

O SANGUE, O FEMININO E AS TRADIÇÕES QUE CIRCUNDAM OS VERSOS: METÁFORAS DO SANGUE EM PAULA TAVARES E HILDA HILST¹

THE BLOOD, THE FEMALE AND THE TRADITIONS THAT SURROUND THE VERSES: BLOOD METAPHORS IN PAULA TAVARES AND HILDA HILST

Pamela Maria do Rosário Mota¹

Mestre em Literaturas Africanas pela UFRJ

<http://dx.doi.org/10.17074/2176-381X.2015v13n2p175>

RESUMO: A poesia da escritora angolana Paula Tavares e da brasileira Hilda Hilst apresenta uma diversidade de desordens iniciada a partir de ideias pré-moldadas que não satisfazem. Nessa circularidade de desalinhos, o símbolo sanguíneo efetiva-se como elemento de reconfiguração dessas concepções, rompe com paradigmas formais e apresenta novidades no campo do conteúdo, ultrapassando o seu uso comum. Nesse viés, apresentaremos pontos de semelhanças e divergências em uma escrita cujo sangue e suas metáforas refletem os anseios do sujeito feminino e revisitam as tradições, articulando outras ideias.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; feminino; tradições; sangue; erotismo.

ABSTRACT: *The poetry of the Angolan writer Paula Tavares and of the Brazilian author Hilda Hilst presents a variety of disorders initiated from precast ideas which do not satisfy. The blood becomes an element that reconfigurates these conceptions, breaks with formal paradigms, and presents innovations related to the contents, surpassing their common use. Following this path, we bring some points of similarities and differences in a way of writing whose blood and metaphors reflect the desires of the female subject and revisit the traditions, articulating other ideas.*

KEYWORDS: *poetry; female; traditions; blood; eroticism.*

A linguagem, ou melhor, a língua “está sempre e necessariamente inserida em situações socioculturais e abarca ‘formas de trabalho’ linguísticas e não linguísticas, que se interpretam mutuamente” (D’ONOFRIO, 1995, p. 154). Assim, o conhecimento do código linguístico não é suficiente para compreender o caráter conotativo da língua, necessitando do conhecimento ou da informação de outros códigos como os pragmáticos, os sociais, os culturais e os míticos. No plano literário, a linguagem figurada ocorre de maneira particular, já que é traçada, propositalmente, para problematizar, estimulando a reflexão e o desalinho dos pensamentos.

Paula Tavares, natural de Lubango, Angola, e Hilda Hilst, nascida em São Paulo, Brasil, são duas poetisas contemporâneas que, embora sejam de países diferentes, defendem a desordem das ideias, pois a escrita de ambas

provoca tentativas de mudanças diante da insatisfação com o mundo, numa tentativa contínua de reconfigurar o pensar e o sentir. Nesse percurso de transgressão, percebemos, em suas obras, uma escrita que valoriza os desejos corporais da mulher e o afã por uma identidade feminina própria, por meio de uma linguagem detentora de particularidades. Nota-se a constância do elemento sangue sendo metáfora do feminino, surgindo entre versos nos quais despontam o erotismo, afeto capaz de desorientar paradigmas impostos, de modo a elencar a sexualidade como alavanca para a emancipação do feminino.

Entendemos afetos² como forças que estimulam a nossa reflexão, desalinhando-nos, fazendo-nos sair de uma certa ordem. Os textos das poetisas questionam conceitos e fatos ao trabalhar com o recurso da memória, em um movimento “de trazer de volta” as tradições, uma forma de ressemantizá-las poeticamente. A escrita busca provocar mudanças diante da insatisfação com o mundo ao redor, revisitando caminhos e estimulando os afetos e a renovação cíclica, alcançados pela palavra poética. Nesse emaranhado de desalinhos, percebemos a imagem sanguínea nos poemas das duas artistas. Paula Tavares e Hilda Hilst, a partir do significado comum do vocábulo sangue, criam bifurcações metafóricas que fraturam e ultrapassam seu uso comum, de modo a recuperar mitos e tradições para que se articulem outras ideias.

