuidade desses encontros, até por ser o instrumento mais fácil a seu dispor para promover e garantir sua ascensão social na senzala. O sexo é a mercadoria que troca, o que lhe assegura os presentes do feitor: pente de ouro fino, rendas com que adorna suas roupas, atrai olhares e exhibe-se em danças (“com requebros a todos assombro”), recebe aplausos, além de enlouquecer os homens (“Entre palmas, aplausos, furor!...”).

Não se deve omitir as palavras de Gilberto Freire que visualizou a lenda da moura encantada em terras brasileiras, que Mary Del Priore em *Histórias Íntimas* (2011) ratifica destacando a importância atribuída ao pente com que as índias e mouras, após longos e refrescantes banhos, penteavam seus cabelos. No Brasil onde os produtos de beleza, de higiene e segurança eram precários, o pente era peça de valor inestimável sobretudo entre as negras africanas.

O poder afrodisíaco da crioula é inquestionável moeda de troca que utiliza com eficácia, para determinar sua supremacia na senzala. Precisa estar bela e atrair sobre si os olhares do feitor, ali onde reina absoluta. É invejada e obtém, além dos presentes, privilégios, tais como o desempenho de tarefas mais acessíveis à sua condição feminina: fia e brinca (roca nova ou feroz capoeira), corta arroz, colhe algodão e mantém a rotina que garante o status que dispõe.

À faina na fazenda se sucede a faina sexual (À noitinha, escondido com a rama), entrevendo-se no verso “comigo o feitor não se cansa”, os sucessivos encontros eróticos onde o vigor sexual do feitor se apazigua e este relaxa (“comigo o feitor não se cansa”). A paixão sexual os consome, vez que a repetição do ato com a mesma pessoa - implícita no verso selecionado - faz pressupor, pelo menos, o interesse sexual do feitor pela crioula, uma vez que os estudos sociológicos mostram que ele,

donos de fazenda, de engenho e seus filhos podiam escolher entre as escravas da senzala e de sua propriedade aquelas que desejassem para suas manifestações sexuais. Casa Grande & Senzala e Cacau, de Gilberto Freire e Jorge Amado, respectivamente, são algumas das inúmeras obras que focalizam este monstruoso procedimento que frutificou no Brasil durante longo tempo.

Um espaço que os escravos e os negros em geral deram extremo valor, se desvela na terceira estrofe : o espaço da festa, para onde os negros de etnias diferentes convergiam nos dias de folga, para o intercâmbio que resultaria , no futuro, em miscigenação, trocas culturais, momentos de descontração, com música, dança e brincadeiras ao som de possantes tambores que , conforme revelam Gregório de Matos e o pesquisador José Ramos Tinhorão , atraíam mães, filhas e membros da alta sociedade baiana que afluíam a terreiros onde os atabaques eram referência , em busca do lazer que só os negros sabiam proporcionar .

Assim como descrito em textos sobre as manifestações iniciais da cultura negra, a música enlouquecedora inebriava os sentidos e lançava a crioula e a senzala em danças lascivas e contagiantes (“ Com requebros a todos assombro .Voam lenços, ocultam-me o ombro. Entre palmas, aplausos, furor !...”), excitando o ânimo e a disposição dos mais audaciosos que não se detinham sequer ante a presença do feitor e , em meio ao frêmito que sacudia os participantes da festa , desafiavam sua autoridade para aplicar uma punga , trejeito sapeca e malicioso, na mulher preferida do feitor. Arriscavam-se até mesmo sabendo o que os esperava (“ Mas, se alguém ousa dar-me uma punga, / O feitor de ciúme resmunga, /Pega a taca, desmancha o tambor! “): a taca . Mas valia a pena arriscar e arriscavam! No décimo verso da terceira estrofe ficam bem delineadas as punições que sofriam: a taca e o encerramento da festa, com o conseqüente encerramento da alegria festiva. O poeta Trajano Galvão , no entanto, construiu o verso introduzindo uma condicional (“ Mas, **se** alguém ousa dar-me uma punga, ”), que revela a ocorrência de possíveis exceções.

A excitação contagiava e a dança erótica da crioula não era apenas um benefício para ela, um prazer para os olhos dos muitos escravos; antes era dirigida à desregrada excitação do feitor , convidando-o

com seu corpo, prometendo-lhe através de seus gestos os prazeres extraordinários que ele conhecia, desejava e buscava.

