



Erotismo

«Que pernas se entrevêem, e que mais
não vê o que indiscreto se reclina
no gozo de escondido se mostrar!»





OS CAMINHOS DA PAIXÃO NA IDADE MÉDIA (O CORPO FEMININO EM EVIDÊNCIA)

Maria Elizabeth Graça de Vasconcellos*

A paixão. Que assunto desperta, mais que este, tão grande interesse? Mistura explosiva de amor, ciúme, desejo, sexo, medo, religião, repressão, transgressão e morte, a paixão circula entre tabus antigos – em que o homem é esmagado pelas astúcias da História – e caminhos desgovernados, loucos labirintos que conduzem ao êxtase supremo.

A Idade Média. Que período é tão longo quanto este na História do Ocidente? Abrangendo cerca de um milênio, o medievo conhece diferentes momentos, pois sendo tão extenso não se pode pensar em imobilismo social, religioso e político através de seus dez séculos. Balizada pelos séculos IV e XV, a Idade Média pode ainda ser subdividida em fases que apresentam certa unidade interna, como explica o Professor Hilário Franco Jr. (1986: 11-12), embora se saiba que, sendo a História, antes de tudo, um processo, não se pode determinar que tal ou qual fato tenha iniciado ou encerrado determinado período.

A Primeira Idade Média – que se estende do século IV a meados do VIII – caracteriza-se «pelo início da convivência, e da lenta interpenetração, dos três elementos históricos que comporiam todo o período medieval: Roma, germanos e Igreja» (FRANCO JR., 1986: 12). *A Alta Idade Média* – dos meados do século VIII ao século X – vê florescer o Império Carolíngio e presença o fortalecimento da Igreja, como potência política atuante. O encontro de interesses entre Igreja e Império possibilita não só a reformulação do mapa civilizacional europeu, como possibilita também o fortalecimento da arte imperial (que tem como emblema a espada nua) e da arte fechada (das bibliotecas e dos mosteiros). *A Idade Média Central* – que abrange os séculos XI, XII e XIII – é o momento em que o feudalismo, que vem se firmando desde o século X, alcança seu apogeu. É também a Idade Média que os séculos seguintes – principalmente o século XIX – mais visitam: a cavalaria, o amor cortês, a lírica trovadoresca são fontes inesgotáveis de inspiração para poetas e romancistas, e nos séculos XX e XXI, também para os cineastas. Mas é também na Idade Média Central que se desenvolve, em concorrência com o próprio feudalismo, um segmento urbano, mercantil, que, buscando novos valores, acelera as transformações das estruturas feudais: as cidades se

*Professora Adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Letras pela mesma instituição.

desenvolvem, surgem as universidades (e com elas a filosofia racionalista e a ciência empírica), criam-se as monarquias nacionais, floresce a literatura laica, especializa-se a arquitetura (com as construções monumentais das catedrais) e desmente-se, com os grandes viajantes, cujo protótipo é Marco Pólo, a noção de que o território europeu, com seus costumes, é o único possível. Os séculos XII e XIII são, portanto, o tempo de viver o novo, o tempo de viver a *felicidade*. Na *Baixa Idade Média* – que abarca os séculos XIV e XV –, o homem confronta-se com as *calamidades*: a Guerra dos Cem Anos, a Fome, a Peste e a Morte. Esta última configura-se, então, como representação obsedante; e o homem, acossado pelo medo, «gemendo e chorando neste vale de lágrimas», conforme diz a *Salve Rainha*, oração que nesse momento se populariza, refugia-se na religião. E como ensina Georges Duby, «o cristianismo que até então era só plenamente vivido por um raro escol, ganha ingenuidade ao anexar as formas mais frustes da religião do povo: a fé cega nos poderes do sobrenatural» (1979: 219). Mas ao lado dessa fé ingênua, há o desejo de uma vida alegre e de posse do mundo: o homem realiza, na *feira* e no *amor cortês*, a evasão para fora da ordem estabelecida e promove tanto a inversão das relações naturais (rechaça a noite, privilegia o disfarce, invertendo a identidade), quanto das relações sociais (o cavaleiro serve à dama).

Os caminhos da paixão. Como a Idade Média vive este vertiginoso labirinto de emoções? E qual é o lugar da mulher nesse tão longo período histórico ao qual Georges Duby nomeia como Idade Média, idade dos homens?

O corpo feminino em evidência. Na Primeira Idade Média, são forjadas as diretrizes que norteiam a relação entre os sexos e que, sem dúvida, acompanham a sociedade ocidental para além das próprias fronteiras do medievo. Apoiando-se na herança judaica do Velho Testamento, a palavra da Igreja articula-se no sentido não só de controlar a relação entre os sexos, como também de criar as bases do antifeminismo. Nos escritos dos primeiros padres da Igreja (Tertuliano, Jerônimo, Agostinho, João Crisóstomo, Gregório de Niza, entre outros) e nas epístolas de Paulo, lê-se a feminização da carne (o homem está associado à *mens*, *ratio*, enquanto a mulher está associada a *sensus*, corpo) e a teologização da estética, ou seja, a condenação não só da simulação (de «tudo que é emplastado por cima», nas palavras de Tertuliano), como também de tudo que é prazeroso ligado à corporificação material (BLOCH, 1995: 17).