A etimologia da palavra sangue mostra a necessidade deste tecido na qualidade de vida na maioria dos seres vivos. Em latim, o vocábulo *sanguis*, que define o sangue circulatório no organismo, tem acepções de “força, vigor, vida”; o sangue é, literalmente, sinônimo de vida e, sem ele, o ser morre. Contudo, as explicações denotativas não bastariam para a vivência humana, pois não dão conta de palavras, expressões ou ideias empregadas em diversos contextos que vão além de seu sentido e de sua definição usual. O discurso literário apresenta um pacto entre autor e leitor; há uma espécie de jogo entre o real e o imaginário, isto é, a condição da fantasia tomada como se fosse real (ISER, 1998, p. 14-37). O poeta ou prosador, mesmo quando utiliza as palavras no seu modo literal, as “recria”, mostrando ser possível outras relações com a realidade, possibilitando ao leitor (re)pensar o sentido das mesmas.

Assim, o uso das imagens do sangue nos textos das poetisas tende a revelá-lo não apenas como componente vital do corpo humano; mostra também a dimensão entre a vida e a morte relacionada aos campos do sagrado e do profano, tratando dos valores, dos eventos míticos, dos costumes do sudoeste de Angola – tratando-se dos poemas de Paula Tavares – e da revisitação à cultura pagã da Grécia Antiga – nos poemas de Hilda Hilst.

A poesia “sangrenta” revela uma circularidade de desordens iniciada através de concepções pré-estabelecidas que não satisfazem: o símbolo sanguíneo corrobora esse reconfigurar do plano de expressão. Consequentemente, rompe com paradigmas formais, apresentando novidades também no campo do conteúdo. Por meio dessa perspectiva, a proposta do nosso trabalho é fazer uma análise comparativa entre poemas de Paula Tavares e Hilda Hilst, com o objetivo de apresentar pontos de semelhanças e divergências estéticas, linguísticas e discursivas, em uma escrita na qual o sangue e suas metáforas refletem os anseios do sujeito feminino e revisitam as tradições.

Em Angola, a poesia de Paula Tavares inicia uma escrita insurgente e por meio do sujeito poético mostra que os prazeres femininos devem ser escutados. No clímax poético, o corpo feminino configura-se como erotismo a fim de demonstrar os apelos de uma mulher inserida em um contexto de submissão, de modo a discutir os ideais dominantes, tanto das tradições africanas como da sociedade colonial portuguesa, como pode ser observado no poema “Ex-voto”, de *O lago da lua*, segundo livro de poemas de Paula Tavares, lançado em 1999:

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 o meu corpo de rapariga tatuado
neste altar de paus e de pedras
que aquis vês

vale como oferenda
meu corpo de tacula
meu melhor penteado de missangas.

(TAVARES, 2011, p. 74)

A presença da memória coletiva e individual nos versos de Paula mostra a importância do elo entre as relações sociais e as subjetivas como forma de traçar uma identidade feminina e cultural sempre em transformação. A linguagem poética da autora angolana se aproxima da voz e do corpo feminino, ressemantizando signos que demonstram atributos míticos referentes à cultura do sudoeste de Angola, especialmente aos Mumúilas ou Muílas, grupo social que faz parte da etnia Nhaneca (ou Nyaneka)-Humbi.

Entre os Nhanecas-Humbis e os Ambós, outra etnia do sudoeste de Angola, ocorrem ofertas de várias espécies, como as oblações do pão e do vinho (ato ressemantizado nos versos “o que disponho/ não é vinho nem pão”), como também sacrifícios sangrentos. Os povos do sudoeste de Angola têm origem pastoril e agrária; deste modo, o preparo dos derivados do leite e o cultivo de cereais, como o trigo, massambala e massongo são práticas comuns; logo, ofertas de pão, de pirão, de manteiga e de cerveja são frequentemente realizadas. Já a libação do vinho é, de certo modo, uma representação do sangue: o ato de ofertar um líquido que será derramado em um ritual significa, em si, um suposto sacrifício.