Francesco Alberoni (1986: 28) afirma que “ o erotismo masculino é ativado pela forma do corpo, pela beleza física, pelo fascínio, pela capacidade de sedução.” E, mais adiante complementa (1986: 33):

A sedução feminina tende a produzir uma emoção erótica indelével. Mesmo quando sabe que se trata apenas de um encontro, de uma aventura, mesmo quando sabe que o homem é inatingível. A sedução feminina faz funcionar a excitação erótica no homem, provoca nele o desejo, acende-o como se acende uma tocha. Porém, sua meta última não é o ato . Quer produzir o enamoramento do homem, suscitar nele um desejo que se renova, como espasmo, nostalgia, para sempre. A sedução é um encantamento, deve despertar o desejo e fixá-lo sobre si.

A atração erótica se manifesta , também, influenciada em parte pelo papel que o feitor exerce na comunidade negra, onde é reconhecido pelo papel social que exerce na vida da senzala , cargo que lhe permite escalar a crioula para trabalhos mais leves que aqueles determinados aos demais componentes do grupo, assim como lhe oferecer mimos, tais como rendas e pentes de ouro , adornos inviáveis para as outras negras. O status de feitor contribui bastante para que seja interessante à crioula exercer a atração erótica sobre este, tido como líder, ainda que seja um procedimento fingido onde a crioula, uma cativa, finge algo que não sente apenas para auferir benesses.

Alberoni (1986: 32 e 33) prossegue e afirma que “ o correspondente feminino do poder é a grande beleza” . E logo a seguir acrescenta : “ A Beleza, a grande beleza é atraída inexoravelmente pelo poder, e o poder tende, inexoravelmente, a monopolizá-la “, situações ensejadoras da tendência de contigüidade-continuidade, presentes no poema do poeta Trajano Galvão , A crioula, confirmando estes enunciados.

Mas, ser bela não é suficiente para a mulher que deseja algo mais e a crioula age em consonância: ela quer ser lembrada, fazer-se desejada, até por que como se vislumbra nos versos finais da última estrofe, ela anseia pela continuidade. (“ E este fogo, que me arde nas veias. Como o sol nas ardentes areias, Por que arde? Quem foi que o ateou ? Apagá-lo vou já não sou tola...”). Mas, a crioula não age apenas olhando o futuro . Quer a

continuidade da presença do feitor em sua vida porquanto isto significa a manutenção do seu próprio status na senzala. Seu erotismo é alimentado pelo prazer de se sentir desejada e invejada. Além disso há que se considerar o dinamismo próprio de Eros que leva à volúpia, ao incêndio que a crioula nomeia como “ fogo que arde nas veias”.

Então a crioula dança, dança estimulando a subjugação do feitor e o prolongamento dos encontros que lhe são necessários. É através dela que seu poder se mantém e , no seu caso , o erotismo se exerce pela dança como um ritual porquanto o encantamento feminino sobre o homem deve sempre ser repetido por que este é diferente da mulher. E o relacionamento do feitor com a crioula é um relacionamento erótico , sendo que o desejo sexual, a busca do prazer sexual que seu corpo lhe proporciona é o liame que o mantém atado a ela. Então, ela o submete. A crioula conhece seu feitor e sabe, que no homem, como menciona Alberoni (1986: 33):

Para provocar o desejo sexual, é necessário bem pouco. Basta levantar a saia, deixar que se entreveja o seio , basta apertar-se contra o corpo do homem, tocar seu sexo, sussurrar-lhe que o deseja, e o homem se acende, está pronto para fazer amor.

Ao estabelecer as sutilezas que envolvem um relacionamento amoroso , Alberoni (1986) demonstra de forma clara e enriquecedora como se distanciam entre si os sonhos elaborados pela mulher, daqueles elaborados pelos homens.O incêndio que devora a crioula precisa por sua vez do ressurgimento do desejo . O erotismo é, sem dúvida, um fenômeno com gradações e nuances . Como no poema.