A desconfiança em relação à mulher nos escritos dos primeiros Padres da Igreja, ao revelar a repugnância ao corpo feminino, dissemina o medo da femilidade que se estende através dos séculos e vai ressurgir com violência nos séculos XIV e XV, com a caça às bruxas tão bem documentada no *Malleus Maleficarum*, *O Martelo das Feiticeiras*. São também desse período obras de edificação moral, como o *Orto do Esposo*, onde o autor afirma que, sendo a mulher peçonhenta e perigosamente sedutora, «é menos mal ouvir o basilisco assobiar do que ouvir uma mulher cantar» (1956: 306).

À medida que o cristianismo se torna a religião oficial, vai havendo uma justificativa do poder dos homens sobre as mulheres. Se a mulher é «a porta do Diabo», nas palavras de Tertuliano (BLOCH, 1995: 57), é também «a esposa de Cristo», no momento em que o ascetismo é adaptado às novas realidades políticas. Atraindo as mulheres através do poder sedutor do epíteto «esposa de Cristo», a Igreja usa de poderosa arma ideológica – a idéia da mulher casta e redentora – para, estrategicamente, exercer a dominação do corpo feminino e, ao mesmo tempo, fortalecer-se política e economicamente. A iconografia narrativa da Igreja primitiva está repleta de histórias de jovens mártires que rejeitam o casamento, de viúvas que recusam contrair segundas núpcias, de mulheres, enfim, que renunciam aos prazeres do corpo e ingressam na vida monástica. E essas mulheres, na sua maioria ricas, são as patrocinadoras das comunidades cristãs, dos mosteiros e dos conventos de freiras.

O *topos* da pecadora arrependida, que tem Maria Madalena como modelo, coloca mais uma vez o corpo feminino em evidência e são inúmeras as narrativas sobre mulheres que, através de dura e continuada penitência, se purificam e se santificam, depois de uma vida de intensa luxúria. Quanto à localização, o tema é decididamente oriental, como explica Mario Pilosu, e «o modelo recorrente é o de uma mulher solteira (à exceção de Teodora) que pratica a prostituição ou outra atividade reprovável (dançarina, mima) e que fez cair na perdição e na pobreza dezenas de homens devido à sua beleza sedutora» (1995: 142). As vidas de Pelágia (atriz e prostituta), de Taís (a penitente egípcia), de Maria Egípcíaca (prostituta), entre outras, fornecem rico material para os pregadores, empenhados que estão em exercer o controle sobre o corpo feminino. As narrativas são escritas por homens e dirigidas tanto aos homens (que, detentores do poder, devem conhecer as táticas femininas para poderem melhor articular estratégias de controle sobre as mulheres), quanto às próprias mulheres. Recorrendo à lembrança do que se passou *in illo tempore*, combinam a função psicológica, difundindo o temor, estratégia que remonta aos textos bíblicos do Antigo Testamento, com a função pedagógica de edificação. Oferecendo à fantasia do auditório imagens de intensa cruzeza e repugnância – a pecadora é associada à serpente ou é devorada por sapos ou ainda segura entre as mãos uma caveira, tema que remete à lenda da adúltera e do crânio de seu amante – tais narrativas, protagonizadas por mulheres, laicas ou religiosas, cumprem a função de controlar o comportamento sexual feminino, mostrando o que é permitido e o que é proibido, regulando, enfim, a transgressão das proibições.

A *Vida de Santa Maria Egípcia* (Códices Alcobacenses de n.º 266 e de n.º 771, Arquivo da Torre do Tombo, traduções da versão em latim que se encontra no Códice de n.º 283 da Biblioteca Nacional de Lisboa) ilustra todos os passos da evolução espiritual de uma pecadora arrependida. Aos doze anos, Maria deixa a casa dos pais, vai para Alexandria e entrega-se à vida de prazeres e desregramentos.

Após dezessete anos dessa vida, parte para Jerusalém, vendendo seu próprio corpo para pagar a passagem de navio. Lá chegando, não consegue entrar na igreja para adorar a Santa Cruz, pois é impedida por força estranha. Reconhecendo que sua vida passada era o grande impedimento, roga à Virgem que a deixe entrar. Finalmente aos pés da cruz sente-se confortada e, ao sair, recebe da Virgem orientação para sua penitência e arrependimento: deve cruzar o rio Jordão e recolher-se ao deserto. Fugindo do que é sexizado como feminino, negando sua própria feminilidade, Maria lá permanece durante quarenta e sete anos. E se o olhar é a fonte do desejo, como mostra João Crisóstomo (BLOCK, 1995: 40), o isolamento a que Maria se submete não permite que seja vista; seu corpo se traveste em algo que ela não é, e quando o monge Zózimo a encontra pensa tratar-se de um fantasma, «uma coisa negra que andava despida e queimada da queimada da queimada do sol» (REVISTA LUSITANA, 1952: 63).