Nos sacrifícios com sangue, a matéria imolada tende a ser animais como galos, cabritos, ovelhas, bois, dependendo da condição financeira de quem oferta. O objetivo desse ritual sangrento tem em vista agradecer aos espíritos ancestrais as graças e os benefícios obtidos ou solicitar a cura de uma pessoa doente. Todavia, a matéria sacrificial em “Ex-voto” não é nenhum animal: é o próprio corpo do eu lírico feminino, a “rapariga tatuada”. O costume de marcar a pele com tatuagens se averigua nos povos Handas, Quilengues-Humbes e Quipungo, todos pertencentes ao grupo étnico Nhaneca-humbes, não frequente entre os Muílas, da mesma etnia (Cf. ESTERMANN, 1960, p. 65). O sangue proveniente das cicatrizes possui sentido paralelo ao do sangue menstrual: ambos estão associados ao período da puberdade e o ato de escarificação da pele é rito preparatório para o matrimônio. O sangue a

escorrer pelas cicatrizes tem finalidade erótica no poema: é energia fecunda a fluir, capaz de acender e fascinar sexualmente o amante, atraído pela beleza das tatuagens e pelo cheiro do sangue, sentido pelo faro.

O elemento “fogo” pode ser lido, também, como metáfora do erotismo do corpo feminino, assim como a “pedra” que o produz. O rubor das chamas assemelha-se à coloração do sangue que, por sua vez, corresponde ao calor vital e corporal, sendo o princípio do corpo que move paixões (Cf. CHEVALIER, 1986, p. 910).

No poema, esse fogo é antigo; há tempos que o ser feminino sente ardor erótico e é silenciado por uma “ordem” da tradição. Para mitigar a sede de seu “corpo de rapariga tatuado”, a voz feminina se oferece como oferenda, na busca de uma completude carnal. A presença da palavra “pedra” em “Ex-votos” corrobora a ideia de que a mulher angolana era instruída, culturalmente, a ser ardente com o seu companheiro – “No meu altar de pedra/ arde um fogo antigo” (TAVARES, 2011, p. 74) –, estando disposta a saciar as vontades dele; o corpo feminino “val[ia] como oferenda” e se mostrava subalterno ao masculino.

E se é pelo corpo que se compreende o outro e é pelo corpo que se percebem as coisas (Cf. MERLEAU-PONTY, 2011, p. 253), somente pelo penetrar na própria carne, recorrendo ao sacrifício, é que o ser se conecta, novamente, com o princípio. Assim, ao pôr em oferenda a si mesmo, a voz poética inicia um novo rito de passagem, renascendo para outra vida. O sangue proveniente da imolação é líquido a purificá-la para uma nova fase e são os sinais da tradição que guiam o indivíduo na (re)descoberta da própria voz e na (re)construção de sua fala

Em “Ex-voto”, percebemos o alcance do êxtase erótico em uma paisagem sacralizada da natureza. Desse modo, o sentido da palavra pedra envolve também uma sacralidade, demonstrando o aspecto de poder, permanência e firmeza dos valores religiosos das tradições. A repetição da palavra altar³ mencionada quatro vezes ao longo do texto, porém com percepções diferentes, ratifica a importância da cultura ancestral na lírica de Paula. Segundo a tradição banto, *otyoto* é formado por grandes troncos de

árvore (“neste altar de **paus**”) ou por pedras lajeadas (“neste altar de paus e **pedras**”). Há também uma pedra sagrada (“neste altar sagrado”) que aumenta de proporção conforme a riqueza do proprietário da casa. O altar possui ainda uma pedra sobre a qual são dispostos os sacrifícios (“No meu altar de pedra/estão dispostas(...)/ as oferendas”). Entre estas duas pedras, encontra-se um conjunto de paus sagrados (“neste altar de paus e de pedras”) que mantém aceso o fogo com o qual se preparam as refeições (“oferendas”) sagradas (Cf. ESTERMANN, 1961, p. 199).