É ainda interessante observar que se entrevê a moral, vigente à época, presente nas entrelinhas do poema A crioula, posto que o poder de encerrar a festa por causa dos ciúmes do feitor leva à suposição de que os escravos soubessem ou possivelmente suspeitassem dos amores clandestinos da crioula, fato extremamente grave naquela época em que a Igreja, sob a orientação espiritual dos jesuítas, estimulava a denúncia de pecados, o que ocorria de forma corriqueira , como se pode constatar em Confissões da Bahia –Santo Ofício da Inquisição de Lisboa (Vainfás : 1997) que enumera vários relatos referentes a pessoas de sexo, cor e classe social

diferenciadas que foram levadas às barras do Santo Ofício, aqui no Brasil, em virtude de denúncias de crimes e transgressões morais ocorridas até mesmo no recinto doméstico, visualizando-se o denunciante como pessoa da confiança e da intimidade do denunciado.

Angela Almeida (1992: 12 e 13) referindo-se a esta ação da Igreja que encontrou forte resistência dentro da própria instituição religiosa e que se ampliaria nos séculos posteriores, extrapolando a Europa para atingir as colônias portuguesas sob orientação jesuítica , revela que esta medida foi conhecida no Brasil Colonial. Então, conclui:

Os pecados em questão - como, por exemplo, o homicídio, a idolatria, a violação de túmulos, o adultério notório – eram públicos; eram de “ foro externo”, como se diria mais tarde, nos debates teológicos que envolveriam o tema. Não havia então distinção nítida entre crime e pecado, a Igreja atribuindo-se o poder de julgar delitos paralelamente aos tribunais civis. Nestas condições, era dever dos membros da comunidade delatar os pecados alheios que fossem de seu conhecimento. Mesmo no longo período de transição entre a confissão pública e a privada, época em que geralmente uma era indicada como complemento de outra, permaneceu vivo o hábito de recomendar a denúncia dos pecados alheios.

Como o poema não contempla qualquer referência a esta conduta, fica evidenciada a cumplicidade existente entre os escravos que não denunciavam uns aos outros até pela receosa condição inferior que desfrutavam, o que poderia tornar o denunciante alvo de maus tratos , castigos ou crimes por parte dos proprietários de escravos, dos senhores de engenhos e dos feitores de senzalas.

Nos séculos XVI , XVII, XVIII e mesmo no século XIX também era preocupação da Igreja a qualidade moral dos seus padres. Isso ficou historicamente comprovado com a atuação corajosa de Gregório de Matos e do Padre Vieira que denunciavam insistentemente vícios e desvios no âmbito da Igreja. O Padre Vieira também cobrava a presença no meio eclesiástico de homens com inequívoca vocação religiosa que se dedicassem aos ofícios religiosos e não a uma boa vida , no que lhe fez eco Boca do Inferno. Além disso, muitas décadas depois, essa situação permanecia como se entrevê nas peças irônicas de Martins Pena (O Noviço) e em obras de Machado de Assis e Aluísio de Azevedo.

A preocupação eclesiástica foi ampla e compreendeu algumas medidas de carácter correcional , objetivando coibir “ as mazelas que eram atribuídas ao clero secular e a concessão de poder confessional a pessoas “ indignas“ e “ ignorantes “ , afirma Angela Almeida (1992: 19). Ela prossegue mencionando que o trabalho de assepsia do clero abrangeu também aspectos referentes às práticas confessionais. Entre as orientações destinadas ao clero detectou-se o surgimento de vasta e apropriada literatura prescritiva que compreendeu , inclusive , a elaboração de manuais e sumas “com descrição minuciosa dos procedimentos que deveria ter o padre no interrogatório e no estabelecimento de requisitos para a absolvição.”

Estes manuais, controversos, não foram bem aceitos pelo clero por que geravam confusões e impediam a tomada de decisões únicas, pela pluralidade de critérios para cada tipo de pecado, pela multiplicidade de pecados que catalogavam a que acrescentavam a “ descrição de escabrosas minúcias” , havendo inclusive aqueles denominados “ casos reservados” assim chamados para evitar a “frouxidão dos confessores”. Assim, não causa surpresa a nota de rodapé onde Almeida (1992: 20) esclarece:

Alguns desses “ casos reservados” só podiam ser absolvidos pelos bispos, outros só pelo Papa, tudo isso levando em conta não apenas a natureza do pecado cometido, bem com o “ estado” do pecador, vale dizer, sua posição familiar, social e profissional.