Na primeira parte da narrativa, Maria é a pecadora que subverte a ordem desejável: é impetuosa e desobediente, dedica-se à vida licenciosa e desmedida e, exerce o domínio sobre o próprio corpo pois, como ela própria relata ao monge, não se entrega à luxúria somente pelo dinheiro, mas para satisfazer seu próprio desejo. Ela representa, enfim, a insubordinação ao poder patriarcal que prega a obediência da mulher: não se submete ao pai e recusa a tutela de um marido. Já na segunda parte da narrativa, arrependida e refugiada no deserto, Maria ilustra, como mostra Georges Bataille, «a passagem do erotismo à santidade, do que é maldito e rejeitado ao que é abençoado e bendito» (1988: 231). Ainda que perseguida, algumas vezes, pelas tentações da carne, renuncia aos prazeres e tal renúncia é muito mais pungente já que a paixão, segundo os Padres da Igreja, é própria do ser feminino. Sozinha, vive seu projeto de santidade, vive como se morresse, vive a fim de encontrar a vida eterna.

Texto didático, ameaçador e ao mesmo tempo benevolente com a pecadora, a *Vida de Santa Maria Egípcia* suscita reflexões sobre aquilo mesmo que quer ensinar: o repetido interesse em relação à história, em função de seu caráter exemplar, (são inúmeras as versões do século IV ao XIII) revela que não havia um efetivo e eficiente controle sobre o corpo e a sexualidade feminina; e a solução extremada na segunda parte mostra, ainda, a insubordinação: isolando-se no deserto, Maria desconhece o poder instituído, pois o eremita é aquele que, não se submetendo à regra conventual, traça as próprias leis. Assim, a mulher parece, mais uma vez, escapar ao controle; seu fazer serpenteia nas entrelinhas da narrativa e seu tempo é um tempo de resistência dentro da própria rede do poder. E, enigmática, essa Maria projeta-se através dos tempos: na literatura brasileira do século xx, por exemplo, é nela que se inspira Rachel de Queiroz para a criação da peça *A Beata Maria do Egito*, e Manuel Bandeira canta, na *Balada de Maria Egípcíaca* (1983: 182), aquele corpo de mulher:



Os caminhos da paixão na Idade Média...

153

Santa Maria Egipcíaca seguia
Em peregrinação à terra do Senhor.

Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir...

Santa Maria Egipcíaca chegou
À beira de um grande rio.
Era tão longe a outra margem!
E estava junto à ribanceira,
Num barco,
Um homem de olhar duro.

Santa Maria Egipcíaca rogou:
– Leva-me à outra parte do rio.
Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.

O homem duro fitou-a sem dó.

Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir...

– Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.
Leva-me à outra parte.

O homem duro escarneceu: – Não tens dinheiro,
Mulher, mas tens teu corpo. Dá-me o teu corpo, e vou levar-te.

E fez um gesto. E a santa sorriu,
Na graça divina, ao gesto que ele fez.

Santa Maria Egipcíaca despiu
O manto, e entregou ao barqueiro
A santidade de sua nudez.

Deslocando o foco do discurso antifeminista do ascetismo para o discurso da cortesia – da *fin'amors*, que eclode no século XII –, verifica-se a persistência da fascinação pelo feminino, que ganha então outros contornos. Apesar do controle ainda exercido pela Igreja, o século XII assinala-se como o tempo onde a mundaneidade aparece e, com ela, um novo ideal social mais favorável às mulheres do que o ethos patriarcal militar-feudal dos séculos anteriores, como mostra Régine Pernoud em *A Mulher no Tempo das Catedrais* (1984).

Em relação ao casamento, por exemplo, embora a Igreja continue a defender seu caráter sagrado e indissolúvel, já não é capaz de impor sua autoridade à nobreza: os divórcios se multiplicam, pois as uniões obedecem a interesses políticos e econômicos. A mesma mulher que é a dama para seus vassallos-trovadores, é pouco mais que um pedaço de terra para seu marido. E nessa sociedade onde o casamento é puramente utilitário, assiste-se, então, à idealização do



adultério, tão bem documentada na literatura. Quer na ficção, como nas histórias de Tristão e Isolda, e de Lancelot e Guinevere, quer na vida real, como na história de Abelardo e Heloísa, vive-se um tempo de aspirações à livre disposição do próprio corpo.