Além disso, a anáfora da palavra “altar”, nos primeiros versos de cada estrofe e, ainda, no oitavo verso do poema, aponta para a presença de símbolos celestes e ritos de ascensão, indicando que aquele que está no alto, o elevado, continua a expressar o transcendente em qualquer rito religioso. Nas culturas de origem banto, há o culto dos antepassados, o contato com outra dimensão da existência.

De acordo com Mircea Eliade, o “céu revela diretamente, ‘naturalmente’, a distância infinita, a transcendência” (ELIADE, 1995, p. 99-100). O “muito alto” torna-se um atributo da divindade. Aquele que se eleva faz parte da condição divina. O céu desvela, portanto, sua transcendência, força, eternidade. Assim, existe uma espécie de circularidade: o indivíduo sai de sua condição profana para se reunir a um tempo da eternidade. O “eterno retorno” acontece, envolvendo o sacrifício do ser feminino para o nascimento de uma nova etapa em busca de uma sacralidade – “vale como oferenda /meu corpo de tacula” (TAVARES, 2011, p. 74).

Tacula, assim chamada pelos Muílas, é uma substância corante proveniente do núcleo da árvore *Pterocarpus tinctorius*. No sudoeste de Angola, a *tacula* é considerada remédio na cura de doenças dermatológica, sendo usada, praticamente, em todas as cerimônias de passagens: a tinta rubra unta o corpo das crianças recém-nascidas (Cf. WELWITSH, 1862, p. 34); em um enterro, o cadáver é esfregado com o pó vermelho (Cf. ESTERMANN, 1956, p. 99). O sentido da unção com a *tacula* durante os ciclos da vida é devido ao significado sagrado que ela possui: o de bênção e celebração vital. Podemos dizer que a *tacula* é uma reminiscência do sangue, pois, assim como

ele, também é veículo da vida. Provinda da árvore, fruto da terra, a *tacula*, de maneira indireta, se liga ao símbolo da fertilidade. Por isso, é utilizada nas cerimônias da puberdade, quando as raparigas se tornam férteis ao menstruarem pela primeira vez.

Além de seu sentido sagrado, misturada com outras substâncias, como óleo de palma ou de rícino e manteiga (Cf. REDINHA, 2009, p. 282), é empregada como cosmético em rituais de iniciação das raparigas. Logo, não deixa de ser um adorno feminino a enaltecer a beleza da mulher. A alegria e a vivacidade emitida através da cor quente da *tacula* e de outros coloridos vivos expostos em tecidos estampados usados no vestuário expõem a paixão pela cor vermelha entre os povos do sul de Angola, principalmente entre os Cuanhamas e os Muílas (*ibidem*, p. 263).

A lírica de Paula Tavares exalta a beleza feminina angolana, ou melhor, assinala a sua presença e o seu desejo de ser vista. Interligando o profano e o sagrado, seus poemas reatualizam mitos e ritos de passagem. A poetisa não deixa de falar sobre a sacralidade dos rituais, ao mesmo tempo que deixa claro quem é o agente da cena: o sujeito poético feminino. O pronome possessivo “meu” no poema “Ex-voto” evidencia que a mulher procura pertencer a si e se tornar independente; justamente por isso, ela se torna capaz de cultuar os rituais de seus ancestrais que constituem a sua identidade.

Em razão disso, as manifestações artísticas que exprimem atenção ao feminino comparecem em seus poemas. As tatuagens e missangas, usadas como adornos, encontram-se nos versos “meu corpo de rapariga tatuado”; “meu melhor penteado de missangas”. O adjetivo superlativo “melhor” do verso citado refere-se ao penteado de missangas, o que nos leva a entender que, nesses versos, além de o feminino ser jovem, participa de uma cerimônia de puberdade. Neste ritual, as missangas são tidas como “favorecedoras da fecundidade” (ESTERMANN, 1956, p. 90); afinal, seu aspecto alude à aparência das sementes, que, por sua vez, remetem ao sêmen, ou seja, à fecundação sexual.