Então, nos versos que focalizam a confissão da crioula , Trajano Galvão oferece seu testemunho sobre o carácter e a qualidade dos clérigos que estiveram em terras maranhenses, um dos fatos que, igualmente, mereceu em época própria a atenção e a ira pública do Padre Vieira , o que pode ter convergido para a intolerância com relação ao seu ministério , culminando com a denúncia oferecida contra sua pessoa ao Santo Ofício.

Nesse fragmento há uma demonstração do Eros transgressor que se desvela no poema onde se encontra a figura do Padre voyeur que cede aos impulsos da carne e eroticamente transgride, penetrando o olhar através das fendas e, como nele se lê :“Na Quaresma meu seio é só rendas. Quando vou-me a fazer confissão; E o vigário vê cousas nas fendas . Que quisera antes vê-las nas mãos.”

Por outro lado, a mesma estrofe do poema espelha ainda outra preocupação eclesiástica daquela época, consistente no erotismo preocupante que eclodia entre os padres do Período Colonial; estes eram orientados a exercer o sacramento da confissão, restringindo seu interrogatório ao penitente confessor. Deveriam circunscrevê-la à possibilidade de transgressão dos dez mandamentos, dos sete pecados capitais, nos “abusos” dos cinco sentidos, até pelo pensamento. Alguns manuais, aponta a escritora Angela Almeida (1999:22),

... aconselhavam a não-utilização excessiva de perguntas, ou de minúcias nelas, sobretudo com mulheres e jovens. A preocupação da Igreja não era apenas relativa aos penitentes mas também ao confessor, que poderia excitar-se ao interrogar.

No fragmento referente à quarta estrofe, com os versos 31 a 34 (“Na quaresma Que quisera antes vê-las nas mãos”), constata-se que o eu-lírico faz uma expressa denúncia de ocorrências similares, desnudando-as.

O mesmo acontece nos versos 35 a 40, seguintes, em que a crioula submete suas inquietações ao sacerdote, quando este, contrariando as expectativas, induz a escrava a permanecer no vício, na promiscuidade, instando-a ao deleite sexual, mantendo-se em pecaminoso concubinato à luz da Igreja (“Senhor padre, o feitor me inquieta; / É pecado...? não, filha, antes peta./ Goza a vida... esses mimos dos céus”).

A crioula, consumida pelo fogo da paixão e desejosa de fruir dos momentos eróticos intensos que mantinha às escondidas com o feitor, esbarra na concepção cristã de pecado, e como cita Angélica Soares (1999: 77), “busca eliminar as interdições do gozo” que se opõem à pulsão das incomparáveis forças naturais que movimentam seu corpo negro e sensual e a impelem ao feitor, a momentos de excesso e transbordamento de que fala Bataille. Mas, reconhecendo no brilho dos olhos do padre os sinais identificadores da lubricidade que a vida no cio lhe ensinara a perceber, assusta-se por julgá-los inadequados à ocasião e à pessoa (“És formosa... e nos olhos do padre / Eu vi coisa que temo não quadre/ Co'm o sagrado ministro de Deus...”).

Aqui se evidencia o que Michel Foucault (1984:98) menciona quando afirma:

Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade : utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias.”

Compreende-se, então, que as recomendações do clérigo não tenham sido exemplos da unidade que a Igreja buscava; antes, divergiriam completamente se fossem dirigidas a uma mulher de raça branca e condição social superior. No entanto, trata-se da confissão de uma mulher de cor e de cor negra, uma excluída social, justificativa suficiente para que o sacerdote, sob a pulsão de Eros, prossiga a transgressão ameaçando a ordem social e eclesiástica.

O poeta, talvez por ser o seu real objetivo, mais uma vez desvela liricamente situações constrangedoras, degradantes e discriminadoras que se tornam mais graves e aviltantes por se originarem de um profissional que deveria “zelar pela elevação espiritual da penitente”. Ao tomar coragem para fazê-lo, denunciando através da literatura os desmazelos clericais, Trajano Galvão demonstra coragem inequívoca, optando por se colocar ao lado dos menos favorecidos e dos sem voz. Um exemplo doméstico do risco assumido se encontra retratado na polêmica que envolveu Aluísio de Azevedo, Tobias Barreto e a Igreja Católica. Esta opção, reiteradas vezes assumidas, o levaram a ser apontado como o “Castro Alves maranhense”.