Também na lírica cortês, o adultério é enaltecido: são inúmeros os exemplos em que o trovador e a dama consideram o marido como obstáculo incômodo, digno de ser ridicularizado, qualificado como vilão, invejoso e ciumento (LAZAR, 1964: 137). E esse jogo cortês, ao camuflar, sob expressões estilizadas, os desejos sexuais, cresce em densidade erótica, mais engendrando o desejo do que o expressando, pois que a paixão – que tem como penhor de fidelidade um anel, um lenço, ou até a troca de nome – precisa ser mantida em segredo. A *fin'amors* é, assim, diametralmente oposta à moral cristã: exprime emoções estéticas e eróticas e não preceitos morais. Embora o trovador peça ajuda a Deus, aos santos e à Virgem para seus encontros, sua finalidade não é religiosa: não há possibilidade de conciliação entre a religião e a arte trovadoresca.

Por ser um canto de desejo e paixão, a *fin'amors* motiva a criação de várias teorias sobre sua importância no século XII. Georges Duby (1989: 59 ss.), por exemplo, defende que, sendo privilégio dos nobres, é ainda e, sobretudo, um jogo masculino, um jogo que civiliza, aprimorando a rudeza de maneiras e a violência de comportamento, quer da alta quer da pequena nobreza. Howard Bloch (1995: 237 ss.), por sua vez, aponta o amor cortês como mais uma armadilha do antifeminismo: no momento em que a mulher se destaca política e socialmente, é preciso neutralizá-la; e a maneira mais eficiente para tal é enaltecê-la, reverenciá-la, dando-lhe a ilusão de poder sobre o homem, aprisionando-a num emaranhado ideológico cujo efeito é sua abstração da História.

Mas os *caminhos da paixão na Idade Média* são fascinantes e instigantes: e é na história de Tristão e Isolda que explode com intensidade a paixão transgressora, vivida como um amor fatal, diametralmente oposto ao amor dos romances cortesões que, em geral, conduzem ao final feliz.

A história (transcrita nos poemas de Thomas, entre 1150 e 1170, e de Béroul, por volta de 1190) «envolve paixão e morte, amor, casamento e adultério; amizade, sexo e desejo», como mostra José Miguel Wisnik em *A Paixão Dionisíaca em Tristão e Isolda* (1987: 196). O *romance* desenrola-se num febril moto-perpétuo que oscila entre encontro e separação do casal apaixonado: a separação reacende o desejo de estarem juntos, mas quando estão juntos é preciso que se separem. E nesse vai-e-vem de grande intensidade dramática, é a *morte de amor*, a morte erotizada, ou a aprovação da vida até na própria morte, que pode prolongar a paixão, lei que se opõe à lei patriarcal do mundo feudal, superando-lhe todos os limites. Com efeito, se na primeira parte da narrativa, de tema heróico, Tristão e Isolda respeitam a sagrada lei de parentesco do mundo feudal – a relação avuncular –, agindo de acordo com o costume, já na segunda parte,

de tema amoroso, passam a obedecer à lei da paixão, desrespeitando a instituição do casamento para enaltecer o adultério e a violação dos costumes. E nessa aventura, a mulher age: procurando pontos frágeis na rede de poder masculino, joga com as próprias regras que lhe são impostas, para transgredi-las. Isolda – ajudada por Brangia, sua aia – planeja a beberagem do filtro do amor; arquiteta como enganar o marido na noite de núpcias; monta o estratagema que a inocenta do julgamento judiciário exigido pelo marido. Ela, enfim, *fala* sua paixão (VASCONCELLOS, 1972).

O fatalismo que permeia a narrativa faz com que a obra seja a expressão de um desejo de morte para o qual tudo conspira. Uma vez posta em movimento, a paixão aprisiona os amantes que são levados a escolhas impossíveis, a dilemas para os quais não há outra saída senão a morte. E impregnado de intenso erotismo, o final de *Tristão e Isolda*, em que se entrelaçam amor e morte, constitui uma das mais emblemáticas representações do amor-paixão na História do ocidente:

No túmulo de Isolda, a Loura, plantou uma roseira vermelha e no de Tristão um cepo de nobre vinha. Os dois arbustos cresceram juntos e os seus ramos entrelaçaram-se tão intimamente que foi impossível separá-los; de cada vez que os podavam, tornavam a crescer com todo o vigor e confundiam a sua folhagem. (1975: 167)

E apaixonados, tornam-se apaixonantes: *Tristão e Isolda*, estonteante história de amor que é vida e morte, história da paixão que se faz eterna na *morte de amor*. História de uma paixão que atravessa séculos, recontada, e ainda tão belamente cantada, no século xx, por Sophia de Mello Breyner Andresen (1961: 41) no poema *Tristão e Isolda*:

Sobre o mar de Setembro velado de bruma
O sol velado desce
Impregnando de oiro a espuma
Onde a mais vasta aventura floresce.

Tristão e Isolda que eu sempre vi passar
Num fundo de horizontes marítimos
Trespasados como o mar
Pela fatalidade fantástica dos ritmos
Caminham na agonia desta tarde
Onde uma ânsia irmã da sua arde.