O domínio dos penteados artístico-tradicionais nas comunidades pastoris do sul de Angola é outra manifestação comum. No que diz respeito às

mulheres, o significado do adorno capilar irá depender do contexto no qual ele será usado. Durante a fase do rito de puberdade, as mulheres Muílas usam diferentes modalidades de penteados, sendo um deles composto por fibras vegetais entrelaçadas aos cabelos, numa variedade chamada “crista de galo”. A paixão pela cor púrpura é notada, mais uma vez, através do uso de um cosmético vermelho depositado nos cabelos, composto pelo pó de uma pedra misturado à manteiga ou óleo de rícino (*idem*, 1970, p. 17).

O poema é marcado por lacunas propositais que são estéticas, pois assinalam a ruptura em relação a “uma racionalidade dos códigos da escrita” (COUTO, 2011, p. 108); faz, assim, com que esses espaços vazios sejam “um lugar da ruptura, da fragmentação, da descontinuidade, (...) o de uma inesgotável produção de sentido, que assinala, antes, o futuro, a invenção” (BRANCO, 1994, p. 12). Ao mesmo tempo, a escolha por esses vazios também é política, já que são “metáforas do sentido mais profundo da fala histórica da mulher, tão cheia de lacunas e silêncios que lhe são impostos pela hegemonia.

A conectividade dos tempos não seria possível se a memória não fosse fragmentária, repleta de brechas. São exatamente estes cortes, “ocupados pelas operações linguísticas, discursivas, subjetivas e sociais do relato da memória” (SARLO, 2007, p. 99), que permitem uma frequente reflexão acerca dos valores histórico-culturais. Os espaços vazios que configuram *Ritos de passagem* marcam o ato de exumar ritos, de modo a recuperar o tempo mítico para que este preencha as lacunas da fraturada e múltipla identidade angolana. Portanto, “o espaço torna-se escritura: os espaços em branco (...) dizem algo que os signos não dizem” (PAZ, 2009, p. 119).

A intersecção entre o novo e o velho provoca uma tensão e leva a crítica a denunciar o estereótipo da mulher-objeto ou mulher-mãe, numa sociedade em que a “hierarquia sexual não é uma fatalidade biológica e sim o fruto de um processo histórico e como tal pode ser combatida e superada” (ALVES e PITANGUY, 1985, p. 56). Sobre sua própria condição feminina, Paula Tavares revela em uma entrevista: “Ao mesmo tempo que eu tento – claro, muitas vezes sem conseguir – gritar contra a situação algumas vezes injusta da mulher, esse universo (angolano) marca-me, e eu também fui

educada para ser mulher (TAVARES. *In*: LABAN, 1991, p. 856)". Paralelamente, Hilda Hilst também declara sobre o seu gênero: "Minha mãe me contou que, quando eu nasci, ao saber que era uma menina, ele [o pai] disse: 'Que azar!'" (HILST, 1999, p. 26).

Apreendemos, neste ponto, a emergência da voz poética das escritoras a romper com os limites. Através do "grito" ecoado nos versos, palavra frequentemente usada por ambas, há de se "quebrar o silêncio, pois o sujeito histórico reconhece a [premência] de preencher tal silêncio, de qualquer modo e com muita urgência" (PADILHA, 2006, p. 300), despontando para o mundo o desejo do sujeito feminino de se fazer ouvir: "Um grito espeta-se faca/ na garganta da noite" (TAVARES, 2011, p. 92); "Devo gritar a minha palavra(...)/ Devo gritar/ Digo para mim mesma" (HILST, 2001, p. 71)

Em Hilda Hilst, a revisitação às origens tem em vista a tradição do período clássico, trazendo à tona elementos da antiguidade greco-romana. A presença de aspectos greco-mitológicos revela um neopaganismo, doutrina defendida em sua obra. Os deuses pagãos, apesar de superiores, são mais próximos aos homens no que se refere às sensações humanas, pois são seres imperfeitos e sedentos de paixão. Tal cenário é perfeito para a ruptura de ideias judaico-cristãs: enquanto o cristianismo prega a pureza sexual, especialmente a da mulher, os poemas hilstianos vão de encontro a tais aforismos, reconfigurando a doutrina cristã. O ser feminino subverte as concepções de castidade e se insere num ritual de preparação tendo em vista o *outro*, ser amante/amado, quebrando os tabus de uma hegemonia falocêntrica:

Túlio: aceita a graça que te concede
A padroeira, mãe do meu Senhor,
De me tomar a alma e o corpo, e atrair
Para o teu próprio gozo, essa que anda
A te louvar, essa primeira
A te cantar no verso, tua amiga, eu mesma,
Incendiada e coroada de espinhos, e apesar
Sempre viva
Se se trata de ti, do teu fervor. Aceita-me.
Que o tempo, peregrino se faz sempre
Mas nunca a contento perdurável,
E se demoras muito, uns imensos destinos
Distanciam de ti esse todo amoldável

Que se faz em mim. E milênios hão de passar
E serás velho e triste. Aceita-me. Acredita:

De mais nada serás merecedor
Se te recusas à graça da minha Virgem.

(HILST, 2001, p. 40)

O sujeito, assim como o do poema “Ex-votos” de Paula Tavares, deseja se entregar ao ser amado, Túlio, para que assim este possa alcançar o clímax do prazer: “Para alcançar o teu próprio gozo (...)”. Aparentemente, a voz poética parece passiva ao ser amado, ofertando-se como espécie de objeto sacrificial a Túlio, lamentando sua possível recusa e ausência, nos moldes das trovas de cantigas de amigo.

Contudo, a entrega de si ao ser amado por meio de *Eros* denota na busca incessante de satisfação consigo, na procura intermitente de realização dos próprios desejos. Entregar-se é afirmar a vida e ao mesmo se perder através do elo com o amante.

Bataille, seguindo a linha freudiana, defende a coexistência de forças antagônicas, no indivíduo humano, manifestadas por intermédio do erotismo revelador dos fragmentos do sujeito poético: um ser que quer se afirmar como indivíduo ao mesmo tempo em que perde a sua identidade ao fundir-se com o outro. O erotismo, nas palavras do teórico, é definido como:

o desequilíbrio no qual o ser a si próprio se põe em questão, conscientemente (...) o ser perde-se objectivamente, mas nesse caso o sujeito identifica-se com o objecto que se perde. Se for necessário, posso dizer no erotismo: EU perco-me. Não é esta, certamente, uma situação privilegiada, mas o que se não pode negar é que a perda voluntária implicada pelo erotismo é flagrante (BATAILLE, 1988, p. 27).

A paixão é concebida através do latejar sanguíneo, simbolizado pelo calor da pele “incendiada” do sujeito poético, assim como na fruição da escrita. Para Paz, “o erotismo é uma poética corporal, enquanto a poesia é uma erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 12), ou seja, o ato poético, configurado pela linguagem, denota sensações corpóreas, desviando de sua finalidade primária, a comunicação. Da mesma forma, o erotismo é representação, metáfora de uma sexualidade transformada, não é sexualidade animal. O extravasamento sexual

não está ligado à reprodução e à concepção idealizada de amor: é a chama dos corpos, a saciedade dos desejos. Para ratificar tal afirmação, Hilda Hilst utiliza a ironia a fim de apresentar a dualidade dos seus versos. Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia*, explica o significado do termo, defendendo-o como “um processo de comunicação que implica dois ou mais significados sendo jogados contra o outro. A ironia está na diferença; a ironia faz a diferença” (HUTCHEON, 2000, p. 156).

Elementos e dogmas da tradição católica são trazidos ao poema de maneira ressignificada, presentificados por meio da negação dos conceitos ecumênicos. Ao rogar “A padroeira, mãe do Senhor”, utilizando Maria, a Virgem, como argumento para que o amante se satisfaça com o sujeito fragmentado, diante da graça alçada para a satisfação do prazer, Hilst subverte a ideologia cristã frente à castidade do corpo e sua ligação com o espírito imaculado. O sujeito se conscientiza de seu desejo – “De me tomar alma e o corpo,” –, dá conta do que ocorre com ele sensivelmente e percebe que não há dicotomias entre razão e emoção, pois “mente e corpo são uma só e mesma coisa” (SPINOZA, 2011, p. 100), compreendendo que o corpo é uma extensão da mente – e vice-versa –, caminhando em direção à liberdade.