O erotismo presente na senzala, ao contrário do que fala Fourier ao teorizar na Harmonia, não é um fenômeno passível de manifestação clara, voluntária e livre de restrições como se delineia em O Banquete, de Platão. A voluptuosidade é um impulso que deve ser contido, posto que a senzala é, de certa forma , uma comunidade erótica com regras e rituais pré-estabelecidos. O silêncio é norma régia, punindo-se quem a viola.

Outro exemplo foi ainda recolhido do poema, profícuo em casos singulares: na mulher do feitor ninguém toca. A crioula era concubina do feitor da senzala. Só dele. Impossível pois aceitar que outro cativo, um submisso, pudesse aplicar uma punha, sem conseqüências, na mulher do feitor,

na sua preferida. Aos ousados, a taca seria um sofrimento a mais. O escritor Francesco Alberoni (1986: 96), com base nos estudos sobre sexo, paixão e erotismo que desenvolveu , esclarece: “ A posição de concubina, de favorita, de esposa, dá status. Alguns desses status são partilháveis, outros, ao contrário, exclusivos.”

Na última estrofe, em dez versos, o poeta demonstra a consciência erótica com que delineou e que imprimiu à personagem. A crioula tem em si a possibilidade de ser “ mais mulher “ que as demais cativas da senzala pois tem consciência do seu poder . Seus sentidos são alertas e penetrantes:” olhos estrelas que transpassam negrumes do céu” , “formas tão belas”, “ fogo que arde nas veias como o sol nas ardentes areias”.

As metáforas tão bem construídas , deixam entrever a lascívia da crioula escrava cujo brilho devastador do olhar, ao mesmo tempo em que “transpassam negrumes do céu“ brilham/ iluminam (“olhos estrelas“), penetram recônditos, fascina, encantam (“atrativos”), cumprem funções que podem lhes terem sido destinados (“Pra que foi que a natura mais lhe deu ?”). Não foi só para ver algo ou alguém: foi para descerrar negrumes, penetrar recônditos e descobrir segredos encerrados na escuridão. E o fogo poderoso que a impulsiona ? Por que e por quem foi acendido? (E este fogo, que me arde nas veias/ Como o sol nas ardentes veias, /Por que arde? Quem ou que o ateou ? “).A resplandescência do seu corpo acarreta o surgimento do erotismo, da volúpia que a impele à busca de satisfação natural e plena dos anseios que seu corpo lhe impõe. Suas qualidades são vestígios anunciadores do erotismo que a consome.

Este ardor que a consome e a impele ao outro, ao feitor , é apenas a busca de completude que se delinea com o mito do andrógino, sobre o qual ensina Platão em O Banquete ` , anseio que intranqüiliza e que só se acalma quando se encontra a outra metade. A crioula sabe do que seu corpo precisa e a ninguém espanta com a sua decisão de mergulhar no mar de sofreguidão que o feitor lhe oferece , único com possibilidades de pacificá-la. Consciente desse poder que ele detém, diz : “ Apagá-lo vou já – não sou tola.../ E o feitor lá me chama - ó crioula./ E eu respondo-lhe branda “ já vou “.

Tanto esta última estrofe , quanto a estrofe inicial evidenciam o eu-lírico de voz masculina, que visualiza e projeta as imagens segundo a visão de mundo do homem, do macho. Há, finalizando, o predomínio do desejo sexual , carnal , físico. Neste poema se delineia um estranho paradoxo ; escrito em primeira pessoa, o eu-lírico empresta a voz a uma personagem - A crioula - para que esta fale, para que expresse sua voz, fale dos seus sentimentos , diga o que lhe vai na alma. E, ao final, se constata que a personagem , uma mulher negra , escrava e impossibilitada de escolhas , reafirme apenas essa condição. E, submissa e subjugada defina seu carcereiro com o adjetivo brando, na expectativa de acrescentar –lhe um outro : amansável.

Se alguma escrava jamais pensou em senzala como lugar de folga, a crioula , contrariamente, o aceita e para lá projeta sua idéia de fazer/ lazer . Cativa, pretende levar seu vil cativo de maneira folgada, confiante nos seus dotes sexuais. Como seria possível levar um cativo “ folgando “ se, além da faina diária na senzala, ainda deverá ter outra faina prestando serviços sexuais ao feitor? Que prazer pode ser encontrado aí?