Tristão e Isolda que como o Outono,
Rolando de abandono em abandono,
Traziam em si suspensa
Indizivelmente a presença
Extasiada da morte.

Resumo: As várias Idades Médias. A Primeira Idade Média e o fortalecimento da misoginia na palavra dos padres da Igreja. A mulher como «porta do Diabo» ou como «esposa de Cristo». O topos da pecadora arrependida e a *Vida de Santa Maria Egípcíaca*. O discurso da cortesia: a *fin'amors* do século XII como o oposto da moral cristã. A paixão transgressora de Tristão e Isolda.

Abstract: *The varying attitude toward women in the Middle Ages. Biblical exegesis and the reinforcement of misogyny in the early European Middle Ages: the woman as Devil's Gateway and the woman as the Bride of Christ. The repentant sinner: Life of Mary of Egypt. Courtly love in the twelfth century: fin'amors as the reverse of Christian moral. The force of passion that excludes any other ties: the story of Tristan and Iseult.*

Palavras-chave: Idade Média. Misoginia. Amor cortês. Paixão e morte.

Keywords: Middle Ages. Misogyny. Courtly love. Passion and death.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDERSEN, Sophia de Mello Breyner. *Dia do Mar*, 6.^a edição Lisboa: Editorial Caminho, 2009.
- BANDEIRA, Manuel. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- BATAILLE, George. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DUBY, Georges. *O Tempo das Catedrais*. Lisboa: Estampa, 1979.
- *Idade Média, Idade dos Homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FRANCO Jr., Hilário. *A Idade Média e o Nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LAZAR, Moshé. *Amour Courtois et Fin'amors*. Paris: Librairie Klincksieck, 1964. *Orto do Esposo*. Edição crítica de Bertil Maler. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1956.
- PERNOUD, Régine. *A Mulher no Tempo das Catedrais*. Lisboa: Gradiva, 1984.
- PILOSU, Mario. *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1995.
- *Tristão e Isolda*. Mira-Sintra: Europa-América, 1975.
- VASCONCELLOS, Maria Elizabeth G. de. *O Homem no Sentido Latente do Mito o Amor-Paixão*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, Faculdade de Letras, 1972.
- «Vida de Sancta Maria Egípcíaca.» In: *Revista Lusitana*. Vol. XIX. Lisboa, 1952.
- WISNIK, José Miguel. *A Paixão Dionisíaca em Tristão e Isolda*. In: Sergio Cardoso et. al., *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

COMO UMA SEGUNDA PELE

Laura Cavalcante Padilha*

Se, como quer Paula Tavares, poetisa angolana, «a língua é uma espécie de segunda pele, impressão digital, única, pessoal, mas transmissível, contagiosa, poderia mesmo dizer-se» (1998: 14), também é possível, estendendo a metáfora, afirmar que a poesia expressa em qualquer língua o é mais ainda, funcionando, ela própria, como fina camada epidérmica, «única, pessoal» e, quase sempre, absolutamente «contagioso».

A visão da poesia como esta espécie de «segunda pele» se faz muito significativa quando me debruço sobre as produções assinadas por mulheres africanas que só muito tardiamente tiveram condições de acesso à escrita e, de modo particular, à literária, no presente caso, vazada em língua portuguesa. Também não posso deixar de considerar que o processo colonizatório interferiu na organização simbólica e social dos povos africanos de modo geral, principalmente no que diz respeito ao papel representado pela mulher em tais sociedades, papel este que sofreu um forte abalo, de acordo com o que já foi amplamente discutido por muitos especialistas (cf. *A Mulher em África*, 2007, por exemplo).

Como consequência desse quadro histórico-social e político, a vivência das mulheres africanas se fez muito complexa, conforme enfatiza, dentre outras, Fatou Sow, no prefácio à obra *Femmes de l'ombre & Grandes royales*, organizada por Jacqueline Sorel e Simone Pierron Gomis (2004). Para ela, as mulheres se fizeram figuras de proa na história do continente, história esta que circula, sobretudo, pela via oral. Cito, em tradução livre, o que a prefaciadora afirma sobre esta vivência complexa de uma feminilidade que ela considera,

ao mesmo tempo responsável e subordinada, criativa e explorada, reconhecida e excluída, mitificada e marginalizada. Ao mesmo tempo sujeito e objeto de culturas nas quais o ser mãe é uma função exaltada em todos os relatos, a posição das mulheres oscila entre a sacralização e a manipulação, entre a submissão social e a autonomia econômica. (2004: 10-11)

A oscilação apontada por Sow se faz ainda mais tensa e densa quando se pensa que, na produção literária dessas mulheres – já agora voltando para o objeto de meu interesse mais imediato –, de modo deliberado elas procuram seguir a rota de um imaginário outro, sustentado pelas línguas nacionais, pensadas e sentidas na força de suas mutações alquímicas. De novo, volto a Paula Tavares,

*Professora Associada da Universidade Federal Fluminense.

talvez a principal voz a ser ouvida na cena deste meu texto, voz que estabelecerá uma espécie de duo com a de Maria Alexandre Dáskalos, também angolana. Diz Paula: «Sempre observei com gosto a alquimia generosa da língua portuguesa engrossando ao canto umbundo, sorrindo com o humor quimbundo ou incorporando as palavras de azedar o leite, próprias da língua nyaneka» (*idem*, p. 13).