Dessa maneira, o sagrado e o profano se interligam, surgindo uma nova forma de culto à sacralidade: nasce um “catolicismo herege” que se aproxima dos rituais greco-romanos da antiguidade clássica. Essa ligação com as origens dos mitos ocidentais faz surgir um tempo anterior ao próprio tempo, havendo uma confluência entre o passado, o presente e o futuro. A memória é responsável por exercer “uma atividade de escavação em que se vasculha a própria terra, o solo sedimentado (...) onde jazem todos os vestígios” (DIDI-HUBERMANN, 2010, p. 176) com a finalidade de revisitar os mitos e ir ao passado, não de maneira nostálgica, porém crítica, trazendo-o reinventado para o presente.

Assim, a poetisa não deixa de falar sobre a sacralidade dos rituais, rememorando os da Grécia clássica e, de forma irônica, os da ideologia Católica, comunicando-se com o ser supremo, Deus, por meio do êxtase erótico. Cristo, símbolo da perfeição, não caberia no poema, a não ser

recodificado: o sujeito se compara a Cristo, pois também se dispõe em sacrifício, “coroadada de espinhos”, para a paixão dos corpos.

É somente pelo penetrar na própria carne, recorrendo ao sacrifício, que o homem se conectaria, novamente, com o princípio. Assim como ocorre no poema de Paula Tavares em que o sujeito poético oferece “seu corpo de tacula como oferenda”, a voz poética de Hilda Hilst, ao se dispor em sacrifício, inicia um novo rito de passagem, morrendo em uma vida e renascendo em outra vida, ao se interligar com o amado; por isso, “apesar [de]/ Sempre viva”. As poesias de Hilda Hilst e Paula Tavares são cíclicas na medida em que conectam o tempo às tradições.

Assim, é evidente quem é o agente da cena: o sujeito poético feminino, que cultua de forma reconfigurada os rituais de seus ancestrais e, exatamente por essa reconstituição, ele afirma sua identidade. A presença de pronomes de primeira pessoa como os possessivos “meu” e “minha” e dos oblíquos “me” e “mim” evidencia que a mulher procura se fazer presente na cena, pertencer a si e se tornar independente. Os pronomes de segunda pessoa “te”, “ti” e “teu” indicam o interlocutor da voz poética, Túlio, e a necessidade do envolvimento entre os amantes. A entrega da vida, elo de corpo e alma, é concretizada porque a voz poética deseja e não porque ela precisa satisfazer apenas o outro. E mais: a realização carnal do feminino é efetivada pelo viés temporal: “E se demoras muito, uns imensos destinos/ Distanciam de ti esse todo amoldável/ Que se faz em mim”. Logo, a cronologia também é essencial para a liberação do desejo.

Consciente de sua efemeridade, o eu poético deseja aproveitar o momento: “Aceita-me./ Que o tempo, peregrino, se faz sempre/ Mas nunca a contento perdurável”. Enquanto o eu lírico de Paula Tavares busca, nas confluências do presente, passado e futuro, um tempo sem tempo, “tempo suspenso”, sem medida, sem espaço, sem pressa, a voz poética dos poemas de Hilda Hilst preocupa-se constantemente com a fugacidade do tempo. Além disso, a crença sobre o eterno retorno dos ancestrais que influenciam a vida daqueles que habitam à Terra faz com que a morte natural do ser não seja motivo de apreensão, mas uma parte do ciclo da vida, um ritual de passagem.