Em que pese a dura rotina da senzala , graças à sua subjugação sexual e sua humilhação social, prossegue sua vida, sem direito de escolher o homem a quem destine seu amor por que à sua redução à condição de máquina de trabalho, acrescenta-se a de objeto sexual que deve atender às necessidades sexuais do feitor que ordena o momento do seu desejo. Ele escolhe a hora e o lugar (à noitinha, no caminho, escondido com a rama), determina o instante do encontro (Ô crioula, vem cá !) e da passividade com que se submete, subjugada . O que à crioula resta é um vazio. O vazio da prostituição em que se vende, como mercadoria barata, destituída do direito de participar de uma experiência enriquecedora a pretexto de saciar anseios ardentes , para obter status e mimos.

A voz, a voz que fala no poema não parece em nenhum momento ser voz de mulher. É a voz de um homem, é a voz do eu-lírico que faz denúncias sérias e válidas sobre um sistema discriminador , injusto e desumano . É uma voz que não é sutil nem medrosa. É clara e corajosa, como a voz de homem.

Para um escritor que já foi comparado a Castro Alves por emprestar sua pena para denunciar a escravidão, pode ser estranho dar voz à sua personagem sem permitir que externar o que lhe vai realmente na alma ou seja, o que pensa realmente do cativo, do feitor e da vida na senzala, inclusive da sua vida sexual. Mas, como fica bem claro, as visões que projeta no poema são visões sobre o cativo da escravidão e talvez este procedimento não tenha ocorrido à revelia do desejo explícito do poeta Trajano Galvão em sua luta com as forças que o impeliram a escrever. O escritor, mero instrumento dessas forças, evidencia em *A crioula* sua luta para transpor ao papel as imagens que metaforiza, as relações que encadeia para fomentar a interpretação e tornar sua denúncia significativa e humana.

Em cinco estrofes e cinquenta versos Trajano Galvão ilustra visões da história do negro e da escravidão que ainda agora, mais de um século depois, ainda causam indignação, espantam e surpreendem. Seu trabalho, se não se inscreve como um documento sobre o erotismo feminino à luz de estudos literários mais atuais, é um legado que não pode ser esquecido. Se algum vilão há, pode ser encontrado na moral puritana da época em que ele viveu (século XIX) onde as mulheres eram convocadas a um papel mais recatado, delineado pela ideologia masculina que vetava a todas elas a expressão de seus sentimentos.

O mundo machista e patriarcal em que estavam inseridas as mulheres do Brasil, a partir da Colônia até o início do século XX, só permite que sejam entrevistadas poeticamente, cuidando da casa e de afazeres domésticos, onde metáforas e linguagem se aliam para reverter papéis exercidos sob o jugo da violência, do despotismo, da submissão que só agora, na contemporaneidade, começam a ser desvelados e confrontados, descobrindo-se simbolismos inusitados. O estudo da poética feminina é um desses trabalhos que apresentam possibilidades até então ignoradas mas, com evolução laboriosa e persistente, já exibem a delicadeza da alma feminina e as estratégias impingidas através de séculos para forçar silêncios e dúvidas.

REFERÊNCIAS

- ALBERONI, Francesco. **O Erotismo - fantasias e realidades do amor e da sedução**. São Paulo: Círculo do livro, 1986.
- ALMEIDA, Ângela Mendes de. **O gosto do pecado: casamento e sexualidade nos manuais de confesores dos séculos XVI e XVIII** . Rio de Janeiro: ROCCO, 1992.
- ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**. São Paulo: Summus, 1978.
- BLANC, Aldir et alli. **Contos e crônicas de sexo, amor e paixão**. Rio: MYRRHA, 2011.
- BATAILLE, George. **O erotismo**. Lisboa: Moraes, 1980.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. **Contradigo**. Rio de Janeiro: Ed. Folhas Secas, 1999.
- DEL PRIORE, Mary . **Brasil Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Ltda, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade.;o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- PLATÃO. **O banquete**. São Paulo: Editora Abril, 1994.
- RIBEIRO, Darcy. **Eros e Tanatos**. Rio de Janeiro: RECORD, 1998.
- SOARES, Angélica . **A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1993.

VAINFÁS, Ronaldo (org.). **Confissões da Bahia. Santo Ofício da Inquisição de Lisboa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.