Essas outras línguas e o outro imaginário – «próprios» pelo direito do chão – e suas travessias pelo código de base da expressão poética se fazem elementos pelos quais o «contágio» mais se intensifica, sobretudo a partir do momento em que, recusando o fácil caminho da assimilação, as poetisas, neste caso concreto, começam a propor o efeito de estranhamento a que se refere Homi Bhabha, ao analisar os romances de Nadine Gordimer e Toni Morrison. Para o crítico, «o estranho» é parte integral do paradigma «da condição colonial e pós-colonial» e sua «ressonância pode ser ouvida distintamente – embora de forma errática – em ficções que negociam os poderes da diferença cultural em uma gama de lugares trans-históricos» (1998: 30). Com certeza a África é um desses lugares mais expressivos.

Desse modo, mesmo que os textos se expressem basicamente em português, no caso de Angola, objeto de meu olhar neste momento, eles se revestem de outros sinais linguísticos, simbólicos e/ou culturais que provocam a sensação de estranhamento e nos fazem, como leitores, levantar a cabeça, aqui retomando uma imagem de Barthes. Cito Paula, em seu breve poema «Origens»:

Guardo a memória do tempo
em que éramos vatwa,
os dos frutos silvestres.
Guardo a memória de um tempo
sem tempo
antes da guerra
das colheitas
e das cerimónias
(2001: 10)

Já agora me apetece convocar a outra fala de mulher, ou seja, a de Maria Alexandre, em poema sem título:

O deus Gao partiu com seu povo.
Ao mucubal tiram-lhe a lança
que agora jaz no fundo do mar,
enquanto caranguejos de grandes olhos vermelhos
tecem-lhe as redes com a pele das suas
nemas.
Quem esperará as chuvas,
se tão poucos sabem dos lírios brancos
do deserto?
(2001: 12)

Os textos poéticos produzidos por mulheres angolanas, nossas contemporâneas, se querem, assim, falas em expansão, e disseminam uma nova ressonância e o igualmente novo lugar que passam a representar no espaço mais amplo da poesia em língua portuguesa. A diferença diz presente nessas falas da modernidade tardia que tentam, além de reinscrever o *local de sua cultura*, engendrar-se como um ato de resistência pelo qual se altera a correlação de forças estéticas até certo momento histórico hegemônicas no espaço literário africano de modo geral. Os textos assim criados deixam manifestas as novas e surpreendentes negociações de sentido que em seu corpo linguajeiro se agenciam.

Interessa-me, aqui e agora, pensar como se dá, no corpo encenado materialmente pela escrita poética feminina, o jogo de insubordinação estético-discursiva e, nele, um segundo, o erótico, silenciado tanto no momento da luta, quanto depois, quando a construção das nações demandava outras formas de acumplicia-mento literário, mormente, no caso de Angola, depois que rebenta a guerra civil. É este, em especial, o momento em que, frente aos horrores produzidos pelo conflito fratricida, as mulheres buscam o amor e a pulsão erótica como um modo de enfrentar a certeza da morte que as ronda. Fazem-se, assim, sujeitos em liberdade, como postula Bataille. Os poemas produzidos, por isso mesmo e sobretudo, nas duas últimas décadas do século XX e no início do XXI se propõem como uma espécie de palco onde se vai encenar aquele transbordamento, ou a sua «vontade», de que fala Barthes em seus *Fragmentos de Um Discurso Amoroso* (1981).

O corpo amoroso, então, eroticamente disseminado em vários poemas de assinatura feminina angolana, tem condições de reconhecer-se nas imagens criadas e autoproclamar-se como um «lugar» no qual, repetindo o ensaísta francês e estendendo, para as mulheres, o eu de que ele se vale: «Brilha apenas, indestrutível, a vontade de transbordamento. Através dessa vontade, eu derivo: formo em mim a utopia de um sujeito isento de repressão; *já* sou esse sujeito. Esse sujeito é libertário» (BARTHES, 1981: 193). Barthes, a ecoar Bataille.

Parece-me ser esse sujeito, «isento de repressão» e «libertário», que ganha impulso em poemas postos em circulação em Angola nesse fim/início de século. Por eles, tal sujeito pode soltar-se, escrevendo/inscrevendo na segunda pele, que é o poema, a sua marca de mulher, insubordinada. Ela já tem como saltar os «cercados» – aliás, imagem recorrente nos poemas de Paula – que a tolham, sejam os representados pela própria tradição ancestral sejam os que a colonização e as repressões a ela posteriores lhe impuseram. Um bom exemplo é o texto justamente denominado «O cercado», de Paula:

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.