Essa particularidade diverge dos ideais da voz lírica da poetisa brasileira, cuja preocupação se reflete na perda do vigor da juventude: “E milênios não de passar/ E serás velho e triste”. Assim, a certeza da finitude do tempo e o determinismo do destino – a chegada da morte – fazem com que o pensamento de *carpe diem* se torne um ideal, isomorfizando-se através dos verbos no presente do indicativo, aspectos pertinentes em toda obra de Hilst

Portanto, as escritas poéticas de Paula Tavares e Hilda Hilst ressignificam liricamente, cada uma a sua maneira, os costumes da tradição. De maneira antropofágica, as poetisas deglutem os valores culturais e os regurgita, de modo a assimilar costumes e a superar repressões que impediram desejos internos do ser feminino. Metaforicamente, elementos antropológicos e subjetivos recriados por seus versos, vão para além do cenário feminino: perfazem o universo humano por intermédio das memórias, dos sentidos, da questão socioexistencial. Nessa vertente, revela-se a simbologia do sangue na poesia das autoras, demonstrando suas conexões com as tradições, com o feminino e com o erotismo. A poesia de ambas é tensa e não descarta a turbulência do erotismo, a chama dos corpos, a saciedade do prazer: A dependência desejante é muito mais do que uma questão puramente biológica: ocorre aqui a iniciação de um sujeito feminino ao encontro do erotismo vital, que consiste na procura da continuidade do humano, na tentativa de permanência além de um momento fugaz.

NOTAS:

¹ Análises investigativas sobre as metáforas do sangue contidas neste ensaio já foram feitas, de maneira mais profunda, na dissertação de Mestrado “*Entre ‘as veias finas’ da escrita: metáforas do sangue na poética de Paula Tavares*”, apresentada na Faculdade de Letras da UFRJ, em agosto de 2014.

² Concebemos afeto de acordo com o conceito de Spinoza usado pela Prof. ^a Dr.^a Carmen Tindó em sua pesquisa “A Alquimia dos Afetos na Poesia de Angola e Moçambique”, desenvolvida junto ao CNPq e à UFRJ.

³ Denominado *otyoto* pelos nhanecas, o vocábulo intitula dois poemas de Paula Tavares, um registrado em *Manual para amantes desesperados* (TAVARES, 2011, p. 203) e o outro em *Ex-votos* (*ibidem*, p. 180).

REFERÊNCIAS:

ALVES, Branca Moreira e PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bérnard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1995. (p. 13-24 e 120-2)

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ESTERMANN, Carlos. *Etnografia do sudoeste de Angola: os povos não-Bantos e o grupo étnico dos Ambós*. vol. 1. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1956.

_____. *Etnografia do sudoeste de Angola: grupo étnico Nhaneca-Humbe*. vol. 2. 2. ed. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1960.

_____. *Etnografia do sudoeste de Angola: o grupo Herero*. vol. 3. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1961.

_____. *Penteados, adornos e trabalhos das Muílas*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1970.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad.: Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998
Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

LABAN, Michel. *Angola: encontro com escritores*. vol. 2. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991.

MAFFEI, Luís. "Na carne e na palavra, uma cotidiana guerra em Adília Lopes". In: PADILHA, Laura Cavalcante e SILVA, Renata Flávia (org.). *De guerras e violências: palavra, corpo, imagem*. Nitéroí: Editora da UFF, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MOTA, Pamela Maria do Rosário. *Entre as “veias finas” da escrita: metáforas do sangue na poética de Paula Tavares*. Dissertação de mestrado em Letras Vernáculas, na especialidade de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

PADILHA, Laura. “Paula Tavares e a sementeira das palavras”. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo *ET alii* (org.). *África & Brasil: letras em laços*. vol. 1. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

REDINHA, José. *Etnias e culturas de Angola*. Angola: Associação das Universidades de Língua Portuguesa, 2009.

ROUX, Jean-Paul. *La sangre: mitos, símbolos y realidades*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Ed. Península, 1990.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

WELWITSH, Frederico Martin Josef. *Synopse explicativa das amostras de madeiras e drogas medicinaes e de outros objectos mormente ethnographicos colligidos na provincia de Angola enviados à Exposição Internacional de Londres*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862. Disponível em: http://bibdigital.bot.uc.pt/obras/UCFCTBt-B-87-5-3/UCFCTBt-B-87-5-3_item1/index.html. Acesso em 22 de maio de 2014.

Texto recebido em 15 de outubro e aprovado em 30 de novembro de 2015.