(2001: 23)

Deixando claro o afeto sentido pelas coisas antigas, o sujeito-mulher que fala no poema mostra ter, de outra parte, rompido a linhagem feminina em que se assentavam a mãe e a avó, uma vez que não repete o elo da cadeia de preceitos na qual aquela linhagem se sustentava. Não sabe mais onde se encontram o cinto, a panela do provérbio, na qual se «cozinhou» a sabedoria ancestral, ou até mesmo sua própria voz, antigamente parte do universo da tradição que, no hoje, só pode ser retido pela memória. No novo lugar que «habita», tais sinais antigos, e que davam sentido à vida das mulheres também antigas, estão irremediavelmente perdidos, já que se aboliram as igualmente antigas certezas. Do mesmo modo, nesse novo momento histórico-cultural em que a memória se deslaca, a voz não tem mais como anunciar «a manhã» ou mesmo descer «devagarinho pelos dias». Lembremo-nos que este é, ainda, um tempo partido, principalmente porque, em 2001, ainda se está a viver o recrudescimento da guerra civil, justamente por esta aproximar-se de seu final. Isso explica por que Paula intitule o seu livro de: *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos*. É um tempo ainda de «sombras» cujas marcas se revelam nos olhos feitos tristeza do homem amado, conforme nos pode comprovar o poema não por acaso chamado «Sombras»:

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.

Teus olhos, amado,
são os olhos de alguém
que já morreu
e ainda não sabe.

(2001: 22)

Também, neste mesmo ano de 2001, em *Lágrimas e Laranjas*, outro mais que sugestivo título, uma também outra mulher canta, na leveza de seu poema, ainda este tempo de bloqueio, a um ano da paz. Maria Alexandre:

O que nós não vimos
foi o bocejo da lua
donde escorria
o suor da surucucu
que caía
gota a gota
sobre aquela terra.

(2001: 10)

Esta pulsão de fugir ao tempo de «sombas» e de «suor da surucucu» – marcas ainda de uma terra partida – faz com que as mulheres se voltem para seus próprios corpos de sujeitos gendrados, recuperados poeticamente na letra que os dissemina de modo igualmente erótico. Trata-se de corpos de prazer e desejo, embora ainda desesperançados, como se lê em «A curva do rio», de Paula, de que cito a primeira e a última estrofes:

Desces a curva do meu corpo, amado
com o sabor da curva de outros rios
contas as veias e deixas as mãos pousarem
como asas
como vento
sobre o sopro cansado
sobre o seio desperto
[...]
Sou a esperança cansada da vida
que bebes 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.

(2001: 26-27)





O mergulho no corpo de desejo faz com que se abra um outro espaço que, por sua vez, leva as mulheres a se entregarem a uma outra espécie de *noite* que já nada tem a ver com as belas noites de um tempo percebido como sendo próprio do sujeito cultural – miticamente vivido à volta das fogueiras tradicionais – ou mesmo um tempo marcado pela longa noite histórica do colonialismo. Também não é mais a densa noite das lutas de libertação e, depois, das que dividem, no caso, os angolanos, arrasando terra e homens até 2002. A noite que as espera, e pelas quais esperam, se torna, por tudo isso, uma noite em que se aninha, como quer Barthes, a vibração do desejo e/ou o estado de perda ou acalmia por tal vibração gerado. Volto aos *Fragmentos*:

... a Noite é outra: sozinho, em postura de meditação [...], penso calmamente no outro como ele é: suspendo toda interpretação; entro na noite do sem sentido; o desejo continua a vibrar [...] é a noite do sem-proveito, do gasto sutil, invisível: *estoy a escuras*: eu estou lá, sentado simples e calmamente no negro interior do amor (1981: 152).

«O canto da noite» de Paula ecoa esse estado suspensivo, assim como um outro poema, de novo sem título, de Maria Alexandre.

– Paula:

Por que bebes o meu vinho, amigo
como se fosse o último
um vinho que te amarga a boca e perfuma as vestes
enquanto um coração de sinos toca
a descompasso, com palavras amargas
que te povoam a garganta

Nas mãos desfaz-se o copo
vício antigo
de amassar a massa de deus
soprar os ventos
despertar o espírito do vinho
plantar a despedida
sobre o canto da noite.

(2001: 25)

– Maria Alexandre:

Saudade
daquela noite em Paris
em que um amigo judeu
nos trouxe laranjas para o jantar

Candura –
sonhar o futuro,
esquecidos das laranjas.

(2001: 20)



Para dizer dessa noite, o sujeito poético feminino solta as velas do seu desejo amoroso e, quase sempre encenando a ausência do objeto desse amor, dando-lhe forma, ainda Barthes (1981: 27), ratifica a sua feminilidade, tecendo o poema, ao invés do tapete, como fazia Penélope. Esse modo outro de estar na linguagem leva o poema a inscrever-se – ele também um corpo –, propondo uma nova cartografia que encena o inesperado de imagens em desalinho, como se dá nesses «tecidos» que surgem no tear poético de Paula:

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

Meu corpo
é uma floresta fechada
onde escolheste o caminho

Depois de te perderes
guardaste a chave e o provérbio.

(2001: 14)

Nesse impulso para tecer o poema, como um corpo, em que, verticalmente, as palavras se cruzam, também em jogo ao mesmo tempo silábico, rítmico e erótico, com os versos a se fazerem um «tear vertical» e a perfurarem, com o estilete negro de suas linhas, o branco da folha, quebram-se as fronteiras, celebram-se outros pactos com diferentes formas de exercitar o poético.

Maria Alexandre:

Busco o teu corpo
como a sombra das tamareiras.
Dás-me de beber
e eu deslizo pela corrente
dessa água.

Tu és o meu oásis
e dispo os meus véus
em cada palmeira.

(2001: 23)

Ou dela, ainda:

E que as minhas cartas de
amor
fossem figos, mel, vinho e sésamo,
daquele conto que perfumado de
mirra e incenso



nos chegou do Oriente,
e enchessem o teu jardim
de rosas.

(2001: 26)

Com tais jogos, que não aceitam adiamentos e/ou repressões, o eu feminino *transborda*, deixando à mostra sua segunda pele, metonímica, erótica e metaforicamente inscrita na do poema. Cálice e celebração. Assim, a mulher caminha, expondo um corpo que é linguagem, quase sempre em busca de suas iguais e/ou do outro amoroso, cuja ausência se faz a marca estiletada que acaba por intensificar o desejo e sua vibração.

A fala poética, embora quase sempre muito contida em seu jogo verbal, se torna puro transbordamento e o sujeito amoroso vive com intensidade aquela «noite do sem sentido», sentando-se calmamente «no negro interior do amor». O corpo da mulher e o corpo do poema como que copulam, na força da erotividade pela letra disseminada amorosamente. Assim, o coração não falta a ambos, como postula Bataille (1986).

Retomando o começo, reconvoco, para fechar, Paula Tavares, que canta o universo dos pastores da Huíla, como forma de recuperar as marcas das memórias antigas que tais pastores preservam sempre em seus ritos de iniciação. Ela faz deles matéria de sua modernidade ao mesmo tempo poética e histórica e, assim, inscreve, na clave da metonímia, esse seu brevíssimo poema de mulher:

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

(2001: 29)

Dizendo-se como um feminino liberto de toda e qualquer peia, as poetisas avançam «lentas e firmes», a lamberem, como a «vaca fêmea, bem amada dos rebanhos», as próprias feridas antigas, deixando livres, para voar, seus corpos cobertos pelo manto do desejo e, neles, o forte bater de seus corações.

Resumo: A partir de poemas de Paula Tavares, a comunicação buscará mostrar como os textos poéticos produzidos por mulheres africanas, de modo geral, e angolanas, em particular, se tornam falas em expansão pelas quais se projeta o corpo feminino de

Abstract: Based on poems by Paula Tavares, this essay tries to show the reader how the poetical texts written by African women, namely Angolan, become expanded speeches through which the female body of such women is projected, surprised by their



tais mulheres, surpreendidos na força de seu erotismo. Por outro lado caberá mostrar que tal erotismo se projeta no próprio corpo dos poemas, num jogo de erotismo na linguagem.

Palavras-chave: erotismo, Paula Tavares, linguagem erótica, poesia angolana.

erotic strength. On the other hand, the texts intend to show that such eroticism is projected in the body of the poems itself, playing a game of eroticism within the language.

Keywords: *eroticism, Paula Tavares, erotic language, Angolan poetry.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. São Paulo: L&PM, 1986.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Trad. Ivo Kortowsky. Belo Horizonte: Edufmg, 1998.
- DÁSKALOS, Maria Alexandre. *Lágrimas e Laranjas*. Luanda: Nzila, 2001.
- MATA, Inocência e PADILHA, Laura Cavalcante (orgs). *A Mulher em África: Vozes de uma Margem Sempre Presente*. Lisboa: Colibri, 2007.
- PADILHA, Laura Cavalcante. «A encenação do corpo por três mulheres africanas». In: Remédios, Maria Luiza Ritzel (org.) *O Despertar de Eva*. Porto Alegre: EDUPCRS, 2000: 165-184.
- SOREL, Jacqueline e Gomis, Simonne Pierron (orgs). Préface de Fatou Sow. *Femmes de l'ombre et Grandes Royales: Dans la Mémoire du Continent Africain*. Paris: Présence Africaine, Paris, 2004.
- TAVARES, Ana Paula. *O Sangue da Buganvília: Crônicas*. Praia/Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.
- *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

